

Université de Montréal

Récit de l'événement et événement du récit
chez Annie Ernaux, Hélène Cixous et Maurice Blanchot

par
Elsa Laflamme

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Doctorat (Ph.D)
en Littératures de langue française
octobre 2013

© Elsa Laflamme, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :
Récit de l'événement et événement du récit
chez Annie Ernaux, Hélène Cixous et Maurice Blanchot

présentée par : Elsa Laflamme

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis
présidente-rapporteur

Ginette Michaud
directrice de recherche

Claire Legendre
membre du jury

Marta Segarra
examinatrice externe

Bettina Bergo
représentante du doyen

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur trois textes autobiographiques qui questionnent, à travers l'élaboration d'une pensée de l'événement, les oppositions convenues entre fiction et témoignage. *L'Événement* (2000) d'Annie Ernaux, *Le jour où je n'étais pas là* (2000) d'Hélène Cixous et *L'Instant de ma mort* (1994) de Maurice Blanchot présentent le récit autoréférentiel d'un événement traumatique, soit un avortement clandestin pour Ernaux, la mort en bas âge d'un enfant trisomique pour Cixous et la mise en joue par un soldat nazi lors de la Seconde Guerre mondiale pour Blanchot. Ce corpus, quoique hétérogène à plusieurs égards, loge à l'enseigne d'une littérature placée sous le signe de l'aveu, de la confession et de la révélation ; cette littérature porterait au jour ce qui était jusque-là demeuré impossible à dire. Partant de la figure de la honte inscrite dans ces trois œuvres, mais aussi dans d'autres textes de ces écrivains qui permettent de déployer ce qui se trame de secret et d'événement dans le corpus principal, cette thèse a pour objectif d'analyser les déplacements et les retours d'un trauma gardé secret pendant une quarantaine d'années et qui remonte, par la voie de l'événement, à la surface de l'écriture.

Sous la double impulsion de la pensée de Jacques Derrida et de l'approche psychanalytique, cette thèse s'intéresse à la question de l'événement à l'œuvre chez Ernaux, Cixous et Blanchot. Dans chacune de ces œuvres, un événement traumatique intervient comme révélateur de l'écriture et d'un rapport singulier à la pensée de l'événement, marqué soit historiquement et politiquement (Blanchot), soit intimement (Cixous et Ernaux). Par l'écriture, ces auteurs tentent en effet de rendre compte de l'authenticité de l'événement ressenti, problématisant du même coup la nature et la fonction de l'événement tant réel que psychique dans le récit de soi. L'événement est ainsi abordé dans son caractère historique, psychanalytique mais également philosophique, ontologique ; la pensée de l'événement mise à l'épreuve des textes d'Ernaux, de Cixous et de Blanchot permet d'explorer les figures de la date, de l'archive, de la mort et du deuil qui lui sont liées, en plus de donner lieu à une poésie singulière chez chacun.

Enfin, la thèse traite du rapport entre l'aveu de l'événement et la langue qui, défiant l'opposition traditionnelle du constatif et du performatif, entraîne l'événement du récit, cet *autre* événement qui arrive en même temps que le récit de l'événement traumatique.

Mots-clés : Maurice Blanchot ; Hélène Cixous ; Annie Ernaux ; littérature française du XX^e siècle ; autobiographie ; événement ; trauma ; témoignage ; psychanalyse ; déconstruction.

ABSTRACT

This thesis focuses on three autobiographical texts: Annie Ernaux's L'Événement (2000) [Happening], Hélène Cixous's Le jour où je n'étais pas là (2000) [The Day I Wasn't There] and Maurice Blanchot's L'Instant de ma mort (1994) [The Instant of My Death]. Each presents a self-referential narrative of a traumatic event: respectively, Ernaux's illegal abortion, the death in infancy of a child with Down's syndrome for Cixous and Blanchot's experience of having been aimed at by a Nazi soldier during World War II. These three texts work out a conception of the event and therefore question the conventional opposition between fiction and testimony. This corpus, although heterogeneous in many respects, is brought together under the sign of literary confessions, avowals and disclosures. Such literary writing is intent on unraveling or bringing to light what had hitherto remained impossible to say. This thesis analyzes the movements and returns of a trauma kept secret for over forty years which ultimately, by way of the event, resurfaces in writing. The thesis's point of departure is the figure of shame found in the three works. Yet other texts of the same writers are summoned in an attempt to untangle the secrets and events woven in the main corpus.

Under the impulse of both Jacques Derrida's thought and that of psychoanalysis, this thesis focuses on the events in the making in Ernaux, Cixous and Blanchot's writings. In each of these works, a traumatic event occurs and reveals the links between writing and a philosophy of the event, be it inscribed historically and politically (Blanchot) or intimately (Cixous and Ernaux). In their writings, these authors attempt to give an authentic account of the event as they experienced it, while at the same time problematizing the nature and function of both the real and the psychic event in self-writing. The event is addressed in its historical, psychoanalytical, and philosophical, ontological dimensions. Close attention to the texts of Ernaux, Cixous and Blanchot allows one to explore the figures of the date, the archive, as well as that of death and work of mourning. Moreover, a singular poetics emerge for each writer.

Finally, the thesis deals with the relationship between the acknowledgement of the event and language. Notwithstanding the traditional opposition between constative and performative speech acts, another event—the event of narration—arises at the same time as the traumatic event is narrated.

Keywords: Maurice Blanchot; Hélène Cixous; Annie Ernaux; 20th Century French Literature; autobiography; event; trauma; testimony; psychoanalysis; deconstruction.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES SIGLES UTILISÉS	viii
REMERCIEMENTS	x
INTRODUCTION	1
Faire corps.....	4
Pensée(s) de l'événement.....	5
Témoigner.....	9
Récit de l'événement, événement du récit.....	12
LA HONTE COMME PRÉMISSE	16
Honte et trauma.....	23
Honte en soi et « culpabilité sans origine ».....	28
PARTIE I. POÉTIQUE DE L'ÉVÉNEMENT CHEZ ANNIE ERNAUX :	
L'« HÉRITAGE D'ABSENCE »	33
I. Vers une poétique de l'« auto-socio-biographie »	38
1. L'autobiographique en question.....	42
1. 1. Résistance et héritage.....	47
1. 2. Logique de la dette.....	50
1. 3. Utopie de la vérité.....	57
Conclusion.....	59
II. « Écrire au bord d'un trou »	63
1. Quand l'événement fait une scène (<i>La Honte</i>).....	64
1. 1. Poétique du souvenir.....	66
1. 2. Souvenir-écran.....	69
1. 3. « Possible-impossible » de l'écriture.....	71
2. <i>Les Armoires vides</i> comme pré(-)texte.....	74
2. 1. « Gymnastique pré-abortum ».....	75
2. 2. Tout raconter.....	78
2. 3. Transfiguration.....	80
2. 4. La « dé-fête ».....	82
Conclusion.....	83
III. L'Événement à l'œuvre	85
1. Raconter « ça ».....	89
1. 1. Ramener au jour.....	90
1. 2. Transgression.....	91
2. Une écriture « justifiée par le rêve ».....	94
2. 1. Une scène irréelle.....	95
2. 2. Le livre épuisé.....	97
3. L'événement de l'écriture.....	100
3. 1. Un sacrifice.....	101
3. 2. Le « petit baigneur ».....	102
3. 3. Scène de la différence.....	103
3. 4. Une scène entrebâillée.....	105

3. 5. Retourner au secret.....	106
3. 6. Sauver l'événement.....	108
Conclusion : l'événement-fantôme.....	112
FIGURE I. L'HISTOIRE, LA DATE, L'ARCHIVE	120
« Rien qu'un récit véridique ».....	121
Anniversaires	131
L'archive « pré-posthume »	140
PARTIE II. POÉTIQUE DE L'ÉVÉNEMENT CHEZ HÉLÈNE CIXOUS :	
TOUTE-PUISSANCE DE CE QUI ARRIVE	145
I. SUIVRE LE FIL(S).....	151
1. Vers l'autobiographique.....	152
1.1. Parcours	153
2. Témoigner en régime de fiction	157
2. 1. L'écriture « réelle-fictive ».....	158
2. 2. Les preuves.....	161
3. Scènes primitives	163
3. 1. <i>Neutre</i> et <i>Le jour où je n'étais pas là</i> , « jumeaux contretemporains ».....	169
3. 2. Reprendre le fil(s).....	173
Conclusion	176
II. « APRÈS 40 ANS... L'EXHUMATION »	180
1. Écrire sur les tombes	181
1. 1. Retour de l'enfant nié	184
1. 2. L'avènement d'une langue	188
2. Avouer – les fautes.....	193
2. 1. Faute de terre	196
2. 2. Faute(s) de mère(s).....	199
2. 3. Parler devant témoin.....	202
3. Mon(s)trer l'enfant.....	207
3. 1. Une chaîne de monstres.....	208
Conclusion	211
III. VERS UNE AUTRE POÉTIQUE DE L'ÉVÉNEMENT.....	212
1. Enterrer/déterrer.....	212
1. 1. Comme en rêve.....	213
1. 2. Accoucher du mongolien.....	215
2. Séduction de l'impensé	217
2. 1. Une ligne brisée.....	218
2. 2. La pensée renversée.....	220
2. 3. Révolution mongolienne	223
3. Avouer – en secret.....	225
3. 1. Injonctions	225
3. 2. Autorité du Livre.....	227
4. Une autre poétique de l'événement.....	229
4. 1. Re-tourner la langue et la pensée.....	230
Conclusion : une éthique à la limite.....	232
FIGURE II. LA MORT, LE DEUIL, LES LARMES	238
Infanticides et matricides	240
Le deuil « impossible-nécessaire »	243
Les larmes qui restent	249

PARTIE III. POÉTIQUE DE L'ÉVÉNEMENT CHEZ MAURICE BLANCHOT :	
L'« EXPÉRIENCE INÉPROUVÉE » OU CE QUI N'ARRIVE PAS.....	253
I. Passion de l'événement.....	261
1. <i>Jour</i> – de l'événement biographique.....	264
1. 1. Enquête.....	265
1. 2. Le statut « réel-fictif » de la lettre.....	271
1. 3. « Il n'y aura pas eu d'autobiographie ».....	275
2. <i>L'Instant de ma mort</i> : un testament politique ?.....	278
2. 1. Polémiques.....	280
2. 2. Plaider coupable.....	281
Conclusion.....	284
II. Convergences : autour de <i>L'Instant de ma mort</i>.....	286
1. Résistance des commencements (<i>L'Arrêt de mort</i> et <i>La Folie du jour</i>).....	287
1. 1. « Munich aussi était arrivé ».....	288
1. 2. Dispositif de la crypte.....	291
1. 3. L'événement à l'arrêt.....	294
1. 4. Un récit ?.....	300
2. D'« (Une scène primitive ?) », l'autre.....	306
2. 1. La mort de <i>l'infans</i>	307
2. 2. Scène primitive.....	309
Conclusion.....	311
III. Rapprochements, éloignements.....	314
1. Révélateurs de l'autobiographique.....	315
1. 1. Écrire (dans) la distance.....	316
1. 2. Superposition et effacement.....	318
2. Un récit à foyers variables.....	320
2. 1. Un monde en ruines.....	321
2. 2. « Une amitié subreptice ».....	324
2. 3. Mensonge et vérité.....	326
3. La mort, à l'instant.....	327
3. 1. Clausule.....	329
Conclusion : la mort, la citation – à <i>l'anacoluthé</i>.....	331
Dernière citation.....	334
CONCLUSION. LIER, DÉLIER.....	337
Entre maîtrise et dérouté.....	340
Scènes de la différence sexuelle.....	346
BIBLIOGRAPHIE.....	352

LISTE DES SIGLES UTILISÉS
(Les références complètes se trouvent en bibliographie)

Textes d'Annie Ernaux

- A* *Les Années*
AF *L'Autre Fille*
AN *L'Atelier noir*
AV *Les Armoires vides*
E *L'Événement*
EC *L'Écriture comme un couteau*
EV *Écrire la vie*
F *Une Femme*
FG *La Femme gelée*
H *La Honte*
L « Annie Ernaux (entretien) », *Lire*
LAC « La littérature est une arme de combat », dans *Rencontres avec Pierre Bourdieu*
PS *Passion simple*
RE « Raisons d'écrire », dans *Le Symbolique et le social*
RY *Retour à Yvetot*
VJT « Vers un je transpersonnel », dans *Autofictions et Cie*

Textes d'Hélène Cixous

- AVE* « Aller vers le plus effrayant », *Che vuoi ?*
DO *Double Oubli de l'Orang-Outang*
J *Le jour où je n'étais pas là*
JA *Jours de l'an*
LPL « Le livre, personnage du livre », *Cahiers de la Villa Gillet*
M *Manhattan. Lettres de la préhistoire*
MJ *Manuscrit, Le jour où je n'étais pas là*
ML « Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous », *Magazine littéraire*
O *Osnabrück*
OL *Or. Les lettres de mon père*
PR *Photos de racines*
PT « Préface », dans *Tombe*
RJD *Rêve je te dis*
RT *Rencontre terrestre*
T « “Je suis d'abord un auteur de textes qui n'ont pas de nom” », *Télérama*
S « Savoir », dans *Voiles*

Textes de Maurice Blanchot

- AM* *L'Arrêt de mort*
AO *L'Attente l'oubli*
ED *L'Écriture du désastre*
EL *L'Espace littéraire*
FJ *La Folie du jour*
IM *L'Instant de ma mort*
PA *Le Pas au-delà*

*À mes fils à moi, Aurèle et Jean-Léon, pour qu'ils aient
eux aussi le courage d'aller au bout d'eux-mêmes.*

À la mémoire d'un autre Maurice.

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord ma directrice de thèse, Ginette Michaud, qui m'a accompagnée pendant toutes ces années avec patience et qui n'a jamais manqué de m'encourager à poursuivre. Son soutien, sa présence et son amitié par-delà la distance m'auront permis de me rendre au bout de cette aventure qui n'était pas toujours facile. Enfin, sans sa générosité et sa rigueur à lire et à relire, cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Je ne saurais trop insister sur ce que sa pensée a occasionné dans ma vie comme défi mais aussi comme liberté.

Mes remerciements vont aussi à :

Madame Mireille Calle-Gruber, professeur et directrice du Centre de Recherches en Études Féminines et de Genres (Sorbonne Nouvelle-Paris III), qui m'a permis de participer aux activités de ce groupe et à ses séminaires donnés à l'automne 2006. Son accueil, de même que celui de ses étudiants, aura été des plus chaleureux et nos échanges ont largement contribué à faire avancer ma réflexion. Je salue aussi mes compagnes et compagnons du groupe de recherches et leur enthousiasme à penser autrement.

Madame Marie Odile Germain, conservatrice du fonds Hélène Cixous (BnF-Site Richelieu) qui a si généreusement mis à ma disposition le manuscrit du *Jour où je n'étais pas là*. Ce fut pour moi un privilège de travailler aussi près de la voix de Cixous.

Les professeurs et chercheurs qui ont fait avancer cette thèse par leurs questions ou leurs bons mots : Michel Pierssens, Pierre Nepveu, Martine Delvaux, Gad Soussana et Catherine Mavrikakis.

Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (section Bourses d'études supérieures), le département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal, le ministère de l'Éducation du Québec (section Bourses de mobilité) pour leur généreux soutien financier sans lequel je n'aurais pu consacrer plusieurs années de ma vie à cette thèse. Merci aussi à Geneviève Sicotte, directrice de Figura (antenne Concordia), pour son aide.

La direction du cégep Gérard-Godin pour les congés nécessaires à la réalisation de cette thèse, mes collègues du département de français, et tout spécialement Sylvain Pelletier et Sylvie Vartian, qui m'ont soutenue au quotidien et inspirée à aller de l'avant. Merci aussi à Éric Paquin pour son affection et son soutien moral et technique.

Merci de tout cœur à mes parents et à mes beaux-parents, à ma famille Tremblay, à ma belle-famille, à mes « amies pour la vie », ainsi qu'à mes compagnes et compagnons de thèse de l'Université de Montréal et d'ailleurs. Un merci spécial à Maude Lessard pour ses encouragements constants et la révision de cette thèse, à Vincent Dupuis, mon messenger, et à Ashleigh Keall pour la révision anglaise.

Un immense merci va à mon conjoint Jean-Frédéric Ménard. Son implication, sa confiance et sa force à me soutenir dans ce projet ne m'auront laissé d'autre choix que de persévérer.

Ce n'est pas moi qui m'échappe, c'est la littérature.
Que deviendrait l'anguille si vous l'attrapiez ? Vous la
mangeriez. La littérature et l'anguille vivent autant
qu'elles s'échappent.

— Witold Gombrowicz, *Entretiens*.

Il reste à représenter les conditions de cette dérobade.

— Samuel Beckett, *Peintres de l'empêchement*.

INTRODUCTION

Que se passe-t-il lorsqu'un récit littéraire témoigne mais *autrement*, selon des règles d'attestation *tout autres*, radicalement différentes de celles qui valent pour l'événement historique ? Qu'arrive-t-il lorsqu'un récit de faits plus ou moins autobiographiques et rapportés en mode littéraire témoigne *en vérité* d'un événement qui a eu lieu ? Selon quelles modalités d'attestation ce témoignage est-il possible et quelles sont les conséquences d'un tel témoignage, pour la littérature et pour la vérité ? Qu'arrive-t-il – au récit, à la vie – lorsque l'inconscient et la réalité psychique viennent brouiller les frontières entre réalité et fiction, entre vérité et mensonge, et que « quelque chose [...] arrive, de la manière la plus inattendue et la plus réelle, sans qu'aucun témoin ne puisse témoigner de la réalité de l'événement¹ » ? Et comment parler de cela, de ce qu'on ne peut regarder *en face* mais seulement *de biais*, à la dérobée : l'événement, le secret, l'événement surgissant à même le secret ? Comment prendre la parole dans l'aporie que mettent en scène des récits écrits *à l'impossible*, dans la difficulté d'établir « une fois pour toutes » ce qui arrive et de dire quelque chose qui soit intelligible ?

Toutes ces questions inaugurant une pensée de l'événement dans le champ de la littérature nous sont venues lors d'un séminaire tenu à l'été 2003, au département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal par Ginette Michaud. Ce séminaire portait sur les enjeux de l'identitaire pensés à partir de la philosophie de Jacques Derrida. Cette réflexion a ensuite donné lieu au projet de mettre en lumière une pensée de l'événement dans les textes de Maurice Blanchot, d'Hélène Cixous et d'Annie Ernaux. Rapportant un événement, mettant en acte l'événement dans l'écriture et constituant une pensée de l'événement *en soi*, *L'Instant de ma mort*² de Maurice Blanchot, *Le jour où je*

¹ René Major, « Qu'est-ce qui vous arrive (de l'événement psychique) ? », *Cahiers de la Villa Gillet* (Lyon, Les Éditions Circé et Villa Gillet), « L'événement + Penser la guerre aujourd'hui », n° 16, avril 2002, p. 43.

² Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, Montpellier, Fata Morgana, 1994 ; rééd., Paris, Gallimard, 2002. C'est cette édition que nous citons ici ; désormais abrégé en *IM*, suivi du numéro de la page.

*n'étais pas là*³ d'Hélène Cixous et *L'Événement*⁴ d'Annie Ernaux incarnent la formule employée par Derrida à propos de l'écriture de Blanchot comme « récit de l'événement, événement du récit et récit comme structure d'événement⁵ ». Ces textes sur lesquels portera notre étude sont en effet unis par la question de l'événement comme vecteur de pensée et d'écriture ; ils obéissent à l'impulsion de ce qui est arrivé, confiant à l'écriture le pouvoir de servir de lieu d'accueil de l'événement, de même que celui de relancer sans cesse les possibilités du langage et de la mémoire.

Notre projet aura donc pris dix ans avant d'être achevé et ce long (a)cheminement dans le temps, l'écriture, la pensée et la vie aura fait en sorte qu'entre-temps, des enfants sont nés, des enfants de chair et d'autres de papier. Plusieurs ouvrages se sont ainsi imposés à nous au fil des années et sont devenus indispensables à l'élaboration de notre pensée de l'événement : d'abord, *Tenir au secret*⁶ de Ginette Michaud, paru en 2006, qui propose une lecture critique des rapports étroits entre Jacques Derrida et Maurice Blanchot à partir de la lecture de *L'Instant de ma mort* que livre Derrida dans *Demeure*⁷, puis deux volumes, parus en 2010 et consacrés à la lecture croisée des écritures de Derrida et d'Hélène Cixous⁸. De même, l'ouvrage *Agonie terminée, agonie interminable*⁹ de Philippe Lacoue-Labarthe, publié en 2011 et qui rassemble des textes sur *L'Instant de ma mort* et « (Une scène primitive ?)¹⁰ », est devenu un ancrage important de notre pensée. Nous avons donc élaboré cette thèse dans le prolongement des analyses minutieuses et clairvoyantes proposées par Michaud et Lacoue-Labarthe, prolongement qui ne pouvait se faire sans une convocation

³ Hélène Cixous, *Le jour où je n'étais pas là*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2000. Désormais abrégé en *J*, suivi du numéro de la page.

⁴ Annie Ernaux, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011. C'est cette édition que nous citons ici ; désormais abrégé en *E*, suivi du numéro de la page.

⁵ Jacques Derrida, « Survivre », dans *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986 ; nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 119. C'est cette édition que nous citons ici.

⁶ Ginette Michaud, *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2006.

⁷ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2006 [1998]. Une première version de ce texte a été prononcée par Derrida le 24 juillet 1995, à l'ouverture d'un colloque organisé par Michel Lisse à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve, et a été publiée dans les Actes qui parurent en 1996 sous le titre *Passions de la littérature* (Michel Lisse (dir.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996).

⁸ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire* et « Comme en rêve... » *Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous*, volumes 1 et 2, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2010.

⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, suivi de *L'émou*, Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov (éds), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011.

¹⁰ M. Blanchot, « (Une scène primitive ?) », dans *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980. Désormais abrégé en *ED*, suivi du numéro de la page.

constante de leur pensée dans le but de la mener ailleurs, sur le territoire de l'événement et dans la circulation des textes de Blanchot, de Cixous et d'Ernaux qui constitue l'originalité de cette thèse. Conviées pour une rare fois à *parler ensemble*, ces écritures mettront en relief, par leur contact et leurs manières de s'écarter les unes des autres, ce qu'il en est de l'événement qui arrive au récit et du récit qui arrive à l'événement.

À la fin du XX^e siècle, sur l'arête joignant le siècle précédent au siècle présent, paraissent trois « *olni* » – des « objets littéraires non identifiés¹¹ », selon l'expression de Derrida – signés Maurice Blanchot, Hélène Cixous et Annie Ernaux. « *Olni* » parce que la place qu'ils occupent dans les genres littéraires reste indéterminée, mais également parce que *L'Instant de ma mort*, *Le jour où je n'étais pas là* et *L'Événement* traversent le ciel de la littérature contemporaine comme de véritables événements dont le sens et la portée ne sont que partiellement saisissables dans une lecture qui ne tiendrait pas compte du reste de l'œuvre ou des référents biographiques associés à l'auteur. Des textes comme des cryptes où dorment des secrets, tenus à une distance plus ou moins grande de l'instant de leur révélation. *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot paraît en 1994 et relate un *arrêt de vie*, comme l'envers de l'arrêt de mort faisant l'objet d'un autre texte de Blanchot (*L'Arrêt de mort*¹²), rapportant les faits qui entourent la mise en joue par un soldat nazi, vraisemblablement subie par Blanchot lui-même au Château de Quain, un jour de l'été 1944. De même, en 2000, *Le jour où je n'étais pas là* d'Hélène Cixous ramène à l'écriture le souvenir d'un enfant trisomique mort en bas âge, une figure déjà présente dans *Neutre*¹³ sous la forme d'un « enfant sans corps ou presque » (N, 86). La même année, l'avortement qui servait, chez Annie Ernaux, de point de départ au roman *Les Armoires vides*¹⁴, devient le sujet principal de *L'Événement*.

¹¹ Derrida emploie cette expression à propos de *Prénom de Dieu* (Paris, Grasset, 1967), premier roman publié par Hélène Cixous : « Ce *Prénom de Dieu*, chuchoté avec tremblement à Jacques Derrida et qui fut pour lui inaugural et ineffaçable comme un coup. Il l'appelait l'*olni* (objet littéraire non identifié). » (H. Cixous, « Préface », dans *Tombe*, Paris, Seuil, coll. « Réflexion », 2008, p. 9-10 ; Cixous souligne. Désormais abrégé en *PT*, suivi du numéro de la page.)

¹² M. Blanchot, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993 [1948]. Désormais abrégé en *AM*, suivi du numéro de la page.

¹³ H. Cixous, *Neutre*, Paris, Grasset, 1972 ; rééd., Paris, Des femmes, 1998. C'est cette édition que nous citons ici ; désormais abrégé en *N*, suivi du numéro de la page.

¹⁴ A. Ernaux, *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974 ; repris dans *Écrire la vie*, *op. cit.* C'est cette édition que nous citons ici ; désormais abrégé en *AV*, suivi du numéro de la page.

Faire corps

Dans *Histoires de fantômes*¹⁵, un essai portant sur les modalités du témoignage dans les écrits de femmes contemporains, Martine Delvaux esquissait déjà la possibilité d'une rencontre entre Blanchot, Cixous et Ernaux. Articulant le témoignage et le motif de l'*arrivance*¹⁶ spectrale à partir de la pensée de Derrida et relisant, entre autres, *Demeure – Maurice Blanchot*, Delvaux expose les principes de la pensée derridienne du témoignage et de la spectralité, tout entière tournée vers l'événement. Dans cet essai, un chapitre porte sur *L'Événement* d'Annie Ernaux, alors que *Le jour où je n'étais pas là* d'Hélène Cixous est évoqué au passage d'une note, dans un chapitre consacré au récit *À ce soir*¹⁷ de Laure Adler, texte qui, comme celui de Cixous, a pour sujet la mort d'un enfant. Or ce qui s'amorce ici dans la pensée de Delvaux sur la spectralité en littérature, partant des propos de Derrida sur Blanchot pour aller vers Ernaux avec une évocation discrète de Cixous, c'est un pont entre des œuvres aussi hétérogènes que complémentaires, une liaison dont nous voudrions tirer ici toutes les conséquences en suivant les passages qu'elle suggère entre les œuvres de Blanchot, de Cixous et d'Ernaux.

Ces textes vont donc constituer dans notre thèse un corpus hétérogène et dont l'unité ne va pas de soi, d'abord parce qu'ils s'écrivent sur des tonalités différentes et témoignent d'un rapport singulier à la matière autobiographique : tonalité auto-socio-graphique dans le cas d'Ernaux, « réelle-fictive » dans celui de Cixous, philosophique dans le cas de Blanchot. Ensuite, les œuvres constituées ici en corpus présentent plusieurs variations sur le thème de l'événement : événement intime, événement politique et historique, événement psychique ; elles font jouer la langue sur tous les registres de l'événement, à la fois métaphorique, métonymique, cryptique et secret, ontologique et symbolique.

¹⁵ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005.

¹⁶ Nous choisissons à dessein, ici et ultérieurement dans cette thèse, l'emploi de ce néologisme qui marque le caractère absolu de l'événement en tant que ce qui arrive, mettant l'accent sur le mouvement davantage que sur la destination, comme le ferait le terme « arrivée », dont l'usage est courant. Nous empruntons ce terme à Derrida : « On ne peut pas tenir le discours que je tiens sur la verticalité, sur l'*arrivance absolue* [de l'événement], sans que déjà l'acte de foi ait commencé ». (J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, avec Alexis Nouss et Gad Soussana, Paris et Montréal, L'Harmattan, 2001, p. 111-112 ; nous soulignons.)

¹⁷ Laure Adler, *À ce soir*, Paris, Gallimard, 2001.

Pour épouser le caractère hétérogène de ce corpus dans le rapport des auteurs à l'écriture, à la pensée et à l'événement, nous avons favorisé une méthode d'analyse ayant la forme d'une glose au plus près des textes de Blanchot, de Cixous et d'Ernaux. Cela nous a amené à consacrer une partie de la thèse à chacun des auteurs, mettant ainsi en évidence la singularité de chaque écriture. Sur le modèle rythmique du temps/contretemps, le recours à des interstices insérés entre les différentes poétiques réunit les œuvres autour de thèmes bien précis (la honte, l'histoire, la date et l'archive, de même que la mort et le deuil) et fait ressortir les points de rencontre entre ces œuvres, en permettant de témoigner de l'événement à partir de motifs communs. Les thèmes de ces sections s'inspirent également des instances qui auront « gouverné (ou désorienté), organisé (ou désœuvré) » tout l'œuvre de Blanchot, soit « la Politique (ou l'Histoire), l'Expérience de la mort et la Littérature »¹⁸.

L'Instant de ma mort, *Le jour où je n'étais pas là* et *L'Événement* sont de ces œuvres qui, par le témoignage d'un événement, ont vite fait de générer leur part d'altérité, de fiction, de manière à dire et à dédire ce qu'elles portent en elles de secret. Un secret viendra ainsi les lier, secret qui s'apparente à une faute – l'injustice d'une vie échappée à la mort chez Blanchot, l'infanticide réel ou symbolique chez Cixous et Ernaux –, au tabou, à l'inavouable, à l'impossible à penser comme à dire. Ces textes ont appelé notre réflexion sur l'événement parce qu'ils étaient le lieu de l'événementialité même, qu'ils faisaient eux-mêmes événement dans l'horizon de la littérature tant par leur contenu que par la langue à laquelle ils donnaient lieu. Comme si la trajectoire de l'événement, partant d'un contenu associé à l'autobiographique et allant jusqu'à la réception de l'œuvre, n'avait pas fini sa course, une course que seule une étude au plus près des mots et des affects permettrait peut-être d'achever – ou du moins de poursuivre.

Pensée(s) de l'événement

Objet de réflexion privilégié des historiens et historiographes contemporains, l'événement opère par son passage dans le champ de la littérature une relance des enjeux liés au témoignage. Le concept d'événement, fréquemment convoqué par l'histoire et l'actualité,

¹⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, « La contestation de la mort », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 92. Dans une première version, ce texte est une conférence prononcée en ouverture au Congrès annuel des professeurs de langue et de littérature française, à l'Université de Matsuyama au Japon, en octobre 1999, et publiée partiellement dans le dossier « Maurice Blanchot » du *Magazine littéraire* (n° 424, octobre 2003).

se trouve tout particulièrement problématisé depuis l'effondrement des tours du World Trade Center de New York, le 11 septembre 2001. En effet, depuis cet événement pensé et structuré tel un pur symptôme de l'événementialité – une catastrophe désignée du nom d'une date, laissant des traces traumatiques intimes et collectives –, l'événement semble bel et bien de retour dans les préoccupations historiographiques autant que dans la façon d'aborder la littérature. Si, « [t]raditionnellement, l'événement était considéré comme un fait objectif, essentiellement historique et donc de portée générale¹⁹ », on assiste depuis la fin du vingtième siècle à sa mise en scène de plus en plus fréquente dans le registre du personnel et de l'intime. « [P]hénomène existentiel », il se trouve ainsi « mis en question par d'importantes tendances à la subjectivation²⁰ », comme le souligne Helmut Meter dans l'introduction à l'ouvrage *Le Sens de l'événement*, ouvrage consacré à la littérature française des XIX^e et XX^e siècles.

Du latin « *evenire* », « événement » signifie, au sens propre, « ce qui arrive et qui a quelque importance pour l'homme par son caractère exceptionnel²¹ ». « Pour le langage ordinaire, lit-on dans l'*Encyclopédie philosophique universelle*, un événement est ce qui rompt la trame de la vie quotidienne et s'impose à l'attention²² ». Le phénomène est de cette façon étroitement lié à une conception du temps articulant *chronos* et *aiôn*. Dans sa forme « *événementiale* », explique le philosophe Claude Romano, l'événement se présente comme un fait exceptionnel, une catastrophe, une rupture dans le cours d'une vie, par exemple « un deuil, une rencontre, une maladie²³ » ou « du type la peste, la guerre, la blessure, la mort²⁴ », selon la formulation de Gilles Deleuze dans le chapitre de *Logique du sens* qu'il consacre à la poésie événementielle de Joë Bousquet. Un tel événement est une catastrophe qui prend la forme, chez Ernaux, d'un avortement, chez Blanchot, d'une quasi-

¹⁹ Helmut Meter, « Introduction », dans *Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, Pierre Glaudes et Helmut Meter (éds), Actes du colloque international de Klagenfurt, 1^{er}-3 juin 2005, Bern, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2008, p. VIII.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Le Grand Robert de la langue française*, Alain Rey (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001.

²² *Encyclopédie philosophique universelle*, André Jacob (dir.), préface de Paul Ricœur, vol. 2, t. 1, « Les notions philosophiques », Paris, PUF, 1990.

²³ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1998, p. 45. Romano distingue « [l']événemential, qui renvoie à l'événement en son sens propre » de l'événementiel, « qui qualifie tout ce qui a trait à l'événement au sens du fait intramondain » et qui « ne s'adresse à personne en particulier » (*ibid.*, p. 79).

²⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 177.

exécution, et d'un enfant trisomique chez Cixous. Il s'inscrit par ailleurs en résonance avec le référent biographique et fait signe vers le contenu et le fonctionnement du trauma. Ainsi, en regard de la psychanalyse et dans son articulation au trauma, l'événement dont il sera question ici s'inscrit dans une chaîne de signifiants qui va de l'accident au traumatisme, de l'effraction du *kairos* – terme grec « auquel on donne habituellement une valeur temporelle et qu'on traduit en général par “instant propice, occasion”²⁵ » – à la blessure.

Une grossesse non désirée suivie d'un avortement, une quasi-exécution, la vie et la mort d'un enfant : ces trois événements s'accompagnent d'une dimension traumatique pour le sujet qui en fait l'expérience. Le trauma, que nous définirons principalement dans le champ de la psychanalyse freudienne, apparaît en effet comme une des clés de la lecture que nous ferons ici de l'événement. Le fonctionnement des œuvres est en réalité éclairé par celui du trauma dans l'appareil psychique. Parce que l'événement se présente comme un trauma, parce qu'il a le contenu et la forme d'une

blessure qui interpelle, qui s'adresse à nous en tentant de nous dire quelque chose à propos d'une réalité ou d'une vérité qui n'est pas accessible à la connaissance autrement. Cette vérité, qui apparaît et interpelle à retardement, peut être reliée non pas uniquement à ce qui est de l'ordre du connu mais également à ce qui demeure inconnu dans nos propres actions et nos propres paroles²⁶.

Les œuvres abordées ici révèlent à cet égard de nouveaux paradigmes pour penser l'événement en littérature ; elles sont exemplaires d'un certain rapport entre le secret et l'événement lorsqu'il a la forme d'un trauma.

Or ce qui nous intéresse, ce sont moins les faits liés au trauma dans leurs « conditions objectives²⁷ » que les effets ou les conséquences de tels événements, réels ou fictifs, dans

²⁵ *Encyclopédie philosophique universelle, op. cit.*

²⁶ « [Trauma] is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language. » (Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 4 ; traduction d'Anne Martine Parent dans « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée* (Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi), vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 2006, p. 116.)

²⁷ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 500.

l'écriture et dans le récit. « [L]'événement comme écriture²⁸ » arrive, dans ces textes de Blanchot, de Cixous et d'Ernaux, en un mouvement de « *laisser venir et faire venir*²⁹ » qui constitue l'impulsion du « récit de l'événement » et de l'« événement du récit », la force d'invention permettant d'engendrer le « récit comme structure d'événement³⁰ », bref, sa *signature* : quelque chose de la Chose (traumatique) veut s'écrire et passer au récit. Et en cela même qui s'écrit, quelque chose, de l'événement, toujours, se refuse à s'écrire : c'est la résistance propre au pouvoir d'occultation de l'événement, « ce heurt, ce refus » (*ED*, 110) de s'écrire, la part d'indicible, d'impossible (à dire), la part du trauma qui résiste, de ces « traumas qui, constituant des secrets [...], produisent une machinerie de l'inaccessible³¹ ». Ainsi, là où se trouve l'événement (traumatique) et l'événement de l'écriture, il y a du secret, passant par la voix de l'événement sans jamais l'épuiser ni s'épuiser. Parce qu'il « ouvre une faille³² », l'événement du trauma fait advenir *l'autre* événement. Cet événement *autre* et venu de l'autre, désigné par René Major comme « événement psychique », entraîne le témoignage de l'événement dans une langue qui ferait à son tour événement. En somme, cet événement psychique engagerait le récit sur la voie d'un témoignage où la langue constitue le signe de ce qui arrive au récit et, par extension, à la littérature.

Le rapprochement entre la scène de l'analyse et celle de l'écriture n'est bien sûr pas nouveau, et la scène psychique du récit, si elle ne se réduit pas à ce que Jean Bellemin-Noël désigne par l'expression d'« inconscient du texte³³ », porte à conséquence au-delà de la référence biographique et de la question de l'authenticité du témoignage. Ouvrant au

²⁸ Nous empruntons ici le titre d'un ouvrage collectif consacré aux rapports d'écriture et de lecture entre Derrida et Cixous. Ce titre fait lui-même référence aux propos tenus par Derrida dans le Séminaire de Barcelone, séminaire cité par Marta Segarra dans sa présentation à l'ouvrage : « Alors, l'écriture – puisque toute votre question est naturellement tendue vers l'écriture, vers *l'événement comme écriture*, ce qu'on appelle, ce qu'on peut appeler, pas en général mais dans certains contextes, *l'écriture*, avec beaucoup de précautions – peut être un des lieux où cette chance d'un regard-toucher qui renoncerait à s'appropriier, à maîtriser, est donnée [quelquefois], rarement ». (« Présentation », dans *L'Événement comme écriture. Cixous et Derrida se lisant*, précédé du texte d'H. Cixous « Ce qui a l'air de quoi », Marta Segarra (dir.), Paris, CampagnePremière, coll. « recherche », 2007, p. 9. Derrida souligne.)

²⁹ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2002, p. 61. Derrida souligne.

³⁰ J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, op. cit.

³¹ Nicholas Rand, *Le Cryptage et la vie des œuvres*, Paris, Éditions Aubier, coll. « La psychanalyse prise au mot », 1989, p. 12.

³² Cl. Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 45.

³³ Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p. 210.

« pouvoir de tout dire et au droit de tout cacher³⁴ », la littérature comme l'espace analytique constituent en fait la scène d'une réalité psychique où tout peut arriver. C'est donc avec les outils de la psychanalyse principalement freudienne, de même qu'avec la pensée de la déconstruction de Derrida que nous mettrons au jour le contenu, la forme et les effets de l'événement.

Aménagées telles de véritables structures d'événement, les œuvres de Blanchot, de Cixous et d'Ernaux qui nous retiennent ici affichent une langue et une narration inédites. L'événement est en effet, selon la définition qu'en donne Derrida, « un autre nom pour ce que, dans ce qui arrive, on n'arrive ni à réduire ni à dénier [...]. C'est un autre nom pour l'expérience même qui est toujours *expérience de l'autre*³⁵. » Il s'agira donc pour nous d'élaborer une poétique de l'événement qui prendrait en compte à la fois ce qui, de l'événement, arrive en terme de fait unique et non répétable – « Un des traits de l'événement, souligne Derrida, ce n'est pas seulement qu'il vienne comme ce qui est imprévisible, ce qui vient déchirer le cours ordinaire de l'histoire, mais c'est aussi qu'il est *absolument singulier*³⁶ » –, un événement inscrit dans le réel et la fiction, pris entre le biographique et l'œuvre littéraire, et ce qui arrive comme événement de langage, ce qui arrive *dans et par* la langue et entraîne l'événement du récit.

Témoigner

La fiction est traditionnellement exclue du champ du témoignage, celui-ci reposant sur le fait que, pour témoigner d'un événement, un témoin s'engage dans un récit composé de faits véridiques, d'arguments recevables, d'éléments de preuves vraisemblables. Dans le champ de l'historiographie moderne, l'événement se définit d'ailleurs précisément comme ce dont on témoigne : « [L]'événement, en son sens le plus primitif, est cela au sujet de quoi quelqu'un témoigne. Il est l'emblème de toutes les choses passées³⁷ », écrit Paul Ricœur. Penser le témoignage à partir de la notion d'événement, c'est donc nécessairement poser la question du récit qui le prend en charge, question opposant, pour les historiens,

³⁴ J. Derrida cité par G. Michaud, dans *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 34.

³⁵ J. Derrida, « Artefactualités », dans *Échographies – de la télévision*, avec Bernard Stiegler, Paris, Galilée et Institut national de l'audiovisuel, coll. « Débats », 1996, p. 19. Nous soulignons.

³⁶ J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 89. Nous soulignons.

³⁷ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 229.

récit historique et récit littéraire. Cette confrontation entre récit historique et littéraire se joue en fait sur la frange de la « vérité » : le récit historique serait « [r]écit de faits vrais et non vraisemblables (comme dans le roman) ou invraisemblables (comme dans le conte)³⁸ ».

Or à partir de la lecture de *L'Instant de ma mort* qu'il propose dans *Demeure* et celle du poème « *Aschenglorie*³⁹ » de Paul Celan dans « Poétique et politique du témoignage⁴⁰ », Derrida entreprend une révision des règles testimoniales : le philosophe opère un décroisement entre les catégories de témoignage « véridique » et de fiction, il supprime des frontières entre document « authentique » et littérature, il bouscule au passage les conventions de l'historiographie et du droit en reconnaissant la fiction, l'art, le « témoignage en régime littéraire⁴¹ » comme vecteurs de vérité et voies possibles du témoignage. Un tel déplacement du témoignage en mode fictif rejoue inévitablement le statut de la vérité. Rien d'autre que le témoignage en lui-même, soutient Derrida, ne pourrait attester de l'authenticité ou de la « vérité » d'un témoignage : aucune vérité transcendante, aucune science exacte ne pourraient en effet garantir le témoignage. Dans la forme du *comme si* de la fiction, le doute fait donc son entrée dans le champ de la vérité et le lecteur n'est alors plus sûr de rien. Ce qui fait dire à René Major, exposant les liens entre vérité, témoignage et fiction, que

[d]es textes littéraires peuvent se donner comme matière à fiction la vérité même, le thème « la vérité » ou l'objectif de « la vérité ». Ils peuvent, sous le couvert de la « fiction », parler d'un événement réel. Mais ils peuvent aussi, sous l'apparence de décrire ce qui est arrivé en vérité, demeurer dans l'ordre de la fiction⁴².

« [P]ar essence », écrit par ailleurs Derrida à propos de *L'Instant de ma mort*, « un témoignage est toujours autobiographique : il dit, à la première personne, le secret partageable et impartageable de ce qui m'est arrivé⁴³ ». À cette condition autobiographique

³⁸ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 23.

³⁹ Paul Celan, « *Aschenglorie*/Gloire de cendres », dans *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Poésie Gallimard, 2004, p. 262-265.

⁴⁰ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida*, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), Paris, Éditions de L'Herne, n° 83, 2004, p. 521-539.

⁴¹ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, op. cit., p. 64.

⁴² R. Major, « Faire la vérité », *TTR* (Montréal, Université Concordia, Département d'études françaises), vol. XI, n° 2, 1998, p. 234.

⁴³ *Ibid.*

du témoignage s'ajoute celle de la responsabilité du témoin en regard de la vérité et du parjure :

Témoigner en appelle à un acte de foi à l'égard d'une parole assermentée, donc produite elle-même dans l'espace de la foi jurée (« je jure de dire la vérité ») ou d'une promesse engageant une responsabilité devant la loi, d'une promesse toujours susceptible de trahison, toujours suspendue à cette possibilité de parjure, de l'infidélité ou de l'abjuration⁴⁴.

De plus, toujours selon Derrida, « tout témoignage responsable » devrait « engage[r] une expérience poétique de la langue⁴⁵ ». Ces conditions – responsabilité du témoin, présence engagée du destinataire et dimension poétique de la parole – constituent les fondements du pacte du « témoignage en régime littéraire⁴⁶ » que nous soumettrons dans cette thèse à l'épreuve de notre corpus.

Poussant plus loin les propositions d'historiens et de philosophes de l'histoire tels Ricœur et Veyne qui soulignaient déjà la subjectivité engagée par tout témoignage de l'événement historique, Derrida conclut que

[c]e qui distingue un acte de témoignage de la simple transmission de connaissance, de la simple information, du simple constat ou de la seule manifestation d'une vérité théorique prouvée, c'est que quelqu'un s'y engage auprès de quelqu'un, par un serment au moins implicite. Le témoin promet de dire ou de manifester à autrui, son destinataire, quelque chose, une vérité, un sens, qui lui a été ou qui lui est de quelque façon présent, à lui-même en tant que témoin – seul et irremplaçable⁴⁷.

En regard d'une telle politique du témoignage, l'événement apparaît ainsi comme une expérience unique et singulière en même temps qu'itérable et répétée, et dont la répétition témoignerait de son unicité, à l'image du *tallith*, ce « singulier événement dont la répétition répète seulement [...] le “une seule fois” de la Loi donnée⁴⁸ » de la mort.

⁴⁴ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida, op. cit.*, p. 527.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 521.

⁴⁶ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 64.

⁴⁷ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida, op. cit.*, p. 531.

⁴⁸ J. Derrida, « Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile », dans *Voiles*, avec H. Cixous, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 62.

Récit de l'événement, événement du récit

L'événement est donc unique et indissociable de la trace, verbale ou écrite, qui le constitue en tant qu'événement, ce que les historiographes modernes admettaient déjà à propos de l'événement historique : « en aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement ; il l'est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages, disons à travers des *tekmeria*, des traces⁴⁹ », écrit Paul Veyne dans *Comment on écrit l'histoire*. Or pour qu'il y ait non seulement récit de l'événement mais également événement du récit, ces traces doivent constituer la *langue* de l'événement, posant (au moins) *performativement* l'acte de témoigner : « l'acte testimonial est poétique ou n'est pas, soutient Derrida, dès lors qu'il doit inventer sa langue et se former dans un performatif incommensurable⁵⁰ ». Ces considérations sur le témoignage, sur le témoignage qui ne serait « jamais réductible [...] à la vérification, à la preuve ou à la démonstration, en un mot au savoir⁵¹ », mettent ainsi l'accent sur l'aspect performatif d'une langue qui, au moment de l'attestation, *atteste* – et nous employons ici à dessein la redondance pour souligner le retournement de la langue se faisant elle-même *événement* – dans sa forme, dans son idiome, de l'événement en train de (se) passer, de l'événement en train d'arriver au récit.

Témoigner *en régime littéraire* supposerait enfin une attestation directe impossible et engagerait le récit dans un performatif qui dit en même temps qu'il ne dit pas, confronté aux limites d'un tel dire, tout ceci convergeant à montrer que l'événement, même s'il arrive, ne pourra jamais être dit, complètement dit, *une fois pour toutes*. Car quel qu'il soit, l'événement qui arrive est toujours insaisissable dans son entièreté ; il y a « une certaine *inappropriabilité* de ce qui arrive⁵² », ce qui forcera à toujours aborder, à toujours voir arriver *de biais* l'événement convié chez Blanchot, Cixous et Ernaux : « bien que l'expérience d'un événement, le mode selon lequel il nous affecte appelle un mouvement

⁴⁹ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁰ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 109.

⁵¹ J. Derrida, *Passions*. « *L'offrande oblique* », Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 54.

⁵² J. Derrida, *Le « concept » du 11 septembre*. *Dialogues à New York avec Giovanna Borradori*, octobre-décembre 2001, avec Jürgen Habermas, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 139. Derrida souligne.

d'appropriation, [...] il n'y a d'événement digne de ce nom que là où cette appropriation échoue sur une frontière⁵³ ».

C'est précisément sur les possibilités du langage à « dire l'événement » que se penche Derrida dans le Séminaire qui s'est tenu à Montréal en 1997. Dans son intervention intitulée « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement⁵⁴ », Derrida s'applique à réfléchir aux modalités d'énonciation de l'événement, de même qu'à faire ressortir la complexité et les limites d'une telle prise de parole. Rejouant les catégories du constatif et du performatif établies par J. L. Austin⁵⁵, le philosophe répond en fait à la question inaugurale du séminaire – « Dire l'événement, est-ce possible ? » – en suggérant que l'événement ne peut jamais se laisser prendre entièrement par la parole, ni trouver sa parfaite adéquation dans le langage, que celui-ci soit constatif ou performatif.

Car s'il existe bel et bien une modalité constative, « un dire [...] proche de l'information, de l'énoncé qui dit quelque chose de quelque chose⁵⁶ » au sujet de l'événement, un « faire-savoir⁵⁷ » qui dirait ce qui est, cette modalité serait bien en deçà de la réalité de l'événement telle que la conçoit le philosophe, soit une rupture constituée d'une arrivance verticale. Ce dire constatif auquel s'attaque ici Derrida s'avère d'ailleurs proche d'une certaine conception de la narration historique, qui va de pair avec une vision de l'événement comme donnée objective : « dire l'événement », en ce sens, reviendrait à « dire ce qui est, donc les choses telles qu'elles se présentent⁵⁸ ». Or un tel dire constatif « est d'une certaine manière toujours problématique parce que, en raison de sa structure de

⁵³ J. Derrida, « Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes », *Cahiers Confrontation* (Paris, Éditions Aubier), n° 19, printemps 1988, p. 139 (Derrida souligne). Le texte est repris dans J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987, p. 353-384. Nous citons ici l'édition des *Cahiers Confrontation*.

⁵⁴ J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 79-80.

⁵⁵ On trouve la référence à ces catégories du constatif et du performatif dans les conférences de J. L. Austin, regroupées dans l'ouvrage *Quand dire, c'est faire* (Paris, Seuil, 1970), ouvrage d'abord paru en version originale anglaise sous le titre *How to Do Things with Words* (Oxford, Oxford University Press, 1962). Au sujet d'Austin, le *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* note que celui-ci est à la source des travaux des philosophes de l'école d'Oxford concernant le langage et l'acte de parole : « Le point de départ de leur recherche est l'opposition établie par le philosophe anglais J. L. Austin, au début de sa réflexion sur le langage, entre énoncés *performatifs* et *constatifs* ». (Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (dir.), Paris, Seuil, 1995, p. 645. Les auteurs soulignent.)

⁵⁶ J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 87-88.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

dire, le dire vient après l'événement » : « le dire de savoir quant à l'événement manque d'une certaine manière *a priori*, dès le départ, la singularité de l'événement par le simple fait qu'il vient après et qu'il perd la singularité dans une généralité⁵⁹ ».

En somme, si, comme nous le montrerons dans cette thèse, le fonctionnement de l'événement calque à plusieurs égards celui du trauma, il ne faut donc pas s'étonner qu'au moment de son arrivance, « le lieu et le sens de cet "événement" [...] restent ineffables, comme une intuition sans concept, [...] hors de portée pour un langage qui avoue son impuissance⁶⁰ ». L'événement – et de surcroît lorsqu'il s'agit d'un trauma – constitue en effet une crypte d'où émergera, des années plus tard, le langage, s'engageant ainsi dans la « réparation du sens disloqué » et occasionnant une sorte de « dérive du signifiant⁶¹ ». D'abord ineffable, l'événement entraîne après coup le langage à prendre forme, à trouver *une* forme pour dire ce qui s'est passé et tenter d'en restituer le sens.

Dans la dislocation causée par le trauma, le témoignage va d'abord s'écrire de manière cryptée, laissant voir l'impossibilité d'accéder directement à l'événement⁶² ; un trauma sera raconté à mots couverts, dans des textes aux allures de tiroirs à double fond. Des textes que nous appellerons « *princeps* » en regard du corpus primaire de notre étude, comme « des voies de traverse obligées pour parvenir à raconter "ça"⁶³ », selon l'expression de Sarah Kofman : *L'Arrêt de mort, La Folie du jour*⁶⁴ et « (Une scène primitive ?) » dans le cas de *L'Instant de ma mort ; Neutre* comme pré-texte du *Jour où je n'étais pas là ; Les Armoires vides* et *La Honte*⁶⁵ comme scènes primitives de *L'Événement*.

Racontés de biais, les secrets dont témoignent *L'Instant de ma mort, L'Événement* et *Le jour où je n'étais pas là* se font ainsi entendre par une « voix de fin silence⁶⁶ » – pour reprendre le titre d'un récit de Roger Laporte, ami de Blanchot – dans des récits *princeps*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ J. Derrida, *Le « concept » du 11 septembre*, *op. cit.*, p. 134.

⁶¹ Nicholas Rand, « Préface », dans Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987 [1978], p. XXI (c'est cette édition que nous citons).

⁶² « *It is the fundamental dislocation implied by all traumatic experience that is both its testimony to the event and to the impossibility of its direct access.* » (C. Caruth, « Introduction », dans *Trauma: Explorations in Memory*, C. Caruth (dir.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 9. Nous traduisons.)

⁶³ Sarah Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005 [1994], [p. 9].

⁶⁴ M. Blanchot, *La Folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana, 1973 ; rééd., Paris, Gallimard, 2002. Désormais abrégé en *FJ*, suivi du numéro de la page dans l'édition Fata Morgana.

⁶⁵ A. Ernaux, *La Honte*, Paris, Gallimard, 1997 ; repris dans *Écrire la vie*, *op. cit.* C'est cette édition que nous citons ici ; désormais abrégé en *H*, suivi du numéro de la page.

⁶⁶ Roger Laporte, *Une Voix de fin de silence*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1966.

où s'écrit, en sous-texte, l'événement traumatique. Ces versions primitives de ce qui s'écrira plus tard mettent en scène un dispositif narratif et langagier, c'est-à-dire littéraire, qui sert à maintenir l'événement traumatique au secret et à le révéler sous un mode *météorique*, traversant le ciel du livre dans le « *phainestai* d'une lumière », « venu on ne sait d'où – mais en tout cas d'un autre corps, dont il se serait détaché » ; l'événement sera, comme le météorite, « bref, rapide, passager. Furtif, c'est-à-dire, dans son passage éclair, peut-être aussi coupable et clandestin qu'un voleur⁶⁷. »

⁶⁷ J. Derrida, « La littérature au secret », dans *Donner la mort*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999, p. 185.

LA HONTE COMME PRÉMISSSE

... comme si la honte eût commencé pour lui.

— Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*.

Il y a ceci dans la honte : l'impression que tout maintenant peut vous arriver, qu'il n'y aura jamais d'arrêt, qu'à la honte il faut plus de honte encore.

— Annie Ernaux, *La Honte*.

Les histoires *de* l'événement – au double sens du génitif, c'est-à-dire venant de lui, écrites à partir de lui et à son sujet – que proposent Maurice Blanchot, Hélène Cixous et Annie Ernaux commencent toutes par la honte. Il y a là un affect commun qui constitue l'élément essentiel de ce corpus, la prémissse à toute expérience de l'événement dont l'expression demeurerait singulière, à l'image même de la honte qui apparaît à l'échelle du sujet « comme la chose du monde la mieux partagée », mais où « cependant [...] chacun est seul¹ ». Cette honte, annoncée dans *Thomas l'Obscur* de Blanchot, est le point de départ de notre étude consacrée à l'événement, un point de contact pour un corpus hétérogène faisant corps furtivement, le temps d'un instant figurant l'infigurable dans ces trois motifs que sont la honte, le jour – dans la forme historique de la date et dans son rapport à l'histoire – et la mort. Un corps de textes composé de parties bien distinctes, mais néanmoins liées par la fracture que constituent la honte et le trauma.

« [C]omme si la honte eût commencé pour lui² » : signe de la fiction, ce « *comme si* » annonce chez Blanchot le début de la honte, dans un passé antérieur qui se rapporterait au temps immémorial d'un *toujours déjà là*. C'est aussi le temps immémorial de la faute, présent dans l'incipit du *Jour où je n'étais pas là* : « Comment enfouir le souvenir d'une

¹ Jean-Pierre Martin écrit : « La honte apparaît comme la chose du monde la mieux partagée, et cependant ici chacun est seul. » (*Le Livre des hontes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2006, p. 16.)

² M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, nouvelle version, Paris, Gallimard, 1950, p. 137.

faute qui revient d'un lointain passé ? » (J, 9). Or quelle honte commence ici et pour qui – « pour lui », écrit Blanchot, mais qui est « lui » ? Il faudra bien trouver à *en* répondre, de la honte comme de ce qui s'ensuit dans les œuvres de Blanchot, de Cixous et d'Ernaux. Quelle honte, quelles hontes peuvent bien inaugurer une pensée de l'événement chez ces trois écrivains ? C'est ce que nous tenterons de dire ici, en les prenant ensemble à témoin de ce qui arrive, par le biais de cet affect.

Trois visages de la honte tiennent lieu de prémisses à l'événement, comme autant de pré-figures de ce qui va venir à l'écriture. « Déshonneur humiliant », la honte se définit comme le « [s]entiment pénible de son infériorité, de son indignité ou de son abaissement dans l'opinion des autres³ ». Un tel sentiment serait au fondement de *L'Instant de ma mort* de Blanchot comme il le serait de *L'Événement* d'Ernaux et du *Jour où je n'étais pas là* de Cixous. Remarqué par Derrida, l'affect de la honte semble en effet avoir été déposé dans la crypte de *L'Instant de ma mort* : « ce dont se plaint en quelque sorte Blanchot, écrit Derrida, ou en tout cas le narrateur, ce qu'il accuse aussi [...] c'est d'avoir été sauvé et que sa demeure ait été sauvée *pour une raison impure, inavouable, socialement suspecte, honteuse* donc pour une raison qui appelle d'autant plus la confession d'urgence⁴ ». Nous en dirons plus longuement, dans la partie portant sur la poétique de l'événement chez Blanchot, au sujet de cette confession et des motivations autobiographiques se trouvant ou non à la source de l'écriture de *L'Instant de ma mort*. Mais arrêtons-nous pour le moment à cette hypothèse, à savoir que la honte est présente dans le récit et engage l'œuvre sur la voie d'une littérature de l'aveu, une littérature « met[tant] en jeu à la fois la puissance et l'impuissance de l'exhibition⁵ » dont elle est l'objet.

Aussi rares et énigmatiques soient les affects dans l'œuvre littéraire de Blanchot, il est bien question, dans *L'Instant de ma mort*, d'un sentiment explicitement associé à la honte. Ce sentiment se présente d'ailleurs comme un des trois effets engagés par le récit, soit la légèreté qui habite le jeune homme – un effet qui, une fois de plus, est un *affect* (*effect*, pourrait-on dire pour évoquer le terme anglais par lequel se traduit *effet*) –, de même

³ *Le Petit Robert*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011.

⁴ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 114. Nous soulignons.

⁵ J.-P. Martin, *Le Livre des hontes*, *op. cit.*, p. 42.

que l'état de survie (en anglais « *living on*⁶ ») dans lequel se trouve désormais le personnage du jeune homme. Le narrateur de *L'Instant de ma mort* confie ainsi le « tourment de l'injustice » (*IM*, 14) qui l'habite dans le récit de sa vie sauve, de sa mort échappée des mains du soldat l'ayant mis en joue. Sauvé par la noblesse présumée de son statut social – révélée au soldat par la présence du « Château » (*IM*, 13) –, le narrateur, comme le personnage du jeune homme de *L'Instant de ma mort*⁷, affiche tel un stigmate le signe de sa survie. C'est une tache originelle dont il n'a pas fini d'avoir honte. Il doit en effet sa survie à « l'erreur et [à] l'injustice⁸ », ce qui fait de l'expérience non éprouvée de la mort un secret lourd à porter. Il est donc condamné à survivre, voué à l'éternel sursis par la suspension de l'arrêt de mort que lui destinent les soldats ayant pris d'assaut le château où il se trouve.

C'est ce sursis, cette articulation que sera désormais sa vie entre survie, suspens et sursaut (de vie) que l'écrivain confie dans le secret d'une lettre adressée à Vadim Kozovoï et rendue publique par l'édition de leur correspondance en 2009. Le 28 mai 1982, Blanchot écrit à son ami :

C'est notre destin d'être en sursis. Je ne vous ai pas dit que, dans ma vie clandestine dans cette époque terrible de l'occupation, j'avais connu cette péripétie : collé au mur pour être fusillé, les maquisards ayant à ce moment-là donné un assaut, le lieutenant nazi dut suspendre l'exécution. Et comme il ne revenait pas, les soldats « allemands » me firent signe d'en profiter pour disparaître – or qui étaient-ils ? Des *Russes*, un détachement de l'armée Vlassov. Ainsi c'est l'humanité russe qui m'a sauvé⁹.

Si, comme cette lettre porte à le croire, cet événement est bel et bien arrivé à Blanchot un jour de l'été 1944 – quoiqu'il l'ait vécu sur le mode diégétique de la « péripétie », mot étrangement « léger » pour évoquer ces circonstances –, l'événement aura pris cinquante ans avant de s'écrire, avant de montrer le visage marqué de honte qui est celui d'une quasi-

⁶ « *Strictly speaking, the guilt that colors his afterlife is separate from the state of "living on" itself and from the "feeling of lightness" at the instant of death: these are three distinct effects of the whole scenario.* » (Rei Terada, « The Instant of My Death, and: Demeure: Fiction and Testimony (review) », *SubStance* (Madison, University of Wisconsin Press), Issue 96, vol. 30, n° 3, 2001, p. 133. Nous traduisons.)

⁷ Nous démêlerons plus loin, dans la partie consacrée à Blanchot, les entrelacs de ces instances narratives qui sont au cœur de *L'Instant de ma mort*.

⁸ J. Derrida, *Demeure– Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 114.

⁹ M. Blanchot, *Lettres à Vadim Kozovoï suivi de La parole ascendante*, Houilles, Éditions Manucius, coll. « Le marteau sans maître », 2009, p. 73. Blanchot souligne.

exécution, d'une vie échappée à la mort par « l'erreur de l'injustice » (IM, 9). L'erreur est bien entendue double, c'est-à-dire, d'une part, celle du soldat qui aura laissé s'enfuir le jeune homme – une erreur du point de vue de l'autre –, et d'autre part, une injustice pour ceux qui furent tués *à sa place*, ces « fils de fermiers » « abattus » (IM, 13) le même jour – le narrateur dira qu'ils « n'avaient pour tort que leur jeunesse » (IM, 13) – et dont les « fermes brûl[èrent] » (IM, 12). Le secret que recouvre *L'Instant de ma mort* – celui d'une survie grâce à l'injustice – reposerait ainsi sur une honte qui serait en partie liée à la culpabilité de sa classe sociale, ce que le narrateur traduit par le « tourment de l'injustice » (IM, 14). Cette honte aura bien entendu des répercussions ontologiques chez Blanchot et se muera en honte *tout court*.

Chez Cixous, la honte prend les traits d'un enfant trisomique. La narratrice du *Jour où je n'étais pas là*, qui est aussi la mère de cet enfant, convoque la vie et la mort de l'enfant, rappelle à la mémoire son visage de monstre qui est celui de la honte impossible à regarder et impossible à (d)écrire. La honte est partout dans *Le jour où je n'étais pas là* « comme une irisation de pensée » (J, 81) à l'idée même de cet enfant, à la pensée comme à l'impensé qui le caractérisent. Pour la narratrice qui a gardé l'enfant secret, sa vie et sa mort incarnent précisément une faute dont elle cherchera par tous les moyens à se confesser et/ou à se faire pardonner, quitte à devoir ventriloquer ou vampiriser ses proches (mère et frère) qui étaient présents lors de la mort de l'enfant, alors qu'elle était, elle, absente.

C'est que les crimes sont nombreux dans *Le jour où je n'étais pas là* et chacun appelle son châtement qui est paradoxalement, chez Cixous, une « cuisante absence de châtement » (J, 25) : crime de la narratrice infanticide en son absence même ; crimes infanticides, également, perpétrés par la mère de la narratrice à la Clinique où elle pratique des interruptions de grossesse ; matricide, ce crime commandé par la grand-mère Omi réclamant qu'on la tue. Des crimes avoués, pensés et impensés, des « crimes renversé[s] » (J, 77) ou qui n'ont eu lieu qu'en pensées. La narratrice se révèle en fait honteuse et coupable de fautes sans nom, mais qui auraient toutes, d'une façon ou d'une autre, l'enfant ou la mère pour origine.

Le jour où je n'étais pas là multiplie ainsi les aveux de fautes et devient le témoignage d'une culpabilité maternelle sans bornes. Comme le souligne Jean-Pierre Martin dans l'ouvrage qu'il consacre à la honte dans la littérature, le livre de Cixous est

« un cas limite qui entraîne une série de hontes : honte d’avoir un fils mongolien, honte de l’avoir laissé à sa mère, mais aussi honte à l’égard du monde des êtres mongoliens, un monde à la fois autre et sans distinction possible¹⁰ ». La narratrice constate en effet que « [t]ous les mongoliens se ressemblent » et c’est « [e]ncore une honte » (*J*, 71). L’enfant du *Jour où je n’étais pas là* est en quelque sorte la tache aveugle et honteuse de la mémoire et de la famille, la scène familiale agissant dans le texte « comme un panoptique où se réfracte de mille façons le sentiment lancinant, pour chacun, quoi qu’il fasse, d’être toujours en défaut et en faute¹¹ ».

Inscrite dans le rapport de la mère à l’enfant, la honte remonte aussi, chez Cixous, de l’enfant à la mère. C’est du moins ce qu’évoque une scène de « Savoir », où la narratrice se trompe littéralement de mère.

Jamais [la narratrice] ne vit en sûreté. Voir était un croire chancelant. Tout était peut-être. Vivre était en état d’alerte. En courant à toutes jambes vers sa mère elle se réservait la possibilité de l’erreur jusqu’à la dernière seconde. Et si sa mère n’était soudain pas sa mère à l’instant où elle atteignit son visage ? La douleur de n’avoir pas reconnu que l’inconnue ne pouvait être sa mère, *la honte de prendre une inconnue pour la connue par excellence, le sang n’a donc pas crié, pas senti ? La trahison du sang du sens ainsi on peut se tromper de mère être trompée jusqu’à la mère*¹² ?

« Se tromper » et « être trompée jusqu’à la mère », voilà la honte dont témoigne ici Cixous. Se cristallisant dans le visage de la mère, « à l’instant où [la narratrice] attei[nt] [le] visage » de sa mère, la honte est également intrinsèquement liée à l’impossibilité de regarder celui de l’enfant trisomique. La honte, c’est donc aussi se tromper *jusqu’à l’enfant*, le mouvement du regard honteux allant de la mère à l’enfant et de l’enfant à la mère, en un va-et-vient perpétuel.

De même que la faute engendre la honte et se donne comme origine du *Jour où je n’étais pas là* – la faute de la mère et celle de l’enfant, la faute *de naissance* –, elle se fait

¹⁰ J.-P. Martin, *Le Livre des hontes*, op. cit., p. 100.

¹¹ *Ibid.*

¹² H. Cixous, « Savoir », dans *Voiles*, avec J. Derrida, op. cit., p. 14. Nous soulignons. Désormais abrégé en *S*, suivi du numéro de la page. On remarquera ici que « vit » renvoie à la fois à « voir » et à « vivre », une homonymie fondamentale et récurrente chez Cixous.

chez Ernaux matière première de l'écriture, « une matière dans laquelle il fau[t] plonger¹³ », ce que l'auteure fera dès la scène primitive des *Armoires vides*, roman qui raconte à la première personne la vie de Denise Lesur, jeune fille d'une famille de petits-bourgeois de province, enceinte sans l'avoir voulu. Collectionnant un chapelet de fautes qu'elle doit réciter lors de la confession, à l'école, la jeune Denise Lesur forge son identité à partir de ce paradigme de la faute et de la honte qui semble tenir lieu pour elle à la fois de passé, de présent et d'avenir :

J'ai été orgueilleuse, souvent. J'ai été... j'ai été... J'ai tout été. La liste est longue. Des dizaines de Denise Lesur tombent à côté de moi, séchées, enterrées. [...] Voleuse de sucre, paresseuse, désobéissante, toucheuse d'endroits vilains, tout est péché, pas un coin de souvenir pur. [...] Rien à faire, je n'adore pas Dieu, je ne respecte pas mes parents, tout est à dire. (*AV*, 138-139)

Ce roman inaugure ainsi une « série de scènes de la honte qui traversent » toute l'œuvre d'Ernaux et « qui atteignent leur point culminant dans le livre du même nom¹⁴ », *La Honte* (1997), livre qui ne sera en fait qu'un seuil avant une autre relance, dans le récit de l'avortement clandestin que constitue *L'Événement*. Pour Ernaux, « l'écriture acquiert une fonction expiatoire¹⁵ » de la honte dont elle cherche à « atteindre l'origine¹⁶ ». Honte sociale, honte familiale, honte sexuelle se superposent de sorte que tous ces visages de la honte constituent un portrait en kaléidoscope d'une femme pour qui « [l]a honte est devenue un mode de vie » (*H*, 266). C'est en racontant la honte – toutes les hontes – qu'Ernaux entend s'en défaire en un salut qui évoque le salut chrétien par lequel le croyant est sauvé en expiant ses fautes.

La honte sociale, qui est par ailleurs le sujet des *Armoires vides*, se concrétise également dans la forme d'une altercation violente entre les parents et du rappel des faits de l'année 1952 dont va témoigner *La Honte*. Débarrassée de l'artefact du roman, l'écriture

¹³ Philippe Vilain, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question » [entretien], *Roman 20/50* (Villeneuve d'Ascq, Centre d'étude du roman des années 1920 à 1950), n° 24, décembre 1997, p. 146.

¹⁴ Lyn Thomas, « Influences illégitimes : la revue *Confidences* comme intertexte des *Armoires vides* », dans *Annie Ernaux. Une œuvre de l'entre-deux*, Fabrice Thumerel (dir.), Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2004, p. 145.

¹⁵ Claire-Lise Tondeur, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1996, p. 153.

¹⁶ Ph. Vilain, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question », *Roman 20/50*, *loc. cit.*, p. 146.

creuse ici le cœur de l'expérience secrète et traumatique de l'enfance puisque, comme le résume Jean-Pierre Martin,

c'est à partir de sa honte que l'enfant a intériorisé le regard d'autrui, le saisissant partout autour d'elle. Dès lors, [pour Ernaux,] être ethnologue de soi-même, reconstituer le monde des perceptions de l'enfance, avec ses rituels, ses lois, ses règles et ses convenances, c'est aussi être ethnologue et sociologue de sa honte¹⁷.

« La plus grande honte, c'est d'avoir eu honte de [s]es parents », confie pour sa part Ernaux en insistant pour dire que « [c]e qui [lui] fait honte, c'est cette honte-là dont [elle n'est] pas vraiment responsable¹⁸ ». La honte des parents – qui est celle de l'infériorité de leur classe – se trouverait donc chez Ernaux au fondement même de la honte engendrant l'écriture. Une honte sans responsabilité, transmise de mère ou de père en fille, la véritable tache originelle dont découleraient toutes les fautes.

Les narratrices de *L'Événement* et du *Jour où je n'étais pas là* tenteront donc par tous les moyens de raconter une expérience honteuse tenue secrète. « Depuis des années », la narratrice de *L'Événement* « tourne autour de cet événement de [s]a vie » (E, 277), dans l'attente que « quelques mots surgissent, dont [elle] puisse dire, “c'est ça” » (E, 278). Ernaux cherche ainsi, par l'écriture, à faire advenir l'événement en même temps qu'à effacer toute trace de culpabilité engendrée par l'avortement vécu au début des années 1960. Car si la honte est introjectée, la culpabilité, elle, repose sur une action, réelle ou phantasmée. « La seule culpabilité que j'aie jamais éprouvée à propos de cet événement, explique Ernaux, c'est qu'il me soit arrivé et que je n'en aie rien fait. Je le dis dans mon livre, et mon livre y met un terme¹⁹. » Or l'écrivain voit-elle un terme à la culpabilité associée à l'avortement ou un terme à l'événement lui-même ? Il y a indéniablement, ici, une volonté d'en finir avec l'événement, volonté qui passe par la confession de ce qui est arrivé.

¹⁷ J.-P. Martin, *Le Livre des hontes*, op. cit., p. 110.

¹⁸ Entretien avec Gro Lokoy, cité par Cl.-L. Tondeur dans *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, op. cit., p. 153.

¹⁹ Catherine Argand, « Annie Ernaux (entretien) », *Lire*, n° 284, avril 2000 ; texte mis en ligne à l'adresse suivante : http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_805924.html ; consulté le 7 octobre 2013. Désormais abrégé en *L*.

Mais s'engager dans un tel rappel de l'événement ne se fait pas sans encourir les risques d'une honte plus grande encore. Dans *Le jour où je n'étais pas là*, par exemple, la narratrice convie la naissance et la mort de son enfant, en admettant que la révélation de tels événements gardés secrets pourrait susciter chez les autres questionnements et jugements :

Que vont dire mes amis, que va dire mon éternel ami à qui je ne parlai jamais de mon fils l'enfreint le premier ? Vont-ils croire que je l'ai caché, dissimulé, gardé pour moi dans un tiroir, égaré, renié comm e un dieu, abjuré comme une foi, inventé pour un livre ? [...] Mais je ne suis pas la seule, nous l'avons tous tu et sans mot donné et sans briser le sceau déposé il y a des dizaines d'années. *Cela* ne pouvait pas durer. Le livre maintenant s'en mêlait aussi. (*J*, 150 ; nous soulignons)

À quoi le pronom « [c]ela » renvoie-t-il ici ? Au secret ? Au silence déposé sur l'enfant comme un « sceau » (*J*, 150), enfant et mémoire scellés ? Au souvenir de l'enfant ? À sa vie et/ou à sa mort ? « Cela » (*J*, 150) ne sera pas dit et la honte continuera de recouvrir l'insupportable, l'infigurable. *Cela* demeurera inter-dit, dit et tu entre les lignes racontant la vie et la mort de l'enfant. De la même manière, la clandestinité de l'avortement vécu par Ernaux inscrit un rapport de l'événement à l'interdit, à l'illégalité et à l'illicite, à l'inavouable de l'aveu même.

Dans le cas de Blanchot comme dans celui de Cixous et d'Ernaux, le rappel d'une faute entraîne le récit vers la culpabilité, l'écriture venant avouer et demander réparation pour une action reconnue comme coupable, par le sujet lui-même ou par les autres. Un crime s'est produit, qui a parfois explicitement à voir avec l'Histoire, comme chez Blanchot – c'est un crime de guerre que rapporte *L'Instant de ma mort* –, mais qui de toutes les façons s'inscrit dans un rapport étroit à la mort : honte d'avoir échappé à la mort, honte d'avoir interrompu la vie d'un « fœtus [...] de trois mois » (*E*, 313), honte d'avoir chassé de sa mémoire, d'avoir nié un enfant trisomique, mort en bas âge. Et il s'agira, entre autres, de montrer, par l'écriture et le récit, ce qu'il en coûte de dire cette honte.

Honte et trauma

Comme le prouve sa prégnance dans les œuvres du corpus, la honte prend forme devant témoin, devant le regard et le jugement de l'autre : survivant chez Blanchot, ami ou amant

chez Cixous et Ernaux – la narratrice de *La Honte* confiant toujours dans les mêmes termes à « des amants » que « “[s]on père a voulu tuer [s]a mère quand [elle] allai[t] avoir douze ans” » (*H*, 214) –, et lecteur dans tous les cas. Les récits des rescapés d’Auschwitz offrent d’ailleurs une poignante exemplarité de ce qui, dans la honte, arrive de l’autre. Le survivant est en effet témoin par excellence, comme l’indique la racine indo-européenne du mot « témoin » (« *superstes* ») qui, selon Benveniste, signifie « celui qui “subsiste au-delà”, témoin en même temps que *survivant*, soit comme “celui qui se tient sur la chose”, qui y est présent²⁰ ».

Or en tant que survivant de la Catastrophe – c’est bien là le sens de *Shoah* –, le témoin peut se voir empêché de parler par la honte qu’il a intériorisée. Dans son ouverture au colloque « Lire, écrire la honte », Bruno Chaouat évoque à cet égard trois raisons pour lesquelles celui ou celle qui a survécu à la Shoah ne pourra pas parler : la première « est que les Nazis prévoient que, soit nul n’ajoutera foi au récit des survivants », soit « on refusera de les écouter », la seconde est « l’effacement des traces qui caractérise la stratégie génocidaire » et la troisième, « que les survivants refuseront de parler²¹ ». C’est cette troisième motivation au silence qui nous intéresse ici, alors que « ce qui est devenu honteux », pour le survivant, « c’est d’avoir trahi, par sa survie, ceux qui sont allés jusqu’au bout de la honte et de la déshumanisation²² ». Protégeant le sujet qui refoule ce qu’il éprouve, la honte érige donc une « façade de mots qui permet de mettre à l’ombre un épisode invraisemblable, une catastrophe²³ » dont il demeure impossible de parler.

Cette « catastrophe » dont témoignent chacun à sa manière les textes de Blanchot, de Cixous et d’Ernaux s’apparente au trauma qui, tel une « blessure avec effraction²⁴ » (selon l’étymologie du terme), vient faire irruption dans le cours de l’existence du sujet. La honte doublée de la faute et de la culpabilité reprend ainsi le fonctionnement du trauma qui est un « événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l’incapacité où se trouve le

²⁰ Émile Benveniste cité par J. Derrida dans « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L’Herne. Derrida, op. cit.*, p. 526. Benveniste souligne.

²¹ Bruno Chaouat, « Hontologies », dans *Lire, écrire la honte. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, juin 2003*, Bruno Chaouat (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Passages », 2007, p. 7-8.

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ Boris Cyrulnik, *Mourir de dire*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 2012 [2010], p. 8.

²⁴ « Trauma » vient du grec « *trauma* », qui signifie « blessure » et « désigne une blessure avec effraction ». (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 499.)

sujet d’y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets pathogènes durables qu’il provoque dans l’organisation psychique²⁵ ». Longuement étudié par les théories américaines dans le champ des écritures de soi, et tout particulièrement dans le cadre de recherches menées à partir des récits de survivants de la Shoah et mettant à profit études littéraires et théories psychanalytiques²⁶, le trauma se conçoit comme une rupture qui intervient hors de la réalité « normale » qui, elle, s’appuierait sur la causalité, les enchaînements, les informations portant sur le lieu et le temps. Comme le trauma, la honte contient d’ailleurs par définition une telle suspension du temps. En un écho au titre du récit de Blanchot qui préfigure *L’Instant de ma mort*, nous dirons que la honte est un arrêt, une sentence punissant le sujet en regard de la faute : dans la honte, « [o]n est “arrêté”, il n’y a plus cette continuité sociale qui suppose la possibilité de passer à l’instant suivant²⁷ ». La honte, comme le trauma, apparaît donc comme une suspension qui rend caduque la réalité considérée en termes de continuité, de causalité, de lieu et de temps. Par ailleurs, le trauma en tant qu’événement venu de l’autre échappe à toute intelligibilité, à toute capacité de raconter et à toute maîtrise²⁸. Il devient dès lors impossible pour le sujet d’accéder directement à l’événement, obligé de témoigner *obliquement* de ce qu’il a vécu et qui lui échappe toujours malgré les efforts déployés pour le saisir et le mettre en récit.

Par le refoulement qui caractérise cet affect, la honte va d’ailleurs chercher à assurer la conservation du trauma, creusant, dans la réalité psychique du sujet, « des caveaux de traumas silencieux, où des événements réels se terrent comme s’ils n’avaient jamais eu lieu²⁹ ». Des textes à double entente, donc, qui disent une chose indicible, inaudible, incompréhensible et qui pourtant veut s’écrire, forant « une zone silencieuse qui parle sans cesse, un bas-parleur en quelque sorte, qui murmure au fond [du texte] un récit

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Voir à ce sujet l’ouvrage fondateur de Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York, Routledge, 1992).

²⁷ Alain David, *Racisme et antisémitisme. Essai de philosophie sur l’envers des concepts*, préface de Jacques Derrida, Paris, Ellipses, coll. « Polis. Petits essais d’éthique et de politique », 2001, p. 139, note 190.

²⁸ « *The traumatic event, although real, took place outside the parameters of “normal” reality, such as causality, sequences, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during, no after. This absence of categories that define it lends it a quality of “otherness”, a salience, a timelessness and a ubiquity that puts it outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, of recounting and of mastery.* » (D. Laub, « *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening* », dans *Testimony. Crises of Witnessing in Literature*, S. Felman et D. Laub (dir.), *op. cit.*, p. 69. Nous traduisons.)

²⁹ N. Rand, « Préface », dans N. Abraham et M. Torok, *L’Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. XX.

inavouable³⁰ ». Les secrets honteux dont témoignent obliquement *L'Instant de ma mort*, *L'Événement* et *Le jour où je n'étais pas là* se font ainsi entendre à voix basse. De cette façon, *L'Arrêt de mort* et *Les Armoires vides* – les textes les plus romanesques du corpus par les modalités narratives qu'ils présentent – empruntent la voix d'un personnage pour raconter « l'histoire incroyable d'un autre qui, comme [l'auteur], a connu un fracas incroyable³¹ ». L'auteur livre alors « le récit d'un autre comme lui-même, un représentant de soi, un porte-parole³² », en une fiction proche de l'autobiographique et menée à la première personne. C'est précisément ce rôle que jouera le personnage du jeune homme dans *L'Instant de ma mort*, installant une distance entre le narrateur et l'auteur : mettre à distance la subjectivité ou l'affect, tout maintenir dans le plus grand secret, cacher mais pour mieux raconter.

Sur un secret en forme de trauma, momentanément mis à l'écart de la littérature, *quelque chose* va pourtant s'écrire à propos de la honte. Le lecteur assiste ainsi au retour de l'événement, survenant même contre le gré de celui qui en est habité³³. *Ça*, « tout cela³⁴ » (*AM*, 7), veut s'écrire, trouver sa voix (narrative) et sa voie en un texte qui tiendrait de la crypte, « non pas [de] *la* crypte *en général*, écrit Derrida, mais [de] celle-ci, toute singulière, au bord de laquelle je reviendrai toujours³⁵ », tel le trou au bord duquel vit et écrit le traumatisé, à la fois « trou dans la mémoire » et « trou dans la personnalité »³⁶. Un trou comme un enfant qui revient et auquel reviendrait sans cesse Cixous, même après *en*

³⁰ B. Cyrulnik, *Mourir de dire*, *op. cit.*, p. 8.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Caruth explique ainsi cette autre caractéristique du trauma : « [T]he literal return of the event against the will of the one it inhabits. » (C. Caruth, « Introduction », dans *Trauma: Explorations in Memory*, *op. cit.*, p. 5. Nous traduisons.)

³⁴ L'incipit de *L'Arrêt de mort* est sans équivoque quant au rappel de l'événement, même si *cela* s'écrit en brouillant le référent biographique à partir de la date (nous reviendrons plus loin sur ce *brouillage*) : « Ces événements me sont arrivés en 1938. [...] Si j'ai écrit des livres, c'est que j'ai espéré par des livres mettre fin à *tout cela*. » (*AM*, 7 ; nous soulignons.)

³⁵ J. Derrida, *Fors*, dans Nicolas Abraham et Maria Torok, *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1976, p. 10. Derrida souligne.

³⁶ Sandor Ferenczi écrit à ce sujet, dans son *Journal clinique*, en date du 30 juillet 1932 : « Une partie de notre personne peut "mourir" [...] et si la partie restante survit quand même au trauma, elle s'éveille avec *un trou dans la mémoire*, à vrai dire avec *un trou dans la personnalité* » (*Journal clinique*, janvier-octobre 1932, tr. fr. Groupe de traduction du Coq-Héron 1985, Paris, Payot, coll. « La science de l'homme », 1985 ; cité par Janine Altounian dans *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000, p. 70. Nous soulignons.)

avoir fini avec cet enfant. « [E]lle y revient au trou, qui est l'enfant³⁷ », en 2010 dans *Double Oubli de l'Orang-Outang*³⁸, par exemple, évoquant un enfant *troué*, « enfantrouvé » (DO, 32), où « un trou reste, irréparable lacune dans l'âme » (DO, 154).

D'un trou semblable, un fond remonterait à la mémoire après un délai de plus ou moins quarante ans – « le temps d'incubation de tout traumatisme³⁹ » –, tirant sa force de ce délai dans lequel son rappel prend forme et contenu⁴⁰. Ernaux signale d'ailleurs, en des termes évoquant le travail psychique du trauma, les risques de « replonger dans ce temps-là, dans cet être qu[']elle a] été, dans cet événement » : « Je n'étais jamais descendue jusqu'au fond de ce qu'il avait été pour moi. Si j'écris, c'est pour sauver ce qui a eu lieu, le faire exister par l'écriture, essayer de comprendre, explorer ce que j'ai vécu sans le connaître. C'est quelque chose de très dangereux. » (L)

Le trauma amorce ainsi une remontée, quarante ou cinquante ans plus tard : dans *L'Instant de ma mort*, la mise en joue est datée de 1944 ; l'avortement de *L'Événement* remonte à 1963 ; la naissance et la mort de l'enfant trisomique, toutes deux survenues au début des années 1960, sont rappelées « quarante ans plus loin » (J, 184), dans *Le jour où je n'étais pas là*. Au sujet d'un tel délai chez le traumatisé, Freud écrit, dans ses « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » (1915), que « [l']état psychique initial peut bien, des années durant, ne pas se manifester », le trauma « n'en subsiste pas moins, tant et si bien qu'il peut un jour redevenir la forme d'expression des forces psychiques, voire la forme unique, comme si tous les développements ultérieurs avaient été annulés, ramenés en arrière⁴¹ ». Le trauma se joue donc sur *au moins* deux scènes et c'est dans cet après-coup psychique que « des expériences, des impressions, des traces mnésiques sont remaniées ultérieurement en fonction d'expériences nouvelles, de l'accès à

³⁷ G. Michaud, « Soi disant sujet, ou "La fiction suit son cours" (Autour de *Double Oubli de l'Orang-Outang* d'Hélène Cixous) », *Études françaises* (Montréal, Presses de l'Université de Montréal), vol. 48, n° 2, 2012, p. 157.

³⁸ H. Cixous, *Double Oubli de l'Orang-Outang*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2010, p. 32. Désormais abrégé en DO, suivi du numéro de la page.

³⁹ G. Michaud, « *Che cos'è la pittura?* Trois manières de toucher la Chose : Nancy, Derrida, Cixous », *Études françaises* (Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal), vol. 42, n° 2, 2006, p. 115.

⁴⁰ « [T]rauma is not a simple or single experience of events but that events, insofar as they are traumatic, assume their force precisely in their temporal delay. » (C. Caruth, « Introduction », dans *Trauma: Explorations in Memory*, op. cit., p. 9. Nous traduisons.)

⁴¹ Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » [1915], dans *Essais de psychanalyse*, tr. fr. André Bourguignon, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 25.

un autre degré de développement. Elles peuvent alors se voir conférer, en même temps qu'un nouveau sens, une efficacité psychique⁴² », permettant au trauma d'être appréhendé et mis en mots. À l'image, encore une fois, des survivants de la Shoah attestant que leur témoignage ne commençait à prendre forme que quarante ans après ce qu'ils avaient vécu⁴³, Blanchot, Cixous et Ernaux, « possédés » chacun à sa manière « par [...] un événement⁴⁴ », auront finalement laissé entrer l'écriture par à-coups dans le champ de l'événement, en un délai rendant tangibles la force de hantise du trauma autant que le réflexe de conservation de la honte.

Honte en soi et « culpabilité sans origine⁴⁵ »

Les scènes de la quasi-exécution, de l'avortement clandestin et de la mort de l'enfant trisomique constituent autant de visages de la honte rapportés par l'écriture, forgeant une littérature marquée par le secret et la toute-puissance de l'événement : à se dire et à se taire, à engendrer une langue, à donner lieu à la littérature. Ces scènes qui croisent en leur matière événementielle – qui est aussi traumatique, comme on l'a vu – la honte, la faute et la culpabilité, « confient à l'acte de lecture la plus grave responsabilité, une responsabilité accrue ou aggravée qui se rapproche de celle décrite par Emmanuel Levinas lorsqu'il parle de la mort et de la culpabilité du survivant⁴⁶ », cette « culpabilité sans faute et sans dette » qui « lui laisse » – au lecteur, au survivant – « seulement le silence ou les mots les plus nus⁴⁷ ».

⁴² J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 33.

⁴³ Citant les travaux menés au Yale Video Archive et qui visent à enregistrer les témoignages des survivants de la Shoah, Dori Laub note : « *Many of the survivors [...] realize that they have only begun the long process of witnessing now— forty years after the event* ». (« *An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival* » dans *Testimony. Crises of Witnessing in Literature*, *op. cit.*, p. 79. Nous traduisons.) Nous pensons aussi à Primo Levi et à son ouvrage *Naufragés et rescapés*, « publié une quarantaine d'années après son témoignage d'Auschwitz dans *Si c'est un homme*. » (B. Chaouat, « Hontologies », dans *Lire, écrire la honte*, *op. cit.*, p. 10.)

⁴⁴ « *To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event*. » (C. Caruth, « Introduction », dans *Trauma: Explorations in Memory*, *op. cit.*, p. 4-5. Nous traduisons.)

⁴⁵ L'expression est de la psychanalyste Rachel Rosenblum dans « Peut-on mourir de dire ? Sarah Kofman, Primo Levi » (*Revue française de psychanalyse* (Paris, PUF), « Devoir de mémoire : entre passion et oubli », LXIV, 2000, p. 122).

⁴⁶ G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

Si, dans les textes de notre corpus, « cette culpabilité sans faute⁴⁸ » ou la honte *en soi* était conviée, il s’agirait donc non plus seulement de la honte *de quelque chose* mais de la honte comme moteur premier de la littérature et du devenir écrivain avant même qu’elle soit nommée. Si, à l’exemple du secret et de l’événement – à l’œuvre *en tant que tels* autant que sous la forme d’un contenu défini –, se manifestait dans ces textes une honte « vide », « indicible, suscitée par une subjectivité déchirée plus que par une valeur morale extérieure à elle⁴⁹ », il y aurait donc une *hontologie* à laquelle serait redevable l’écriture de Blanchot, de Cixous et d’Ernaux.

Trouverait-on par ailleurs l’origine – l’une des sources possibles – d’une telle honte dans le deuxième récit de la Genèse, où Adam enfreint la loi de son Créateur en croquant le « fruit de l’arbre désigné tour à tour comme l’arbre de la connaissance du Bien et du Mal puis comme l’arbre de la vie au centre du jardin » ? « Cet interdit s’exprime dans la menace “le jour où tu en mangeras de mort tu mourras” »⁵⁰. Ainsi, « [l]a honte, qui signifie “tu ne peux être parmi nous” et à quoi s’adosse toute existence sociale » entraîne le fait « qu’il n’est pas de punition qui ne passe par cette sentence⁵¹ ». L’origine de « l’affect d’humiliation primitive⁵² » remonterait donc à ce récit biblique. Or ce « “tu ne peux être parmi nous” » de la Genèse pourrait bien être prononcé par le jeune homme de *L’Instant de ma mort*, chassé de la tranquillité d’une existence pour entrer dans le sursis qui sera désormais sa vie. Cette phrase emblématique de la honte hante également toutes les narratrices d’Ernaux, transfuges de classe en rupture avec leur milieu, de même qu’elle préside à son destin d’écrivain acculturé. Enfin, c’est comme Adam, « l’être composé de terre (*adamah*)⁵³ », que mourra l’enfant « miette » de Cixous : « mort de mort » (*J*, 164), l’enfant sera soumis au jugement de Dieu comme à la première loi de la honte.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ J.-P. Martin, *Le Livre des hontes*, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁰ A. David, *Racisme et antisémitisme*, *op. cit.*, p. 141.

⁵¹ *Ibid.*, p. 139. Nous soulignons.

⁵² J. Derrida, « La forme et la façon (plus jamais : envers et contre tout, ne plus jamais penser ça “pour la forme”) », dans A. David, *Racisme et antisémitisme*, *op. cit.*, p. 25.

⁵³ A. David, *Racisme et antisémitisme*, *op. cit.*, p. 136.

La honte *en soi* serait par ailleurs concomitante d'une « culpabilité sans origine⁵⁴ », comme celle thématifiée dans *Le Procès* de Kafka. En effet, résume Rachel Rosenblum, « [l]e Joseph K... du procès est coupable, mais on ne saura jamais de quoi⁵⁵ ». Or la mère de la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* pourrait bien à ce titre être une doublure de Joseph K. Comme lui, elle ne sait pas si elle est coupable ni de quoi elle serait coupable : « je ne sais pas si moi aussi je suis coupable de quoi dis-je, je ne sais pas dit ma mère, je cherche, dit ma mère » (*J*, 138). « Si je suis coupable je ne le sais pas » (*J*, 142), reprend la narratrice, ajoutant que dans toute cette histoire liée à l'enfant, « il n'y avait que de la loi et pas d'interdit ou bien seulement tout l'interdit qui bat dans la loi » (*J*, 32), évoquant ici un autre texte de Kafka où cette idée est précisément mise en récit : « Devant la loi⁵⁶ », cette parabole, inclut dans *Le Procès*, où une sentinelle « postée devant la Loi⁵⁷ » interdit à un homme d'y entrer.

À cet égard, « [l]'écriture de Kafka [...] prouv[e] que la culpabilité peut être d'autant plus forte qu'elle est sans raison ou qu'elle défie la raison en choisissant de se manifester chez ceux qui auraient dû en être exempts : les victimes⁵⁸ ». Victimes de la loi, de l'intransigeance de la loi qui ne révélerait jamais que ses effets, victimes aussi des circonstances, de l'Histoire, d'un destin, d'une fatalité, éprouvant une culpabilité qui, « d'historico-politique, circonstancielle ou situationnelle [...] devient ontologique⁵⁹ », Blanchot, Ernaux et Cixous le sont tout comme les narrateurs qu'il mettent en scène, chacun à sa façon hanté par la honte en soi et la honte singulière, en une *hontologie* qui serait aussi une *hantologie*, la hantise de la honte venant tisser des liens entre son histoire et ce qui va s'écrire.

Kafka pourrait d'ailleurs bien tenir lieu de pont entre ces trois écrivains – un pont qui figurerait une triangulation de la honte –, tel le fantôme de la honte agissant dans les trois poétiques de l'événement que nous étudierons dans cette thèse. S'il est très souvent présent

⁵⁴ R. Rosenblum, « Peut-on mourir de dire ? Sarah Kofman, Primo Levi », *Revue française de psychanalyse*, *loc. cit.*, p. 122.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Franz Kafka, *Le Procès*, dans *Œuvres complètes*, t. I, tr. fr. d'Alexandre Vialatte, édition présentée et annotée par Claude David, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 453-455.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 453.

⁵⁸ R. Rosenblum, « Peut-on mourir de dire ? Sarah Kofman, Primo Levi », *Revue française de psychanalyse*, *loc. cit.*, p. 122.

⁵⁹ B. Chaouat, « Hontologies », dans *Lire, écrire la honte*, *op. cit.*, p. 11.

dans l'œuvre de Blanchot⁶⁰, Kafka apparaît comme le maître d'une véritable « pédagogie de la culpabilité⁶¹ ». Par ailleurs, avec la clause du *Procès* – « C'était comme si la honte dût lui survivre » –, la filiation à Kafka s'écrit et se lit dans le sentiment, décrit par Ernaux dans un passage placé en exergue à cette partie, qu'avec la honte, « tout maintenant peut vous arriver, qu'il n'y aura jamais d'arrêt, *qu'à la honte il faut plus de honte encore* » (*H*, 258 ; nous soulignons). Ce que révèle la fin du *Procès* comme la phrase de *La Honte*, c'est que, pour citer à nouveau Ernaux, « l'idée de péché dure plus longtemps que le péché » (*AV*, 140) en soi. La honte engendre la honte, la honte ne finit jamais et elle survit à la mort. Comme le jeune protagoniste de *L'Instant de ma mort* et comme Blanchot lui-même, la honte est en sursis : « La honte ne finit pas avec la mort, elle s'accompagne de la certitude que rien n'est jamais achevé, que la fin du monde elle-même est trop simple pour ce qui reste à dire et à tuer⁶². »

Comme nous l'apprend Kafka avec Blanchot, Cixous et Ernaux à sa suite, le temps de la honte est infini. Par l'intertexte à Kafka et l'exploration de la honte en soi, il nous aura été donné d'entrevoir – la vision à l'égard d'objets tels que la honte, la mort ou le trauma demeurant toujours partielle – le mouvement aporétique que dessine la honte à même l'écriture de *L'Instant de ma mort*, de *L'Événement* et du *Jour où je n'étais pas là*. Ce mouvement mène d'ailleurs à une pensée de l'événement et du témoignage qui met en relief tant les moyens de se dire et de raconter que l'impossibilité de le faire. Bruno Chaouat ne remarque-t-il pas, à raison, le destin de silence de toute expérience traumatique, questionnant la « *reductio ad testimonium* de toute parole⁶³ » ?

⁶⁰ Nombreux sont ceux qui se sont penchés sur l'intertexte de Kafka dans l'œuvre de Blanchot. Nous retiendrons ici la lecture que propose Hélène Cixous dans « *Writing and the Law. Blanchot, Joyce, Kafka, and Lispector* » (*Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, édition, traduction et introduction de Verena Andermatt Conley, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature Series », 1991, p. 1-27.)

⁶¹ R. Rosenblum, « Peut-on mourir de dire ? Sarah Kofman, Primo Levi », *Revue française de psychanalyse*, *loc. cit.*, p. 120.

⁶² A. David, *Racisme et antisémitisme*, *op. cit.*, p. 136.

⁶³ L'auteur déplore également le fait que, à la suite de Blanchot et des travaux de Derrida sur le témoignage, « [t]oute expérience, qu'elle soit poétique ou traumatique, s'éprouve désormais comme le ressassement d'une expérience inéprouvée que le langage a pour charge d'échouer interminablement à transmettre ». (B. Chaouat, « Hontologies », dans *Lire, écrire la honte*, *op. cit.*, p. 9.)

Car pris dans un tel mouvement, « [p]eut-on », se demande Sarah Kofman, « se sortir de ce que Platon appelle une *aporie* ? »

de cette situation intenable, cauchemardesque où, comme tombé dans les profondeurs d'un puits, vous êtes soudainement désorienté, dépourvu de toute ressource ? [...] Peut-on sortir d'une situation infernale ? Trouver un *poros*, c'est-à-dire inventer un stratagème pour faire cesser la détresse, tracer un chemin qui mène de l'obscurité à la lumière⁶⁴ ?

« Trouver un *poros* » qui soit le trajet de la *chose*, dans des œuvres qui figurent elles-mêmes le cheminement impossible – *de* et *vers* l'impossible – de la honte et du trauma, c'est précisément ce que nous chercherons à faire dans cette thèse, en commençant par tracer une poétique de l'événement chez Annie Ernaux.

⁶⁴ S. Kofman, *Comment s'en sortir ?*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1983, quatrième de couverture.

PARTIE I
POÉTIQUE DE L'ÉVÉNEMENT CHEZ ANNIE ERNAUX :
L'« HÉRITAGE D'ABSENCE¹ »

La ponctuation et les blancs sont respectés dans toutes les citations d'Ernaux.

¹ L'expression « héritage d'absence » est tirée de *L'Autre Fille* d'Annie Ernaux (Paris, NiL éditions, coll. « Les Affranchis », 2011, p. 54 ; désormais abrégé en *AF*, suivi du numéro de la page).

De ce lieu souterrain, je n'ai rien à dire. Je sais qu'il eut lieu et que, désormais, la trace en est inscrite en moi et dans les textes que j'écris. Il dura le temps que mon histoire se rassemble : elle me fut donnée, un jour, avec surprise, émerveillement, avec violence, comme un souvenir restitué dans son espace, comme un geste, une chaleur retrouvée. Ce jour-là, l'analyste entendit ce que j'avais à lui dire, ce que, pendant quatre ans, il avait écouté sans l'entendre, pour cette simple raison que je ne lui disais pas, que je ne me le disais pas.

— Georges Perec, *Penser/Classer*.

Depuis des années, je tourne autour de cet événement de ma vie.

— Annie Ernaux, *L'Événement*.

J'ai le sentiment de creuser toujours le même trou.

— Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*.

Devant le projet d'« ethnographie familiale » amorcé par Annie Ernaux en 1983 avec *La Place*², la critique a tôt fait de remarquer l'avènement, au fil des livres, d'un projet littéraire à placer sous le signe de l'œuvre. L'idée d'une « ethnographie familiale » est d'ailleurs donnée par le titre de travail de *La Place*, l'auteure précisant que « [l]e nom qu'[elle avait] donné à cette entreprise et au manuscrit jusqu'à son achèvement – le titre *La place* s'[étant] imposé en toute fin – traduit clairement [s]on intention : “Éléments pour une ethnographie familiale”³. » L'œuvre sous la signature d'Ernaux se reconnaît dès lors par « la cohérence du projet » et « la rigueur de son exécution⁴ », procédant à la mise en avant d'un sujet unique quoique pluriel – « le “je” qui circule de livre en livre n'est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, sociales, qui nous habitent⁵ » – et se consacrant avant toute chose à une description de la réalité *matérielle*.

Par conséquent, dans la typologie des écritures blanches qu'il propose, Dominique Viart fait entrer le travail d'Ernaux dans la catégorie de « l'écriture socio-anthropologique », une écriture « dont le spectre [...] demeure [...] attentif aux situations diverses qui défont un sujet aux prises avec des circonstances historiques, sociales ou personnelles déstructurantes⁶ ». Cherchant par l'exploration d'une telle réalité à atteindre le noyau d'une « vérité sensible » (*EV*, 9), c'est aussi une véritable poétique de l'événement que déploie Ernaux à travers l'occurrence des divers événements de la vie d'une femme, se servant de la structure de l'événement pour faire le rappel de ce qui arrive, de ce qui « fait histoire » (*EV*, 8) entre la réalité subjective ou intime et la réalité sociale. Cette poétique s'élaborerait également au fil de l'œuvre à partir du projet avoué d'une mise en ordre de la vie en ses différents âges. Une telle mise en ordre s'incarne d'ailleurs dans le

² A. Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983 ; repris dans *Écrire la vie*, *op. cit.* C'est cette édition que nous citons ici ; désormais abrégé en *P*, suivi du numéro de la page.

³ A. Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *Autofictions et Cie*, *RITM* (Université Paris X), n° 6, 1993, p. 220-221 ; désormais abrégé en *VJT*, suivi du numéro de la page.

⁴ Claude Prévost et Jean-Luc Lebrun, « Annie Ernaux ou la conquête de la monodie », dans *Nouveaux Territoires romanesques*, Paris, Messidor et Éditions sociales, 1990, p. 51.

⁵ Ces propos sont tirés de l'avant-propos de *Écrire la vie* (*op. cit.*, p. 7). Toute référence à ce texte de même qu'au photojournal qui l'accompagne sera désormais abrégée en *EV*, suivi du numéro de la page.

⁶ Dominique Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », dans *Écritures blanches*, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Travaux 143, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2009, p. 25.

rassemblement des textes d'Ernaux dans l'« anthologie⁷ » intitulée *Écrire la vie*, ouvrage qui reproduit la chronologie non pas de « [l']écriture ni de [la] parution » de ces textes mais celle « du temps de la vie entre l'enfance et la maturité » (EV, 8) d'une femme.

Dans la présentation de cet ouvrage, Ernaux revient sur le chemin parcouru depuis le tout premier roman, *Les Armoires vides*, paru en 1974. L'auteure explique son entreprise d'écriture en insistant sur le rapport qu'elle entretient avec l'idée de « faire œuvre » – et le choix du terme « entreprise », qui apparaît régulièrement lorsque Ernaux commente son travail, laisse bien entendre le caractère actif d'un projet *en train de se faire*.

Je n'ai pas cherché à m'écrire, à *faire œuvre de ma vie* : je me suis servie d'elle, des événements, généralement ordinaires qui l'ont traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible. (EV, 9 ; nous soulignons)

Ainsi, bien qu'elle ne « cherch[e] » pas « à faire œuvre de [s]a vie », Ernaux ne peut empêcher que « cette entreprise d'écrire commencée il y a quatre décennies » (EV, 7) se transforme en *œuvre-vie*, à la fois « mise en ordre » et « ruine⁸ » du sujet féminin qui se raconte avec plus ou moins de distance narrative. Ce mouvement de la vie révélé par l'écriture est d'ailleurs rendu visible par le choix du titre de l'ouvrage rétrospectif (*Écrire la vie*) autant que par l'ordre dans lequel sont présentés les livres, ordre qui correspond, comme on l'a dit, à « la succession des âges » (EV, 8). Le titre évoque l'ambition de l'auteure qui s'affaire à rendre compte non pas uniquement d'une vie singulière mais de ce qui, dans cette vie, serait commun à tous ; il révèle aussi, selon nous, la relation intime entre l'écriture d'Ernaux et la pensée de l'événement. Car comme l'explique l'auteure elle-même, « écrire la vie », c'est « considérer ce qui m'est arrivé, ce qui m'arrive, non pas

⁷ « Ernaux, *ante mortem* », *Le Monde* (Paris), cahier « Le Monde des Livres », 27 octobre 2011 ; texte mis en ligne à l'adresse suivante : http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/27/ernaux-ante-mortem_1594642_3260.html ; consulté le 7 août 2013.

⁸ J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Parti pris », 1990, p. 123.

comme quelque chose d'unique, d'accessoirement honteux ou indicible, mais comme matière à observation afin de comprendre, de mettre au jour une vérité plus générale⁹ ».

Or dans un article paru dans *Le Monde* en octobre 2011, Ernaux « s'interroge sur [l]a pertinence », après coup, de cet ordonnancement des textes : « Car qu'est-ce qui compte le plus ? Les événements de ma vie ou l'écriture de ces événements qui n'en suit pas forcément l'ordre ? Très franchement, l'écriture¹⁰. » Ce parti pris pour l'écriture témoigne d'une tension, omniprésente chez cette auteure, entre subjectivité et écriture, entre la vie et l'écriture, et où c'est généralement l'écriture qui l'emporte. En minimisant le poids de l'autobiographique, Ernaux relèguerait ainsi le sujet, *soi*, au rang de sujet comme un autre.

Par des circonvolutions répétées partant d'une certaine conception du sujet et de l'autobiographique, laissant des traces du passage des événements dans l'écriture, l'œuvre d'Ernaux tire principalement son unité d'une relance constante à même la force de l'événement qui propulse l'écriture, d'un texte à l'autre. Ce mouvement, l'auteure le commente également dans le récit de la genèse de son parcours littéraire, une venue à l'écriture résultant de deux événements marquants dans sa vie, soit la mort de son père et son entrée dans l'enseignement, alors que « depuis cinq ans [...] [elle] *tournei[t] autour* d'un projet d'écriture visant à présenter la déchirure ressentie entre [s]on milieu d'origine et le milieu bourgeois dans lequel [elle] étai[t] entrée par les études supérieures et le mariage¹¹ ». « Depuis des années, je *tourne autour* de cet événement de ma vie¹² » (*E*, 277 ; nous soulignons), confie par ailleurs la narratrice de *L'Événement*, s'engageant à rappeler l'avortement subi au début des années 1960 par la jeune Annie Ernaux, s'acheminant vers son destin de femme et d'écrivain. L'action de « tourner autour » sera emblématique du rapport de l'auteure à l'événement sur lequel nous nous pencherons ici.

⁹ A. Ernaux, *Retour à Yvetot*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2013, p. 34-35 (désormais abrégé en *RY*, suivi du numéro de la page). L'ouvrage contient la transcription d'une conférence prononcée par l'auteure à l'invitation de la ville d'Yvetot, accompagnée de photos personnelles de l'auteure, d'un entretien et du compte rendu d'un échange avec le public.

¹⁰ « Ernaux, *ante mortem* », *Le Monde*, *loc. cit.*

¹¹ A. Ernaux, « Raisons d'écrire », dans *Le Symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (11-19 juillet 2001)*, Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin (éds), Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 344 ; désormais abrégé en *RE*, suivi du numéro de la page. Nous soulignons.

¹² Cette phrase est reproduite en quatrième de couverture de l'édition Gallimard parue en 2000.

I. VERS UNE POÉTIQUE DE L'« AUTO-SOCIO-BIOGRAPHIE¹³ »

« [V]éritable *poiein* » laissant paraître « un travail de production contribuant à une œuvre cohérente »¹⁴, l'œuvre autobiographique d'Ernaux – que nous qualifions d'*œuvre-vie* au même titre que celle de Cixous, mais selon des modalités différentes –, prend forme et substance dans la multiplication des indices autobiographiques et des manifestations subjectives, dans le tracé d'une *vérité* faite de réalité et de phantasme – vérité toujours éminemment pervertible ou mensongère –, dans tout ce qui constitue le sujet autobiographique en train de prendre forme et de se dissoudre dans l'écriture. Chez Ernaux, cela cherche à s'écrire *sans la fiction*, dans une écriture dénuée du désir d'invention. En effet, contrairement à la manière de Cixous, l'écriture d'Ernaux rejette la fiction au profit d'une réalité attestable qui doit s'écrire « sans inventer ni transfigurer » (*EV*, 8), au plus près de ce qui arrive, dans la quête d'une transcription fidèle du réel. Or à l'envers de ce désir de réalisme autobiographique s'écrit une autre œuvre qui, par la place qu'elle aménage à l'événement, ne peut échapper à la puissance du langage à fabriquer sa propre fiction. Comme si, en façonnant le récit de ce qui arrive au plus près du réel et des choses, l'écriture d'Ernaux engendrait autre chose que cette réalité qu'elle tente de saisir. Toujours en fuite, l'objet réel de l'écriture d'Ernaux constitue dès lors l'événement d'une autre *arrivance*, de ce quelque chose qui arrive seulement *dans* et *par* l'écriture de l'événement autobiographique.

Matière où s'entrecroisent fiction, phantasme et réalité dans le matériau autobiographique, événement de l'écriture et événement vécu, l'*œuvre-vie* d'Annie Ernaux suit donc la trajectoire de l'événement jusqu'à son point culminant des *Années*¹⁵, « roman total¹⁶ » paru en 2008. *Les Années* prend l'allure d'un aboutissement de l'œuvre, un texte en guise de clôture, de terme, de mot de la fin : par la voix d'une narration à la troisième

¹³ « *La place, Une femme, La honte* et en partie *L'événement*, sont moins autobiographiques que auto-socio-biographiques. » (A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, p. 21 ; désormais abrégé en *EC*, suivi du numéro de la page. Sauf indication contraire, les citations sont d'Ernaux.)

¹⁴ Élise Hugué-Léger, *Annie Ernaux. Une poétique de la transgression*, Bern, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2009, p. 9.

¹⁵ A. Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008 ; repris dans *Écrire la vie, op. cit.* C'est cette édition que nous citons ici ; désormais abrégé en *A*, suivi du numéro de la page.

¹⁶ A. Ernaux, *L'Atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011, p. 13. Désormais abrégé en *AN*, suivi du numéro de la page.

personne – la personne impersonnelle du « on » – nous parvient la rétrospective d’une vie où s’entrecroisent les fils politiques, historiques et culturels, les événements du monde tissés dans l’événement de la vie d’une femme-écrivain. Le livre se donne ainsi, c’est-à-dire *en tant que* rétrospective, en partie parce que cette vie racontée constitue le sujet des ouvrages précédents parus sous le nom et la signature d’Annie Ernaux depuis le tout premier roman, mais aussi en raison du sentiment d’épuisement se dégageant des *Années*, texte qui semble être venu à bout de son *sujet*. Après *Les Années* ne paraîtront d’ailleurs que des textes que nous pourrions dire de *commande* ou du moins qui répondent à des invitations bien précises à écrire : *L’Autre Fille*, un bref récit sous la forme d’une lettre adressée à sa sœur morte en bas âge ; *L’Atelier noir*, journal d’écriture des années 1982 à 2007, rédigé à l’invitation des éditrices Marie-Claude Char et Michèle Gazier de « faire un pas de côté » (*AN*, [2]) ; *Retour à Yvetot*, la « transcription d’une conférence donnée le 13 octobre 2012, à Yvetot, par Annie Ernaux » (*RY*, 7).

Telle une « retouche¹⁷ » du *Journal du dehors* publié en 1993, *Les Années* a l’apparence d’un journal « extime¹⁸ » – une vision intériorisée du monde du dehors – auquel se serait ajoutée la perspective d’une vie singulière, qui en devient le fil conducteur. Il est la destination finale d’une démarche autobiographique singulière, d’un passage – à travers la littérature – d’une subjectivité cherchant à se perdre dans l’Autre pour mieux s’y retrouver, se rassemblant autour du foyer donné par les événements extérieurs – historiques, politiques, culturels – ou des photos, preuves « irréfutable[s] » quant à la « réalité matérielle » (*EV*, 8) qu’elles évoquent. Répondant au principe d’« *autobiographie vide* » (*AN*, 11 ; Ernaux souligne) développé par l’auteure au cours de ces nombreuses années d’écriture de soi, *Les Années* constitue un « inventair[e] » (*A*, 1041) d’événements, petits ou grands, comme autant de ruptures venant ponctuer la vie du sujet : « Elle ne sait pas ce qu’elle cherche dans ces inventaires, peut-être à force d’accumulation de souvenirs d’objets, redevenir celle qu’elle était à tel et tel moment » (*A*, 1041).

¹⁷ La notion de « retouche » est développée par Francine Dugast-Portes dans *Annie Ernaux. Étude de l’œuvre* (Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008, p. 51).

¹⁸ « Formulé par Michel Tournier, le terme “extime” qui signale un croisement entre journal intime et monde extérieur a été repris par de nombreux critiques pour définir génériquement les textes *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* d’Ernaux. » (E. Hugué-Léger, *Annie Ernaux. Une poétique de la transgression, op. cit.*, p. 11.)

En plus d'aborder la question de l'événement contemporain – « On vivait dans la profusion de tout, des informations et des “expertises”. Il y avait de la pensée sur l'événement sitôt survenu » (A, 1070) –, *Les Années* constitue une mise en acte d'une pensée de l'événement. Celle-ci s'appuie sur une conception cathartique de l'écriture qui, « quand elle est connaissance, qu'elle va jusqu'au bout d'une recherche, est libératrice » (EC, 81). L'écriture s'engagerait donc dans la relation de l'événement, dans *Les Années* et dans tous les livres qui précèdent, comme dans une recherche de pièces à conviction, une exploration visant à l'élaboration d'un récit dénué de toute fiction et qui tiendrait lieu de rapport, de constat de l'événement tel qu'il s'est *réellement* passé. Ernaux convient ainsi qu'il y aurait, dans l'écriture non romanesque qu'elle embrasse à partir de *La Place*, « ce livre [qui] a inauguré [...] une *posture* d'écriture, [...] l'exploration de la réalité extérieure ou intérieure, de l'intime et du social dans le même mouvement, *en dehors de la fiction* » (EC, 36 ; nous soulignons), qu'il y aurait, donc, dans une telle écriture, la possibilité d'inscrire l'événement dans sa plus fulgurante réalité, dans sa plus grande vérité, dans ce que nous pourrions désigner comme la *matérialité* de l'événement.

D'une part, c'est cette vision *positive* de l'écriture venant sortir l'événement du silence, qui l'absout de tout doute et de toute possibilité de fiction, que nous tenterons ici de démonter, en la mettant à l'épreuve de la fiction propre à l'événement et au langage. Nous remettons en ce sens en question l'utopie de la vérité déployée chez Ernaux. Nous explorerons ainsi, dans cette partie, une poétique de l'événement où viendront se croiser *l'intention* de faire la vérité, le souci de dévoiler, et la *force de fictionnalisation* de l'événement, son pouvoir de révélation et de secret, sa capacité à replonger dans le silence même le plus criant aveu. L'événement se tient donc ici en équilibre précaire sur le fil ténu de l'écriture, maintenu en porte-à-faux par rapport à la vision de son auteure elle-même et à une expérience cathartique de l'écriture qui serait libératrice du poids associé à l'événement.

D'autre part, nous pensons que c'est dans la perspective de l'événement, dans sa trajectoire et son avenir que l'œuvre d'Ernaux trouve la force de se constituer en tant que telle. Présente dans presque tous les livres publiés par l'écrivain depuis 1974, que ce soit en filigrane ou comme sujet avoué de l'écriture, la question de l'événement – et tout particulièrement lorsqu'il est biographique ou autobiographique – loge au cœur du projet

littéraire de l'écrivain. Ainsi, l'événement, dans sa qualité de rupture et d'arrivance inouïe, ce « “[q]uelque chose” [qui] a eu lieu », qui s'accompagne du « sentiment de ne pas l'avoir vu venir et [qui] déploie indéniablement ses conséquences¹⁹ », cette expérience de l'ordre d'un « possible-impossible²⁰ » telle que l'a théorisée Jacques Derrida fait l'objet de trois livres d'Ernaux : d'abord, *Les Armoires vides*, tout premier roman publié en 1974 et qui s'ouvre sur le récit d'un avortement en cours, celui de la jeune Denise Lesur, héroïne et *alter ego* de l'auteure ; ensuite, *La Honte*, souvenir d'enfance d'un épisode violent entre les parents, paru en 1997 ; *L'Événement*, enfin, paru en 2000, qui se consacre entièrement au récit d'un avortement vécu par la narratrice, trente-six ans plus tôt.

Mettant en acte l'événement dans son articulation première à la matière autobiographique et ayant comme nœud traumatique une grossesse non désirée puis l'avortement qui s'ensuivit, *Les Armoires vides* et *L'Événement*, publiés à vingt-six ans d'écart, paraissent donc en écho l'un à l'autre, faisant résonner la charge propre à l'événement traumatique. Entendu chez Freud comme un « [é]vénement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets pathogènes durables qu'il provoque dans l'organisation psychique²¹ », le trauma (ou « traumatisme psychique²² ») nécessite, comme nous l'avons vu, un délai pour ressurgir et éventuellement trouver la possibilité de son expression dans le langage. Séparés par un intervalle de vingt-six ans – un formidable après-coup qu'Ernaux elle-même ne saurait nier –, *Les Armoires vides* et *L'Événement* se répondent donc, constituant une matrice pour l'écriture de l'événement traumatique et autobiographique, jusque-là tenu secret.

Des *Armoires vides* à *L'Événement*, en passant par *La Honte*, *Les Années* et *L'Autre Fille*, il s'agira ici de montrer comment s'opère le passage au langage de l'événement traumatique et autobiographique, d'abord en déterminant en quoi les modalités narratives et langagières de cet événement diffèrent d'un récit à un autre. Puis nous suivrons la trajectoire de l'événement dans ce qu'elle génère de vérité et de fiction, de révélation et de

¹⁹ J. Derrida, *Le « concept » du 11 septembre*, *op. cit.*, p. 134.

²⁰ J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 100.

²¹ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 499.

²² *Ibid.*

secret dans et entre les textes. Nous entendons par là démontrer que ce qui cherche à se dire et s'écrit *obliquement* dans la révolte et la transgression caractéristiques des *Armoires vides*, c'est le trauma d'une grossesse et d'un avortement clandestin. Ne trouvant pas son terme – son *aboutissement*, qui serait un véritable enfant arrivé à *terme* dans l'écriture, mais également *le mot juste pour se raconter* – dans sa forme primitive (sa forme première, mais aussi sa forme brute, non policée), l'événement traumatique fait retour et se trouve réactivé des années plus tard dans *L'Événement*, et cela, non sans conséquence pour le sujet qui se raconte, le langage et la littérature.

1. *L'autobiographique en question*

« [L]a première question qui se pose », à la lecture de l'œuvre d'Annie Ernaux, « est celle de l'autobiographie²³ », question qui recoupe d'ailleurs celle de l'appartenance générique des textes. C'est du moins ce que montre la réception critique de l'œuvre, tant en France que dans le monde anglo-saxon. En effet, malgré une

diversité de[s] approches, un facteur unit le milieu français [de la critique] au milieu anglo-saxon : l'interrogation sur l'appartenance, ou la non-appartenance générique de l'œuvre d'Ernaux. Cet intérêt laisse à penser que l'analyse d'une œuvre littéraire ne peut être validée qu'après une détermination du genre auquel elle appartient²⁴.

Or si « la démarche » littéraire d'Annie Ernaux doit bel et bien être considérée « dans son autonomie », soit en dehors de ses implications autoréférentielles et de ses relations aux genres littéraires, celle-ci n'en demeure pas moins « indissociable de la démarche d'élucidation personnelle, avec les retours sur certains épisodes, et l'évocation tardive d'un événement traumatisant [...] présenté dans *La honte* [...] comme nodal²⁵ », celui d'une violente altercation survenue entre les parents alors que la narratrice était enfant, puis la révélation du secret encore plus occulté et enfoui de l'avortement clandestin subi par la jeune Annie Ernaux et que rapporte *L'Événement*.

À cet égard, comme l'ont remarqué plusieurs critiques « ne voulant pas prendre le risque de devenir partisans de l'autobiographie, de l'autofiction ou de la fiction », on

²³ Cl.-L. Tondeur, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, *op. cit.*, p. 17.

²⁴ É. Huguény-Léger, *Annie Ernaux. Une poétique de la transgression*, *op. cit.*, p. 6.

²⁵ F. Dugast-Portes, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 22.

constate que « l'œuvre d'Ernaux touche à plusieurs genres et courants sans en habiter aucun²⁶ ». Ernaux débute en effet en littérature avec la publication de trois romans identifiés comme tels et qui mettent en scène des personnages féminins traversant différents âges de la vie – une adolescente en rupture avec son milieu familial et social dans *Les Armoires vides* (1974) et *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), puis une femme nouvellement mariée en proie aux vicissitudes de la vie domestique et bourgeoise dans *La Femme gelée*²⁷ (1981). « Quand j'ai commencé d'écrire *Les armoires vides* », explique Ernaux revenant sur ses débuts,

mon projet était de mettre au jour, non la totalité ou une partie de ma vie passée, mais une dimension de celle-ci : le passage d'un monde populaire à un monde culturellement dominant, grâce à l'école. [...] La forme romanesque [...] s'était imposée comme une évidence. J'écrirais l'histoire de Denise Lesur. (*VJT*, 219)

L'auteure justifie de trois façons ce choix de la forme romanesque, qu'elle délaissera par ailleurs quelques années plus tard : le recours au « je fictif » permet d'abord de « maintenir le doute sur l'identité du "je" avec [elle], l'auteur » (*VJT*, 219), ensuite de « jouir de la plus grande liberté d'écriture » et, enfin, de « "faire" de la littérature » (*VJT*, 220). Un tel choix autorisait ainsi Ernaux à confier, dans la distance narrative du romanesque, un pan de son expérience personnelle. Par le biais de la forme romanesque, et de biais par rapport à la question de l'autobiographique, Ernaux s'engage dans des charges violentes témoignant de la rupture sociale d'une jeune fille avec son milieu dans *Les Armoires vides* et *Ce qu'ils disent ou rien* – l'auteure a grandi dans une famille de petits commerçants de la région normande – ou donnant lieu aux récriminations d'une femme enlisée dans l'ennui d'un mariage bourgeois avec *La Femme gelée*.

²⁶ É. Hugué-Léger, *Annie Ernaux. Une poétique de la transgression*, op. cit., p. 2.

²⁷ A. Ernaux, *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, 1981 ; repris dans *Écrire la vie*, op. cit. C'est cette édition que nous citons ici ; désormais abrégée en *FG*, suivi du numéro de la page.

Or à la question de savoir si la matière de ses premiers romans était autobiographique, l'auteure répond par l'affirmative : ses livres sont tous autobiographiques, « à des degrés différents, d'une manière différente ». « Dans *Les armoires vides*, explique-t-elle,

je prends appui sur mon enfance, sur mon expérience, sur tout ce que j'ai vécu mais je me suis octroyé la liberté du roman c'est-à-dire j'ai condensé les épisodes. Mais les choses les plus importantes, les scènes clés sont respectées. Le détail est toujours extrêmement important et *vrai*²⁸.

C'est avec *La Place*, publié en 1983, que l'auteure bifurque vers le récit plus explicitement autobiographique d'où le romanesque sera exclu. Ce travail d'écriture au plus près de l'expérience vécue – et qu'Ernaux rapproche du « non-roman » ou de la « *non-fiction novel* » de la tradition anglo-saxonne²⁹ – donnera lieu, en plus de *La Place*, à *Une Femme*³⁰ (1988), *Passion simple*³¹ (1991), *La Honte* (1997), *L'Événement* (2000), *L'Occupation*³² (2002) et *Les Années* (2008), tous publiés, comme les livres précédents, aux éditions Gallimard. Par ailleurs, la publication de journaux – toujours chez Gallimard – accompagne parfois celle d'un récit, en constituant d'une certaine façon le versant diaristique. C'est le cas de *La Honte* et de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »³³ qui font l'objet d'une double parution, comme *L'Événement* et *La Vie extérieure*³⁴. *Journal du dehors*³⁵ (1993), *Se*

²⁸ Cl.-L. Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* (Carbondale, American Association of Teachers of French), vol. 69, n° 1, octobre 1995, p. 37-38 ; cité par Cl.-L. Tondeur dans *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, *op. cit.*, p. 19. Nous soulignons.

²⁹ « Le cadre de cette démarche de recherche a été une forme héritée, le roman, abandonné [...] pour non pas "le récit" comme genre, mais je dirais plutôt le "non-roman" ou plutôt "*non-fiction novel*" comme disent les anglo-saxons », explique Ernaux. (Ph. Vilain, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question », *Roman 20/50*, *loc. cit.*, p. 143.)

³⁰ A. Ernaux, *Une Femme*, Paris, Gallimard, 1987 ; repris dans *Écrire la vie*, *op. cit.* C'est cette édition que nous citons ici ; désormais abrégé en *F*, suivi du numéro de la page.

³¹ A. Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991 ; repris dans *Écrire la vie*, *op. cit.* C'est cette édition que nous citons ici ; désormais abrégé en *PS*, suivi du numéro de la page.

³² A. Ernaux, *L'Occupation*, Paris, Gallimard, 2002 ; repris dans *Écrire la vie*, *op. cit.*

³³ A. Ernaux, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, 1997 ; repris dans *Écrire la vie*, *op. cit.*

³⁴ A. Ernaux, *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, 2000. Comme *L'Usage de la photo* et *Ce qu'ils disent ou rien*, ce journal relatant des scènes observées dans le RER entre 1993 et 1999 n'a pas été repris dans l'édition parue en 2011 dans la collection « Quarto », ouvrage qui regroupe donc les œuvres *incomplètes* d'Annie Ernaux. Nous nous attarderons à la façon dont cette absence modifie l'archive dans le chapitre intitulé « L'histoire, la date, l'archive ».

³⁵ A. Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993 ; repris dans *Écrire la vie*, *op. cit.*

*perdre*³⁶ (2001) et *L'Usage de la photo*³⁷ (avec la collaboration de Marc Marie, 2005) appartiennent aussi à cette pratique diaristique.

À partir de *La Place*, l'intention littéraire se déplace et la nécessité d'un rejet du romanesque s'impose. S'opère alors, en même temps que ce virage narratif rendu visible par l'abandon de la mention générique de « roman », un changement de style. Ainsi, des *Armoires vides* à *La Place*, « [l]a littérature de revendication » pratiquée par Ernaux à ses débuts « s'est transformée en littérature de témoignage »³⁸, ce qui mettra l'événement au cœur des préoccupations de l'écriture et du récit. Même écrits dans la distance, sous le couvert de l'étiquette romanesque ou, plus tard, en n'affichant aucune mention générique, en voilant ou dévoilant l'autoréférentiel, les livres d'Ernaux

suggèrent néanmoins une série d'éléments qui se mettent plus ou moins en cohérence narrative d'un texte à l'autre, proposant une sorte de puzzle qui finit par constituer un personnage, une biographie floue. Le recours à un hors-texte – les notices biographiques qui ont pu paraître sur l'écrivain, ses confidences dans ce domaine – permet de dissocier éventuellement le véritable, le vraisemblable, le fictif probable ou affiché³⁹.

Le paratexte de l'œuvre (quatrième de couverture, entrevues, presse critique) abonde en effet dans le sens de la révélation de la matière autobiographique, tout comme les indices biographiques déposés au fil de l'œuvre : initiales des noms de personnes ou de lieux qui peuvent correspondre à des noms *réels* (« Y. » pour Yvetot, par exemple, le lieu où a grandi l'auteure⁴⁰), référents socio-historiques, évocation de dates véridiques et des événements qui leur sont associés. Même dans la forme des premiers romans, l'écriture d'Ernaux s'inscrit donc dans un dispositif qui fait résonner la subjectivité d'une seule et même personne, exposant son expérience et tissant des liens entre les différents épisodes de sa vie, et cela, d'un livre à l'autre, du rappel d'un événement à un autre, la réitération des événements contribuant elle-même fortement à attester la dimension autobiographique de l'œuvre.

³⁶ A. Ernaux, *Se perdre*, Paris, Gallimard, 2001 ; repris dans *Écrire la vie*, *op. cit.*

³⁷ A. Ernaux, *L'Usage de la photo*, en collaboration avec Marc Marie, Paris, Gallimard, 2005.

³⁸ Cl.-L. Tondeur, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, *op. cit.*, p. 135.

³⁹ F. Dugast-Portes, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁰ « [Notez que je n'écris pas « Yvetot » en entier, seulement Y, parce que pour moi, c'est une ville mythique, la ville d'origine.] » (RY, 18 ; les italiques sont d'Ernaux.)

La posture autobiographique d'Ernaux se déploie en somme d'un livre à l'autre, la fréquentation des œuvres entre elles formant le portrait du sujet, depuis les tout premiers romans, en passant par les textes d'ethnologie familiale (*Les Armoires vides*, *La Place*, *Une Femme*), les récits tournés vers l'intime (*Passion simple*, *L'Occupation*) et vers l'événement (*L'Événement*, *La Honte*), puis les journaux (*Se perdre*, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »), tous placés sous la seule autorité du nom propre « Annie Ernaux ». Le phénomène de la double publication, par ailleurs, rend bien compte de ce travail de relance entre les œuvres qui, combinées aux textes hors littérature (entretiens, articles dans les revues et les journaux), permet de penser la question de l'autobiographique comme un jeu de résonances et d'échos. C'est précisément ce que remarque Philippe Lejeune à propos de la lecture en parallèle de *Passion simple*, qui raconte la passion d'une femme pour un diplomate russe, et du journal intime *Se perdre*, dans lequel Ernaux livre ses réflexions au jour le jour, entraînées par ce même événement de la passion.

Annie Ernaux a construit progressivement un *dispositif de vibration*, entre ce qui fut vécu, le journal écrit sur le champ, le récit sur le champ, le récit et le journal relu : c'est presque comme une « installation » – qui dépasse la notion d'œuvre fermée ou de texte, c'est un système de « résonance » dans le temps, avec la maturation silencieuse d'une série de temps de « latence »⁴¹.

Ce système d'échos quant aux traces autobiographiques – qui fonctionne également entre texte et hors-texte – rend possible la reconstitution de l'existence du sujet autobiographique, livrée morceau par morceau à chaque nouvel *opus*, sous la signature d'Annie Ernaux. Un « dispositif de vibration », une « installation », un « système de résonance »⁴² révélant un sujet féminin en pleine construction, tel est ce qui nous permet de penser *Les Armoires vides* et *L'Événement* comme les deux versants d'un même événement. Un événement qui, de surcroît, participe d'une démarche autobiographique, c'est-à-dire d'une œuvre dont l'auteure « utilise sa vie comme matériau pour écrire⁴³ », suivant la définition proposée par Ernaux elle-même.

⁴¹ Ph. Lejeune, « Un singulier journal au féminin. Annie Ernaux et Philippe Lejeune », dans *Annie Ernaux. Une œuvre de l'entre-deux*, op. cit., p. 255. Nous soulignons.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ph. Vilain, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question », *Roman 20/50*, loc. cit., p. 143.

1. 1. *Résistance et héritage*

Ce répertoire de traces autobiographiques, nous l'aborderons par le biais de l'expérience traumatique qui, des *Armoires vides* à *L'Événement* en passant par *La Honte*, marque le travail rétrospectif du sceau de l'authenticité, en une tentative ultime, pour l'auteure, d'atteindre la vérité. Une telle démarche poursuivie dans le sens de l'objectivité – l'écriture cherchant à rendre compte des « preuves matérielles » (*E*, 283) d'une existence – fait nécessairement advenir la question de l'autobiographique comme enjeu fondamental de l'œuvre, d'autant plus que l'écriture d'Ernaux repose essentiellement sur un travail de mémoire. Or la perspective adoptée par l'auteure assimile la mémoire à une donnée objectivable et va de pair avec une perception de la vérité comme un « ordre idéal » (*F*, 569) qu'il s'agirait d'atteindre.

Tout cela place indéniablement Ernaux dans un rapport de tension avec la psychanalyse. La posture qu'adopte l'écrivain, tant dans ses textes que dans le paratexte, a en effet ceci de particulier qu'elle s'élabore en dehors de toute référence à la psychanalyse et à ses concepts, Ernaux affichant une méfiance avouée à l'égard du cadre de la cure et de ses implications dans la matière littéraire. Ainsi, dans *La Honte*, la narratrice dit ne rien attendre « de la psychanalyse ni d'une psychologie familiale dont [elle] n'[a] pas eu de peine à établir les conclusions rudimentaires depuis longtemps » (*H*, 221), en regard de la querelle violente survenue entre ses parents. Ces propos révèlent la position de l'auteure contre la psychanalyse qui, « sans doute parce que justement [s]es zones d'ombre personnelles ne [l]'intéressent pas trop » (*EC*, 59), l'a toujours laissée indifférente. De sorte que pour elle, en ce qui concerne la parenté entre scène d'écriture et scène psychanalytique, croire qu'écrire puisse être l'équivalent d'une démarche psychanalytique, « surtout s'il s'agit d'une écriture autobiographique [lui] paraît participer d'une espérance et d'un malentendu » :

Malentendu, explique Ernaux, parce que c'est croire que l'écriture *n'est que* la recherche de choses enfouies, qu'elle ressemble au processus de la cure psychanalytique. Il me semble qu'en écrivant, je me projette dans le monde, au-delà des apparences, par un travail où tout mon savoir, ma culture aussi, ma mémoire, etc. sont engagés et qui aboutit à un texte, donc aux autres, en quelque nombre qu'ils soient, ce n'est pas la question. C'est tout le contraire d'un « travail sur soi ». (*EC*, 60 ; Ernaux souligne)

L'auteure poursuit sa charge contre la psychanalyse en évoquant les dangers de vouloir « traquer les aveux du texte comme ceux d'un accusé » et cite Adorno à ce sujet, « qui dit dans les *Minima Moralia* que la psychanalyse transforme en banalités conventionnelles les secrets douloureux de l'existence individuelle » (*EC*, 60-61). De plus, dans un entretien accordé au magazine *Lire*, Ernaux renie ouvertement le cadre de la cure psychanalytique et cette posture de l'aveu : « Aller voir un psychanalyste, c'est se mettre en posture d'aveu. J'ai vécu assez de confessions religieuses dans mon enfance. Je préfère être maîtresse de ce que je dis. » (*L*)

Rappelant ainsi à de nombreuses occasions, dans son œuvre et en dehors, sa résistance à la psychanalyse, Ernaux ne fait l'économie d'aucun moyen pour remettre en cause la part de réalité psychique ou de phantasme engagée dans le processus de rappel d'une expérience, commémorée dans l'écriture. Ce rejet tient principalement à deux convictions profondes de l'auteure, la première concernant la vérité contenue dans la mémoire et le souvenir, la seconde relative à la part sociale engagée chez le sujet individuel, alors que « la psychanalyse n'a jamais voulu prendre en compte la part d'inavouable social⁴⁴ ». L'auteure cherche en effet, dans un premier temps, à dégager le travail de la mémoire de tout lien avec la fiction – qui prendrait naissance, par exemple, dans l'évocation d'un souvenir-écran ou d'un souvenir inventé –, niant la possibilité même d'une « transformation réciproque du passé par le fantasme et du fantasme par le passé⁴⁵ » qui est à la base de la théorie du souvenir chez Freud. L'écriture d'Ernaux s'engage plutôt à livrer le récit de l'événement dans sa forme la plus exacte en regard de la réalité passée, l'auteure tentant « de trouver un accord entre [...] la sensation que procure le souvenir d'une chose » et sa « transcription écrite⁴⁶ ».

La poétique du témoignage vers laquelle tend Ernaux et qui n'admet « aucune poésie du souvenir » (*P*, 442) s'appuie donc sur une conception matérialiste de la mémoire, où « les images du souvenir » doivent être traitées « comme des *documents* » (*H*, [224] ; nous soulignons), une mémoire constituée de « preuves matérielles » (*E*, 283) ou de « signes

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ S. Kofman, *L'Enfance de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1985, p. 95.

⁴⁶ É. Huguény-Léger, « Annexe : Entretien avec Annie Ernaux », dans *Annie Ernaux. Une poétique de la transgression*, *op. cit.*, p. 212-213.

objectifs » (P, 442). Ernaux explique en ces termes sa poétique qui lie mémoire, souvenir et écriture :

J'ai écrit que « la mémoire est matérielle » [...], ramenant des choses vues, entendues [...], des gestes, des scènes, avec la plus grande précision. Ces « épiphanies » constantes sont le matériau de mes livres, les « preuves » aussi de la réalité. [...] Il me faut la sensation (ou le souvenir de la sensation), il me faut ce moment où la sensation arrive, dépourvue de tout, nue. Seulement après, trouver les mots. Cela veut dire que la sensation est critère d'écriture, critère de vérité. (EC, 41)

En fondant son écriture sur une telle conception de la mémoire et en alléguant un « critère de vérité » qui atteste l'authenticité de ce qui est raconté, Ernaux choisit « [c]ette façon d'écrire, qui [lui] semble aller *dans le sens de la vérité*, [l']aide à sortir de la solitude et de l'obscurité du souvenir individuel, par la découverte d'une signification plus générale » même si elle « sen[t] que quelque chose en [elle] résiste » (F, 573 ; nous soulignons). La poétique du récit en mode autobiographique qui est en train de se développer en dehors de « l'obscurité du souvenir individuel » (F, 573), depuis le virage que constitue *La Place*, paraît en fait mettre en avant une « auto-socio-biographi[e]⁴⁷ » qui serait l'avènement d'« une écriture fondée sur des faits réels de la vie de l'auteur, mais qui insiste sur l'importance du contexte social dans la construction de cette vie, voire de cette identité, et qui contient aussi des éléments biographiques⁴⁸ ». Par cette façon de témoigner, une expérience singulière est rappelée à la mémoire telle une *preuve* se matérialisant dans l'écriture, en une projection qui constituerait la vérité même de l'événement et trouverait son adéquation dans le langage.

Cette conception de la mémoire s'élabore en l'absence de toute considération psychique – exprimant donc le rejet du champ psychanalytique –, en même temps qu'elle s'inscrit en filiation avec la pensée du sociologue Pierre Bourdieu. C'est d'ailleurs sous le signe de l'héritage et de la dette que se présente la relation qu'entretient l'écrivain au sociologue⁴⁹. Une dette intellectuelle qui ne connaît d'autre voie que celle de la lecture – du

⁴⁷ L. Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, Paris, Stock, coll. « Essai », 2005, p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁹ Ernaux et Bourdieu ne se sont jamais rencontrés. « [C]ela aurait pu se faire quand j'ai participé au colloque de Cerisy, raconte Ernaux, [...] mais le planning a fait que nous n'étions pas présents les mêmes jours ». (« La

sociologue par l'écrivain –, avec l'amitié en spectre. Mais il s'agit surtout d'une dette de reconnaissance, de la reconnaissance d'Ernaux dans les concepts développés par Bourdieu, suivant la double injonction, d'abord, de travailler à l'élaboration d'une œuvre qui témoignerait de la réalité du milieu d'où elle est issue, puis celle d'en témoigner *en tant qu'héritière* de Bourdieu, en faisant appel, dans l'après-coup, à l'appareil conceptuel du sociologue pour commenter son œuvre littéraire.

1. 2. *Logique de la dette*

Quand Ernaux prend la parole, à l'occasion du décès de Bourdieu, dans les pages du journal *Le Monde*⁵⁰, « alors que personne ne [le lui] avait demandé et qu[']elle ne propose jamais de textes au *Monde* » (*LAC*, 175), elle ressent la nécessité d'occuper l'espace de l'oraison publique : « C'était important que je le fasse, j'étais poussée par une injonction [...] à laquelle j'ai répondu [...], c'était comme un devoir ou une dette à acquitter » (*LAC*, 175), explique l'auteure. La dette d'Ernaux à l'égard du sociologue remonte en réalité aux années de formation de l'écrivain. « Au début », raconte Ernaux,

j'ai eu un premier contact assez vague avec la discipline en suivant des cours de sociologie en 1963-1964 à l'université de Rouen, mais je dois dire très sincèrement que la sociologie – essentiellement américaine [...] – qu'on m'avait enseignée alors ne m'avait pas donné conscience de mon propre déplacement – déclassement social. (*LAC*, 159-160)

littérature est une arme de combat... » (Entretien avec Annie Ernaux réalisé par Isabelle Charpentier), dans *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Gérard Mauger (dir.), Broissieux, Éditions du Croquant, 2005, p. 175 ; désormais abrégé en *LAC*, suivi du numéro de la page.)

⁵⁰ A. Ernaux, « Bourdieu : le chagrin », *Le Monde* (Paris), 5 février 2002 ; repris dans *Écrire la vie, op. cit.*, p. 912-914.

C'est en lisant ensemble *Les Héritiers*⁵¹ et *La Reproduction*⁵², puis plus tard *La Distinction*⁵³, qu'Ernaux découvre la pensée de Bourdieu dans laquelle elle se reconnaît et à laquelle elle ne cessera de s'identifier par la suite. « Rétrospectivement », explique Ernaux,

je peux dire qu'il y a une sorte de cheminement, de la lecture en 1965 du livre de Perec, *Les Choses*, qui constitue aussi un moment très important puisqu'il me donne une autre idée de la littérature, jusqu'à la rencontre nette et précise en 1972 avec les deux ouvrages de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers* et *La Reproduction*. (LAC, 160)

L'auteure commente ces lectures en disant qu'« [i]l y a alors une énorme prise de conscience sans retour, le sentiment encore très difficile à expliquer aujourd'hui que ces ouvrages révèlent la vérité de ce [qu'elle a] ressenti » (LAC, 160-161). Elle n'hésite pas à parler, à propos de la découverte de la pensée de Bourdieu, de « quelque chose de l'ordre de la vérité ontologique, vitale, une parole qui se fonde sur presque toute votre vie, qui fait écho, qui résonne » (LAC, 163). C'est donc au moment de ces lectures, au début des années 1970, alors qu'elle est jeune professeure de lettres, elle-même transfuge de classe puisque issue d'un milieu de petits commerçants et ayant accédé aux études puis à une sphère privilégiée de la société, qu'Ernaux commencera à élaborer, à partir des théories de Bourdieu, un espace pour penser et écrire sa propre réalité. Les mots du sociologue feront dès lors empreinte sur le chantier de l'écriture, puis ultimement sur son œuvre littéraire :

c'est la rencontre avec Bourdieu au travers des *Héritiers*, qui me donnera comme l'autorisation, plus même *l'injonction* d'écrire sur tout cela, d'oser non seulement penser mais oser écrire : mener l'exploration d'une mémoire refoulée au travers de la forme d'un roman (il me fallait encore un « détour », l'autobiographie, elle, n'était pas pensable). (RE, 344 ; Ernaux souligne)

Découverte primordiale pour Ernaux, le concept de transfuge de classe que développe Bourdieu servira à légitimer le projet d'écriture de la jeune femme qu'elle est et qui se voit

⁵¹ P. Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

⁵² P. Bourdieu et J.-Cl. Passeron, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

⁵³ P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

symboliquement *intimée* d'écrire, et d'écrire *cela*, soit précisément le récit de ses origines dans la forme d'un roman (*Les Armoires vides*), puis l'histoire de ses parents sur le mode du récit (*La Place* et *Une Femme*).

En plus de donner à Ernaux l'impulsion d'écrire, la pensée de Bourdieu lui fournira des outils qui l'aideront à penser autrement le sujet autobiographique et les moyens de le mettre au jour, dans l'écriture. Par exemple, le sociologue récuse à plusieurs reprises toute affinité avec la psychologie ou la psychanalyse du récit subjectif qu'il mène dans *Esquisse pour une auto-analyse*, mais aussi, sur un autre plan, avec le genre même de l'autobiographie. Bourdieu exclut ainsi les considérations psychiques du champ de l'écriture autobiographique, alors même qu'il entreprend un récit personnel et subjectif, en tous points apparenté à cette posture. « Analyse sociologique excluant la psychologie, sauf quelques mouvements d'humeur⁵⁴ », « Ceci n'est pas une autobiographie⁵⁵ » (la phrase est placée en exergue au livre) sont les formules qu'emploie le sociologue pour décrire le registre de l'écriture subjective dans lequel il se situe.

Un commentaire, contenu dans une version antérieure du texte publié de manière posthume en 2004, résume par ailleurs parfaitement la position de Bourdieu quant à l'autobiographique :

Ceci n'est pas une autobiographie. Le genre ne m'est pas interdit seulement parce que j'ai (d)énoncé l'illusion biographique ; il m'est profondément antipathique et l'aversion mêlée de crainte qui m'a conduit à décourager plusieurs « biographes » s'inspire de raisons que je crois légitimes⁵⁶.

⁵⁴ Pierre Bourdieu cité dans la « Note de l'éditeur », dans P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Éditions Raisons d'agir, coll. « Cours et travaux », 2004, p. 7.

⁵⁵ Exergue à P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, *op. cit.*

⁵⁶ P. Bourdieu cité dans la « Note de l'éditeur », dans *Esquisse pour une auto-analyse*, *op. cit.*, p. 9.

Le refus de toute psychologie se double d'une amertume dirigée à l'endroit de la psychanalyse – entre autres, en raison de la réception positive dans le monde intellectuel français dont aurait été privée la sociologie. « Il n'est pas meilleure mesure du discrédit structural dont la sociologie [...] est frappée dans le monde intellectuel », écrit Bourdieu,

que la comparaison du sort qui lui est fait (le moindre des écrivains ou des philosophes d'aspiration se grandira objectivement et subjectivement en exprimant tout le mépris bien porté qu'il lui porte) avec le traitement qui est accordé à la psychanalyse, dont elle partage pourtant quelques traits importants, comme l'ambition de rendre compte scientifiquement des conduites humaines⁵⁷.

Le sociologue défendra également cette position dans l'annexe à l'ouvrage *Raisons pratiques*, intitulée « L'illusion biographique », annexe où il développe son point de vue sur l'autobiographique, cette fois dans le cas précis de l'histoire de vie utilisée en sociologie. Il s'en prend à la vision courante de l'autobiographie comme récit linéaire et orienté en fonction d'un but ou d'une finalité, et dont le sujet se servirait pour offrir un portrait de son identité, forçant une certaine conception du sujet et de l'existence qui miserait sur le fait « que la vie est une histoire et qu'une vie est inséparablement l'ensemble des événements d'une existence individuelle conçue comme une histoire et le récit de cette histoire⁵⁸ ». Bourdieu rejette en fait l'autobiographie, car il ne croit pas à la linéarité de la vie et déplore celle du récit qui en est fait. Il condamne la propension de l'autobiographe à « traiter la vie *comme une histoire, c'est-à-dire comme le récit cohérent d'une séquence signifiante et orientée d'événements*⁵⁹ ».

Enfin, le sociologue établit une correspondance entre la fin de la croyance en une identité monolithique et la mort d'un récit autobiographique traditionnel tourné vers « la totalisation et l'unification du moi⁶⁰ ». Il trouve à cet égard dans la modernité littéraire la possibilité d'un autre récit de soi, qui signerait la fin de l'illusion biographique, pointant

⁵⁷ P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, op. cit., p. 29. Le sociologue rappelle aussi que la psychanalyse a acquis ses lettres de noblesse par le recours au tragique – Freud introduisant Sophocle –, alors que la sociologie demeure la « science plébéienne et vulgairement matérialiste des choses populaires » (*ibid.*, p. 30).

⁵⁸ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », dans *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 81.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 83. Nous soulignons.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 84.

vers une conception en mouvement du sujet biographique puisque, comme le rappelle Robbe-Grillet cité par Bourdieu, « l'avènement du roman moderne est précisément lié à cette découverte : le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique, d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire⁶¹ ». Ce dont fait état ici le chef de file du Nouveau Roman pourrait d'ailleurs illustrer une autre voie prise par une nouvelle forme d'autobiographie, où le sujet serait en quelque sorte atomisé, dissout, voire absent.

Tous ces principes énoncés par Bourdieu se retrouvent mis à l'œuvre dans l'expérimentation autobiographique proposée par Ernaux ; ses récits, menés à la première personne du singulier tout en étant voués à l'autre, tournés vers le père, la mère, l'amant, la sœur, écrivent en toutes lettres l'héritage de Bourdieu et en constituent la part littéraire. La filiation d'Ernaux à Bourdieu est également sensible dans la conception de l'œuvre littéraire qu'endosse l'écrivain : « En ce qui me concerne, explique Ernaux, ce n'est pas un mot ["œuvre"] que je pense, ni que j'écris, c'est un mot pour les autres, comme le mot "écrivain", d'ailleurs. Ce sont presque des mots de "nécrologie", en tout cas de manuels littéraires, *quand tout est achevé*. » (EC, 15 ; nous soulignons) Or l'acception ici du terme « œuvre », avec « l'impression de clôture⁶² » qui s'en dégage, trouve des échos dans une certaine vision du biographique et, plus spécifiquement, dans le concept d'« illusion biographique » décrié par Bourdieu et qui correspondrait à « l'idée qu'il existerait "une" vie et "une" histoire de la vie, cohérente et unifiée [...] par l'unité d'une intention ou d'un projet "subjectif"⁶³ ». La référence faite par Ernaux à la nécrologie et au manuel littéraire n'est pas non plus sans évoquer une conception unifiée de la personne et de l'œuvre, lisse et fermée, sans les aspérités, accidents ou événements de la vie *réelle*. Par ces exemples, l'auteure dénonce, d'une part, la vision d'une vie qui pourrait se résumer à quelques faits consignés dans une notice nécrologique, et révèle, d'autre part, une considération pour la postérité, celle de se retrouver évoquée dans les manuels scolaires, considération qui trahit l'ambition littéraire de son entreprise d'écriture. En effet, bien qu'il s'agisse d'une écriture

⁶¹ Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 208 ; cité par P. Bourdieu dans « L'illusion biographique », dans *Raisons pratiques*, op. cit., p. 83.

⁶² L. Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, op. cit., p. 21.

⁶³ Michel Legrand, « L'événement et les catégories biographiques. Propositions pour une science de la biographie », dans *Le Tournant d'une vie*, Philippe Lejeune et Claude Roy (dir.), *RITM* (Université de Paris X), n° 10, 1995, p. 224.

de l'intime, l'œuvre d'Ernaux est faite pour être lue, transmise, elle s'adresse à l'autre, et ce, qu'elle prenne la forme de récits ou de journaux personnels.

En somme, à partir de sa rencontre avec la pensée de Bourdieu, Ernaux inscrira sa dette par rapport à la pensée du sociologue. Bien qu'elle « n'utilise pas dans [s]es ouvrages une terminologie sociologique » (LAC, 167), l'auteure empruntera régulièrement les concepts du sociologue pour commenter sa démarche d'écriture, « ces termes [sociologiques] [lui venant] toujours après coup » (LAC, 173). C'est donc d'une double dette dont il s'agit ici, dette contractée en amont et en aval de l'œuvre littéraire, d'abord parce que les réalités théorisées par le sociologue lui auront fourni l'impulsion nécessaire pour s'engager dans l'écriture de son histoire personnelle et familiale, ensuite parce que celui-ci lui aura donné les concepts nécessaires pour décrire, après coup, son travail.

Rejouant, à travers cet héritage dont elle se réclame, les catégories de *dominant-dominé* inhérentes à l'enjeu des classes – la pensée de l'écrivain étant ici dominée par celle du maître –, Ernaux inscrit la logique de la dette au cœur de son projet d'écriture et de sa poétique du récit en mode autobiographique. Or si cette dette contractée auprès de Bourdieu apparaît principalement comme une dette conceptuelle, elle constitue également l'occasion d'un appui *objectif* pour l'œuvre littéraire, comme si la démarche scientifique associée à la sociologie renvoyait « à des choses [qu'Ernaux a] vécues intrinsèquement, dans toute [s]on existence, dans toute [s]a trajectoire, de tout [s]on corps. [...] Ce travail *validait scientifiquement* ce qui était pour [elle] des souvenirs, des sensations diffuses, douloureuses » (LAC, 164 ; nous soulignons). L'expérience intellectuelle s'allie ici à celle du corps pour faire passer le sujet à l'écriture, non sans une *validation scientifique* autorisant la prise de parole d'un sujet féminin, issu de surcroît d'une classe sociale inférieure, et donc, doublement assujéti.

Le cadre scientifique que fournit la sociologie de Bourdieu⁶⁴ révèle par ailleurs la volonté d'Ernaux d'éviter l'enfermement narcissique inhérent à une certaine forme

⁶⁴ Bourdieu défend le caractère éminemment empirique de la sociologie, un domaine des sciences sociales où tout objet, même le plus subjectif, doit être soumis à « l'analyse la plus objective » (P. Bourdieu cité dans la « Note de l'éditeur », dans P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse, op. cit.*, p. 8). Notons que Bourdieu tient ces propos quant au caractère scientifique de la sociologie dans le contexte d'un commentaire concernant sa propre intention de s'adonner au récit autobiographique, alors qu'il se soumet lui-même « à l'exercice de la réflexivité qu'il avait constitué tout au long de sa vie de chercheur comme l'un des préalables nécessaires à la recherche scientifique » (*ibid.*).

d'autobiographie, d'échapper au cloisonnement du sujet se regardant et s'écrivant lui-même, bref, de se situer « hors de la simple récapitulation égotiste⁶⁵ ». Ce que cautionne également le choix d'une écriture distancée et d'une vision prétendument *objective* de la réalité pourtant éminemment subjective (l'enfance, la famille, le corps, par exemple) faisant l'objet du récit. Une telle visée objective mènera Ernaux à transformer l'expérience toute personnelle de la déchirure sociale vécue à l'adolescence en matériau du roman *Les Armoires vides*, dont le processus de création s'explique par le fait qu'« [i]l n'était pas question alors de faire quelque chose qui aurait été de l'ordre de l'épuration ou de l'abstraction, c'était vraiment *plonger dans tout ce qu'il y avait de plus individuel* au départ, mais en même temps, *il y avait ce désir d'en sortir des lois plus générales* » (LAC, 165 ; nous soulignons). L'évocation de lois générales trahit une fois de plus la recherche d'une légitimation, ici par l'adhésion aux valeurs scientifiques empiriques.

Ce désir de légitimation dont témoignent les commentaires d'Ernaux sur la naissance de son projet d'écriture et ses débuts en littérature révèle par ailleurs la croyance en une hiérarchisation des écritures de soi, décrite en termes de littérature « d'en haut » et « d'en bas », des catégories auxquelles l'auteure adhère, disant faire un travail qui s'apparente, depuis *La Place*, aux « autobiographies littéraires “d'en bas” » (LAC, 168). En dénonçant, par le recours à ces catégories, la difficulté de se raconter pour les gens des classes inférieures – admettant du même coup l'existence d'un certain élitisme littéraire –, Ernaux propose à son tour une hiérarchisation qui permettrait de distinguer les autobiographies conventionnelles – enfermées dans le narcissisme, sans visée objective ou scientifique – de celles à vocation scientifique d'où seraient extraites des « lois plus générales » (LAC, 165) et dont ferait partie son entreprise d'« auto-socio-biographi[e] » (EC, 21).

Pour arriver à l'avènement de sa voix singulière dans l'autobiographique, la filiation intellectuelle permettant à Ernaux de s'inventer dans la « position d'écrivain-narratrice transfuge, issue du monde dominé mais appartenant maintenant au monde dominant » (LAC, 167) devra cependant se doubler d'une expérience corporelle déterminante : un avortement clandestin subi au début des années 1960. La dimension sexuelle et sexuée de l'expérience – et donc liée au genre sexuel, une autre catégorie identitaire – vient ici

⁶⁵ F. Dugast-Portes, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 46.

s'ajouter aux considérations de classe sociale puisque « c'est seulement *par le détour du souvenir d'une violence faite à [s]on corps de femme [...] [qu'elle] pourr[a] définitivement plonger dans la description de cette autre violence, celle du passage du monde dominé au monde dominant par l'école » (RE, 344 ; nous soulignons). Cela donnera lieu au roman *Les Armoires vides* dans lequel Denise Lesur, narratrice et double de l'auteure, se retrouve en train de « [s]'extirper [s]es bouts d'humiliation du ventre, pour [s]e justifier, [s]e différencier » (AV, 182).*

1. 3. *Utopie de la vérité*

Dans les nombreuses occasions qui sont données à Ernaux de commenter son travail (entretiens, interviews, conférences), l'auteure évoque régulièrement le changement de cap vers une littérature de témoignage qui s'effectue à partir de *La Place*, qui marque un « véritable tournant dans [s]on écriture⁶⁶ ». Elle rappelle à maintes reprises l'importance de ce récit en ce qui a trait à la posture d'écriture qui sera désormais la sienne, alors que « le “je” et le nom sur la couverture, selon la définition de Lejeune, sont le même, sans qu'il y ait réellement eu un pacte explicite. [...] [L]e pacte est inscrit de façon évidente dans le mode de l'écriture⁶⁷ ». Le livre consacré au père inaugure en fait une écriture favorisant « l'exploration de la réalité extérieure ou intérieure, de l'intime et du social dans le même mouvement, *en dehors de la fiction* » (EC, 36 ; nous soulignons).

⁶⁶ Entretien non publié, 1997, cité dans L. Thomas dans *Annie Ernaux, à la première personne, op. cit.*, p. 149.

⁶⁷ *Ibid.*

Ce qui change également dans ce passage de la forme romanesque à celle du témoignage est la langue et le style : « L'écriture véhémement basée sur un monologue passionné et accusateur dans les trois premiers romans se métamorphose en une "écriture plate", faite d'une juxtaposition de scènes décrites sur un ton de constat⁶⁸ ». « Depuis peu », explique la narratrice de *La Place*,

je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, *je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art*, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant », ou d'« émouvant ». Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée. Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles. (*P*, 442 ; nous soulignons)

L'« écriture plate » répond ainsi à la volonté de l'auteure de rendre compte des faits de manière *objective*, de tracer un portrait *objectif* du père, puis de la mère dans *Une Femme*.

À la fois personnelle et collective, tournée vers soi et vers les autres, l'écriture d'Ernaux se situe à partir de *La Place* « entre la littérature, la sociologie et l'histoire », prêtant au « je » qui s'exprime une « valeur collective » (*EC*, 80). Le projet littéraire s'avère ainsi marqué par un souci de vérité et d'objectivité et l'auteure cherche avant tout à peindre un portrait de classe – celle des commerçants de province –, à partir de sa propre expérience familiale. Avec ce texte, c'est une entreprise de témoignage *objectif* qui prend forme, l'expérience du sujet autobiographique tenant lieu de matériau authentique dont la vérité serait à mettre en lumière.

Dans un texte éloquent intitulé « Ne pas prendre d'abord le parti de l'art » – titre emprunté au passage précédemment cité de *La Place* –, Ernaux expose les fondements d'une telle poétique de l'écriture en mode autobiographique :

⁶⁸ Cl.-L. Tondeur, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, *op. cit.*, p. 136.

Le « d'abord » [du titre] est important : il signifie qu'il y aura un grand travail sur le texte, un *désir de perfection* ; c'est proclamer la dignité de toute existence et de toute culture. L'écriture plate, c'est l'écriture ethnologique, *livrant les faits dans leur nudité*, n'offrant *aucun signe de la subjectivité et de l'émotion* qui pourtant, comment en serait-il autrement, les a suscités à la mémoire⁶⁹.

Ces propos témoignent clairement de la croyance en une *vérité* constitutive de l'événement et en la possibilité de fixer celui-ci dans une forme qui soit en adéquation avec l'événement vécu, ce que la narratrice d'*Une Femme* appelle « un ordre idéal, seul capable de rendre une vérité concernant [s]a mère » (F, 569). Comme si la vérité *objective* et *objectivable* de la mémoire, traduite dans le dénuement d'une langue – puisqu'il faut « livr[er] les faits dans leur nudité⁷⁰ » –, pouvait témoigner *en toutes lettres* de ce qui s'est véritablement passé. Selon Ernaux, une telle vérité de l'événement serait atteignable par l'exercice d'une maîtrise, par une tentative de dominer ce qui surgit et veut s'écrire. Un mouvement d'approche de la vérité qui se trouve d'ailleurs condensé dans cet aveu d'Ernaux : « Je préfère être maîtresse de ce que je dis. » (L)

Conclusion

Refusant d'abord à l'écriture autobiographique sa part de fiction, Ernaux oppose, comme nous l'avons montré, une résistance en acte au travail psychique ou phantasmatique. La proximité qu'elle affiche avec la pensée de Bourdieu étaye d'ailleurs cette posture quant aux implications psychiques de l'écriture. Or, depuis les travaux de Derrida sur le témoignage en régime de fiction – travaux menés principalement à partir de *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot –, il nous paraît réducteur de considérer l'écriture de soi sans tenir compte des phénomènes participant à l'élaboration d'une écriture constituée à la fois de réalité et de fiction. L'avènement du récit de soi auquel donne lieu l'écriture d'Annie Ernaux ne peut en effet se produire, malgré les convictions de l'auteure, sans la présence de mécanismes narratifs ou langagiers renvoyant à la fiction en ce qu'elle *feint* le réel – « fiction », du latin « *fingere* », « feindre » –, le réel et la vérité demeurant toujours en deçà du langage, inaccessibles. Ne subsisterait en effet, en regard de l'événement vécu et

⁶⁹ A. Ernaux, « Ne pas prendre d'abord le parti de l'art », dans F. Dugast-Portes, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 178-179. Nous soulignons.

⁷⁰ *Ibid.*

raconté, que l'advenue, dans l'écriture, d'une fiction qui, bien qu'elle puisse parfois s'énoncer dans la forme d'une vérité, n'en contient toujours que des bribes.

Chez Ernaux, l'événement se fait noyau de la mémoire et de l'écriture, révélé par une posture autobiographique – à des degrés divers –, de même que par un parcours qui, de livre en livre, se trame d'échos, « alors que les éclairages et les résonances constituent l'essentiel de l'œuvre, au fil des reprises, des recoupements, des correctifs, des nuances, des contrastes entre l'épuration et une forme plus spontanée, *comme une tentative incessante d'approche d'une vérité*⁷¹ ». Ernaux poursuit la forme exacte de l'événement qui s'est produit dans le passé, comme pour marquer son récit du sceau de la vérité ou de l'objectivité des faits ; le texte se présente tel un tissu de preuves remontant de l'enfance, de l'adolescence ou de la vie d'une femme, et que tout porte à associer à la personne « Annie Ernaux ». Or tout le pouvoir de la fiction tient dans ce « comme » – « *comme une tentative incessante d'approche d'une vérité*⁷² », « *comme s'il existait un ordre idéal* » (F, 569) –, laissant entrevoir une recherche constante qui sait créer, fabriquer, inventer le récit à mesure que l'écriture s'approche de l'objet qui est l'événement, alors que « pour l'œuvre elle-même, le secret demeure entier sur le réel de l'événement. Elle peut aussi bien fictionner le réel que servir au témoignage réel⁷³ », remarque René Major au sujet de Cixous. Dans le journal d'écriture qu'Ernaux tient en parallèle à ses livres, l'auteure semble d'ailleurs se rallier à cette perspective, avouant sa « volonté », son « ambition » de « “faire advenir un peu de vérité” » (AN, 14 ; nous soulignons).

En dépit du fait que l'auteure rejette la psychanalyse, nous croyons que l'écriture autobiographique telle que la pratique Ernaux reste indissociable de l'événement psychique. En effet, sans nous engager à « traquer les aveux du texte comme ceux d'un accusé » (EC, 60) – pour reprendre les termes d'Ernaux –, il nous semble cependant irréfutable que les outils de la psychanalyse permettent de saisir chez elle les mécanismes d'une pensée en contrecoup, d'un travail mémoriel qui franchit les limites du livre pour investir tout l'espace de l'œuvre. Ces mouvements de plongées et de remontées dans la mémoire fondent l'événement de ce qui arrive à l'écriture. Et cela cherche à s'écrire,

⁷¹ F. Dugast-Portes, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, op. cit., p. 37. Nous soulignons.

⁷² *Ibid.* Nous soulignons.

⁷³ R. Major, « Qu'est-ce qui vous arrive (de l'événement psychique) ? », *Cahiers de la Villa Gillet*, loc. cit., p. 46.

constituant, en toute performativité, « l'opération poétique de l'écriture qui fait et laisse venir l'événement⁷⁴ » et par laquelle le récit se fait à son tour événement.

C'est donc dans cette « perspective [de] dévoilement » (EC, 63) d'une expérience à la fois personnelle, subjective et tournée vers les autres, « de la recherche et du dévoilement rigoureux de ce qui a appartenu à l'expérience réelle d'une femme » (EC, 79), mais qui est aussi voilement de ce qui (se) passe dans la trajectoire de l'événement, que nous abordons le travail d'Ernaux comme une opération de révélation où considérations sociales, historiques et psychiques, sexuelles, langagières et matérielles se croisent pour constituer l'avènement de l'œuvre et l'événement d'une subjectivité, tout particulièrement dans le cas de *L'Événement*. Ce récit charnière échappe en effet à plusieurs égards à la maîtrise de sa narratrice et de son auteure, telles les larmes échappant à la narratrice du *Jour où je n'étais pas là*.

Si, dans ses commentaires sur son œuvre et la description de sa poétique, Ernaux refuse de se reconnaître dans une posture de l'aveu et choisit plutôt de s'identifier à celle d'un témoignage objectif à la Bourdieu, il n'en reste pas moins que son écriture forge un rapport biaisé à l'événement – biaisé au sens d'*oblique* – et cela, quelle que soit la prétention à l'objectivité que défend cette écriture. Sans dire qu'elle *fictionnalise*, nous pensons que l'œuvre d'Ernaux pourrait bien *fictionner* à son insu les événements *réels* dont elle témoigne, en un acte faisant appel à l'inconscient du texte et à ce qu'il engage de travail psychique et de fantasme. Cet acte se distinguerait de la « fictionnalisation » que refuse l'auteure – « toute fictionnalisation des événements est écartée » (EC, 21) – et qui impliquerait un travail conscient et une intention de placer la fiction au cœur de l'œuvre littéraire.

Menée par la seule intention de rapporter les faits et de dire la vérité sur ce qui est arrivé, celle qui décrit son œuvre comme une forme où, « sauf erreur de mémoire, [les événements] sont véridiques dans tous leurs détails » et « tout ce qu'on pourrait vérifier par une enquête policière, ou biographique [...] se révélerait exact » (EC, 21), façonne ainsi le lieu d'une utopie de la vérité. Cette utopie, poursuivie par l'écriture « auto-socio-biographiqu[e] » (EC, 21) dans laquelle elle s'est investie depuis *La Place*, s'appuie sur la

⁷⁴ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, op. cit., p. 81.

pensée scientifique héritée de Bourdieu, selon laquelle l'expérience subjective sera rapportée dans l'intention d'en tirer des conclusions objectives, générales et vraies, pour soi autant que pour les autres. Orientée de la sorte vers les autres, cette utopie constitue également une expérience subjective *a contrario* de celle menée par Cixous dans la filiation à la pensée de la déconstruction, les deux auteures jouant, dans le champ de l'écriture littéraire, les différends ontologiques, théoriques et méthodologiques rencontrés en amont par Bourdieu et Derrida.

II. « ÉCRIRE AU BORD D'UN TROU⁷⁵ »

Éclairé par le dispositif « auto-socio-biographiqu[e] » (EC, 21) déployé au fil de l'œuvre, le roman *Les Armoires vides* se lit « comme une épreuve constante du deuil, où il s'agit d'effacer le traumatisme en se retournant vers ses origines, ses causes impliquantes⁷⁶ », alors que le travail d'écriture mené par la suite viendra en quelque sorte raviver une plaie, faisant retour sur l'événement traumatique, en un déchiffrement de ce qui a pu constituer, pour le sujet qui se raconte, l'expérience d'un trauma. Dans l'expérience du trauma, comme le notait Ferenczi dans son *Journal clinique*, « une partie de notre personne peut “mourir” [...] et si la partie restante survit quand même au trauma, elle s'éveille avec un trou dans la mémoire, à vrai dire avec un trou dans la personnalité » qui s'avère un « trou sans parole possible⁷⁷ ». Prenant forme et substance à partir de la rupture que constitue, dans le cours d'une vie, le trauma, l'écriture d'Ernaux se tient ainsi « au bord d'un trou⁷⁸ », en équilibre précaire sur la bordure de l'événement.

Deux événements biographiques – ou *biographèmes* – sont identifiables comme des blessures originaires à partir desquelles Ernaux écrirait. D'abord, la violente querelle du « 15 juin 52 » (H, 214) au cours de laquelle son père tente de tuer sa mère, puis une grossesse non désirée suivie d'un avortement, vécus en 1963 et 1964. Si le premier événement précède le second dans le temps, le retour dans l'écriture de ces *scènes primitives* se fera à rebours, l'événement de la grossesse et de l'avortement servant de ressort narratif au tout premier roman. Le journal cité dans *Écrire la vie* fait état de cette grossesse, désignée de manière cryptée comme « cette chose » : « Depuis deux mois, lui et moi ne nous sommes plus revus – *cette chose* finit par ne concerner que moi » (EV, 56 ; nous soulignons). L'expression « cette chose » peut d'ailleurs tout aussi bien désigner la relation ou la rupture amoureuse précédant la grossesse que la grossesse elle-même.

⁷⁵ L'expression est de Marie Darrieussecq qui, interrogée au sujet de son livre *Tom est mort*, « un simple récit [...] pour raconter la mort de Tom, quatre ans et demi » (M. Darrieussecq, *Tom est mort*, Paris, P.O.L, 2007, quatrième de couverture), confiera qu'écrire sur l'enfant mort, c'était « écrire au bord d'un trou ». (Entrevue radiophonique avec Marie Darrieussecq, émission radiophonique « C'est bien meilleur le matin », SRC-Radio, 16 novembre 2007.)

⁷⁶ Denis Fernandez-Recatala, *Annie Ernaux*, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Domaine français », 1994, p. 70.

⁷⁷ Sandor Ferenczi, *Journal clinique*, *loc. cit.* ; citée par J. Altounian dans *La Survivance*, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁸ Entrevue radiophonique avec Marie Darrieussecq, « C'est bien meilleur le matin », *loc. cit.*

Il est aussi question plus explicitement de l'avortement, dans les fragments de décembre 1963 et de janvier 1964 retenus pour publication dans l'anthologie. L'extrait du journal daté de janvier 1964 souligne l'attente et la visite à la « faiseuse d'anges », une expression euphémistique passée dans l'usage et qui reviendra dans *Les Armoires vides* comme dans *L'Événement* pour désigner la sage-femme pratiquant des avortements : « J'attends toujours. Demain je retournerai chez la faiseuse d'anges, puisqu'elle n'a pas "réussi". » (*EV*, 56) Mais pour arriver à la révélation de cette grossesse non désirée et de l'avortement abordés de biais dans le roman *Les Armoires vides*, pour pouvoir s'engager *de front* dans le récit de l'événement, Ernaux devra d'abord passer par le *biais* d'une autre scène traumatique.

1. Quand l'événement fait une scène (La Honte)

Un événement tente de passer au langage, effleurant le noyau d'un trauma, et l'écriture tend vers le bord de cet événement tenu secret, comme une petite tombe à déterrer : une telle manœuvre d'approche se produit dans *La Honte*, publié en 1997. Le livre traite d'une violente altercation survenue entre les parents, alors que la narratrice était enfant. « Cette scène figée depuis des années », Ernaux sent le besoin de « la faire bouger pour lui enlever son caractère sacré d'icône à l'intérieur d[']elle] (dont témoigne par exemple cette croyance qu'elle [la] faisait écrire, que c'est elle qui est au fond de [s]es livres) » (*H*, 221), ce qu'elle dira aussi plus tard à propos de la scène de l'avortement rapportée dans *L'Événement*. Le dispositif mis en place dans *La Honte* présente d'ailleurs plusieurs similitudes avec celui que l'auteure déploiera dans *L'Événement* : d'abord, la double publication – *La Honte* est publié en même temps que « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » et *L'Événement* est accompagné de *La Vie extérieure*, comme si le récit lui-même ne suffisait pas à épuiser le sujet ; ensuite, la présence de données socio-historiques mêlées à l'expérience subjective, le tout porté par une écriture *blanche* ou *à distance* ; enfin, un pacte esthétique affranchi du romanesque pour venir s'ancrer dans l'autobiographique. Les deux textes ont également en

commun de « raconte[r] une expérience traumatisante du passé⁷⁹ » et de révéler « un événement traumatisant [...] présenté [...] comme nodal⁸⁰ ».

La Honte apparaît comme un détour essentiel avant d'arriver à l'événement de l'avortement tel qu'il sera rapporté dans *L'Événement*, ce crime s'ajoutant à celui de la tentative de meurtre perpétrée par le père, dans une logique de répétition aggravée où « à la honte il faut plus de honte encore » (*H*, 258), comme nous l'avons montré dans la partie précédente (« La honte comme prémisse »). Avec *La Honte*, l'événement fait une première scène *en tant qu'événement* – soit par essence rupture et révélation –, et sera plus tard déployé dans tout son pouvoir d'engendrement par *L'Événement*. Or, comme le remarque Philippe Vilain, à qui *La Honte* est vraisemblablement dédiée (« À Philippe V. »⁸¹), « [t]oute l'originalité de ce livre est d'introduire une recherche de type ethnologique dans [le] projet littéraire [d'Ernaux] et de proposer la première analyse structurale d'un souvenir d'enfance » : son « originalité réside encore dans l'éclatement des procédés autobiographiques traditionnels, caractérisés par *un refus du style, du souvenir pour le souvenir, de l'introspection psychologique ou psychanalytique* »⁸².

Déployant, comme nous l'avons montré, des efforts pour récuser la psychanalyse – efforts que ne manque d'ailleurs pas de relever Philippe Vilain –, « réitérant [s]a méfiance envers la mise en récit et la mémoire “pure”⁸³ », admettant qu'elle « n'atten[d] rien de la psychanalyse ni d'une psychologie familiale » (*H*, 221), Ernaux ne peut pour autant éviter le *retour du refoulé* dans la forme de cette scène maintenue secrète pendant toutes ces années. De la même façon que la narratrice de *La Honte* avoue « avoir attendu pendant des mois, peut-être des années, le retour de la scène, certaine qu'elle se reproduirait » (*H*, 215), cette scène toute primitive fait retour, sur le ton prétendu *objectif* de la déposition.

« Divisé en quatre parties (description de la scène, de l'univers familial, de l'univers de l'école et enfin de la honte qu'elle a ressentie par la suite), [*La Honte*] tient plus de

⁷⁹ L. Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne, op. cit.*, p. 56.

⁸⁰ F. Dugast-Portes, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 22.

⁸¹ Élise Hugué-Léger soutient d'ailleurs que « [l]'amant de *L'Occupation* est le même que celui à qui *La Honte* est dédié » (*Annie Ernaux. Une poétique de la transgression, op. cit.*, p. 65). Notons que cette dédicace, qui apparaît dans la première édition du texte, chez Gallimard, en 1997, a cependant été retirée pour l'édition « Quarto » de 2011.

⁸² Ph. Vilain, « Annie Ernaux ou l'écriture comme recherche », *LittéRéalité* (Toronto, Université York), vol. 9, n° 1, 1997, p. 112-113. Nous soulignons.

⁸³ L. Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne, op. cit.*, p. 162.

l'énumération et de l'inventaire de pratiques et de codes que du récit⁸⁴ », résume Evelyne Ledoux-Beaugrand. En effet, loin de donner lieu au déploiement d'une vérité du sujet, le sens de l'expérience rapportée par le souvenir d'enfance sera plutôt de replacer, dans l'ordre du langage, le cours des événements de l'année 1952, en faisant passer à l'écrit l'événement – subjectif et psychique ou *réel-fictif* – de la scène de ménage qui faillit coûter la vie à la mère de la narratrice. La question du genre littéraire est une fois de plus posée par l'évocation de ce souvenir :

Naturellement pas de récit, qui produirait une réalité au lieu de la chercher. Ne pas me contenter non plus de *lever et transcrire les images du souvenir* mais traiter celles-ci *comme des documents qui s'éclaireront en les soumettant à des approches différentes*. Être en somme *ethnologue de moi-même*. (*H*, [224] ; nous soulignons)

La Honte élabore ainsi une véritable poétique du souvenir, comme si Ernaux était « passée du rejet presque absolu [...] de la mémoire à l'acceptation de ses limites et de sa pertinence lorsqu'elle est traitée comme une ressource⁸⁵ » – d'où l'importance accordée ici aux « documents » (*H*, [224]) et à leur traitement – « plutôt que comme la vérité absolue⁸⁶ ».

1. 1. *Poétique du souvenir*

« Mon père *a voulu* tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi » (*H*, 213 ; nous soulignons). Par cet incipit empruntant le ton de la déposition ou du constat d'événement, *La Honte* révèle d'emblée l'incident unique qui vient rompre la quotidienneté paisible de la vie de famille. Le père empoigne la mère avec l'intention de la tuer : scène primitive et originare s'il en est une, où l'enfant assiste non pas à des rapports sexuels entre ses parents – selon la définition de la scène primitive freudienne – mais à une scène de violence qui déplace le rapport sexuel en une mise à mort symbolique et phantasmée de la mère. Primitive, cette scène l'est aussi en ce qu'elle est, suivant la définition de la notion de « scène primitive », « saisie comme un affrontement, un combat entre les parents, où le

⁸⁴ Evelyne Ledoux-Beaugrand, « “Ceci est mon corps”, ceci est mon texte : *La honte* d'Annie Ernaux », dans *Lectures du genre*, Isabelle Boisclair (dir.), Montréal, Remue-ménage, 2002, p. 176.

⁸⁵ L. Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne, op. cit.*, p. 162.

⁸⁶ *Ibid.*

père jouerait un rôle sadique⁸⁷ ». Dans l'évocation d'une telle scène, l'expression de la volonté du père rend visible la proximité entre celui-ci et sa fille : l'enfant *sait* ce que le père a souhaité à ce moment de leur histoire familiale ; elle connaît son intention : il a « voulu » tuer la mère.

Cette relation œdipienne est renforcée par la description des deux seules photos subsistant de cette époque de la vie de la narratrice. La première « born[e] temporell[e] » (H, 218) et photographique est une photo de la narratrice seule. Cette photo précède chronologiquement la scène de violence entre les parents et montre la narratrice enfant au moment du renouvellement de ses vœux, une fête célébrée un an après la communion solennelle. Le cadre de cette cérémonie religieuse évoque une promesse et un mariage (entre l'enfant et Dieu, selon la symbolique de la cérémonie), union scellée de nouveau au moment où, dans la vie de l'enfant sur la photo, une rupture familiale est sur le point de se produire, où la trinité sera mise en péril et le couple parental, défait phantasmatiquement par une nouvelle alliance, celle du père et de sa fille. La seconde photo, prise à Biarritz lors d'un voyage vers Lourdes effectué avec le père, sans la mère, témoigne précisément de cette nouvelle alliance. Elle montre la narratrice formant un couple « avec [s]on père devant un muret décoré de jarres de fleurs » (H, 218).

Précisant que, « [d]ans cette tenue », l'enfant devenue jeune fille « ressemble à une petite femme » (H, 218), la narratrice inscrit une logique œdipienne qui évoque le tabou de l'inceste. Devenue la « petite femme » (H, 218) de son père qui, rappelons-le, a voulu supprimer la mère, la narratrice portera désormais la faute de cet inceste refoulé dans le crime du père. Ce n'est d'ailleurs pas innocent si, au moment de l'altercation qui survient entre les parents, la mère s'écrie « Ma fille ! », tentant de s'interposer pour empêcher le couple père-fille qui est en train de se former. Le déterminant possessif « ma » marque d'ailleurs bien cette volonté de reprendre celle qui lui échappe ici. La jeune fille sera, par conséquent, en butte à la honte, la sienne comme celle de son père, et tout ce qui lui arrivera par la suite – relaté dans *Les Armoires vides* et *L'Événement* (débauche, grossesse non désirée, avortement) – aura l'apparence à la fois d'une recherche de salut inversé, c'est-à-dire un salut qui s'obtiendrait par la faute (puisque « à la honte il faut plus de honte

⁸⁷ *Dictionnaire de la psychanalyse*, préface de Philippe Sollers, Charles Baladier, Monique David-Ménard et al. (dir.), 2^e édition, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « *Encyclopædia universalis* », 2001.

encore » [H, 258]), et d'une vengeance. Mais de qui se venger ici ? La logique œdipienne inscrit en effet un châtement impossible, alors que « [s]on père qui [l']adorait avait voulu supprimer [s]a mère qui [l']adorait aussi » et qu'« [i]l n'y avait de faute ni de coupable nulle part » (H, 215).

Or plus encore que les photos, la scène entre les parents se présente comme la seule possibilité, pour la narratrice, de se remémorer ce qu'elle a pu être dans l'enfance. Cette scène revient par le biais d'un témoin qui, saisi par l'événement, a vu et entendu ce qui s'est passé sans comprendre ce qui était en train de se produire :

Mon père était resté assis à la table, sans répondre, la tête tournée vers la fenêtre. D'un seul coup, il s'est mis à trembler convulsivement et à souffler. Il s'est levé et je l'ai vu empoigner ma mère, la traîner dans le café en criant avec une voix rauque, inconnue. *Je me suis sauvée* à l'étage et je me suis jetée sur mon lit, la tête dans un coussin. (H, 213 ; nous soulignons)

L'enfant témoin de la scène n'a donc rien fait ici pour *sauver* la mère, préférant *se sauver*, c'est-à-dire s'enfuir mais aussi obtenir son salut en *montant* littéralement à l'étage, selon le mouvement vertical qui sera plus d'une fois évoqué par Ernaux quand il est question de s'élever au-dessus de la faute, de trouver une manière de la sublimer. Alors que la narratrice a toujours cru se rappeler parfaitement de cette scène – « [a]vant de commencer [le livre], [elle] croyai[t] être capable de [s]e rappeler chaque détail » (H, 215) –, le souvenir se révèle partiel. Elle constate n'avoir « retenu, en fait, que l'atmosphère, la position de chacun dans la cuisine, quelques paroles. [Elle] ne sai[t] plus quel était le motif initial de la dispute, si [s]a mère avait encore sa blouse blanche de commerçante ou si elle l'avait enlevée en prévision de la promenade, ce qu'[ils ont] mangé » (H, 215). De plus, elle n'a « aucun souvenir précis de la matinée du dimanche *en dehors du cadre des habitudes*, messe, pâtissier, etc. » (H, 215 ; nous soulignons), autant d'habitudes rendues visibles par les expressions « j'avais dû » et « sans doute » (H, 213) qui accompagnent le récit de la scène : « *J'avais dû* rapporter des gâteaux », « nous avons mangé, *sans doute* la radio allumée » (H, 213 ; nous soulignons). La routine apparaît tel le cadrage d'un quotidien que viendrait excéder l'événement, une scène excédant le monde, par sa violence, pour embrasser l'immonde, de sorte que « [n]ulle part il n'y avait de place pour la scène du

dimanche de juin. Cela ne pouvait se dire à personne, dans aucun des deux mondes qui étaient les [s]iens » (*H*, 256), celui de la maison comme celui de l'école.

En plus d'être partiel et de sortir du cadre de ce qui fait le monde de 1952, le souvenir de la scène se révèle flou, imprécis, et cet état trouve un écho dans la mise au point indécise qu'affichent les deux photos servant de pièces à conviction. L'une présente en effet le « [c]aractère flou, informe, de la silhouette » (*H*, 217) de la narratrice et l'autre est tout simplement une photo « très floue » (*H*, 218). L'absence de mise au point de l'« objectif » matérialise ainsi le choc entre la précision des détails évoqués par la narratrice et les vagues impressions qu'elle consigne en regard de l'événement de violence parentale. Ce flou – apparenté au brouillage des films évoqué dans ce texte (« un film sur une chaîne de télévision cryptée regardé sans décodeur » [*H*, 220-221]), de même que dans l'incipit de *Passion simple* (« Cet été, j'ai regardé pour la première fois un film classé X à la télévision [...]. Mon poste n'a pas de décodeur, les images sur l'écran étaient floues » [*PS*, 659]) – rend compte d'une certaine incapacité, pour la narratrice, de restituer avec toute l'exactitude voulue la scène qui a eu lieu. Au moment même où elle affirme la vérité historique de « la scène du dimanche de juin » (*H*, 220), les ellipses (« Je ne me souviens plus ici que de sanglots et de cris » [*H*, 214]) et les imprécisions (« j'avais dû », « sans doute » [*H*, 213]) participent à la façon de livrer le souvenir d'enfance et contribuent à montrer l'échec de la mémoire à fixer les faits appartenant au passé, telles des vérités qui resteraient intactes. Une telle expérience de la mémoire se trouve d'ailleurs résumée par un passage du roman *Les Feux* de Shohei Ooka, paru au Japon en 1952, constituant ainsi une *preuve* de l'année de *La Honte* que la narratrice convoque à la fin du livre : « Tout ceci n'est qu'une illusion mais je ne peux mettre en doute ce que j'ai ressenti. Le souvenir aussi est une expérience. » (*H*, [141])

1. 2. *Souvenir-écran*

Entre les deux photos se situe donc l'épisode de l'agression, ce *punctum* hors cadre qui marque à la fois « la fin de l'enfance », signalée par la photo de la « communiant(e) », et le début de la honte, la seconde photo « inaugurant le temps où [elle] ne cess[er] plus d'avoir honte » (*H*, 218). Cachée par les photographies, par le vide entre les deux photographies que le texte vient combler, la scène de la violence parentale, figée dans le même syntagme

répété par la narratrice à des amants – « “Mon père a voulu tuer ma mère quand j’allais avoir douze ans” » (*H*, 214) –, cette scène, donc, devient elle-même une image. En tant qu’image répétée, elle fait écran à tout le reste, à tout ce qui se passe ensuite cette année-là. « [C]e dimanche-là s’est interposé entre [la narratrice] et tout ce qu[’elle] vivai[t] comme un filtre » (*H*, 215), la métaphore photographique venant une fois de plus témoigner de l’impact de l’événement qui donne alors à la narratrice enfant une « hyperconscience qui ne se fixait sur rien » (*H*, 215).

Maintenue hors du cadre des photos – de ces photos qui tiendront lieu à la fois de trace et d’effacement de l’événement, agissant telles des traces de cet effacement –, la scène fait précisément écran au devenir-femme de la narratrice qui, dans l’espace compris entre les deux photos, sera passée à l’âge adulte. La scène signe la fin de l’innocence puisque la découverte de la sexualité adviendra ensuite et finira de perdre la jeune fille.

Je regarde la photo de Biarritz. Mon père est mort depuis vingt-neuf ans. Je n’ai plus rien de commun avec la fille de la photo, *sauf cette scène du dimanche de juin qu’elle porte dans la tête et qui m’a fait écrire ce livre, parce qu’elle ne m’a jamais quittée. C’est elle seulement qui fait de cette petite fille et de moi la même, puisque l’orgasme où je ressens le plus mon identité et la permanence de mon être, je ne l’ai connu que deux ans après.* (*H*, [267] ; nous soulignons)

Ainsi, en clôture du texte, alors que « l’orgasme » devient la seule *preuve* de son « identité » de femme et de la « permanence de son être » (*H*, [267]), la scène de violence parentale et le couple œdipien qui en ressort amènent l’événement sur le terrain de la différence sexuelle. Par un autre déplacement allant du père à l’amant, il n’est donc pas étonnant de constater que la narratrice place cette scène en lieu sûr en la confiant à des amants. Cette scène *parle* à des hommes et « signifi[e] qu[’elle] les [a] dans la peau » (*H*, 214), transportant quelque chose du secret de son entrée dans le monde adulte, de son devenir-femme. Or « tous se sont tus après l’avoir entendue » (*H*, 214). Le secret se referme de cette façon sur la scène et le tabou se recrée, la narratrice jugeant immédiatement avoir « commis une faute », voyant « qu’ils ne pouvaient pas recevoir *cette chose-là* » (*H*, 214 ; nous soulignons), redevenue sans nom au moment de la confidence.

D'abord adressé à des amants, le souvenir passe ensuite au langage et devient pour la narratrice une scène banale et sans intérêt, telle une scène de théâtre jouée *par* et *pour* les autres :

parce qu[’elle a] toujours eu cette scène en [elle] comme une image sans mots ni phrases, en dehors de celle qu[’elle a] dite à des amants, les mots qu[’elle a] employés pour la décrire [lui] paraissent étrangers, presque incongrus. [La scène] est devenue une scène pour les autres. (*H*, 214-215)

Une telle transformation constitue en réalité le propre de l’invention littéraire que donne à lire *La Honte* : « depuis que j’ai réussi à faire ce récit, constate la narratrice, j’ai l’impression qu’il s’agit d’un événement banal, plus fréquent dans les familles que je ne l’avais imaginé » (*H*, 214 ; nous soulignons).

1. 3. « Possible-impossible⁸⁸ » de l’écriture

Frayant un passage d’un tabou à l’autre, *La Honte* plonge dans la matière interdite de l’épisode de violence survenu entre les parents. Sa mise en mots constitue en fait la véritable étape à franchir pour donner à l’événement le plein pouvoir évocateur qu’il possède dans la mémoire de la narratrice, qui s’engage à écrire « cette scène pour la première fois », alors qu’il lui semblait jusque-là « impossible de le faire, même dans un journal intime », comme « une action interdite devant entraîner un châtiment », « [p]eut-être celui de ne plus pouvoir écrire quoi que ce soit ensuite » (*H*, 214). Ce châtiment viendrait pallier l’absence de celui-ci *dans la réalité* de la scène de violence. Comme si les crimes phantasmés du père, le meurtre de la mère qui n’a pas eu lieu *dans la réalité* et l’inceste qui a eu lieu au plan psychique, en appelaient un autre, plus grave encore. La grossesse non désirée surviendra en effet comme une sanction pour la faute, celle du père et de la fille ; elle sera le signe visible que quelque chose de l’ordre de l’interdit a bel et bien eu lieu.

À l’image de l’« activité secrète » (*H*, 265) inventée par la narratrice adolescente, jeu « sans nom » pourtant baptisé « jeu de la journée idéale » (*H*, 264) et qui consiste, à partir

⁸⁸ L’expression « possible-impossible » est de Jacques Derrida (« Une certaine possibilité impossible de dire l’événement », dans *Dire l’événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 100).

de publicités vues dans les journaux, à s'imaginer un corps, des vêtements, un emploi du temps, des habitudes, bref, à « fabriqu[er] de l'avenir avec des objets réels » (H, 265), la narratrice emploie, pour recréer la scène, une méthode qui consiste à fabriquer du passé à partir des faits de 1952. Convaincue qu'« il n'y a pas de vraie mémoire de soi » (H, 224), elle donne raison aux faits comme seuls témoins du réel. « [C]onstruction autour de bribes de mémoire⁸⁹ », l'événement du souvenir devient prétexte au rappel d'autres événements, ceux-là moins intimes et non traumatiques. Comme si, à partir du récit des premières pages, le souvenir bifurquait vers son rappel « possible-impossible⁹⁰ » à travers les preuves, les faits et ce que la narratrice appelle les « traces matérielles » (H, 219) de l'année 1952. De subjectif et personnel, le récit devient alors un compte rendu socio-ethnographique, hanté par la construction phantasmatique du souvenir.

Malgré son caractère inexact ou à cause de lui, la scène de violence parentale apparaît comme l'unique réalité tangible issue de l'enfance de la narratrice. Brouillé, flou, déplacé de son centre, l'événement de l'altercation est donc livré dans son essence non pas de vérité, tel « un souvenir qui serait resté intact dans toutes ses précisions⁹¹ », mais plutôt comme une réalité psychique qui trouverait sa forme dans le langage, selon une conception du langage et de la vérité illustrée par la citation de Paul Auster placée en exergue de *La Honte* : « Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. » C'est par l'exploration d'une telle ligne de pensée que la scène primitive rapportée dans *La Honte* peut prendre l'apparence de *ce qui ne peut pas ne pas se raconter* en même temps que *ce qui n'arrive jamais à se dire* tout à fait. L'imprécision qui s'empare de la réminiscence vient ainsi attester de cette impossibilité du langage à épuiser l'événement, de même que de l'impossibilité d'en extraire un sens. Car une fois passée au langage, la scène ressort « grisée, incohérente et muette, comme un film sur une chaîne de télévision cryptée regardé sans décodeur » (H, 220-221) et force est d'admettre que « l'avoir mise en mots n'a rien changé à son absence de signification » (H, 221).

⁸⁹ R. Major, « Qu'est-ce qui vous arrive (de l'événement psychique) ? », *Cahiers de la Villa Gillet, loc. cit.*, p. 47.

⁹⁰ J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 100.

⁹¹ R. Major, « Qu'est-ce qui vous arrive (de l'événement psychique) ? », *Cahiers de la Villa Gillet, loc. cit.*, p. 47.

Le seul but atteint par l'écriture aura été d'ébranler la certitude de la narratrice quant à la vérité de cette scène, de la faire bouger ou onduler, comme une caméra qui bouge au moment de prendre la photo, créant un tremblement dans l'image. Compris dans une mécanique narrative qui passe de la description de la scène à une tentative de justification de celle-ci et de son écriture, puis, en dernier lieu, au rappel des faits de l'année 1952, à la description de la vie à Y. et de la vie scolaire de la narratrice, le tout entrecoupé de blancs comme autant de silences déposés sur la scène traumatique, l'événement de la violence est à son tour mis en échec par l'échec du récit à le dire. Le récit du souvenir contenu dans les premières pages de *La Honte* n'épuise donc jamais l'événement qui s'est produit et la question du dire « possible-impossible » de l'événement est en soi performée par le texte qui, partant de la scène du crime qui n'a pas eu lieu, fuit vers l'évocation des faits de 1952. Reste une quête du langage qui fait reposer la réalité au cœur même des mots, comme dans l'expression « gagner malheur » (*H*, 214) qui se fixe dans la mémoire de la narratrice au moment de raconter la scène du dimanche de juin. Venant des parents (petits commerçants, rappelons-le), cette expression est un oxymore, une figure *économique* des contraires qui s'unissent pour dire une chose impossible à dire autrement, l'expression même du « possible-impossible » de l'événement.

Finalement, « [e]n démontrant qu'il n'y a pas de récit d'enfance possible, que l'analyse par la mémoire qui fonde l'autobiographie traditionnelle demeure insuffisante pour retrouver la réalité passée, *La Honte* constitue une rupture esthétique [...] dans l'œuvre d'Annie Ernaux⁹² », et cette rupture marque aussi une fracture intérieure, une rupture psychique chez celle qui échoue à retrouver *en elle* l'enfant qu'elle a été et à qui le souvenir n'offre aucun salut qui passerait par un sentiment d'unification, le sentiment d'être *un*, d'exister sous le couvert d'une seule et même personne que le temps aurait laissé intacte. Une chose, cependant, « ne [l]'a jamais quittée » depuis « la photo de Biarritz » (*H*, [267]) : cette *autre* en elle qui est le fruit de la scène primitive dont elle a été témoin sans l'être, cette fille désormais étrangère à la femme qu'elle est devenue. Une identité scindée, signalant les différents états de la femme en elle, constituant en même temps la source de l'écriture et de la parole subjective d'Ernaux : une fracture psychique qui fait écrire.

⁹² Ph. Vilain, « Annie Ernaux ou l'écriture comme recherche », *LittéRéalité*, *loc. cit.*, p. 112.

Par un travail *en creux* dans la matière même de l'intime et du personnel, et qui glisse inévitablement vers l'extime et le monde extérieur – une sortie hors champ à la fin du livre rappelle par exemple les événements de 1996, l'obus à Sarajevo évoquant les affrontements tragiques en Bosnie, le génocide au Rwanda, alors qu'Ernaux est en train d'écrire le livre –, Ernaux continuera de forer à même le secret de la honte éprouvée dès l'enfance, une honte d'abord sociale puis sexuelle qui exigera son propre événement narratif pour s'exposer au grand jour et risquer une révélation, à la fois sacrificielle et expiatoire.

2. *Les Armoires vides* comme pré(-)texte

Dans *Les Armoires vides*, publié en 1974 après un refus de publication pour un premier manuscrit⁹³, le secret d'Ernaux – une grossesse non désirée et l'avortement qui suivra – est abordé obliquement, noyé dans un déversement de mots qui concernent les parents, la vie dans une famille de petits-bourgeois et à l'école, bref, le milieu social de la jeune Denise Lesur, narratrice et figure déléguée de l'auteure. « [L]a fille de l'épicier Lesur » (*AV*, 145) affiche d'ailleurs plusieurs traits communs avec Ernaux : « [f]ille unique » (*AV*, 130) de parents petits commerçants, elle grandit à « Y... » (*AV*, 197) – pour Yvetot, où Ernaux a grandi –, et elle développe, à l'école, un amour des livres et de la littérature, des livres qui « ne [lui] reprochent rien », « dessin[ant] au contraire les contours flous d'une Denise Lesur telle qu'[elle] la voudrai[t], telle qu'[elle] la vivai[t] dans [s]a tête quand tout était calme » (*AV*, 148).

Le roman *Les Armoires vides* semble précisément mimer cette invention dont témoigne ici la narratrice qui découvre les livres. Le récit de l'événement engendre le sujet, pendant que le nom glisse et se vide de sa substance : « Denise Lesur, c'était comme si ça se décollait d'[elle], [elle] aurai[t] pu dire Monette Martin, Nicole Darbois, c'était pareil », alors que dans le cas précis de l'avortement, « [l]'avorteuse n'a pas demandé [s]on nom » et elle se tenait « prête à en inventer un » (*AV*, 131). L'histoire de Denise Lesur a donc toute l'apparence d'une fiction constituée à partir de ces expériences réellement vécues par Ernaux, le personnage de la narratrice *fabriquant* l'auteure en un renversement de la

⁹³ Francine Dugast-Portes rapporte, au sujet de ce premier manuscrit d'Ernaux, que « *Du soleil à cinq heures*, refusé par les éditeurs, correspondait à une démarche esthétique dépourvue d'utilité sociale ou politique, et qu'après quatre années au cours desquelles elle n'a rien écrit, elle en est venue, avec *Les armoires vides*, à un type d'écriture politique autant que littéraire. » (*Annie Ernaux. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 148.)

tradition littéraire où c'est généralement le personnage qui est modelé sur l'auteur. Tels deux miroirs se faisant face, Denise Lesur incarne en partie Ernaux et Ernaux se trouve dépeinte par touches, à travers le personnage de Denise Lesur, en une réflexion à l'infini rendant ce qui arrive difficile à envisager, c'est-à-dire, littéralement, à regarder *de face*.

2. 1. « *Gymnastique pré-abortum* » (AV, 107)

Dans *Les Armoires vides*, Denise Lesur raconte son histoire à la première personne, par une narration faite d'un bloc, à l'exception des premières pages rapportant les conditions liées à l'avortement, un chapitre détaché du reste par un saut de page et qui constitue une sorte de préambule en même temps que le dénouement vers lequel s'achemine le récit. Le roman débute ainsi par l'avortement, plus précisément par l'attente de celui-ci, dans l'angoisse des symptômes qui signaleraient son déclenchement et permettraient de constater que l'avortement a « réussi » (EV, 56). L'avortement agit ici tel un véritable événement, se livrant dans une langue qui rappelle sans cesse la rupture à laquelle il s'apparente : « Un élancement, le premier, zigzague, éclate en points mous. Un beau feu d'artifice à l'intérieur, avec des tas de couleurs somptueuses sans doute » (AV, 107).

« Depuis hier [elle] atten[d], lovée autour de [s]on ventre, à guetter *les signes* » (AV, 105 ; nous soulignons) : signes de l'avortement autant que de l'écriture, les lettres alignées dans ces premières pages laissent voir que *ça* s'en vient, *ça* désignant tant le texte que le fœtus expulsé. La narratrice cherche d'ailleurs, malgré la crainte et la douleur, à provoquer les choses, de manière à obtenir la preuve que *ça se passe*, que le fœtus va passer au dehors d'elle. Elle l'attend et il faut le « laisser faire arriver⁹⁴ », dans l'activité et la passivité propres à l'événement : « [s]eulement [s]e coucher sur le dos, sur le ventre, écarter les genoux, [s]e lever d'un coup de reins, [s]'asseoir en tailleur, la gymnastique pré-abortum. [...] [S]e palper, imaginer le moment où *ça* se déclenchera, un obus, un ballon de foire, un geyser débondé, n'importe quoi » (AV, 107). *Ça* doit arriver, *ça* doit s'écrire. Or *ça* ne vient pas et *ça* se rétracte, en des contractions textuelles qui empêchent de dire – « “Vous aurez des contractions” » (AV, 105), lui a dit l'avorteuse –, poussant avec difficulté l'enfant-texte à l'extérieur du corps de la narratrice.

⁹⁴ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, op. cit., p. 60.

Car il s'agit précisément d'expulser le fœtus, d'expulser « ça » comme on fabrique le récit – « *ça meurt petit à petit, ça s'éteint, ça se noie* dans les poches gorgées de sang, d'humeurs filantes... Et [...] *ça part* » (*AV*, 105-106 ; nous soulignons) –, pour que paraisse l'avenir de ce qui va s'écrire : la jeune Denise Lesur en train d'accoucher d'Annie Ernaux écrivain, à travers l'expérience de l'avortement et du roman *Les Armoires vides*. Il faut tout raconter, dans le désir de l'événement, fait de crainte et de secousses rendues visibles dans la syntaxe, le style syncopé qui peine à dire, à « [t]out reconstituer, empiler, emboîter, une chaîne de montage, les trucs les uns dans les autres. Expliquer pourquoi [elle] [s]e cloître dans une piaule de la Cité avec la peur de crever, de *ce qui va arriver*. Voir clair, *raconter tout entre deux contractions* » (*AV*, 109 ; nous soulignons).

Tissu d'invectives, flot ininterrompu de reproches servant à condamner à la fois le milieu social et les parents, le roman de cette « mauvaise fille qui crach[e] à la gueule de ses parents » (*AV*, 183) évite l'avortement pour constituer le procès de la faute parentale, celle d'être sans culture, inadéquat, de ne pas être à la hauteur de la fille qui tente, elle, de s'arracher de ce milieu par la fréquentation de l'école et l'accès aux livres, au moment même où elle cherche à s'extirper un enfant du ventre. La faute dont il est question est également une faute de langue, une faute qui s'entend, d'un langage trahissant les origines modestes. Pour la jeune Denise, « la faute, c'est leur langage à eux, » et « malgré [s]es précautions, [s]a barrière entre l'école et la maison, il finit par traverser, se glisser dans un devoir, une réponse » (*AV*, 169).

Cette entreprise d'extraction – de soi, du fœtus – prend naissance dans l'image de la sonde, placée en ouverture au récit. Ce qui devrait provoquer le rejet du fœtus, « une petite sonde rouge, toute recroquevillée, sortie de l'eau bouillante » (*AV*, 105), entraîne plutôt le rejet de la famille, la narratrice se trouvant « en train de rejeter non seulement le fœtus mais la culture d'origine et la culture bourgeoise qu'elle a acquise au cours de ses études⁹⁵ ». Punie de toutes ses fautes par « le châtement » (*AV*, 108) de la grossesse et conséquemment par celui de l'avortement – véritable « correction par personne interposée » (*AV*, 108) –, la narratrice se trouve « embraquée par une petite sonde rouge » (*AV*, 108) figurant l'instrument de sa perte en même temps que la perspective de son salut.

⁹⁵ L. Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne, op. cit.*, p. 26.

Comme prédestinée à ce sort de fille enceinte non mariée – la grossesse étant le point culminant de son humiliation, le signe ultime de sa dépravation et de sa nature profonde de « fille perdue », de « petit monstre, [...] sale gamine, perdue tout au fond » (*AV*, 167), avant même de l’être par cette grossesse non désirée –, la narratrice fait de cet été que couvre le roman l’emblème de sa condition sociale d’acculturée, une situation qui constituera le véritable propos du livre. « Vingt ans pour en arriver là. La faute de personne. Moi toute seule, d’un bout à l’autre » (*AV*, 108) : Denise Lesur était destinée à commettre l’irréparable, porteuse d’une faute qu’on lui a fait endosser comme une fatalité de son milieu, et ce, depuis son entrée à l’école.

Humiliée... vicieuse... Douée pour tous les vices et je l’ai cru... [...] Je savais bien que ça arriverait, fatalement. Pas seulement parce que je les déteste, les parents et leur milieu. Ça remonte là-bas, c’est prouvé. C’est bien moi qui suis en train de faire une fausse couche, pas Jeanne, ni Roseline. [...] Et j’ai toujours pensé que j’étais la seule. [...] Peut-être qu’une fille est en ce moment, comme moi, en train de se tenir le ventre, avec la trouille. Je n’arrive pas à l’imaginer. Pour elle ce serait un hasard, un truc accidentel, la poisse. Moi ça m’attendait déjà dans la classe du cours élémentaire [...]. (*AV*, 140-141 ; nous soulignons)

Ainsi, la honte est sociale et la faute, indissociable du milieu d’où elle est issue, la narratrice ne pouvant pas « séparer ce qu[’elle] fait de mal de [s]on milieu » (*AV*, 140). Le stigmate de la faute s’accompagne cette fois, contrairement à ce qui se passait dans *La Honte*, d’une épreuve du châtement vécue comme une fatalité : « Quelque chose de poisseux et d’impur [l]’entoure définitivement, lié à [s]es différences, à [s]on milieu. Il faut qu[’elle] soi[t] punie » (*AV*, 140 ; nous soulignons). L’impureté désignée par la poisse revient ainsi sans cesse pour qualifier ce qui arrive à Denise Lesur comme une malédiction. Une fatalité qui est aussi résumée dans cette phrase, prononcée par les parents, « “Tu finiras mal” » : « Quand l’ont-ils prononcée pour la première fois, les vieux, leur vieille prédiction. Il y a un mois, j’ai failli leur lancer à la figure que j’étais enceinte, pour voir la catastrophe » (*AV*, 107), raconte d’un souffle la narratrice. Mais cela ne se produira pas : « Je n’ai rien pu dire. [...] Ces choses-là, je n’oserai jamais les leur dire » (*AV*, 107). Pour sa famille, l’événement de la grossesse restera au secret et ce n’est que par l’écriture que la

narratrice, relayée par Ernaux, brisera la loi du silence imposée à la fois par la condition sociale et par l'omniprésence de la religion dans la vie de la famille et à l'école.

2. 2. *Tout raconter*

Par ce livre, Ernaux dira tout de la honte que son double, Denise Lesur, éprouve face au monde dont elle provient. Ce livre rompra le secret de la classe sociale dont il ne faut rien dire, alors que la jeune élève respecte le pacte du silence qu'exige d'elle sa condition de fille de petits commerçants. À l'école autant que dans les compositions qu'elle doit rédiger, « [elle] ne parle jamais de [s]es parents, de [s]a maison » (*AV*, 160). Il faut taire les bassesses de son milieu, comme l'humiliation et la honte ressenties à l'école, douleurs résultant d'une autre extraction, celle d'être arrachée à son milieu pour se hisser au rang d'étudiante : « On ne parle jamais de ça, de la honte, des humiliations », « on les oublie les phrases perfides en plein dans la gueule, surtout quand on est gosse. Étudiante... On se foutait de moi, de mes parents. L'humiliation » (*AV*, 136).

La faute ultime de Denise Lesur sera donc celle de parler, de nommer cette honte par laquelle elle trahit son milieu en se l'arrachant du ventre. Et elle s'engage à le faire non pas dans la langue « artificiel[le] » (*AV*, 147) des livres qu'elle lit – ce « système de mots de passe pour entrer dans un autre milieu » (*AV*, 147) – mais dans une langue « qu'il vaut mieux [...] cacher » parce qu'elle est « “de mauvais goût” » (*AV*, 137), dit la maîtresse. Car la langue des livres ne lui tient « pas au corps » : « ça ne m'a jamais tenu sans doute », explique la narratrice, « embroquée comme une traînée que dirait ma mère, les jambes écartées par le spéculum de la vioque, c'est comme ça que je dois dire les choses, pas avec les mots de Bornin, de Gide, ou de Victor Hugo » (*AV*, 147).

Or le « “mauvais goût” » (*AV*, 137) caractérisant la grossesse et l'avortement vient inscrire ces expériences comme une conséquence directe de la condition d'infériorité sociale de la narratrice, alors que le bon goût s'observe sur les visages et dans les comportements de ses compagnes de classe. Cette histoire d'avortement loge donc à la même enseigne que celles que se racontent sa mère et les clientes de la boutique, et qui s'appuient sur des visites faites aux femmes indigentes du quartier : la mère Chédru, « une femme toute jaune » (*AV*, 125) dont la bouche ouverte et béate ressemble à un trou et dont la jambe pourrie dégage une forte odeur nauséabonde, ou la Rajol, « la paralysée » avec

« ce morceau de pouce à moitié mangé⁹⁶ » (AV, 127). L'histoire de « [l]a Lesur [qui] remonte » (AV, 137) tel un souvenir honteux se trouve ainsi consignée dans le roman des *Armoires vides*, selon les pratiques de dénomination et de commérages en usage dans son milieu : « La Lesur » (AV, 137), « Ninise Lesur » (AV, 128), personnage d'un récit immonde écrit avec le sang, autour du ventre et de l'abject du trou qu'on ne doit pas regarder – bouche et sexe confondus – et par lequel, pourtant, arrive la faute.

Faute de parler, faute d'enfanter, faute d'enfant, en l'absence même de cet enfant qui sera la raison d'être du récit. Par sa volonté de narrer son histoire, Denise Lesur se révèle en parfaite conformité avec les règles de son milieu d'origine, alors qu'elle cherche à s'en affranchir. Car tout montrer, c'est se comporter comme les gens de la classe inférieure, comme ses parents qui « ne font pas attention, ils montrent tout, culottes sales pendues dans le grenier, dentier dans la cuvette », dans « la précipitation, le débordement, la saleté » (AV, 169).

Montrant ce qu'il ne faut pas montrer, racontant ce qu'il ne faut pas raconter, selon la règle même du *mauvais goût*, le récit des *Armoires vides* sort l'avortement du silence en s'écrivant contre le tabou à la fois culturel, social et familial qui pèse sur une réalité occultée par les livres. « Les bouquins sont muets là-dessus », si ce n'est « [l]e dictionnaire médical qu'elle a] emprunté à [s]a voisine de chambre » et qui « est bourré de détails atroces, de sous-entendus sinistres » (AV, 106) qui ne lui seront d'aucune aide pour traverser cette épreuve. De la même façon, le secret de la grossesse, et par conséquent de l'avortement, est dissimulé aux parents. Mais il n'en reste pas moins le moteur premier de l'écriture et du roman qui bifurque vers le récit de la déchirure sociale, la condition de la narratrice servant de métaphore au sentiment qu'elle éprouve à l'endroit de ses parents, mais aussi des « autres, les cultivés, les profs, les convenables » : « je les déteste aussi maintenant. *J'en ai plein le ventre. À vomir sur eux, sur tout le monde, la culture, tout ce que j'ai appris. Baisée de tous les côtés...* » (AV, 109 ; nous soulignons) Les tropes convergent ainsi, à partir de l'événement de la grossesse, et parler de l'avortement, à propos de lui et à partir de lui, dans la langue propre à l'événement, revient ainsi à témoigner de sa

⁹⁶ On pensera ici à cet autre récit de l'immonde que rapporte Cixous dans *Le jour où je n'étais pas là*, celui des deux Irina dont l'une a mangé le bras de l'autre.

condition de déclassée, mais aussi de jeune femme dont l'éveil de la sexualité constitue un autre secret bien gardé.

2. 3. *Transfiguration*

C'est par la découverte de la sexualité et du plaisir d'aller avec les garçons que la narratrice commet l'irréparable, la faute qui mènera à l'avortement. Conséquence de « huit mois de coucherie » (*AV*, 203), avorter ou faire l'amour, « [c]e sera pareil », et la narratrice « ne peu[t] [s]'empêcher de confondre les deux » (*AV*, 203 ; nous soulignons). Obtenu par glissement à partir du ressenti physique et affectif, l'« accolement » des relations sexuelles à l'avortement se traduit par des figures telles que l'énallage, l'ellipse et l'hypallage, souvent convoquées, et qui font passer sans arrêt le sujet de la phrase de l'un à l'autre, non sans opérer un brouillage qui masque le référent. Ainsi, la première fois avec un garçon, « [c]'était dans la deux-chevaux, ce sera peut-être ici, à la Cité » (*AV*, 203) que se produira l'avortement. Syntaxiquement soudés l'un à l'autre, la première relation sexuelle et l'avortement semblent désormais appartenir au même espace-temps : « La vieille m'a demandé si j'avais perdu beaucoup de sang au dépuclage. Écarter les cuisses, *pareil*. Ça fera une conclusion de flotte, de lambeaux gélatineux » (*AV*, 203 ; nous soulignons). C'est par cette langue-événement que la narratrice témoigne à la fois de ce qui est arrivé dans cette « chasse aux garçons » (*AV*, 178) et dans la chambre de la faiseuse d'anges, plaisir et douleur confondus dans la coulée de mots qu'elle déverse sur les gens de son milieu, « [t]oute recrachée, la bave, la sueur, les huit mois de coucherie, à *dégueuler par le bas et par le haut* » (*AV*, 203 ; nous soulignons).

« Cracher, vomir pour oublier », avec la « vie crevée au-dedans d[']elle], de [s]on ventre », évacuant par le haut, vomissant des mots tels la « bave de limace » qu'elle a « sur les doigts, sur les cuisses » (*AV*, 189), puis expulsant par le bas le fruit d'une grossesse non désirée, Denise Lesur ne cesse d'évoquer l'espoir d'une transfiguration qui viendrait transformer, *relever* le laid en beau, extirper du « monstre » (*AV*, 169) de honte et d'ingratitude – « si encore [les parents] ne [l]'aimaient pas... » (*AV*, 169) – la sainte créature policée, « l'héroïne des romans prête à vivre » (*AV*, 176) qui loge en elle. Affichant la grâce et la culture qu'elle « [s']approprie par effraction » (*AV*, 177), la narratrice rêve de s'élever hors de son milieu : « Fini la Denise Lesur, grande dadaïse en

communiant, pouffiante qui se traîne au bras d'une copine excitée et connarde, sac d'humiliations, j'étais pleine de moi à éclater. » (*AV*, 173)

Explorant une rhétorique toute religieuse pour raconter le monde du haut – privilégié, récompensé et pur – et celui du bas – honteux, sale et impur – auquel elle appartient, la narratrice place en effet son récit sous le signe d'une quête de transfiguration, d'abord espérée dans la fréquentation des livres et de la littérature. Dans l'avènement de « [s]on roman à [elle] » (*AV*, 178), dans l'entrée de son histoire dans le champ du langage par où elle « [s]'invente toute seule un nom, une ville, une famille » (*AV*, 149), on entrevoit le passage à l'écriture qui permettrait à la narratrice d'être sauvée par une « belle description de sonde, une transfiguration de la sonde » (*AV*, 106). Un salut qui légitimerait l'expérience de l'avortement qu'elle est en train de vivre et la ferait passer « tranquillement d'un monde à l'autre sans y penser » (*AV*, 133), comme elle le fait à l'école en maniant les différents niveaux de langue. La transformation tant espérée serait ainsi une façon pour la narratrice de s'arracher en douceur à son milieu, sans la violence du geste symbolique à laquelle elle s'affaire, avortant de la faute de sa naissance en même temps que de celle de sa transgression sexuelle.

D'ailleurs, pour la mère de Denise, l'école, « c'est un truc sacré » : le lieu de l'élévation même pour sa fille, érigée en petite sainte qui aime ça et réussit bien, qui possède « la grâce, des facultés » (*AV*, 143). Or, pour la jeune fille, c'est par l'expérience du corps sacrifié dans la douleur et le sang, menstruel d'abord, qu'a lieu sa première métamorphose, dans l'« [o]deur douce et lourde du sang qui a traversé les profondeurs mystérieuses et vient mourir au jour, senteur de géranium écrasé... » : « Je suis neuve, je suis propre, ma naissance. Entrée dans la grande fraternité des filles » (*AV*, 173). L'avortement apparaît ensuite comme l'occasion d'une réinvention, d'une transfiguration permanente : « [n]e plus être Denise Lesur, ça commence seulement » (*AV*, 138). Ayant déjà « tué père et mère en secret » (*AV*, 209), c'est-à-dire dans le secret de l'écriture, la jeune fille se voit donner par la naissance avortée d'un enfant, et davantage par le récit qu'elle cherche à en faire, l'ultime occasion de rompre avec son ancien moi, celui de ses origines. Empêchée de devenir mère, elle deviendra femme ; débarrassée du monstre de gaminerie qu'elle était enfant par plus de monstruosité encore, Denise Lesur se révèle en

somme doublement fautive, avortant et crachant à la figure des parents toute l'ingratitude qu'ils lui inspirent.

2. 4. La « dé-fête » (AV, 208)

Le projet de transfiguration va cependant échouer sur les rives du roman et de son récit de l'humiliation sociale. En effet, le détour par le stigmatisme de la faute fera écran à la grossesse non désirée et à l'avortement qui n'arrivent jamais à véritablement passer au récit, quasiment absents d'un texte saturé, plein à ras bords du langage de la faute par lequel la narratrice vomit sur son entourage une bile haineuse. La grossesse et l'avortement qui en découle – qui s'en écoule et d'où le sang s'écoule – se trouvent en fait détournés par le roman, l'événement faisant acte de présence au début et à la fin du récit, sans réussir à s'imposer à l'écriture qui demeure tournée vers la honte de classe.

Ainsi, l'avortement n'a pas « réussi » (EV, 56), pour reprendre le terme employé dans le journal d'Ernaux. Il échoue à se raconter et sa défaite s'exprime par l'homonyme de la « dé-fête » (AV, 208), l'après-coup de la fête et du plaisir éprouvé à rencontrer des garçons. Encore une fois confondus, faute et châtement, plaisir et douleur sont réunis dans des récits menés d'un même élan, ceux de la rencontre sexuelle et de la visite chez la sage-femme.

La dé-fête, ça va vite. L'escalier, la rue, le pont, en marchant, une seule perspective, la table de cuisine pour se faire rincer au goupillon par une avorteuse, la trouver aussi, la payer. [...] Il m'a fallu deux mois, dans la ville une maison, dans cette maison une pièce, dans cette pièce un buffet, dans ce buffet un sac et puis des instruments, des tuyaux... « Arrêtez de crier mon petit ! » *Ça n'a pas de sens*, une cohorte de têtes brunes, rousses, une procession de garçons, chairs douces, bouches licheuses, et d'un seul coup, rien. *La punition*, Ninise, trouée, écartelée. *On ne peut pas s'empêcher d'y penser quand c'est le même endroit*. Le plaisir, la petite voie pour lui, et couic, le déverrouillage, l'enfonçure, « ça rentrera bien, c'est toujours rentré ! », avec la main piquetée de lentilles. La douleur, la douleur. (AV, 208 ; nous soulignons)

Rompu à l'ellipse et au télescopage, ce passage laisse entendre la force du langage qui tient sur une pointe les deux expériences. Avoir des relations sexuelles, avorter, « [o]n ne peut pas s'empêcher d'y penser » ensemble, puisque ça passe par « le même endroit » (AV, 208), par le même trou qu'il ne faut pas montrer de celle qui « rest[e] creuse » (AV, 203) en l'absence de toute pénétration, avec le corps comme moteur de l'écriture. De même,

l'équivoque de la citation « “ça rentrera bien, c'est toujours rentré !” », dont on ne sait si elle se rapporte à l'avorteuse ou au garçon, marque la continuité et la similitude entre les deux expériences.

L'avortement autant que les rencontres sexuelles, le plaisir autant que la douleur mènent à la perte de repères et de sens, propre à l'événement. L'événement, en effet, « n'a pas de sens », « ça n'a pas de sens » (AV, 208) selon la formule qu'utilise la narratrice à propos des garçons et qu'elle reprend pour évoquer la fatalité de sa situation de fille perdue, enceinte sans l'avoir désiré : « Enceinte et ça n'aurait pas de sens » (AV, 209). Une condition que même la réussite scolaire ne parvient pas à dissiper :

Demain, après-demain, cela fera un jour et deux, et un mois que j'aurai eu le bac et puis ce sera comme si je n'avais rien eu. Tout sera à refaire. *Je n'arriverai jamais à entasser assez de diplômes pour cacher la merde au chat, ma famille, les rires idiots des poivrots, la connasse que j'ai été, bourrée de gestes et de paroles vulgaires.* Je n'arriverai jamais à écraser à coups de culture, d'examens, *la fille Lesur d'il y a cinq ans, d'il y a six mois.* Je me cracherai toujours dessus ! (AV, 196-197 ; nous soulignons)

Il faudra donc payer autrement que par la réussite scolaire ou sociale, être l'objet d'un autre sacrifice pour être lavée et sauvée de la faute. Car ici comme chez Cixous, il faut toujours payer : payer pour regarder, payer pour les fautes et les enfants nés ou morts. Les enfants morts-nés devront être sauvés, rachetés d'une façon ou d'une autre.

Conclusion

Là où la sonde ne réussit pas à expulser le fœtus, la mise en ordre, dans la forme d'un récit, du secret de l'avortement n'arrive pas davantage à extraire le sens de cette chose qui arrive. L'oblique de la narration à la troisième personne, qui parle de la déchirure sociale au lieu de raconter l'événement traumatique de l'avortement, intervient en somme « pour éviter ou dire qu'on devait éviter, que d'ailleurs on ne pouvait pas ne pas éviter l'affrontement ou la confrontation directe, l'abord immédiat⁹⁷ ». Le roman reproduit le mouvement même du tabou ; il révèle l'incapacité à parler franchement de la chose, à l'aborder directement, dans

⁹⁷ J. Derrida, *Passions*, op. cit., p. 33-34.

une langue qui lui ferait face. Et cela est encore plus vrai dans la mesure où l'avortement subi par la narratrice est clandestin, c'est-à-dire déjà interdit.

À l'image de la confession religieuse où la narratrice, faisant l'inventaire de toutes ses fautes, doit « en faire passer deux ensemble », raconter l'avortement à même le récit crypté de la honte sociale se révèle le « seul moyen » (AV, 139) d'arriver à le raconter, à le raconter sans le raconter, en respectant l'interdit social. Le corps en train d'avorter étant maintenu à l'écart du corps du texte, sauf à de rares occasions, le roman *Les Armoires vides* apparaît finalement comme la matérialisation, dans l'écriture, de cette « gymnastique pré-abortum » (AV, 107) que pratique la narratrice, une gymnastique consistant à « [v]oir clair, [à] raconter tout » (AV, 109). Or cette gymnastique restera vaine, l'écriture étant un accouchement difficile, advenant dans la douleur, « entre deux contractions » (AV, 109), suivant le rythme syncopé d'une écriture en train d'accoucher d'un récit en forme d'écran, laissant la plupart du temps dans l'ombre, telle une tache aveugle, l'expérience traumatique de l'avortement.

III. L'ÉVÉNEMENT À L'ŒUVRE

Revenant sur l'expérience de la grossesse non désirée, la narratrice de *L'Événement* établit « confusément un lien entre [s]a classe sociale d'origine et ce qui [lui] arrivait » (*E*, 280), comme si une honte originaire précédait toute autre expérience de la honte (honte de soi, honte sociale, honte sexuelle) :

Première à faire des études supérieures dans une famille d'ouvriers et de petits commerçants, j'avais échappé à l'usine et au comptoir. Mais ni le bac ni la licence de lettres n'avaient réussi à détourner *la fatalité de la transmission* d'une pauvreté dont la fille enceinte était, au même titre que l'alcoolique, l'emblème. J'étais rattrapée par le cul et ce qui poussait en moi c'était, d'une certaine manière, l'échec social. (*E*, 280 ; nous soulignons)

Telle Denise Lesur portant au ventre le signe indéniable de sa condition sociale, la narratrice de *L'Événement* s'engage dans la voie du rappel de l'année 1963 avec la honte au corps, catalysée par l'attente : « Au mois d'octobre 1963, à Rouen, j'ai attendu pendant plus d'une semaine que mes règles arrivent » (*E*, 274). Si celles-ci ne se manifestent pas – « [f]in octobre, [elle a] cessé de croire qu'elles pourraient revenir » (*E*, 275) –, c'est en fait pour mieux laisser place à l'autre événement, l'événement *autre* et venu de l'autre, l'Événement fait pour arriver, dans la vie et dans l'écriture. « Depuis des années, je tourne autour de cet événement dans ma vie » (*E*, 277), lit-on en une formule qui laisse voir le mouvement à partir duquel se constitue l'œuvre-vie et la façon dont la vie et l'œuvre se lient à même la subjectivité chez Ernaux. L'auteure entreprend ainsi de regarder en face le noyau dur de sa honte de femme et de la distinguer de celle éprouvée dans l'enfance.

C'est donc à l'événement de l'avortement que se consacre le récit de 2000, qui reprend la scène déjà évoquée dans *Les Armoires vides* pour tenter de s'approcher davantage du trauma qu'elle constitue. Pour raconter ce qui apparaît d'emblée, chez Ernaux, comme l'Événement par excellence, l'auteure s'est dé faite du masque de la fiction présent dans le premier roman et la narration se déploie, comme c'est le cas depuis *La Place*, sans le recours à un personnage délégué. Nul besoin de la seconde, de la suivante au service de l'auteure, du masque de l'autre ou d'une narratrice-*problema*, comme « le substitut, le suppléant, la prothèse, ce ou celui qu'on *met en avant* pour se protéger en se

dissimulant, ce (lui) qui vient à la place ou au nom de l'autre⁹⁸ », ce qu'était Denise Lesur dans *Les Armoires vides*. Pour tenter de nommer l'expérience sans nom de l'avortement, Ernaux « veu[t] [s]'immerger à nouveau dans cette période de [s]a vie, savoir ce qui a été trouvé là » (*E*, 278). Elle convie au rappel de la mémoire de cet événement, à sa commémoration, les « preuves matérielles » (*E*, 283) que constituent l'agenda de l'année 1963 et d'autres documents tels le « carnet d'adresses de cette époque » (*E*, 283), citant également les livres consultés ou qui ont pu l'être au moment des événements (le « *Nouveau Larousse Universel*, édition de 1948 » [*E*, 278], par exemple) et dépeignant l'environnement culturel de cette période à travers chansons, films et œuvres d'art.

La « question de la preuve » (*E*, 297) est d'ailleurs indissociable de la manière dont l'événement sera narré et relève de la poétique du souvenir développée avec *La Honte* et que nous avons précédemment décrite. Comptant sur une remémoration qui ferait advenir l'objet du souvenir dans la forme exacte qu'il avait dans le passé, Ernaux évoque les objets matériels, les traces écrites, les phénomènes culturels d'une époque comme les seules véritables médiations de l'événement. Tout cela participe à sa commémoration et devient l'unique voix par laquelle il peut advenir. Pour la narratrice, « en dehors de [s]on journal et de [s]on agenda de cette période, il ne [lui] semble disposer d'aucune certitude concernant les sentiments et les pensées, à cause de l'immatérialité et de l'évanescence de ce qui traverse l'esprit » (*E*, 297). Allant une fois de plus à l'encontre de la tradition psychanalytique et rejetant la part psychique de la réminiscence qui s'allie généralement à la fiction pour parler de *ce qui est arrivé*, Ernaux considère en fait que la « seule vraie mémoire est matérielle » (*E*, 297).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 82. Derrida souligne.

Mais en regard de l'événement, l'auteure est aussi soumise à une injonction d'écrire ce récit autour duquel elle tourne depuis longtemps et qui ne peut pas ne pas s'écrire, comme une séquelle de la force de frappe que représente l'événement dans sa vie. « Il y a une semaine que j'ai commencé ce récit », confie la narratrice de *L'Événement*,

sans aucune certitude de le poursuivre. Je voulais seulement vérifier mon désir d'écrire là-dessus. Un désir qui me traversait continuellement à chaque fois que j'étais en train d'écrire le livre auquel je travaille depuis deux ans. Je résistais sans pouvoir m'empêcher d'y penser. M'y abandonner me semblait effrayant. Mais je me disais aussi que je pourrais mourir sans avoir rien fait de cet événement. *S'il y avait une faute, c'était celle-là.* (E, 277 ; nous soulignons)

Interrompu de commentaires métatextuels – la narratrice adulte fait retour sur les événements vécus alors qu'elle était une jeune femme –, le témoignage semble incontournable et l'injonction à écrire prend une fois de plus la forme d'une faute à éviter, la faute s'inscrivant d'emblée dans la logique judéo-chrétienne dans laquelle Ernaux a grandi. Cette logique garantit d'ailleurs que toute faute sera punie. Dans une telle économie de la faute qui s'apparente à celle que l'on trouve à la source même de l'écriture du *Jour où je n'étais pas là* de Cixous, Ernaux doit éviter le châtement qu'elle pressent depuis l'événement relaté dans *La Honte*, en allant une fois de plus vers l'écriture de l'événement, en s'abandonnant à ce qui constitue tout de même un lieu « effrayant » (E, 277), « le plus effrayant⁹⁹ », dira de lui Cixous. Et comme chez cette dernière, la faute est polymorphe. Car dans la perspective où il y a une faute engagée dans l'écriture, c'est bien plutôt d'une chaîne de fautes dont il s'agit : désignée comme « celle-là », elle est à la fois le refus d'écrire sur l'événement (« mourir sans avoir rien fait de cet événement » [E, 277]) et la nature de l'événement lui-même, désigné comme la faute entre toutes, mais aussi avoir des relations sexuelles interdites, être enceinte, avorter, puis, finalement, raconter.

À l'égard d'une telle injonction de mettre en récit qui passe une fois de plus par la dénégation (une résistance) et par la dénégation de cette dénégation (« Je résistais sans pouvoir m'empêcher d'y penser » [E, 277]), Ernaux ne peut pas ne pas raconter, ne pas tenter de livrer « cet accollement définitif de la réalité passée et d'une image à l'exclusion

⁹⁹ Voir l'article de Cixous « Aller vers le plus effrayant », *Che vuoi ?* (Paris, L'Harmattan), n° 19, 2003, p. 13-32. Désormais abrégé en *AVE*, suivi du numéro de la page.

de toute autre » (E, 310) et pouvoir dire « “c’est ça” » (E, 278). L’auteure cherche en effet par tous les moyens à témoigner « [qu’elle a] *réellement* vécu *ainsi* l’événement » (E, 310 ; Ernaux souligne).

Se donnant à lire comme autoréférentiel – avec, comme *preuves* de cette identité entre auteure, narratrice et personnage, le certificat de grossesse au nom de « Mademoiselle Annie Duchesne » (E, 276) (nom de jeune fille d’Annie Ernaux), puis le rappel de l’écriture des *Armoires vides*, « [s]on premier livre », écrit « huit ans après » (E, 307) l’avortement et qui surgit à partir de l’évocation de la sonde et d’un extrait du journal où la jeune femme se demande « combien il va falloir de temps à cet embryon pour mourir et être expulsé » (E, 307) –, le « je » qui prend la parole dans *L’Événement* se révèle scindé en deux voix qui se répondent : celle de l’écrivain en train d’écrire et celle de la jeune femme en train de chercher une façon d’avorter. Ces deux voix s’incarnent dans les « deux boxes contigus » qui séparent la « salle d’attente » (E, 271) où se trouve la narratrice, en ouverture du récit. Placées chacune à une extrémité du spectre de l’existence de l’auteure, ces voix se partagent le récit : « je suis décidée à aller jusqu’au bout, quoi qu’il arrive, de la même façon que je l’étais, à vingt-trois ans, quand j’ai déchiré le certificat de grossesse » (E, 278). L’emploi des parenthèses apparaît d’ailleurs comme le moyen graphique de distinguer ces deux voix qui représentent aussi deux âges. Le lecteur entre ainsi pas à pas dans l’écriture de l’événement par le biais des passages entre parenthèses, évoquant le présent et la mise en forme de l’écriture :

(Je sens que l’écriture m’entraîne et impose, à mon insu, un sens, celui du malheur en marche inéluctablement. Je m’oblige à résister au désir de dévaler les jours et les semaines, tâchant de conserver par tous les moyens [...] l’interminable lenteur d’un temps qui s’épaississait sans avancer, comme celui des rêves.) (E, 287)

Il n’est pas innocent que le temps soit ici rapproché de celui du rêve, puisque c’est par le rêve convié plus loin dans le récit que s’exprimera, comme nous le verrons, la toute-puissance de l’événement et de l’écriture. Par son récit en forme de constat d’événement ou d’enquête policière, Annie Ernaux retourne ainsi sur les lieux du crime, se faisant à la fois criminelle et criminologue, tentant de tirer au clair les motifs de son propre crime et de sa culpabilité.

1. Raconter « ça »

L'événement littéral dont il est question dans ce récit éponyme, pourrait-on dire – qui porte en titre le nom même de la chose – est donc celui d'un avortement, soit l'« expulsion d'un fœtus avant terme, naturelle ou provoquée », alors que, dans la langue courante, le terme désigne l'« interruption volontaire de grossesse, légalisée en 1975¹⁰⁰ ». Avant qu'il soit autorisé par la loi française, l'avortement était un acte condamnable, punissable par la loi ; il demeure un acte paradoxal de vie et de mort, tenant du possible et de l'impossible. Et l'étymologie est bien claire à cet égard : « avorter », du latin « *abortare* », de « *aboriri* », signifie littéralement « mourir en naissant¹⁰¹ ».

L'événement de l'avortement dont traite le récit d'Ernaux relève ainsi de la faute, d'abord celle d'une origine sociale puis celle d'un comportement sexuel, mais il s'inscrit également dans la lignée des *crimes*¹⁰² commis par les femmes à l'endroit de leur propre corps et trop souvent – du moins jusqu'en 1975, en France – dans la clandestinité. Soumis à une loi qui entraîne ses propres conséquences – clandestinité, silence, exclusion, complications pouvant mener à la mort –, l'avortement est un acte qui contribue à exclure la narratrice du « monde qu'on appelle normal » (E, 318), alors qu'elle était déjà en marge « du monde de référence » (E, 289) par son appartenance à une classe sociale inférieure. Cela fait d'elle « une délinquante » (E, 289) et la place du côté de l'ab-normal, de l'obscène, de l'immonde, de la faute dont il faudra un jour se confesser, suivant les principes de l'éducation catholique dans laquelle évolue la jeune Annie Duchesne. À l'époque, comme le découvrira la jeune femme dans sa quête de moyens pour remédier à sa condition, « les filles comme [elle] » (E, 285), celles « qui voulaient avorter *n'entraient pas dans le cadre moral* fixé par le Planning familial » (E, 282 ; nous soulignons), ce qui n'est pas sans rappeler la sentence même de la honte, qui est sanction sociale : « *“tu ne peux être parmi nous”*¹⁰³ ».

¹⁰⁰ *Le Petit Robert, op. cit.*

¹⁰¹ *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Jean Dubois, Henri Mitterand *et al.* (dir.), Paris, Larousse, 2007.

¹⁰² Nous utilisons ici le terme de « crime » dans sa connotation juridique et non morale.

¹⁰³ A. David, *Racisme et antisémitisme, op. cit.*, p. 139. L'auteur souligne.

1. 1 *Ramener au jour*

La narratrice entend donc retracer les contours de « [s]on être de vingt-trois ans », faisant de cette façon advenir au récit les circonstances de l'avortement, lui permettant de faire entrer cet événement dans le monde, comme par une opération magique de révélation :

Depuis que j'ai commencé d'écrire sur cet événement, j'essaie de *ramener au jour* le plus possible de visages et de noms d'étudiants au milieu desquels j'évoluais et que, à l'exception de deux ou trois, je n'ai jamais revus depuis mon départ de Rouen, l'année suivante. Sortis un à un de l'oubli, ils se replacent spontanément dans les lieux où je les croisais habituellement [...]. Une foule *ressuscite*, dans laquelle je suis prise. C'est elle qui, plus que mes souvenirs personnels, me redonne mon être de vingt-trois ans [...]. (*E*, 289 ; nous soulignons)

Or l'élément déclencheur capable de faire surgir les événements de l'oubli – plus précisément de les « ramener au *jour* », une expression fondamentale chez Cixous et Blanchot – concerne une autre faute, celle d'une relation sexuelle dont la narratrice se confesse au début du livre, à l'occasion d'un test de dépistage du VIH. Cette scène « floue, d'un samedi et d'un dimanche de juillet », comme les photos décrites dans *La Honte*, une « scène [...] oubliée pendant des mois » (*E*, 272) sera le révélateur faisant apparaître, telle une image qui chercherait à s'extraire de la mémoire, la faute de l'année 1963-1964. Et il « [lui] semble qu'[elle s'est] mise à faire ce récit pour parvenir à ces images de janvier 1964, dans le XVII^e, de la même façon qu'à quinze ans, [elle] vivai[t] pour atteindre une ou deux images d'[elle] à venir » (*E*, 298). Le point de contact entre les deux scènes (l'attente pour le test de dépistage et pour le test de grossesse) se trouve dans le moment où la narratrice bascule dans le souvenir, oscillant entre les deux états de son être, en une opération adjoignant le réel au fictif, à même la mémoire retrouvée.

Je me suis rendu compte que j'avais vécu ce moment à Laribosière de la même façon que l'attente du verdict du docteur N., en 1963, dans la même horreur et la même incrédulité. Ma vie se situe donc entre la méthode Ogino et le préservatif à un franc dans les distributeurs. C'est une bonne façon de la mesurer, plus sûre que d'autres, même. (*E*, 273)

À partir de l'attente qui est le *punctum* de cette autre image venant se fixer dans l'écriture, la narratrice s'engage dans le rappel et la confession d'une faute plus ancienne.

Menée sur le ton de la déposition légale, conviant les « preuves matérielles » « comme si [elles] détenaient, de façon opaque et indestructible, une réalité que ni la mémoire ni l'écriture, en raison de leur instabilité, ne [lui] permettr[aient] d'atteindre » (*E*, 283), la confession se fera en cryptant les noms. En effet, la narratrice « [s']interdi[t] d'écrire ici [l]es noms parce que ce ne sont pas des personnages fictifs mais des êtres réels » (*E*, 289), comme si la loi du silence pesait toujours tant sur l'avortement que sur son récit et lui interdisait de parler librement, de nommer, d'identifier les êtres l'ayant conduite et accompagnée « vers l'épreuve » (*E*, 298) : « Jean T., un étudiant marié et salarié » (*E*, 280) à qui se confie la jeune femme, pensant qu'il peut l'aider, les « B. », « un couple marié dont la femme, [« L. B. »], a « eu un avortement deux ou trois ans auparavant » (*E*, 282), « Mme P.-R. », « une aide-soignante d'un certain âge, qui travaillait dans une clinique, [...] impasse Cardinet, dans le XVII^e à Paris » (*E*, 294) et qui allait procéder à l'installation de la sonde. « Je suis réduite aux initiales pour désigner celle qui m'apparaît maintenant comme la première des femmes qui se sont relayées auprès de moi, ces passeuses dont le savoir, les gestes et les décisions efficaces m'ont fait traverser, *au mieux*, cette épreuve » (*E*, 295 ; Ernaux souligne), commente entre parenthèses la narratrice. Ernaux suggère ici la rupture de la filiation génétique pour aller vers une transmission féminine qui ne tiendrait pas compte des liens du sang et qui se ferait dans tous les sens, ascendant autant que descendant. Elle cherche ainsi à recréer une communauté de femmes qui se tiendraient penchées au-dessus de la scène de l'avortement, communauté qui comprend, comme elle le dit dans *Les Armoires vides*, « la femme noire, l'amie sournoise, la bonne mère, qui trifouille, déboulonne et console » (*AV*, 208).

1. 2. *Transgression*

L'événement dont il s'agit est donc, par sa nature même, une chose tue, un interdit que viendra transgresser l'écriture. Pour la jeune femme comme pour le milieu dans lequel elle évolue, « c'était une chose qui n'avait pas de place dans le langage » (*E*, 291). Avec le docteur N. qu'elle consulte, par exemple, « ni lui ni [elle] n'av[aient] prononcé le mot avortement une seule fois » (*E*, 291). De même, quand il est question de « penser [s]a

situation », le tabou est maintenu : la jeune femme n'emploie « aucun des termes qui la désignent, ni “j’attends un enfant”, ni “enceinte”, encore moins “grossesse”, voisin de “grotesque”. Ils contenaient l’acceptation d’un futur qui n’aurait pas lieu. Ce n’était pas la peine de nommer ce qu[’elle] avait décidé de faire disparaître » (E, 279).

La grossesse autant que le fœtus et, ultimement, l’avortement trouvent plutôt leur expression dans une langue rétractée usant d’euphémismes, de périphrases, d’ellipses, une langue oblitérée en quelque sorte où la chose est niée et reniée. Cette langue tacite, vouée au silence, est aussi, évidemment, celle des parents et d’un certain milieu social où les possibilités de s’exprimer sont réduites, voire réprimées. Ainsi, quand la narratrice évoque « [s]on retard » (E, 275) pour indiquer l’absence de règles, elle se rappelle qu’elle « ne croyai[t] pas que “ça puisse prendre” à l’intérieur de [s]on ventre » (E, 276) et « dans l’agenda, [elle] écrivai[t] : “ça”, “cette chose-là”, une seule fois “enceinte” » (E, 279), convaincue de la nécessité « que cette chose-là parte » (E, 283). L’insistance mise, dans cette langue tue, sur « ça », *la chose*, pour dire la grossesse non désirée, est bien sûr le fait d’une époque où une telle « chose » ne pouvait se dire autrement que dans la clandestinité d’une parole interdite, faite de détours et d’évitement. Mais c’est aussi le signe du trauma qui échappe à toute objectivation, à toute véritable image. Et l’insistance que met Ernaux à rappeler la présence des images ne fait qu’appuyer cette représentation impossible du trauma : « les images du souvenir » (H, 224), l’image brouillée sur l’écran du téléviseur dans *La Honte* et *Passion simple*, les photos dans *La Honte* et *Les Années*, l’« image sans mots ni phrases » (H, 215), la poursuite de l’« accollement définitif de la réalité passée et d’une image à l’exclusion de toute autre » (E, 278).

Or dans la réalité comme dans la fiction, l’avortement est précisément privé d’image : passé sous silence, sublimé, il tient dans une ellipse comme il s’avère historiquement sans représentation. « Je ne crois pas qu’il existe un *Atelier de la faiseuse d’anges* dans aucun musée du monde » (E, 304), soutient la narratrice de *L’Événement*. De même, « [s]i beaucoup de romans [de l’époque] évoquaient un avortement, ils ne fournissaient pas de détails sur la façon dont cela s’était exactement passé. Entre le moment où la fille se découvrait enceinte et celui où elle ne l’était plus, il y avait une ellipse » (E, 283). Le premier médecin que consulte la jeune fille, « prête à tout pour avorter » (E, 291), respecte d’ailleurs cette loi du silence : « “Je ne veux pas savoir où vous irez mais vous allez prendre

de la pénicilline, huit jours avant et huit jours après. Je vous fais l'ordonnance" » (E, 291). Le récit de *L'Événement* viendra en somme combler le silence, révéler le contenu de cette ellipse, rétablir les faits sur ce pan de la vie d'Ernaux qui est aussi un pan de la vie des femmes. L'avortement clandestin constitue peut-être, comme le suggère Ernaux, un épisode « révol[u] » (E, 278) de l'histoire des femmes, mais la nécessité de le raconter ne s'est pas dissipée avec sa légalisation. La possibilité de ce récit provient d'ailleurs en partie du droit qu'ont les femmes d'avorter, au moment où Ernaux écrit ce texte, et cela en constitue, en même temps, l'injonction à raconter : « C'est justement parce qu'aucune interdiction ne pèse plus sur l'avortement qu[']elle] peu[t], écartant le sens collectif et les formules nécessairement simplifiées, imposées par la lutte des années soixante-dix [...] affronter, dans sa réalité, cet événement *inoubliable* » (E, 278 ; Ernaux souligne).

Par l'écriture de *L'Événement*, Ernaux brise ainsi le tabou social et transcende la honte personnelle entourant la grossesse non désirée et encore davantage l'avortement, placé sous le signe d'une clandestinité historique. À l'encontre d'une grossesse non désirée qui devrait déboucher sur un mariage forcé, avec la naissance d'un enfant comme emblème de la déchéance, l'avortement, lui, ne peut se faire qu'en secret et hors de toute convention sociale. Il concerne uniquement la femme et relève d'une décision qu'elle prend seule :

J'ai écrit à P. que j'étais enceinte et que je ne voulais pas le garder. Nous nous étions quittés incertains sur la suite de notre relation et j'éprouvais de la satisfaction à troubler son insouciance, même si je n'avais aucune illusion sur le profond soulagement que lui causerait ma décision d'avorter. (E, 277)

Une telle situation ne peut se conclure que dans l'absence, la perte, le fœtus arraché du ventre redevenu vide, le rien continuant de témoigner de la faute en son absence même.

C'est donc de cette histoire tenue secrète – et doublement : collectivement et dans l'œuvre d'Ernaux – dont il est question dans *L'Événement*. Histoire tenue secrète parce que impossible à dire jusque-là autrement que dans la forme d'un récit personnel et métatextuel, tourné à la fois vers le dedans (le corps, la *psyché*, le désir, l'écriture) et le dehors (les autres, le monde des années 1963-1964). Histoire aussi tenue secrète parce que penchée sur un corps de femme qui cherche par tous les moyens à avorter, à expulser un fœtus indésirable – et que cela aussi est tabou, honteux, secret. Il faudra écrire *ça* dans tout ce que

cela comporte d'obscène et d'indécent, de scandaleux, comme l'est toute révélation. Histoire tenue secrète, enfin, parce que relevant d'un tabou tant familial que social, l'expérience racontée étant une expérience totale s'il en est, une expérience de vie et de mort confondues, une « expérience pure de la vie et de la mort » (E, 310).

Prenant la parole en tant qu'« ancienne victime » (E, 278) de la clandestinité de l'avortement, la narratrice va donc témoigner pour inscrire cette même clandestinité dans l'histoire des femmes, mais aussi pour tenter de se libérer personnellement de la honte qui l'afflige, en « affront[ant], dans sa réalité, cet événement *inoubliable* » (E, 278 ; Ernaux souligne), de manière à poser les mots exacts sur la chose, à débarrasser la scène de toute tentation de fiction pour la montrer « *dans sa réalité* » (E, 278 ; nous soulignons). Et malgré le phantasme de maîtrise qui habite Ernaux, nous pensons que cela ne se fera pas sans une certaine passivité. À l'image de la protagoniste en proie à ce qui lui arrive – « [s]i [elle] laisse faire le temps, en juillet prochain, *on sortira un enfant d[']elle* » (E, 294 ; nous soulignons) – ou de cette « jeune femme divorcée » qui raconte « qu'un médecin de Strasbourg lui a *fait passer un enfant* » (E, 280 ; nous soulignons), l'événement va arriver à l'écriture.

2. Une écriture « justifiée par le rêve » (E, 292)

Une fois transposé dans le champ de l'écriture, l'événement est d'abord du temps, rappelé par la consultation d'un agenda et d'un journal intime de l'époque, deux objets inscrits dans la quotidienneté, dans la trace d'une existence qui s'écoule. Ces objets intimes deviennent les pièces à conviction de ce retour sur le lieu du crime, constituant « les repères et les preuves nécessaires à l'établissement des faits » (E, 278). Avec ce récit, « c'est du temps qui s'est mis en marche », pour la narratrice, « et qui [l]'entraîne malgré [elle] » (E, 278) à revenir sur le passé, à en faire la matière même du présent de son écriture. L'événement est en ce sens bel et bien *ce qui arrive* par et dans l'écriture, venant rompre le cours des jours. Et de la même façon que la voix narrative se trouve dédoublée, le temps fait l'objet d'une temporalité scindée entre le temps de l'écriture et le temps de l'événement, lui-même structuré entre trois instances correspondant à l'avant, au présent et à l'après de l'avortement.

L'événement est d'abord repérable dans le rappel des dates¹⁰⁴ qui jalonnent le parcours de la jeune femme, dans son projet d'avorter. En même temps, il arrive au récit dans un espace-temps qui échappe précisément au temps chronologique. Surgissant du *kairos* – le temps du trauma –, la rupture que constitue l'événement survient, déjà passée, comme « ce qui [vient] d'avoir lieu » (*E*, 303). Seul demeure le moment où la jeune femme s'est engagée dans le passage Cardinet, accompagnée de l'avorteuse qui venait de lui installer la première sonde (il y en aura deux) :

Au-dehors, tout est devenu brusquement irréel. Nous marchions l'une à côté de l'autre au milieu de la chaussée et nous avançons vers le fond du passage Cardinet [...]. C'est une scène lente, le jour n'est plus très clair. Rien de mon enfance et de ma vie ne me conduit à être là. (*E*, 303)

La jeune femme ne peut que se demander à répétition « “qu'est-ce qu[']elle] fait là” » (*E*, 302), pensant sans arrêt que « “c'est à [elle] que ça arrive” » (*E*, 301). L'événement montre bien ici qu'il ne peut être appréhendé que dans des formules exsangues, sans cesse ressassées, des mots qui, à force d'être dits, se vident de leur substance et ne veulent plus rien dire. Ces mots deviennent des clichés comme ceux qu'emploie l'avorteuse – « “arrêtez de crier, mon petit” » (une phrase qui se trouve d'ailleurs déjà dans *Les Armoires vides*) et « “il faut bien que je fasse mon travail” ». Ces mots, comme ceux que la narratrice s'adresse à elle-même, « ne signifiaient qu'une chose, l'obligation d'aller jusqu'au bout » et elle les « retrouv[e] ensuite dans des récits de femmes qui avortaient clandestinement, comme s'il ne pouvait y avoir, à ce moment-là, que ces mots », toujours les mêmes, « de la nécessité et, parfois, de la compassion » (*E*, 302).

2. 1. *Une scène irréelle*

D'abord sans mots pour parler de la scène de l'avortement qui, semblable à la pièce où elle se déroule, « excède l'analyse » (*E*, 302), comme dans *La Honte* la scène de violence excédait le cadre des photos, puis prise dans des syntagmes figés, la narratrice va suivre la trajectoire de l'événement jusqu'à la scène de l'avortement dont la révélation se fera dans la

¹⁰⁴ Nous nous pencherons plus spécifiquement sur le pouvoir de la date dans le chapitre « L'histoire, la date, l'archive ».

résistance. Cette résistance est d'ailleurs à l'origine d'un mouvement vertical générant la sublimation de l'événement – « oublier le bas, explorer les hauts¹⁰⁵ », comme le dira Cixous – maintenu vers le haut par un discours qui, suivant la définition qu'en donne Freud dans *Trois Essais sur la sexualité*, cherche à déplacer la pulsion sexuelle propre à un certain objet – ici l'avortement – « vers un but non sexuel, en investissant des objets socialement valorisés » et qui « n'aurai[ent] aucun rapport avec la sexualité¹⁰⁶ ». Ainsi, les « dernières règles » qui « remont[en]t » (*E*, 299) on ne sait plus trop à quand, l'attitude « très remontée » (*E*, 301) de la faiseuse d'anges quand vient le temps de raconter la mort d'une mère de famille causée par l'incompétence d'une autre sage-femme, de même que la position du corps de la jeune femme – « le haut du corps sur le lit, la tête sur un oreiller, les reins et les jambes pliées, sur la table, en position surélevée » (*E*, 301) –, toute cette verticalité révèle la force transformatrice de la sublimation.

De la même façon, les mots se voient attribuer une puissance qui les rapproche de l'événement de l'écriture. Par exemple, la narratrice croit se souvenir du nom de la rue où se trouvait le cabinet de Mme P.-R. comme étant celui de l'« *impasse* Cardinet » (*E*, 298 ; nous soulignons). Revenant sur les lieux, elle constate qu'il s'agit plutôt du « *passage* Cardinet » (*E*, 298 ; nous soulignons). Les noms donnés à la rue où se trouve le cabinet de la sage-femme prennent ainsi un sens métaphorique et rendent compte de l'expérience même de la jeune femme. Ce terme de « passage », qui est le nom exact de la rue, littéralise en effet ce qui va arriver, ce transit du fœtus par les voies d'expulsion, d'abord par le haut puis par le bas, défiant la résistance du corps autant que de l'écriture. Associé au mouvement aporétique de la honte qui n'arrive pas à se dire et se trouve donc dans *l'impasse*, le dire de l'événement se fraye un *passage* jusqu'à l'écriture, principalement par le recours à la sublimation. Et cela se passe dans la fiction, sur le coup d'un lapsus, révélant le *poros* impossible qui se déploie. Nous pensons également ici à Sarah Kofman, philosophe de l'aporie s'il en est, qui, dans son récit autobiographique intitulé *Rue Ordener*,

¹⁰⁵ H. Cixous, *Rencontre terrestre*, avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, p. 118. Désormais abrégé en *RT*, suivi du numéro de la page. Sauf indication contraire, les citations sont de Cixous.

¹⁰⁶ Véronique Lane, *Tenir l'évanouissement. Entre maîtrise intégrale et abandon anéantissant : Jean Genet et Antonin Artaud*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2011, p. 14 et 16.

rue Labat, signe du nom de « rue Marcadet » – un quasi-anagramme de « Cardinet » – la voie du souvenir traumatique¹⁰⁷.

Comme en témoigne l'opération de sublimation qui se déploie au moment de faire le récit de la visite chez la sage-femme, ce n'est pas encore ici, au moment d'installer la sonde, que l'événement aura lieu. Il faudra, après la sublimation, descendre en un mouvement inverse, creuser la mémoire et fouiller le corps. Descendre au cœur des mots et de l'expérience de l'expulsion pour atteindre le noyau de l'événement traumatique : atteindre le trauma du trauma. Et cela, malgré ou *en comptant sur* la résistance de la mémoire et de l'écriture, du matériau à partir duquel l'événement va arriver. Car la narratrice, autant que le lecteur, d'une certaine façon, ne veut pas de cette scène qui tient de l'abject : il ne faut pas la montrer, ni la regarder ni la raconter. Il faudrait la taire à jamais, la supprimer, l'effacer, l'oublier, l'épuiser – la sublimer.

2. 2. *Le livre épuisé*

Cette scène va pourtant s'écrire, hors de toute maîtrise de l'écriture et de ce qui s'y passe. L'événement mène le texte à son terme, le texte mène l'événement à son terme, en un mouvement double et réciproque de la mémoire et des mots. Et il faudra occuper l'espace de la fiction pour que cela arrive. En effet, alors que le récit et l'œuvre en entier concourent à mettre en avant une conception matérialiste de la mémoire et du souvenir, « [l]a recherche d'un moyen d'avorter – dans le texte principal – et celui d'écrire l'avortement – dans le sous-texte entre parenthèses – deviennent des quêtes parallèles¹⁰⁸ ». L'avortement vécu dans le corps devient alors métaphore de l'écriture, et le corps de la femme se substitue au livre.

Ce retournement métaphorique s'inscrit à travers un premier récit de rêve, récit qui constitue, de la part d'Ernaux, un étonnant aveu du pouvoir psychique du rêve. Malgré le rejet de la psychanalyse qu'elle revendique généralement, l'auteure semble s'abandonner au pouvoir du rêve à dicter la direction de l'événement.

¹⁰⁷ Il est également question chez Kofman d'une « impasse [qui] mène de la rue Ordener à la rue Labat », impasse qui emblématise l'aporie du trauma : « Quand ces deux rues dessinent un dédale d'où ne surgit plus aucune issue, alors c'en est fini et de la philosophie et de la vie. » (Françoise Proust, « Impasses et passes », *Cahiers du GRIF* (Paris, Descartes & Cie), « Sarah Kofman », hors série, n° 3, 1997, p. 10.)

¹⁰⁸ L. Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne, op. cit.*, p. 58.

Une nuit, j'ai rêvé que je tenais entre les mains un livre que j'avais écrit sur mon avortement, mais on ne pouvait le trouver nulle part en librairie et il n'était mentionné dans aucun catalogue. Au bas de la couverture, en grosses lettres, figurait ÉPUISE. Je ne savais pas si ce rêve signifiait que je devais écrire ce livre ou s'il était inutile de le faire¹⁰⁹. (E, 277 ; les capitales sont de l'auteure)

Écrivant sur le corps même de son avortement, Ernaux montre ici la transfiguration, par l'écriture, de l'événement, transformant l'expérience vécue en livre « ÉPUISE », comme le sont le corps et le récit. Aller dans la direction de ce rêve, c'est aller vers la virtualité de l'événement qui arrive sans arriver. C'est aller vers un récit qui s'écrit puis s'efface, disparaît, parce qu'il s'épuise, précisément, en une tentative de dire la chose. Cela s'épuise aussi, paradoxalement, à force d'un trop grand succès, comme le sont les livres épuisés par une grande popularité. Le rêve fait entrer l'événement dans le champ de la trace qui est souvenir de ce qu'il a été, signe de son existence en même temps que de sa disparition.

Le livre rêvé qui constitue la trace de l'événement *tel qu'il est arrivé* témoigne précisément de sa disparition en tant qu'événement *réel*. Il en fait surgir la virtualité, épuisant sa *réalité* pour aller vers l'événement immatériel que constitue l'événement psychique. Point de rencontre avec le manuscrit perdu dont fait état l'épilogue de *L'Instant de ma mort*, ce n'est qu'une fois l'événement épuisé dans sa réalité – une disparition imagée par le livre rêvé, fictif, métaphorique – que le livre peut advenir et constituer la trace de l'événement. Ainsi, c'est par la spectralité que l'événement arrive, par le biais de ce rêve d'épuisement et de disparition qui détient le « pouvoir constitutif assuré d'effacer, performativement, ce qui s'efface », trace de trace effacée – puisqu'« [i]l appartient à une trace de toujours s'effacer et de toujours pouvoir s'effacer¹¹⁰ » –, comme le livre, trace épuisée, plus vraie que vraie parce qu'épuisée. Et c'est par cette trace de trace que son retour, dans l'écriture, est possible – « toute trace effacée, en conscience, peut laisser une

¹⁰⁹ Ce rêve n'est pas sans évoquer pour nous un autre rêve, celui de Sarah Kofman *traduisant* Kafka : « Rêve : sur une couverture de livre, "je" lis »

KAFKA
traduit par

Sar... Ko(a)f... » (S. Kofman, « Tombeau pour un nom propre », *Les Cahiers du GRIF*, *op. cit.*, p. 169.)

¹¹⁰ J. Derrida, « Et si l'animal répondait ? », dans *L'animal que donc je suis*, Marie-Louise Mallet (éd.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2006, p. 186.

trace de son effacement dont le symptôme [...] pourra toujours assurer le retour¹¹¹ », écrit Derrida –, n'ayant jamais fini de se réécrire et de se réimprimer tel un palimpseste.

À partir de ce moment où le rêve intervient, l'écriture devient « justifiée par le rêve » (E, 292), ce que révèle d'ailleurs *en toutes lettres* un second rêve.

La nuit dernière, j'ai rêvé que j'étais dans la situation de 1963 et que je cherchais un moyen d'avorter. En me réveillant, j'ai pensé que le rêve m'avait redonné exactement l'accablement et l'impuissance dans lesquels j'étais alors plongée. Le livre que je suis en train d'écrire m'est apparu comme une tentative désespérée. Comme dans l'orgasme, où, *dans un éclair, on a l'impression que « tout est là »*, le souvenir de mon rêve me persuadait que j'avais obtenu sans effort ce que je cherche à retrouver par les mots – rendant inutile ma démarche d'écriture.

Mais en ce moment, où la sensation éprouvée en m'éveillant a disparu, *l'écriture retrouve une certaine nécessité d'autant plus forte qu'elle se trouve justifiée par le rêve.* (E, 291-292 ; nous soulignons)

Soulignant le paradoxe de ce qui veut s'écrire sans y arriver, de l'ambivalence entre écrire et ne pas écrire, ce second rêve concerne en réalité la légitimation de l'écriture de ce récit qui s'écrit contre la loi, la loi interdisant d'avorter, une loi périmée depuis 1975 soit, mais qui continue pourtant de hanter l'écriture. Cette loi du silence est cependant combattue par la volonté d'écrire de la narratrice, volonté que redouble le rêve. Performant ce qui arrive « dans un éclair », celui de la jouissance sexuelle, l'écriture « justifiée par le rêve » et guidée par le « c'est ça » de la jouissance devient la seule voie possible de l'événement. Et lorsque la sensation de vérité « a disparu » (E, 292) dans l'après-coup de l'orgasme, c'est par sa trace, par le souvenir de ce sentiment à son tour « épuisé » (E, 277), comme le livre du premier rêve, que l'événement se livre, envers de l'événement réel et trace de trace.

Le rêve du livre épuisé est donc primordial, car il signe le passage de l'événement réel à l'événement psychique, virtuel. Il ne s'agit plus de l'événement comme produit de sources matérielles et de preuves réelles, mais de l'événement comme ce qui arrive à l'écriture par le tout-puissant moteur du rêve et de la fiction. Ce rêve marque aussi le passage du corps au livre, qui reviendra chez Ernaux sous la forme du corps glorieux. De cet événement *vrai*, aucune preuve ne peut désormais témoigner et ce qui s'est passé *en réalité*, en dehors de l'écriture, s'efface pour retourner au secret.

¹¹¹ *Ibid.*

3. *L'événement de l'écriture*

Avant que *cela* advienne, avant qu'il se rende au récit et passe du statut d'« événement important » (*E*, 301) à celui d'Événement, l'avortement n'est qu'une « épreuve ordinaire » (*E*, 280). Le récit est alors entièrement voué à la quête d'un moyen d'avorter, affichant une mécanique contraire à celle observée dans *La Honte* où le livre s'ouvrait sur la scène indicible pour ensuite faire le rappel des faits de l'année 1953. Dans le cas de *L'Événement*, en effet, il faut attendre une centaine de pages (nous nous référons ici à l'édition originale) avant que l'événement passe au récit et que *cela* se produise, que la métamorphose de l'événement en écriture et de l'écriture en événement ait lieu. Sacrificiel à tous égards – d'abord parce qu'il met en scène et en acte l'inextricabilité de la vie et de la mort vécue à même le corps de la femme, ensuite parce qu'il en coûte à celle qui le subit –, l'avortement engage le récit dans son destin d'événement. Il permet l'alchimie recherchée par Ernaux, exauce le souhait évoqué dans la citation de Michel Leiris, placée en exergue du livre : « Mon double vœu : que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit soit événement » (*E*, exergue [270]).

Pour arriver à l'événement, la narratrice va procéder au récit de cette scène comme on réalise une opération délicate, une coupe opérée dans la masse de la mémoire pour en isoler un souvenir. Une scène qui, tout en se donnant comme la vérité sur la chose, fabrique une fiction qui est le propre de l'écriture, aussi « a-romanesque¹¹² » soit-elle. Selon l'acception du terme « scène » dans le théâtre grec ancien, où le *proscenium* désignait « ce qui était “placé devant” » et la *skênê*, « les coulisses », l'événement se produit en dehors de la scène principale, « comme si le corps mort devait rester caché, rappelant le [*sic*] *skênê* initial. Il y a donc aussi “scène” dans le sens originare, ce qui est montré demeurant partiellement caché. »¹¹³

L'écriture se rendra donc à la chose pour la livrer, non sans interruptions et sans à-coups, en « [u]ne scène de sacrifice » (*E*, 309) tenant plus de l'immonde que du monde. La jeune femme y sera telle « une bête » (*E*, 308), « l'invitée en surnombre d'un rituel dont le

¹¹² L'expression est de Cl. Prévost et J.-L. Lebrun (« Annie Ernaux ou la conquête de la monodie », dans *Nouveaux Territoires romanesques*, *op. cit.*, p. 66).

¹¹³ Pierre-Louis Lefort, *Ma Mère, la morte. L'écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Éditions Imago, 2007, p. 113.

sens [lui est] inconnu » (E, 316), exclue du « monde qu'on appelle normal » (E, 318) comme elle l'était à l'école par sa condition de fille de petits commerçants.

3. 1. *Un sacrifice*

L'avortement se faisant événement et avènement de l'écriture, le fœtus devient métonymie du récit pour celle qui a « été capable de fabriquer *cela* » (E, 309 ; nous soulignons), le pronom « cela » valant ici autant pour le fœtus que pour le récit en cours. La jeune femme s'étonnera également, quelques jours après avoir mis fin à la grossesse, que son « corps puisse fabriquer du lait pour nourrir un fœtus mort de trois mois » et que « la nature continue de travailler mécaniquement dans l'absence » (E, 313). Inventer, raconter, enfanter et nourrir se trouvent ainsi unis par la force de fabrication de l'événement – son pouvoir d'enfantement, pourrait-on dire –, comme le rêve et la fiction « continu[ant] de travailler [...] dans l'absence » (E, 313) de l'enfant comme des faits, dans l'épuisement de ce qui est arrivé, « tout ce travail secret, clandestin même » (E, 310) amenant l'écriture sur le lieu de l'événement possible-impossible à raconter.

Sur le plan narratif, la scène de l'avortement se divise – encore une coupe – en deux actes, le premier étant consacré à l'expulsion d'un « fœtus de trois mois » qui se déroule en présence de O., « dans le rôle improvisé d'une sage-femme, chambre 17, de la cité des filles » (E, 309), alors qu'« [a]vec l'entrée en scène du médecin de garde, c'est la seconde partie de la nuit qui commence » (E, 310). La scène passe ainsi du lieu secret d'une « expérience pure de la vie et de la mort » au lieu d'un *pour-les-autres*, devenant « exposition et jugement » (E, 310), dans l'après-coup de l'événement. Jouant sur cette dualité dedans-dehors, l'événement passe de l'un à l'autre et fait en sorte que, lorsque le livre est fini, lit-on entre parenthèses, la narratrice « n'aur[a] plus aucun pouvoir sur [s]on texte qui sera exposé comme [s]on corps l'a été à l'Hôtel-Dieu » (E, 311).

La narratrice parle de cette scène comme d'une « scène sans nom, la vie et la mort en même temps », une « scène de sacrifice » (E, 309) faite de sang et d'humeurs, de violence, et qui demeure quasi indicible. Une scène pour laquelle il faudra, pourtant, trouver des mots. Une scène à laquelle la narratrice, la protagoniste autant que le lecteur voudraient bien échapper, en fuyant par le trou qui se creuse dans le corps de la jeune femme en train d'expulser le fœtus et le récit, le trou de la pensée par lequel l'événement arrive.

3. 2. *Le « petit baigneur »* (E, 308)

Difficile de « “tolérer l’intolérable¹¹⁴” ». Il vaut mieux détourner le regard des basses choses que sont la faute et le péché et qui pendent entre les jambes de la jeune femme en train d’avorter, comme « un petit baigneur pend[ant] de [s]on sexe au bout d’un cordon rougeâtre » (E, 308). Car une fois la sublimation privée de son pouvoir de déplacement, c’est par le bas que l’événement va se présenter, *en siège*, comme « une violente envie de chier » (E, 308). Puis la scène se déploie, « jailli[ssant] comme une grenade » (E, 308), selon le mouvement même de l’événement qui est l’inanticipable :

J’ai couru aux toilettes, de l’autre côté du couloir, et je me suis accroupie devant la cuvette, face à la porte. Je voyais le carrelage entre mes cuisses. Je poussais de toutes mes forces. Cela a jailli *comme une grenade*, dans un éclaboussement d’eau qui s’est répandue jusqu’à la porte. J’ai vu *un petit baigneur pendre de mon sexe* au bout d’un cordon rougeâtre. *Je n’avais pas imaginé avoir cela en moi*. Il fallait que je marche avec jusqu’à ma chambre. Je l’ai pris dans une main – c’était d’une étrange lourdeur – et je me suis avancée dans le couloir en le serrant entre mes cuisses. *J’étais une bête*.

La porte de O. était entrebâillée, avec de la lumière, je l’ai appelée doucement, « *ça y est* ».

Nous sommes toutes les deux dans ma chambre. Je suis assise sur le lit avec le fœtus entre les jambes. (E, 308 ; nous soulignons)

Tel qu’il apparaît, l’événement génère « surprise », « émerveillement » et « violence »¹¹⁵, pour reprendre les termes de Perce mis en exergue à cette partie de la thèse. Le « petit baigneur » est donc un « “mizuko” » ou « enfân[t] de l’eau » comme on appelle au Japon « les embryons avortés » (E, 309), et l’évocation de ce nom japonais, de même que le rapprochement avec une « poupée indienne » (E, 309), rappelle le caractère *tout autre* du petit corps expulsé – pas même un petit être –, comme le mongolien de Cixous, cet étranger absolu faisant événement.

Ce « petit baigneur » (E, 308) – expression qui désigne également une « poupée de celluloïd figurant un bébé¹¹⁶ » –, on le croirait en effet, comme le mongolien de Cixous « inventé pour un livre » (J, 150), fabriqué par le récit obtenu par le retour de la narratrice

¹¹⁴ Rachel Rosenblum paraphrase ici Sarah Kofman (dans « Peut-on mourir de dire ? Sarah Kofman, Primo Levi », *Revue française de psychanalyse*, *loc. cit.*, p. 114).

¹¹⁵ Georges Perce, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 72.

¹¹⁶ *Le Petit Robert*, *op. cit.*

sur le lieu psychique de son avortement, lieu de la mémoire où cohabitent fiction et réalité. Il apparaît comme le produit de l'écriture enfin arrivée à la scène de l'événement, une fabrication dont la jeune femme s'étonne : « [a]insi, j'ai été capable de *fabriquer cela* » (*E*, 309 ; nous soulignons). La métaphore du « petit baigneur » (*E*, 308) permet également de nommer l'innommable, de regarder en face le monstre de naissance, d'envisager le visage du sans-visage dont on ne remarque que « les yeux [qui] font deux taches bleues », « sous les paupières transparentes » (*E*, 309). Ce portrait morcelé le présente comme impossible à considérer dans son entièreté, corps étranger doublement étranger parce qu'expulsé et parce qu'il ressemble au *tout autre* : « petit baigneur » (*E*, 308), « “mizuko” », « poupée indienne » (*E*, 309). La comparaison avec la poupée indienne est d'ailleurs étonnante et n'apporte aucune précision quant au petit corps dont il est question : est-ce une poupée indienne au sens d'*amérindienne* ou une poupée de l'Inde ? Et à quoi ressembleraient de telles poupées ? Une chose demeure certaine : le redoublement de cette image de la poupée injecte encore davantage d'étrangeté à un récit qui en comporte déjà suffisamment, soulignant le caractère à la fois animé et inanimé du corps expulsé.

Ce sentiment d'étrangeté se dégage aussi de la scène lorsque, « assise sur le lit avec le fœtus entre les jambes » (*E*, 308), pendant tel un sexe masculin, la jeune femme apparaît tout à coup métamorphosée en mâle. Le « début de pénis » qu'elle croit deviner en « regard[ant] le sexe » (*E*, 309) du « petit baigneur » (*E*, 308) pourrait bien être le sien, en train d'accoucher d'elle-même en hermaphrodite, à la fois femme et homme, dans une mue qui correspond à la perte du « corps qu'[elle] avai[t] depuis l'adolescence, avec son sexe vivant et secret, qui avait absorbé celui de l'homme sans en être changé » (*E*, 312), absorbé à tel point qu'il devient le sien. Ce sexe à la fois masculin et féminin est fouillé au moment du curetage, où il est « exhibé, écartelé, un ventre raclé, ouvert à l'extérieur » (*E*, 312).

3. 3. *Scène de la différence*

Transformé par l'avortement, le corps de la narratrice devient par ailleurs « semblable à celui de [s]a mère » (*E*, 312). Passant d'hermaphrodite à féminin, affichant l'absence de sexe puisque Ernaux associe l'asexualité à la mère, la scène se déplace ici dans le champ de la différence sexuelle et l'avortement joue le rôle du roc de la castration sur lequel vient achopper le sujet en pleine transformation. Après cette épreuve de l'ordre du sacrifice, la

narratrice sera d'un seul sexe, féminin, c'est-à-dire simplement masculin-féminin (selon la détermination biologique de la sexuation), devenant la mère de l'absent, embrassant le corps maternel à même le refus de l'enfantement.

Une telle transformation a lieu par une pulsion scopique qui, au cœur de l'irreprésentable, force la jeune femme et O., sa complice, à regarder : « *Nous regardons* le corps minuscule, avec une grosse tête, sous les paupières transparentes les yeux font deux taches bleues. *On dirait* une poupée indienne. *Nous regardons* le sexe. *Il nous semble voir* un début de pénis. » (E, 309 ; nous soulignons). Témoin cherchant à orienter le cours de l'événement, à diriger les opérations en disant quoi faire et comment le faire, la jeune fille ne peut finalement que s'abandonner à la direction sans sens, à l'*in-direction* de ce qui arrive. Car si le récit a « un sens, celui du malheur en marche inéluctablement » (E, 287), l'événement, lui, n'en a pas. Et la jeune fille ne peut que s'en remettre au non-savoir qui accompagne cette indirection : « *Nous ne savons pas quoi faire*. Je dis à O. qu'il faut couper le cordon. Elle prend les ciseaux, *nous ne savons pas à quel endroit il faut couper, mais elle le fait*. [...] *Nous ne savons pas quoi faire du fœtus*. (E, 308-309)

Puis, telles les larmes surgissant lors de l'enfouissement du souvenir de la faute dans *Le jour où je n'étais pas là*, les larmes vont aussi faire irruption dans cette scène d'avortement. « *C'est une scène sans nom, la vie et la mort en même temps. Une scène de sacrifice* » (E, 309 ; nous soulignons) d'une tristesse sans nom : la protagoniste en train d'avorter et O., témoin du témoin pleurant « silencieusement » (E, 309) sur un corps voué à disparaître comme un déchet, par la voie la plus triviale et la plus anonyme, dans un « sac de biscottes vide », puis dans « la cuvette » (E, 309) des toilettes : « O. va chercher dans sa chambre un sac de biscottes vide et je le glisse dedans. Je vais jusqu'aux toilettes avec le sac. C'est comme une pierre à l'intérieur. Je retourne le sac au-dessus de la cuvette. Je tire la chasse. » (E, 309 ; nous soulignons) Mettre le fœtus dans un sac, le toucher, soupeser le corps, tout cela tient lieu de simulacre de sépulture. Le petit corps transformé en pierre dont la vie est niée, puis le sac retourné marquent également le mouvement de retournement de cet avortement, renié par la narratrice.

3. 4. Une scène entrebâillée

Marqué par l'indirection et le non-savoir – ce dont témoigne, entre autres, la répétition du syntagme « nous ne savons pas » (*E*, 308-309) –, le passage de l'événement se produit quelque part dans l'ellipse entre le moment où la jeune fille « appel[le] doucement » et celui où elles sont « toutes les deux dans [s]a chambre » (*E*, 308) : la jeune fille et sa voisine, mais aussi la jeune fille et l'événement, la jeune fille et le fœtus. Elle invite l'événement à venir à l'écriture en même temps que le petit corps qui va venir au monde. Une impression surréelle se dégage de la scène, dans l'intervalle fait de « lumière » et de silence – « La porte de O. était entrebâillée, avec de la lumière » (*E*, 308) –, un entrebâillement où tout *se* passe, où tout *pass*e, l'enfant comme le récit. C'est également dans l'espace d'un entrebâillement – une ouverture qui est aussi une fermeture – que l'événement paraît, puis retourne au secret à la fin du *Jour où je n'étais pas là*.

Performant l'événement dans son in-direction – traduite par l'itinéraire funéraire allant de la chambre à la salle de bain, puis à la cuvette – le récit pousse la scène et l'expulse, la forçant à prendre un sens, une forme, celle d'une fiction plus vraie que la réalité. L'événement se tient ainsi à la suture de la fiction et de la vie, du rêve et de l'écriture, une suture qui vient refermer la brèche produite par la langue et qui fait que, même sans savoir comment, « il faut couper » (*E*, 309), couper le cordon ombilical, couper le récit avec des parenthèses au contenu métatextuel, prendre une « *décision* » qui, « comme son nom l'indique, apparaît toujours *comme* interruption », décision qui « décide *en tant que* coupure déchirante¹¹⁷ ». La narratrice va trancher en posant sur la chose des mots qui demeurent en deçà de ce qui s'est passé et qui, pourtant, parlent d'elle. « *[N]ous ne savons pas à quel endroit il faut couper, mais elle le fait* » (*E*, 309 ; nous soulignons). À l'exemple de la mère de la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* qui, comme nous le verrons, se révélera experte en interruption, « elle » le fait, « elle » coupe, mais qui coupe : O. ? La jeune femme métamorphosée ? Le pronom « *elle* » ? La fiction du récit ? On ne saurait... trancher. Or en coupant, « elle » laisse la jeune femme dépouillée de ses pouvoirs. Et lorsqu'elle cherchera « la faute », la jeune femme pensera qu'elle « commençait sans doute au cordon qu'il n'aurait pas fallu couper », au moment même de rompre le lien entre

¹¹⁷ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida, op. cit.*, p. 524.

la mère et le fœtus, alors qu'à ce moment de l'histoire, elle « ne maîtrisai[t] plus rien » (*E*, 310). Seul l'événement dicte et sait couper.

Le corps du texte de l'écrivain touche ainsi au corps de la jeune femme ayant avorté et, affirmant que « ça y est » (*E*, 308), qu'elle a « été capable de fabriquer cela » (*E*, 309), Ernaux fait entrer l'écriture-avortement dans la sphère de l'événement psychique. Elle déplace l'écriture sur la scène de l'événement comme « act[e] de langage¹¹⁸ », alors que l'écriture autobiographique devient fiction. L'événement devient « ça » – pour elle comme pour le médecin qui lui demande « Pourquoi as-tu fait ça ? Comment as-tu fait ça ? » (*E*, 310 ; nous soulignons) –, désormais désigné par ce pronom de substitution indéfini sans jamais être autrement précisé. La vérité prend ici la forme de la fiction, comme en témoigne la double signification de tous les termes et expressions employés par la narratrice dans son récit de l'avortement. La sage-femme s'écriant « “vous êtes en plein travail !” » (*E*, 304) lors de l'installation de la seconde sonde, le fait de ne pas pouvoir « imaginer » le docteur N. « comme [elle est] capable de le faire maintenant », au moment de l'écriture, le bouleversement éprouvé au moment de se rappeler la scène, bouleversement que la narratrice associe à « une émotion d'écriture », c'est-à-dire « qui permet l'écriture et en constitue le signe de vérité » (*E*, 306), tout cela converge à créer l'impression d'une fiction de l'événement qui livre la scène dans ce qu'elle contient de plus intime, de plus douloureux et de plus vrai. Les mots à même le corps – de la femme, de l'écriture.

3. 5. *Retourner au secret*

Refoulée dans le sublime – car il faut bien penser, dans ce récit, la sublimation comme une autre voie pour le refoulement) –, la scène retourne cependant au secret, dans l'après-coup de son arrivée. L'événement redevient insaisissable, une vérité fugitive qui résiste au langage. En témoigne son écho dans une « image de rêve : sans contours et pourtant d'une réalité irréfutable, plus réelle même que les étudiants penchés sur les bouquins et le gros appareil rôdant près des filles en train de chercher des cotes dans le fichier » (*E*, 118).

Ainsi, dans sa fiction de langage, dans l'indécidabilité de sa forme, l'avortement tel que raconté n'en demeure pas moins *vrai*, et cette vérité se fige dans des formules répétées

¹¹⁸ R. Major, « Qu'est-ce qui vous arrive (de l'événement psychique) ? », *Cahiers de la Villa Gillet, loc. cit.*, p. 43.

comme des slogans. Des « phrases très ordinaires, proférées par des gens qui les disaient sans réfléchir », parfois « les mêmes mots », « les mêmes comparaisons » qui lui « sont venues chaque fois qu[’elle a] pensé au moment où [elle] avorte dans les toilettes, le jaillissement d’une grenade, la bonde d’un fût qui saute », des mots et des images « déflagr[ant] toujours en [elle] » avec, inscrit en eux, le sens de ce qui arrive, en un « accollement définitif de la réalité passée et d’une image à l’exclusion de toute autre » et qui lui semble « la preuve qu[’elle a] *réellement* vécu *ainsi* l’événement » (*E*, 310 ; Ernaux souligne). Cet « accollement » inscrit un mouvement qui n’est pas naturel entre le souvenir et l’écriture, forçant le rapprochement *définitif* des mots et des choses passées. On pourrait d’ailleurs y voir une variation de la figure de l’anacolithe, l’image accompagnant le souvenir sans l’accompagner. Comme si les mots pouvaient fixer de manière indélébile le souvenir en se déposant sur lui telle une étreinte, selon le sens donné par l’étymologie du terme « accollement ». L’image viendrait par ailleurs, dans la toute-puissance de son évocation, exclure les mots tout en les rendant indispensables au récit qui en serait la traduction, en un possible-impossible découlant une fois de plus de l’événement.

Temps détaché du temps, caractérisé par « l’interminable lenteur d’un temps qui s’épaississait sans avancer, comme celui des rêves » (*E*, 287), l’événement inscrit également la brièveté de la révélation de la chose, l’instant où l’on touche à ce qui est tenu secret, ne serait-ce que furtivement, instant infini que, paradoxalement, la narratrice ne cesse d’habiter. L’utilisation de l’indicatif présent dans le déictique « au moment où [elle] avorte » (*E*, 310) souligne d’ailleurs la permanence de la chose qui ne passe pas et dont la force continue de s’exercer au présent.

Là où le secret se fait chair et mots, le secret se révèle donc brièvement, en une expérience au plus près de l’indicible de la vie et de la mort. Le secret de ce qu’on a vécu, comme du temps qui s’arrache au temps, corps fœtal arraché de la matrice, tombé « comme une pierre » (*E*, 308) « d’une étrange lourdeur » (*E*, 309), tel un météorite de l’écriture « venu d’on ne sait où – mais en tout cas d’un autre corps dont il se serait détaché¹¹⁹ ». Un « petit baigneur blanc » flottant « comme ce chien dont le cadavre jeté dans l’éther continue de suivre les astronautes dans un roman de Jules Verne » (*E*, 315). Le chien – figure

¹¹⁹ J. Derrida, « La littérature au secret », dans *Donner la mort*, *op. cit.*, p. 185.

également présente chez Cixous comme un des visages de l'irreprésentable caractérisant l'enfant trisomique – est ici spectralisé (un « cadavre jeté dans l'éther »), et c'est par cette spectralité qu'il continue de hanter la narratrice et l'écriture. Un petit corps en mutation, entre féminin et masculin, et dont on ne sait s'il appartient à la vie ou à la mort, à la réalité ou à la fiction, au monde *réel* ou à la littérature. L'extrait rapportant le passage de la chose (le passage « Cardinet » pourrait bien être son nom) aura donc fait advenir l'événement au récit et aura mené le récit à l'événement.

3. 6. *Sauver l'événement*

Éminemment fictif dans sa vérité même, l'événement tire sa réalité de la fiction où il prend forme. Il est une voie de salut pour la jeune femme, le « salut de l'écriture qui réussit à accoucher de l'avortement et, du même coup, à le “sauver” de l'oubli » : échappant à son destin historique, « [l]'avortement ne sera pas, cette fois, tombé dans la conspiration du silence¹²⁰ ». Surgissant dans l'après-coup, la perspective d'une rédemption, qui s'accompagne d'une élévation de la jeune femme, fait ainsi rejaillir la croyance de la narratrice en la dimension sacrée de l'événement. Marquée par l'éducation judéo-chrétienne reçue dans l'enfance, Ernaux n'échappe pas à cette vision par laquelle elle sera lavée de sa souillure. L'écriture du livre vient en effet pallier et effacer, comme pour sublimer une fois pour toutes, la faute que constituent la grossesse non désirée et l'avortement, faute à laquelle s'ajoutent celle de la classe sociale et celle du père dont témoigne *La Honte*.

Dans cette économie du péché qui imprègne l'œuvre d'Ernaux, il est toujours question, comme chez Cixous d'ailleurs, de prix à payer et de ce qu'il en coûte. Ce type de rapport calculateur lui vient sans doute d'un contact précoce et constant « avec la réalité économique, comme [s]es parents l'étaient eux-mêmes », vivant « dans la peur du manque, de “ne pas y arriver”, dans la désolation de la “recette” comptée chaque soir et qui diminue » (*RY*, 18). En effet, qu'il s'agisse de la phrase de Jean T. voulant profiter de la situation de la jeune femme (« tout voir et rien payer » [*E*, 282]), du personnage de la sage-femme, « femme sans doute cupide » (*E*, 318) qui « n'était pas payée pour [l]'assister dans

¹²⁰ Lucie Ledoux, *Du récit de soi aux mots des autres. L'événement d'Annie Ernaux et L'inceste de Christine Angot*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2003, p. 32.

la suite » (*E*, 305) ou d'elle-même travaillant « pour rembourser peu à peu l'argent de l'avortement » (*E*, 318), payant de son corps devenu étranger – « je regarde mes jambes en collant noir allongées au soleil, ce sont celles d'une autre femme » (*E*, 315) –, l'expérience sacrificielle qui lui est arrivée se paie, y compris et surtout le sacrifice de ce fœtus de trois mois. La jeune femme trouvera finalement son salut dans *La Passion selon saint Jean* de Bach, musique sacrée qu'elle écoute dans les jours suivant son avortement. Et il lui « semblait que c'était [s]on épreuve d'octobre à janvier qui était racontée dans une langue inconnue » : « Un *horizon immense* s'ouvrait, la cuisine du passage Cardinet, la sonde et le sang se fondaient dans la *souffrance du monde* et la *mort éternelle*. Je me sentais *sauvée* » (*E*, 316 ; nous soulignons). Elle « marchai[t] dans les rues avec *le secret de la nuit* du 20 au 21 janvier dans [s]on corps, comme une *chose sacrée* » (*E*, 316 ; nous soulignons).

De telles images viennent soutenir le rachat de la faute en une sublimation de l'avortement qui est aussi un refoulement de l'avortement vers le sublime, sa remontée verticale étant rendue possible par l'infirmière associant la protagoniste au monde d'en haut, celui des médecins et des « “haut placés” » qui peuvent « se mettre au-dessus des lois » (*E*, 313), comme elle l'a fait en avortant. De la même façon, le docteur V. la considère comme une « bonne élève de “milieu modeste”, qui passerait peut-être dans son monde¹²¹ » (*E*, 315). Notons par ailleurs que, pour parler d'une « transfuge de classe », dans la pensée de Bourdieu, on utilise aussi l'expression « déclassée par le haut », cette expression se trouvant ici prise à la lettre, littéralisée par Ernaux.

Une fois de plus déplacé sur la scène sociale, l'événement revient pour faire payer la jeune fille pour sa faute de classe, alors qu'elle appartient désormais à l'espace fictif d'une « conscience pure, au-delà du langage » (*E*, 315), flottant comme son « petit baigneur » (*E*, 308) – et grâce à lui – « dans la lumière au milieu du monde » (*E*, 314). Rejouant la croyance catholique de l'ascension, le livre, lui, se fait « corps glorieux » : « Dans la religion catholique, explique Ernaux, on meurt et puis on ressuscitera au dernier jour, lors du jugement dernier avec, non plus notre corps de chair, mais le corps glorieux¹²². » Dans *Les Années*, elle se prend d'ailleurs à imaginer son corps et à « re-sentir [*sic*] dans son corps

¹²¹ La « montée laiteuse » (*E*, 313) constitue ailleurs dans le texte une autre amorce de cette remontée.

¹²² P.-L. Lefort, « Entretien avec Annie Ernaux », *French Review* (Carbondale, American Association of Teachers of French), vol. 76, n° 5, avril 2003, p. 992.

d'avant » comme dans une « sorte de corps glorieux, celui de la religion catholique, censé ressusciter après la mort mais sans éprouver ni douleur ni plaisir, ni froid ni chaud ou envie d'uriner » (A, 1041). Mais plus encore que ce corps glorieux chrétien, ce qui intéresse Ernaux, c'est « le corps glorieux textuel, celui qui est produit dans l'écriture¹²³ », celui qui est la fabrication même de l'écriture, comme l'est ce « fœtus mort de trois mois » (E, 313). Ce corps par lequel elle paie pour sauver l'événement de l'écriture.

L'événement aura au moins servi à ça : transformer le(s) corps en écriture, faire de l'écriture un corps, dans la plus grande offrande qui soit peut-être, celle qui rend le fœtus à la vie et à la mort, toutes deux conjointes dans l'écriture. L'événement aura parlé, par la voix d'un petit baigneur blanc, pas même un *infans*, comme ce sera le cas chez Blanchot, mais un fœtus avorté de trois mois, telle une poupée de ventriloque elle-même sans bouche, une poupée animée et morte à la fois, par où se fait le témoignage au sens où l'entend Augustin quand il parle de « faire la vérité ».

À la fois résurrection et sublimation, « la création du corps glorieux » qu'est le livre « n'est aboutie qu'en tant qu'elle transite vers un tiers » et « [l]a création du corps glorieux dans l'écriture se complète [...] par sa prolongation dans la lecture¹²⁴ ». Il n'est alors plus nécessaire de distinguer, dans *L'Événement*, ce qui est véridique de ce qui est inventé, puisque ce qui est véridique *est* inventé, le corps et les sensations exposés et offerts pour être « dissou[ts] dans la tête et la vie des autres » (E, 319), par l'acte de communion qu'est la lecture : « les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte. Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres. » (E, 319)

Ernaux donne ainsi naissance au livre et à un corps nouveau à travers « un fœtus mort de trois mois » (E, 313), le cordon ombilical pulsant le sang entre ses jambes. Au moment précis de son avortement qui est don de mort, don de vie, elle touche en elle au secret le plus enfoui, ce qu'elle avait déjà commencé à faire dans *Les Armoires vides*, expulsant ses origines, sa classe, son rang, délaissant sa peau primitive par l'avènement d'un récit tout aussi primitif, écrivant d'un même souffle haletant le moment de sa naissance, de la vie et

¹²³ P.-L. Lefort, *Ma mère, la morte*, op. cit., p. 102.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 105.

de la mort en elle. Abordant l'événement par les voix basses – comme on le dit d'un accouchement par voie vaginale –, naissant elle-même de son enfant et non de ses parents, la narratrice de *L'Événement* cherche à payer par ce sacrifice le secret de la faute et la transgression de la loi. Le docteur N. attestera d'ailleurs le salut de la jeune femme en lui disant qu'elle s'en est « “bien sortie” » (*E*, 317).

Dans la détente du corps ayant avorté comme dans l'épuisement du récit à mettre en forme l'événement, c'est avec la conviction nouvelle que « les choses [lui] sont arrivées pour qu[']elle en rende compte » (*E*, 319) que la narratrice retourne sur les lieux du crime, passage Cardinet, pour constater que plus rien n'est tel qu'elle le pensait. Elle fera de ce retour l'épilogue de son récit, révisant du même coup sa poétique de la mémoire. Avec l'impression de visiter les lieux pour la première fois, la narratrice prend la mesure de l'écart qui s'est créé entre le souvenir et la réalité, cet écart témoignant de la fiction qui, comme nous l'avons démontré, s'est emparée de l'événement et du souvenir. La scène psychique a effacé la scène *réelle*, et la narratrice ne retrouve plus les traces de son passage dans cette rue. La fiction a pris le pas sur la réalité. Et une fois qu'elle a « fini de mettre en mots » (*E*, 318) son expérience – l'emploi du terme « fini » venant marquer le caractère définitif et sans appel du récit qui vient d'avoir lieu –, une fois qu'elle l'a épuisée comme le livre dans le rêve confié plus tôt, seule demeure, comme preuve que quelque chose est bel et bien arrivé, la croyance qu'il pourrait encore lui « arriver quelque chose » (*E*, [321]).

CONCLUSION : L'ÉVÉNEMENT-FANTÔME

« Sur le quai de la station Malesherbes, je me suis dit que j'étais *revenue* passage Cardinet en croyant qu'il allait m'arriver quelque chose » (*E*, [321] ; nous soulignons) : la clause de *L'Événement* trouve un écho dans le « “Viens” » final de *L'Arrêt de mort*, parole en forme d'invitation à la revenance, à la spectralité de cet événement. « [R]evenue passage Cardinet » dans l'attente d'un événement, la narratrice appelle l'événement à l'écriture, convaincue de son pouvoir de revenance. Cela va effectivement se produire dans un texte de commande, *L'Autre Fille*, publié aux éditions NiL dans la collection « Les Affranchis » qui « demande à ses auteurs : “Écrivez la lettre que vous n'avez jamais écrite”. » (*AF*, [3]) Paraissant sous la forme d'une missive adressée à la sœur décédée en bas âge, avant la naissance d'Ernaux, le trauma revient hanter l'écriture, cette fois sous la forme d'une petite fille morte de six ans.

Faisant se correspondre la fin de *L'Événement*, où la narratrice est habitée par la croyance « qu'il allait [lui] arriver quelque chose » (*E*, [321]), avec l'amorce de *L'Autre Fille* qui inscrit, dès la citation de Flannery O'Connor placée en exergue – « La malédiction des enfants, c'est qu'ils croient » (*AF*, [7]) –, le monde de l'enfance comme monde de la croyance, le fantôme de l'enfant mort tient lieu de pont entre les récits. La croyance fait ici référence à l'aura de sainteté entourant la sœur morte, de même qu'à celle voulant que l'eau de Lourdes ait sauvé la petite Annie en l'empêchant de mourir d'une crise de tétanos contre lequel on ne vaccinait pas encore à l'époque (en France, le vaccin est devenu courant et obligatoire en 1945 et Ernaux est née en 1940). Le monde de la croyance est aussi, de manière générale, le monde dans lequel évolue Ernaux enfant, celui des histoires racontées par sa mère et les clients de l'épicerie.

Mais la croyance est surtout celle de l'auteure en une écriture qui sauve, qui honore, d'une certaine manière, la dette entretenue à l'égard de la sœur morte, celle de lui devoir la vie. En effet, Ernaux évoque « la nécessité économique d'avoir un seul enfant », nécessité courante dans les années de guerre, une réflexion qui la mène à l'équation suivante : « je suis venue au monde parce que tu es morte et je t'ai remplacée » (*AF*, 61). Cette mort qui a donné naissance n'est donc pas sans rappeler le pouvoir d'engendrement du fœtus avorté par lequel, dans et par son expulsion, la protagoniste allait devenir prête à la reproduction, débarrassée de sa peau de jeune fille en même temps que séparée de sa mère.

Derrière le fœtus avorté se cache donc le secret de l'existence de cette sœur morte à l'âge de six ans, encore plus enfoui, car refoulé non pas seulement par Ernaux mais également par les parents qui érigent l'enfant disparue en tabou. Elle est l'enfant « sans corps, sans voix » (AF, 12) et paraît ainsi comme l'envers du fœtus de trois mois dont la réalité physique est indéniable quoique monstrueuse, indéniable *parce que* monstrueuse : informe et monstrueux, le fœtus n'est que corps. Enfant du péché et du châtement, le fœtus rappelle l'autre enfant qui, cette fois, est un spectre : « l'enfant du ciel, la petite fille invisible dont on ne parlait jamais, l'absente de toutes les conversations. Le secret » (AF, 12-13). Et comme ce sera le cas pour Cixous dans *Le jour où je n'étais pas là*, le projet du livre devient celui d'écrire pour « ressusciter » le mort « et [le] tuer à nouveau » (AF, 24).

Rompant le secret, le livre en forme de missive adressée directement à la sœur fait entrer la morte dans l'écriture. Et en regard de son existence, seul le récit compte, celui tenu par la mère et qu'Ernaux ne peut restituer en entier, mais uniquement la « teneur et les phrases qui ont traversé toutes les années jusqu'à aujourd'hui » : « Elle raconte qu'ils ont eu une autre fille que moi et qu'elle est morte de la diphtérie à six ans, avant la guerre, à Lillebonne. Elle décrit les peaux dans la gorge, l'étouffement. Elle dit : *elle est morte comme une petite sainte* » (AF, 16 ; Ernaux souligne). C'est, selon l'auteure, un récit qui fixe le réel, qui « inaugure [...] le monde » où la sœur « existe en morte et en sainte » (AF, 26), un « récit qui profère la vérité » et marque le rejet d'Ernaux par la mère, puisque la sœur est dépeinte comme « *plus gentille* » (AF, 16 ; Ernaux souligne) qu'elle. Ce récit fera autorité et deviendra à ce compte « [l]e seul récit vrai » (AF, 26). On peut d'ailleurs penser que les récits d'Ernaux cherchent à s'inscrire dans le prolongement de cette autorité de la mère, poursuivant l'idée d'une adéquation possible entre le réel et une certaine vérité.

Cependant, avec le rappel de *L'Autre Fille*, l'écriture d'Ernaux semble se tourner vers le ciel ouvert de l'événement psychique, déjà entrevu dans *L'Événement*. Penché sur le monde de l'enfance, le texte défend en effet la réalité de la fiction comme seul lieu habitable puisque « [l]a réalité ne pénètre pas les croyances de l'enfance » (AF, 34). Retourner en enfance, c'est revenir sur les lieux du rêve, des inventions, des histoires, c'est donner toute la place à la fiction, à l'ordonnement de l'histoire de la mort de sa sœur et « d'une autre histoire », celle du « miracle » auquel Ernaux doit également la vie, doublement endettée à l'égard de la sœur et de Dieu. « À cinq ans [elle] a failli mourir et il

y a un autre récit. De celui-là, c'est [elle] qui [est] l'héroïne » (AF, 29) : « C'était le tétanos » (AF, 30). Les deux récits se confondent et l'auteure leur impose un ordre qui n'est pas chronologique. Comme les sœurs, les récits rivalisent d'importance, l'un voulant imposer à l'autre sa domination. Les histoires se touchent et les fillettes posent l'une sur l'autre leur empreinte : « Tu n'as d'existence qu'au travers de ton empreinte sur la mienne » (AF, 54). Elles passent aussi l'une à travers l'autre, dans le souvenir inventé en forme de rêve éveillé que génère, chez Ernaux, le récit de la mort de sa sœur :

quand j'entends le récit de ta mort, je n'imagine pas, je me souviens. Je vois avec une précision sans doute bien plus grande que maintenant, la chambre de Lillebonne, leur lit à eux parallèle à la fenêtre, le mien en bois de rose tout à côté. JE TE VOIS COUCHÉE, À MA PLACE ET C'EST MOI QUI MEURS. (AF, 32 ; l'italique et les capitales sont de l'auteure)

Or c'est précisément par cette interpénétration des corps et des récits que le corps d'Ernaux prend forme et que l'écriture touche à son secret le plus enfoui et pourtant disséminé partout dans l'œuvre, celui de la différenciation, d'abord identitaire – des deux fillettes, laquelle est laquelle ? – puis sexuelle.

L'Autre Fille s'ouvre en effet sur une scène de différenciation identitaire, avec le récit d'une confusion, d'un lapsus photographique : lorsqu'elle était enfant, l'auteure croyait que c'était elle sur une photo qui représentait en réalité sa sœur. Elle croyait cela, malgré l'évidence des traits révélant l'identité de l'enfant sur la photo. Confondues comme dans le rêve éveillé du lit en bois de rose, les images des deux sœurs se remplacent l'une l'autre, et l'on trouve dans *Les Années* la description d'une photo semblable à celle qu'évoque *L'Autre Fille*, affichant deux bébés aux traits différents mais portant la même coiffure. L'un, la sœur, est « [u]n bébé tout en longueur, peu charnu », avec des « cheveux bruns ramenés en rouleaux sur son front bombé » (AF, 9) ; l'autre, « [u]n gros bébé à la lippe boudeuse, des cheveux bruns foncés formant un rouleau sur le dessus de la tête, est assis à moitié nu au centre d'une table sculptée », « la chemise bridée relevée sur le ventre » et « la main du bébé cach[ant] le sexe » (A, 934). Ces bébés – le terme qui les désigne est d'ailleurs masculin – camouflent ainsi, dans leur ressemblance, leur identité et leur sexe. Il devient alors difficile, pour qui regarde la photo, de « déterminer de quel côté est l'enfant »,

ce que « [c]haque membre de la famille » recevant « un tirage » (A, 934) de cette photo avait dû chercher à faire, scrutant les traits de l'enfant pour y trouver des ressemblances. « [D]e quel côté est l'enfant » (A, 934) ? Cela peut s'entendre d'au moins deux façons : de quel côté de la famille est sa ressemblance, mais aussi de quel côté est-il : fille ou garçon ?

Déterminer, trancher, rendre la différence visible pour éviter que se produisent des incidents comme le lapsus du père s'écriant, en voyant son petit-fils de six mois pour la première fois, « *la petite fille est arrivée !* » (AF, 50 ; Ernaux souligne). Au moment d'écrire le livre, Ernaux « mesure [...] toute l'étendue, y compris de beauté » (AF, 50) de ce lapsus, mais elle le fait sans la dire, se contentant d'expliquer l'« horreur » que représente ce lapsus pour elle qui ne veut pas que sa sœur morte « soi[t] ressuscitée en [s]on enfant, ressuscitée au travers de [s]on corps » (AF, 50) à lui. Or c'est plutôt au travers de son corps à elle, dans l'avortement d'un fœtus de trois mois, que sera ressuscitée la sœur morte, soulevant la question de l'identité des sexes et de ce qu'il est permis d'en voir, d'en décider. Car s'il s'avérait impossible de trancher *de quel côté* se trouve le bébé : féminin ou masculin ? S'il était *des deux côtés* à la fois, incarnant le passage entre les genres qui ne cesse de s'opérer au fil de l'écriture, comme le bébé de six mois qu'Ernaux présente à son père, ne serait-il pas, au bout du compte, la trace même de l'événement ?

Or ce qui unit avant tout ces bébés – tous ces bébés –, c'est la ressemblance qu'ils affichent avec une poupée. Le bébé décrit dans *L'Autre Fille* a les « bras ouverts à la manière d'un poupard » (AF, 9), terme vieilli pour désigner une « poupée représentant un bébé » et dont le synonyme donné par le dictionnaire est précisément « baigneur¹²⁵ ». La chaîne des signifiants se reforme, allant du fœtus avorté à la sœur, en passant par le corps en pleine sexuation, par l'identité de la femme en train de se former et de se dissoudre dans les images du masculin et du féminin, ces poupées qui lui servent à se ventriloquer, soit littéralement à *parler par le ventre*. Des poupées par lesquelles le secret peut se dire la bouche fermée, telle la petite Annie en pleine crise de tétanos et à qui la mère « fait boire de l'eau de Lourdes en la glissant entre [s]es dents déjà serrées » (AF, 30), dans l'attente d'un miracle qui l'inscrirait pour de bon d'un côté ou de l'autre, qui la sauverait en la mettant du bord du féminin *ou* du masculin, de la vie *ou* de la mort. Une fois hors de danger, c'est

¹²⁵ *Le Petit Robert, op. cit.*

d'ailleurs une poupée que sa mère lui rapportera de Lourdes, « une poupée qui marchait toute seule et qu'on a appelée Bernadette » (AF, 30).

La poupée est donc partout inscrite dans le jeu de différence de l'écriture d'Ernaux ; elle marque la différence sexuelle, elle est le jouet de la différenciation même et l'image de la mort vivante, de l'animé et de l'inanimé à la fois. La spectralité de la poupée viendra hanter l'écriture jusque dans les plus sincères volontés de l'auteure d'atteindre la réalité, refusant jusqu'à *L'Autre Fille* de perdre la maîtrise de ce qui s'écrit. Avec elle, avec ce retour de la sœur fantôme, la poupée va « march[er] toute seule » (AF, 30). Elle va parler sans aide et la « photo perdue » qu'Ernaux « aurai[t] voulu faire figurer au milieu de ces pages » se révèle. La petite sainte s'anime, cette « petite sœur » que l'enfant rêve d'avoir et qui serait une « poupée vivante » (AF, 60). Ernaux va jusqu'à souhaiter devenir elle-même cette poupée, image rassurante qu'elle fabrique dans « “le rêve rose” », un rêve éveillé où elle partage « avec J., une petite réfugiée du Havre à Lillebonne en 1944 », « un berceau garni de voilages roses » (AF, 24), « serrées l'une contre l'autre, comme deux poupées aux yeux ouverts » (AF, 25). Cette « image du bonheur parfait » constitue une scène idyllique où, plus encore que la « nostalgie de l'état utérin » (AF, 25) que l'auteure a su y lire, c'est la différence sexuelle qui circule, glisse d'un corps à l'autre, voyage dans les corps inanimés des poupées pour opérer le passage des genres et entre les genres, berçant le sujet d'un côté et de l'autre, oscillant entre la vie et la mort, entre le masculin et le féminin.

L'écriture s'abandonne ainsi à la spectralité de l'événement, à la fiction et au rêve, comme portée par « le fond de l'air psychanalysateur » qui aurait mené Ernaux, « à [s]on insu, vers [elle, la sœur morte], en [la] soumettant à l'injonction de soulever l'arrière-fond de l'écriture pour y débusquer le fantôme qui, paraît-il, s'y cache toujours, dont l'écrivain ne serait que la marionnette » (AF, 62). Avec *L'Autre Fille*, Ernaux semble enfin laisser aller son désir de maîtrise et la petite morte rendue vivante s'empare de l'écriture : « Est-ce que c'est d'écrire que tu es re-née, de cette descente, à chaque livre, dans ce que je ne connais pas d'avance, comme ici, où j'ai l'impression d'écarter les voilages qui se multiplient sans arrêt dans un corridor sans fin ? » (AF, 61) Si la poupée fascine tant Ernaux, c'est peut-être justement parce qu'elle incarne le phantasme de cette marionnette qui peut tout dire et tout faire, qui est contrôlée par une main étrangère, comme l'écriture serait menée par la main qui guide sans que l'auteure sache très bien où elle va.

Dans l'entretien qu'elle accorde à Pierre-Louis Lefort – sans doute le plus psychanalytique des commentateurs de son œuvre –, Ernaux affirme qu'elle « sen[t] un rapport, autour duquel [elle] tourne souvent, entre l'écriture et le sexuel, qui serait de l'ordre de la fascination¹²⁶ ». Nous dirons pour notre part que ce rapport dont elle a l'intuition occupe la place centrale de son écriture, non pas nécessairement dans les termes où elle l'entend – elle évoque la « scène de film X » (*PS*, 659) relatée au début de *Passion simple* pour témoigner de cette fascination – mais plutôt dans l'élaboration d'un devenir-femme oscillant sans cesse entre des doubles féminins – telles des doublures de cinéma – autant qu'entre masculin et féminin, et dont le passage de l'un à l'autre se fait *dans* et *par* l'écriture. Incarnant tous deux l'héritage d'absence dont témoigne l'écriture d'Ernaux, le fœtus comme la sœur morte commandent ainsi l'écriture et la rendent au terme de son ultime secret, honorant la dette de l'absent, préparant le passage de ce qui va arriver au récit comme son unique et véritable question, celle de la différence sexuelle.

En somme, avec *L'Autre Fille* vient une impression d'épuisement de la matière autobiographique, comme si l'auteure avait, au terme de cet ouvrage, d'*Écrire la vie* et des *Années*, donné raison au rêve du livre « ÉPUISE » que relate *L'Événement*. Avec *Les Années*, déjà, les sphères historique, politique, sociale et culturelle se relayaient autour de la subjectivité à l'œuvre comme autant de figures de l'Autre : les événements racontés parlent du sujet qui les traverse, comme les inconnus du RER habitaient le *Journal du dehors*. « Je dis que *les autres me traversent comme une putain*, mais j'ai bien envie, moi aussi, de les saisir. Il faut laisser une trace, pas de moi seulement, des anonymes que j'ai côtoyés¹²⁷ », confiait Ernaux à propos de ce *Journal du dehors*. « [L]es autres [la] traversent comme une putain » : voilà bien l'image d'une pénétration totale, du lieu de passage de la différence que constitue l'auteure en train d'écrire.

Ce lieu de passage aura tôt fait de trouver son sens – sa direction –, cherchant à s'écrire et à se vivre dans la différence qui échappe sans cesse à l'auteure. Différence sur laquelle on se trompe, on achoppe, on fait erreur, différence qui ne cesse de se transformer et de passer de l'un à l'autre : du père à la fille, de la jeune femme au fœtus, de l'enfant à la

¹²⁶ P.-L. Lefort, « Entretien avec Annie Ernaux », *French Review*, *loc. cit.*, p. 990.

¹²⁷ Cl.-L. Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, *loc. cit.* ; cité dans *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, *op. cit.*, p. 41. Nous soulignons.

sœur morte, puis de la sœur à la petite fille, du fœtus à la jeune femme, en une série d'anamorphoses empruntant la voie du sexe et de la sexualité. Et cela, jusqu'à la photo de ce « gros bébé à la lippe boudeuse » ouvrant *Les Années*, un bébé « assis à moitié nu sur un coussin au centre d'une table sculptée » : « Dans cette pièce d'archives familiales – qui doit dater de 1941 –, écrit Ernaux, *impossible de lire autre chose* que la mise en scène rituelle, sur le mode petit-bourgeois, de l'entrée dans le monde » (A, 21 ; nous soulignons). Et pourtant, oui, *autre chose se lit* : la mise en scène d'une différenciation tenant du possible et de l'impossible, arrivant toujours sans arriver au récit de soi, comme son ultime secret et sa révélation scandaleuse.

À partir de cette photo, le récit des *Années* se déploie à l'imparfait, mené par une narratrice absente pour qui la troisième personne du singulier est la seule avenue grammaticale pouvant rendre compte de la distance entre ce qu'elle était et ce qu'elle est au moment de se raconter, en un autoportrait détaché des avatars du « je », tout particulièrement du « je » féminin, surexposé depuis la vague d'autobiographies et d'autofictions contemporaine à l'œuvre d'Ernaux. « Ce sera un récit glissant, dans un imparfait continu, absolu, dévorant le présent au fur et à mesure jusqu'à la dernière image d'une vie » (A, 240), lit-on à la fin des *Années*, le temps de l'écriture rejoignant celui de la narration pour fixer le point même où la lecture et le travail de l'écrivain semblent simultanés. Une concordance qui marque un terme, qui témoigne d'une narration à bout de souffle, en un épuisement de l'écriture et du désir. Une narration qui a tenté d'échapper à la différence grammaticale, à toute *différance*, après avoir traversé le passage de la différenciation sexuelle sans avoir pu s'en saisir.

Les « armoires vides » du vers d'Éluard¹²⁸, qui ont donné leur nom au premier roman d'Ernaux, auront ainsi été des armoires à fonds multiples, vides peut-être, mais néanmoins à triple fonds au moins, des fonds érigés sur la perte, le manque, l'absence, déposés à même le corps du manque, cet héritage d'absence qui s'avère une ressource inépuisable. Premier fond : la scène de violence parentale. Deuxième fond : l'avortement. Troisième (et ultime ?) fond : la sœur morte. Toutes ces couches de l'événement s'unissent dans l'expérience

¹²⁸ Ce vers de Paul Éluard donne son titre au roman *Les Armoires vides* : « J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides/ Un navire inutile joint mon enfance à mon ennui/ Mes jeux à la fatigue » (P. Éluard, « La Rose publique » (Paris, Gallimard, 1934), cité en exergue dans *Les Armoires vides* [AV, 104]).

jamais avouée ni aboutie de la différence sexuelle, formant une sorte de palimpseste, « ce manuscrit gratté sur lequel il y a plusieurs couches d'écriture et, parfois, les anciennes sont lisibles, réapparaissent » (*RY*, [14]). Or ce qui échappe à Ernaux et se dessine dans le ciel de l'œuvre comme l'événement pur, c'est bien cette différence sexuelle reçue de l'enfant mort, sœur autant que fœtus, et insistant pour s'écrire. Tel serait le véritable événement de l'écriture d'Annie Ernaux.

FIGURE I L'HISTOIRE, LA DATE, L'ARCHIVE

Je n'avais que vingt-deux ans quand éclata la Révolution mongolienne.

— Hélène Cixous, *Le jour où je n'étais pas là*.

Écrire la date est pour moi une nécessité attachée à la réalité de l'événement.

— Annie Ernaux, *L'Événement*.

Même si j'étais Bismarck [...], ma propre interprétation de l'événement ne sera peut-être pas la même que celle de mes amis, de mon confesseur, de mon historien attitré et de mon psychanalyste.

— Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*.

Dans des récits placés sous la responsabilité d'une date – des récits qui « prononcer[aient] mécaniquement une date, [...] la répéter[aient], à la fois comme une sorte d'incantation rituelle, un poème conjuratoire, une litanie [...], une ritournelle rhétorique qui avoue qu'elle ne sait pas de quoi elle parle¹ » –, les rapports entre l'Histoire² et la littérature sont rejoués sous le signe du témoignage en régime littéraire, cette *autre* configuration de l'événement qui n'est pas sans conséquence pour la date et l'archive où elle se dépose, de même que pour les catégories d'objectivité et de subjectivité, de réalité et de fiction. Les textes littéraires qui nous intéressent ici prennent en effet l'allure d'une archive où reposerait la date marquant ce qui est arrivé : *L'Instant de ma mort* fait état de « cette année 1944 » (*IM*, 14), *L'Événement* s'ouvre sur le « mois d'octobre 1963 » (*E*, 274), alors que *Le*

¹ J. Derrida, *Le « concept » du 11 septembre*, *op. cit.*, p. 134.

² Nous emploierons la capitale lorsqu'il s'agira de faire référence à la science historique, pour marquer la différence avec l'histoire entendue au sens de narrativité.

jour où je n'étais pas là fait date, au contraire, en l'absence d'une date, inscrite mais sans autre précision au cours de l'année « 196- » (*J*, 70).

Rendre compte du passage de l'événement en littérature, de son fonctionnement et de ses conséquences, c'est se frapper à l'illusion historique concernant la réalité, les faits, et la manière dont l'écrit peut justement en rendre compte. Causée par la nature même des événements rapportés par les œuvres du corpus – mais l'événement tel qu'il arrive en littérature n'a-t-il pas toujours à voir, d'une manière ou d'une autre, avec l'histoire ? –, la rencontre entre histoire, date et archive fait voir les limites de cette donnée qu'historiens et historiographes ont défendue ou décriée, portée aux nues ou rejetée. « [P]ierre de touche de la discussion³ » sur l'Histoire, l'intérêt des historiens, historiographes et philosophes de l'histoire pour l'événement est au centre des préoccupations relatives à la façon de penser le temps historique, de même qu'au cœur de nombreux débats historiographiques – pensons seulement ici à celui sur le négationnisme. Or les événements dont témoigne le corpus – avortement, quasi-exécution, vie et mort d'un enfant trisomique – inscrivent les textes dans un rapport dialectique à l'Histoire, rapport que modalisent l'inscription de la date et la constitution de l'archive. Il nous intéressera ici de placer l'histoire, la date et l'archive au cœur de notre lecture de *L'Instant de ma mort*, de *L'Événement* et du *Jour où je n'étais pas là*, et de voir comment ces voies de passage affectent la nature même de l'événement, transformant la littérature en témoignage de *ce qui arrive*.

« Rien qu'un récit véridique⁴ »

Généralement entendu au sens de rupture et de discontinuité, l'événement constitue l'élément premier de « l'institution narrative et historique⁵ ». Dans *Comment on écrit l'histoire* (1971), l'historien Paul Veyne situe d'ailleurs la question de l'événement à l'origine de sa réflexion sur la manière de faire l'histoire. Évoquant la métaphore de la forêt selon laquelle « l'histoire, telle qu'on l'écrit à n'importe quelle époque, n'est qu'un essart au milieu d'une immense forêt », Veyne signale les enjeux liés à la notion d'événement :

³ P. Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1983, p. 173.

⁴ Le titre de la partie fait référence à un chapitre de *Comment on écrit l'histoire* de Paul Veyne (*op. cit.*).

⁵ Patrick Marot, « L'événement et le deuil de l'expérience », dans *Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, *op. cit.*, p. 5.

En France, l'École des Annales, réunie autour de la revue fondée par Marc Bloch, s'est attachée au défrichage des zones frontalières de cet essart ; selon ces pionniers, l'historiographie traditionnelle étudiait trop exclusivement *les bons gros événements reconnus comme tels depuis toujours* ; elle faisait de l'« histoire-traités-et-batailles » ; mais il restait à défricher une immense étendue de « non-événementiel » dont nous n'apercevons même pas les limites ; le non-événementiel, ce sont *des événements non encore salués comme tels* : histoire des terroirs, des mentalités, de la folie ou de la recherche de la sécurité à travers les âges⁶.

Marquant la différence entre « les bons gros événements reconnus comme tels depuis toujours » et ceux « non encore salués comme tels », Veyne fournit ici des repères pour comprendre le développement de la pensée entourant l'événement historique sur lequel nous nous attarderons ici.

D'une part, la tendance à l'histoire empiriste, l'histoire « dite événementielle⁷ », « née avec l'ère positiviste⁸ », s'appuie sur l'événement « au sens ponctuel et chronologique », défini comme un fait marquant ou un moment déterminant cristallisé par un nom, une date, et dont les conséquences seront importantes pour un groupe donné – par exemple, des « événements politiques brefs et soudains, du type bataille, traité, mariage, partage », des « événements relatifs au pouvoir » et aux « grands hommes de l'histoire mondiale⁹ ». « Les positivistes » auront ainsi « sanctifié » l'événement « du sceau de la science », en même temps qu'ils [auront] inauguré une tradition qui faisait de l'historien le grand ordonnateur de l'événement, le pygmalion qui lui confère ou non le *dignus es intrare*¹⁰ ».

D'autre part, l'avènement de l'École des Annales, fondée en 1929 autour de la revue *Annales d'histoire économique et sociale* dirigée par Marc Bloch et Lucien Febvre, permettra d'expliquer « l'évolution des sociétés » par les « forces profondes » qui agissent

⁶ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 31. Nous soulignons.

⁷ P. Ricœur, « Événement et sens », dans *L'Événement en perspective*, Jean-Luc Petit (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Raisons pratiques », 1991, p. 51.

⁸ M. Legrand, « L'événement et les catégories biographiques. Propositions pour une science de la biographie », dans *Le Tournant d'une vie*, *op. cit.*, p. 218.

⁹ P. Ricœur, « Événement et sens », dans *L'Événement en perspective*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰ Pierre Nora, « Le retour de l'événement », dans *Faire de l'histoire*, vol. 1, Jacques Le Goff et P. Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1974, p. 212. L'auteur souligne.

« sur la longue durée¹¹ ». Ce courant de l'histoire « dite non événementielle¹² » se portera à la défense d'une histoire « attentive plutôt qu'au temps bref et explosif de l'événement, au temps long, d'ampleur séculaire, de la structure¹³ ». Considéré sous l'angle positiviste, l'événement devait marquer un changement, signaler un nouvel état ou précéder une nouvelle ère. Délaissant l'événementiel au profit de l'observation et de l'analyse du temps social, l'École des Annales rejette catégoriquement l'événement au profit de la longue durée et de structures plus vastes, principalement économiques et sociales. C'est la notion même d'événement qui ressort modifiée de ce changement de paradigme, puisque, désormais, « [s]'il existe des événements, ceux-ci ne surprennent plus », « ils sont considérés dans une série, et donc dans une structure¹⁴ ».

Défendant « une histoire du phénomène humain total, avec toutefois un fort accent sur ses conditions économiques et sociales¹⁵ », ce courant historiographique voué « à l'étude des vies au quotidien¹⁶ » évoque d'ailleurs ce qu'il en sera de la sociologie de Pierre Bourdieu et de son concept de transfuge, par exemple, déterminant pour la pensée et l'écriture d'Ernaux. À ce sujet, Francine Dugast-Portes précise que

[c]e champ [du transfuge social] exploré avec force par Bourdieu avait déjà donné lieu, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, à un repérage systématique opéré par les sociologues Gabriel de Tarde et Thorstein Veblen en particulier. La mère de la narratrice, dans les ouvrages d'Annie Ernaux, incarne parfaitement ce désir d'ascension sociale, caractérisé par le mimétisme, manifeste au cours des années de prospérité économique de l'après-guerre, et que l'on peut observer par le biais de certains journaux et magazines de l'époque et occasionnellement au cinéma¹⁷.

Le projet littéraire d'Ernaux sera ainsi fortement empreint de la pensée de l'histoire sociale, son entreprise se consacrant à « met[tre] au service du plus subjectif l'analyse la plus

¹¹ Michel Winock, « Qu'est-ce qu'un événement ? », *L'Histoire* (Paris, Société d'Éditions scientifiques), n° 268, septembre 2002, p. 32.

¹² P. Ricœur, « Événement et sens », dans *L'Événement en perspective*, *op. cit.*, p. 50.

¹³ M. Legrand, « L'événement et les catégories biographiques. Propositions pour une science de la biographie », dans *Le Tournant d'une vie*, *op. cit.*, p. 218.

¹⁴ M. Winock, « Qu'est-ce qu'un événement ? », *L'Histoire*, *loc. cit.*, p. 32.

¹⁵ P. Ricœur, *Temps et récit I*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁶ F. Dugast-Portes, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*

objective¹⁸ », une intention qui s'inscrit en droite ligne avec les principes de l'École des Annales. Écrivant sur l'avortement, Ernaux fait pour sa part entrer cette expérience dans le champ de ce qui lui arrive à elle, en toute subjectivité, « [u]n événement individuel mais pas seulement, [car] il appartient à l'histoire des femmes » (*L*). En effet, prononcer ou écrire le mot « avortement », c'est évoquer les luttes liées à sa légalisation, le combat des femmes sur les plans tant personnel que politique pour en obtenir le droit et y avoir accès, la dimension politique étant d'ailleurs dûment inscrite dans l'acception du terme, défini par *Le Petit Robert* comme une « interruption volontaire de grossesse, légalisée en 1975¹⁹ ».

Avec *L'Événement*, Ernaux entreprend de sortir de l'ombre de l'Histoire l'avortement, tache aveugle de sa propre histoire, mais aussi de l'histoire des femmes, elle-même traditionnellement ignorée par les historiens. « Pendant des siècles, rappelle Ernaux, les femmes ont dû passer par ce genre d'épreuve sans que personne n'en soit ému, ne l'écrive, ne le peigne. Je n'ai jamais vu un seul tableau représentant un avortement. » (*L*) Doublement effacé, l'avortement reçoit le statut d'événement, par le récit que lui consacre Ernaux et qui vient « brise[r] le silence [qui] retombe toujours sur l'histoire des femmes » (*L*). Le choix de *L'Événement* comme titre de l'ouvrage soutient en ce sens la reconnaissance de l'importance de ce phénomène. L'auteure pose l'avortement comme sujet, tant sur les plans historique que personnel, c'est-à-dire à la fois comme donnée sociale affectant la structure et comme manifestation d'une rupture, une explosion, un accident transformant, un trauma amenant le sujet au seuil de sa maîtrise, de sa capacité à éprouver et à raconter. Son témoignage fait donc événement par sa nature même d'obscène, de scandale et de révélation d'un secret portant le stigmate d'une honte, personnelle et collective, celle des femmes qui avortaient clandestinement dans les années soixante, en France.

L'écriture d'Ernaux témoignerait donc avant toute chose d'un parti pris pour « l'enquête sociologique, historique », « tout en restant assumé[e] par une subjectivité »²⁰, perspective que l'on retrouve d'ailleurs explicitement à l'œuvre dans *Les Années*. Avec ce texte, Ernaux exemplifie en effet son rapport à l'Histoire et à l'événement : les faits, les

¹⁸ P. Bourdieu, cité dans la « Note de l'éditeur », dans P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ *Le Petit Robert*, *op. cit.* Nous soulignons.

²⁰ Ph. Vilain, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question », *Roman 20/50*, *loc. cit.*, p. 144.

dates, les preuves prétendument objectives, les éléments ethnologiques qui constitueraient le portrait d'une époque, d'une année, d'une date ou d'un événement donnés, et, par là même, d'une subjectivité sont réunis dans une narration à la troisième personne, comme si les événements parlaient d'eux-mêmes. Le texte rend aussi compte d'un point de vue sur l'Histoire traversant et marquant l'existence d'un sujet, lui-même en partie déterminé par l'Histoire en marche. Cette perspective qu'explore *Les Années* témoigne d'une vision du moi empruntée à Bourdieu et où domineraient la mouvance et la porosité d'un sujet qui

voudrait réunir ces multiples images d'elle, séparées, désaccordées, par le fil d'un récit, celui de son existence, depuis sa naissance pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui. Une existence singulière donc mais fondue aussi dans le mouvement d'une génération (*A*, 1041-1042).

Comme Ernaux, Blanchot et Cixous s'attaqueront également à des « choses [...] qui ne sont pas des objets de représentation » (*L*) : l'enfant trisomique, l'absent de l'Histoire autant que de l'histoire et de la vie de la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* ; la quasi-exécution, scène historique qui n'en est pas une puisque, précisément, on y échappe à la mort. Car de cette mort qui n'a pas lieu, il n'y aurait, en apparence, rien à raconter, rien à dire, rien à voir. En effet, l'histoire de la Seconde Guerre mondiale du point de vue d'une scène aussi anodine que celle rapportée par *L'Instant de ma mort* manquerait d'intérêt pour l'histoire événementielle, si ce n'est que tout ce qui s'y passe – et encore, rien n'est moins sûr que *cela arrive* – soit la disparition d'un manuscrit.

En ce qui concerne le récit de Cixous, *Le jour où je n'étais pas là* fait entrer l'« événement révolutionnaire » (*J*, 93) du « petit mongolien » (*J*, 131) dans l'Histoire aux côtés des autres *monstres* historiquement reconnus comme Eichmann, par exemple, à qui s'attarde le récit, en même qu'il répond au désir de la narratrice d'inclure l'enfant dans sa propre histoire, personnelle et familiale, passant en quelque sorte par le détour du collectif pour arriver à apprivoiser le monstre de l'enfant, à le convier dans l'intimité de son histoire, de son récit comme de sa vie. Cixous inscrit de cette façon le registre de l'intime dans le grand champ des événements de l'Histoire, donnant à des événements personnels le lustre d'une révolution. Parlant des employées de la Clinique où travaille sa mère, la narratrice

dira d'ailleurs que c'est « le triomphe du Personnel » (*J*, 144), ceci valant également pour le rappel d'un drame personnel évoqué sur la scène du Livre.

Ce qui arrive à l'événement, à l'Histoire, à l'histoire, à l'événement de l'Histoire, Cixous le désignera sous le nom de « Révolution mongolienne » (*J*, 125), reprenant la langue de la science historique pour la détourner de sa trajectoire collective et objective. Elle fait ainsi apparaître le destin intime, fictif et subjectif de ce qui arrive par l'enfant trisomique, par son biais et son enseignement à lui. L'événement se confond d'ailleurs avec « l'avenir du mongolien qui avait alors fondu sur [elle] » et elle n'avait « qu'à lire le Bulletin des Papillons blancs, Association des parents d'enfants mongoliens » pour connaître « l'avenir » (*J*, 125) et ce qu'aucun manuel d'histoire ne saurait prédire. Ce que l'enfant trisomique nous apprend pourrait bien tout changer, dans l'Histoire et dans l'histoire, dans la façon de penser et de ne pas penser ou d'*im-penser*, la façon de lire et de traduire l'événement en mots pour en faire un récit. L'enfant est une *chance*, pour reprendre le terme que Derrida associe à l'événement²¹, le risque de toute révolution de modifier le cours de l'histoire.

On trouve chez Ernaux une volonté semblable d'inscrire l'événement de l'avortement dans l'Histoire, conçue comme un édifice solide auquel il manquerait une pierre. L'Histoire s'érigerait donc comme un bloc et y consigner l'avortement répondrait à la recherche de maîtrise d'Ernaux, à son désir d'avoir la mainmise sur l'événement et ce qui s'y passe. La recollection de « preuves matérielles » (*E*, 283) va aussi dans le sens d'une conception de l'histoire et de l'écriture comme *réelles*, conception qui opposerait la vie à l'écriture : « Écrire, c'est construire en dur alors que la vie n'a pas de consistance. Rien que le fait d'écrire donne consistance à ce qui a été vécu. Avec ce livre [*L'Événement*], j'ai sauvé l'événement » (*L*, nous soulignons), confie l'auteure.

Chez Cixous et Blanchot, la médiation entre écriture et événement révélera une autre conception de l'Histoire et, par le fait même, du référent appelé *réalité*. Là où Ernaux poursuit sa quête de « preuves matérielles » (*E*, 283), Cixous se débat avec les fils – qui sont aussi le fils – de la fiction. En ce qui concerne Blanchot, il faudra tenter de penser l'expérience du neutre et le désœuvrement pour entrevoir ce qu'il en est du rapport de

²¹ Voir J. Derrida, « Mes chances », *Cahiers Confrontation*, loc. cit.

l'écriture de Blanchot à l'Histoire, la façon dont, comme le suggère Rei Terada, l'écrivain s'inscrit dans l'Histoire et s'échappe de l'autobiographie²². *L'Instant de ma mort* se lit par ailleurs, comme nous le montrerons dans la partie suivante, dans un rapport étroit au politique, paraissant dans le prolongement de la « lutte idéologique et politique qui divise l'intelligentsia française depuis les années 1930, voire les années 1920²³ ».

Nous tenons cependant à rappeler ici que la pensée de l'événement élaborée dans les textes de Blanchot et de Cixous se situe en filiation à la pensée de la déconstruction de Derrida, avec en toile de fond le retour de l'événement dans les préoccupations philosophiques et historiques. Il faut savoir qu'après que l'École des Annales en ait repensé les limites et le contenu, l'événement va effectuer un retour²⁴ dans l'historiographie française avec le « choc de 1968²⁵ », « dans le sillage du retour du politique²⁶ » : alors que « l'historiographie tout entière a conquis sa modernité sur l'effacement de l'événement, la négation de son importance et sa dissolution, l'événement nous revient – un autre événement – et avec lui, peut-être, la possibilité même d'une histoire contemporaine²⁷ », résume Pierre Nora. Pour témoigner de la réalité historique et des enjeux historiographiques qui la concernent, « la notion d'événement a dû perdre ses caractères usuels de brièveté et de soudaineté pour s'égaliser aux discordances et aux ruptures qui ponctuent la vie des structures économiques, sociales, idéologiques d'une société singulière²⁸ ».

C'est dans cette foulée que Derrida va renouer avec l'événement « assimilable à une explosion²⁹ », avec « sa singularité catastrophique³⁰ », et mettant en évidence le caractère

²² « *Blanchot's simultaneous insistence on sociohistorical precision and his evasion of autobiography* » (R. Terada, « The Instant of My Death, and: Demeure: Fiction and Testimony (review) », *SubStance*, loc. cit., p. 133. Nous traduisons.)

²³ Ph. Lacoue-Labarthe, « La contestation de la mort », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, op. cit., p. 110-111.

²⁴ « Le retour de l'événement » est le titre d'un texte de Pierre Nora qui fait précisément état de ce retour, en décrit les circonstances et présente l'état des lieux sur la question de l'événement, en France, au début des années 1970. (P. Nora, « Le retour de l'événement », dans *Faire de l'histoire*, vol. 1, op. cit.).

²⁵ M. Winock, « Qu'est-ce qu'un événement ? », *L'Histoire*, loc. cit., p. 32.

²⁶ P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 196.

²⁷ P. Nora, « Le retour de l'événement », dans *Faire de l'histoire*, vol. 1, op. cit., p. 227.

²⁸ P. Ricœur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 403.

²⁹ P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 309.

³⁰ P. Ricœur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 192.

impossible de l'événement, « possible-impossible » et « possible *comme* impossible³¹ », faisant intervenir le registre de la fiction rendu manifeste par l'articulation du comparatif.

Là où l'événement résiste à l'information, à la mise en énoncés théoriques, au faire savoir, au savoir, le secret est de la partie. Un événement est toujours secret, [...] il doit rester secret, comme un don ou un pardon doivent rester secrets. [...] Le secret appartient à la structure de l'événement³².

Insistant sur le caractère secret, c'est-à-dire de résistance de l'événement – à l'histoire, à l'écriture –, Derrida va faire entrer l'événement dans un tout autre mode de pensée. Le philosophe développe en effet une pensée de l'événement qui s'appuie sur des caractéristiques d'altérité radicale, de résistance, d'impossibilité. Il en situera l'articulation au sens et au langage à partir du principe de performativité, poussant l'événement jusqu'à la *pervertibilité*, lui faisant faire un tour sur lui-même, retournant comme un gant l'événement et la possibilité de son *arrivance*. « [L]'événement n'est vraiment intelligible que par sa portée », par l'avenir qu'il constitue tel « l'avenir du mongolien » (*J*, 125) qui a fondu sur la narratrice du *Jour où je n'étais pas là*. Comme le trauma, il ne devient événement qu'après-coup, jusque-là dépourvu de sens comme de signification.

Défiant tout horizon, voire toute horizontalité, l'événement dont il est question chez Derrida s'apparente au hasard ou à la chance, à ce qui arrive sans qu'on n'ait pu le *pré-voir*, le *pré-dire* ou l'anticiper. « Avec le mongolien », écrit Cixous *traduisant* Derrida, « tout est d'abord une chance et par la suite tout le contraire tout est prévisible » (*J*, 125). Le rapprochement entre la chance et l'événement se voit aussi permis par l'étymologie du mot « chance », du latin « *cadere* », qui a donné en français « cadence », mais aussi « choir », « échoir », « accident » et « incident »³³. L'événement en soi serait donc, comme la chance, de l'ordre de l'inanticipable :

³¹ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida, op. cit.*, p. 525. Derrida souligne.

³² J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 105.

³³ J. Derrida, « Mes chances », *Cahiers Confrontation, loc. cit.*, p. 22.

l'événement en tant qu'événement, en tant que surprise absolue, doit me tomber dessus. Pourquoi ? Parce que s'il ne me tombe pas dessus, cela veut dire que je le vois venir, qu'il y a un horizon d'attente. À l'horizontale, je le vois venir, je le pré-vois, je le pré-dis et l'événement c'est ce qui peut être dit mais jamais prédit³⁴.

« Absolument singulier³⁵ », vertical, venant de l'autre, échappant à tout savoir, l'événement arrive de manière absolue, arrive à l'écriture, au récit et à la littérature, mais toujours sur le mode d'un *peut-être* et du conditionnel qui pourrait aussi bien être le *comme si* de la fiction. En une performance qui est celle d'une langue toujours inédite quand il s'agit de parler *de l'événement*, de sa voix à lui, à son sujet et en son nom.

Emblème de la pensée de la déconstruction, le concept d'événement apparaît ainsi telle une métonymie de la différence, expression de la singularité absolue : l'événement, et plus particulièrement « la singularité de l'événement, précise Derrida, voilà la chose de la différence³⁶ ». Or aussi étonnant que cela puisse paraître, cette idée aux fondements de la pensée du philosophe se trouvait déjà esquissée par Paul Veyne affirmant qu'« il n'existe pas d'événement en soi³⁷ » et que « l'événement est différence³⁸ ». Insistant sur la subjectivité dans laquelle est placé le récit ou ce qu'il appelle la « narration historique³⁹ », Veyne signalait déjà, comme nous l'avons dit en introduction de la thèse, qu'« en aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement ; il l'est toujours *incomplètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages*, disons à travers des *tekmeria, des traces*⁴⁰ ».

L'événement n'est donc pas étranger à la narrativité et le témoignage auquel Veyne fait ici référence sans le nommer inscrit la possibilité du récit pour en laisser « des traces », ce qu'Aristote appelle « *tekmeria*⁴¹ » ou « signes nécessaires ». Cependant, en regard de sa capacité à témoigner de l'événement, il va de soi pour les historiens que l'historiographie affirme sa supériorité sur la littérature.

³⁴ J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., p. 97.

³⁵ *Ibid.*, p. 89.

³⁶ J. Derrida, « Artefactualités », dans *Échographies – de la télévision*, op. cit., p. 18.

³⁷ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 16.

³⁸ *Ibid.*, p. 18.

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 14. L'auteur souligne en italique le mot « *tekmeria* » ; nous soulignons d'un trait.

⁴¹ *Ibid.*

Seule l'historiographie peut revendiquer une référence qui s'inscrit dans l'*empirie*, dans la mesure où l'intentionnalité historique vise des événements qui ont *effectivement* eu lieu. Même si le passé n'est plus et si, selon l'expression d'Augustin, il ne peut être atteint que dans le présent du passé, c'est-à-dire à travers les traces du passé, devenues documents pour l'historien, il reste que le passé a eu lieu. L'événement passé, aussi absent qu'il soit à la perception présente, n'en gouverne pas moins l'intentionnalité historique, lui conférant *une note réaliste que n'égalera jamais aucune littérature, fût-elle à prétention « réaliste »*⁴².

Selon nous et contrairement à ce qu'avancent les historiens, le récit littéraire permettrait parfois d'en rendre compte. Obliquement, d'abord, l'événement serait abordé « latéralement⁴³ » par le biais du récit cherchant à mettre en mots ce qui est arrivé, au passé, mais surtout *ce qui arrive*, au présent de l'écriture. Ainsi, Histoire et littérature se rencontreraient au cœur même de la question de l'événement, l'un et l'autre champs modifiant les limites qui les définissent, s'interpénétrant, se jouant l'un de l'autre à la limite de ce qui s'écrit et se raconte.

Or la question fondamentale que posent les historiens et historiographes au sujet de la matière événementielle demeure celle du référent. L'insistance mise sur la *vérité* de même que sur la *réalité* de l'événement révèle la croyance en un référent objectif dont devrait rendre compte l'Histoire. « L'histoire est un récit d'événements vrais », soutient Veyne : « Aux termes de cette définition, un fait doit remplir une seule condition pour avoir la dignité de l'histoire : *avoir réellement eu lieu*⁴⁴. » Or qu'est-ce qu'« *avoir réellement eu lieu* » ? De quelle réalité est-il question ici ? Qui peut en juger et comment le faire ? Une telle réalité exclut-elle la réalité psychique, le phantasme ou le rêve ? Car un rêve peut-il « *avoir réellement eu lieu* » ? Et que faire avec le trauma, lorsque « [l]es mots du sujet ont été frappés d'une *catastrophe* qui les a mis hors circuit. Et [que] cela est advenu *pour de vrai*⁴⁵ » ? C'est précisément cette question de la vérité de ce qui arrive qui se pose en regard de l'événement et qui permet de penser au-delà des affirmations des historiens, vers

⁴² P. Ricœur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 154. L'auteur souligne en italique les mots « *empirie* » et « *effectivement* » ; nous soulignons d'un trait.

⁴³ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 14.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22. Nous soulignons.

⁴⁵ N. Abraham et M. Torok, *L'Écorce et le noyau*, op. cit., p. 256. Nous soulignons.

l'événement psychique, vers ce « quelque chose [qui] arrive », au sujet et sur la scène de l'écriture,

de la manière la plus inattendue et la plus réelle, sans qu'aucun témoin ne puisse témoigner de la réalité de l'événement. Cet événement n'advient pas du monde bien qu'il ne l'exclue pas. Il ne ressortit pas de la réalité objective, comme on dit, tout en étant bien réel. Il se produit dans un espace intérieur, en un lieu à la fois intime et ouvert⁴⁶.

Or un tel événement peut-il s'écrire, s'inscrire dans l'histoire ? Et sur quel mode, si, comme l'écrit Derrida, « je ne peux pas le dire sur un mode théorique⁴⁷ » ? C'est dans cet horizon de pensée, avec l'événement de la déconstruction comme appui, de même que la date et l'archive comme métonymies de ce qui arrive, que se déploieront *L'Instant de ma mort* et *Le jour où je n'étais pas là*.

Anniversaires

En considérant l'événement dans un rapport étroit au récit, cela modifie et déplace, comme nous l'avons annoncé, la question du référent, qui est aussi inséparable de celle de la date, « cette forme la plus archaïque de la compulsion autobiographique et de son rituel commémoratif⁴⁸ », « l'événement d'une signature⁴⁹ » dont la présence est constamment rappelée dans le corpus qui nous intéresse. Généralement stable, « indestructible » (*IM*, 13) en apparence, la date apparaît comme le signe d'un partage clair entre réalité et fiction. Elle atteste de la réalité objective, sert de repère à cette réalité et échappe, en principe, à toute fiction. Dans *La Honte*, par exemple, l'événement se cristallise autour d'une date qui « elle seule [aura] été réelle » (*H*, 38) – « C'était le 15 juin 1952. La première date précise et sûre

⁴⁶ R. Major, « Qu'est-ce qui vous arrive (de l'événement psychique) ? », *Cahiers de la Villa Gillet*, *loc. cit.*, p. 43.

⁴⁷ J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 75. Ce texte adressé à Jacques Derrida est d'abord une conférence prononcée le 14 juillet 1997 à Cerisy-la-Salle, lors de la décade « L'Animal autobiographique. Autour du travail de Jacques Derrida ». Il a ensuite paru dans *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida* (Marie-Louise Mallet (dir.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1999), avant d'être repris dans *Agonie terminée, agonie interminable*, avec quelques modifications.

⁴⁹ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 16.

de mon enfance » (*H*, 16) – et le souvenir reçoit le nom de « scène du dimanche de juin » (*H*, 31). La date et le nom viennent ici conférer à la scène le statut d'événement au sens conventionnel du terme, soit comme ce qui vient rompre la continuité par la rupture et la marque qu'opère cet événement dans l'espace et le temps.

De la même façon, le récit de *L'Événement* est balisé de dates, à partir de ce jour du « mois d'octobre 1963, à Rouen », où la narratrice « [a] attendu pendant plus d'une semaine que [s]es règles arrivent » (*E*, 274). Cette date survient et tout s'enchaîne, se déploie dans la succession des jours, des semaines et des mois, et « [s]i [elle] laisse faire le temps, en juillet prochain, on sortira un enfant d[']elle » (*E*, 294). Ensuite, le rappel de dates et de faits place l'événement dans une chronologie propre au journal, au récit autobiographique conventionnel. Les jours, les semaines, les mois se suivent et modulent le rythme irrégulier d'une confession trouée d'ellipses, de retours en arrière et de prolepses. Se succèdent ainsi « l'attente du verdict du docteur N. en 1963 » (*E*, 273), le « mois d'octobre 1963 » (*E*, 274), « [l']année d'avant » (*E*, 274), « [f]in octobre », le « week-end de la Toussaint » (*E*, 275), puis celui « du 11 novembre » (*E*, 276), « [u]ne semaine après, Kennedy a été assassiné à Dallas », « les mois qui ont suivi » (*E*, 277), « [l]e mercredi 8 janvier » (*E*, 76), « [l]e mercredi 15 janvier » (*E*, 300), « [l]e 16 et le 17 janvier » (*E*, 303), puis « [d]ans le journal du 19 janvier : [...] je me demande combien il va falloir de temps à cet embryon pour mourir et être expulsé » (*E*, 307). Toutes ces dates sont autant de bornes marquant le déroulement des événements. « Écrire la date est pour [elle] une nécessité attachée à la réalité de l'événement. Et c'est la date qui, à un moment, pour John Fitzgerald Kennedy (22 novembre 1963), pour tout le monde, sépare la vie de la mort » (*E*, 298, note 1). Le temps égrené, morcelé en ses moindres atomes, jalonne ainsi le parcours de la narratrice jusqu'à la scène de l'avortement qui, elle, se révélera sans nom : une scène vécue dans le temps et en dehors de lui, qui excèdera le cadre bien défini de la date.

La date agit pour Ernaux comme un référent historique solide, venant attester sans équivoque de l'événement. Ce pouvoir d'attestation se cristallise d'ailleurs autour d'un autre document, le certificat de grossesse qui « confirm[e] [l']état » de la narratrice : « Accouchement de : *Mademoiselle Annie Duchesne*. Prévu le : 8 juillet 1964 » (*E*, 276 ; Ernaux souligne). Le nom – nom de jeune fille d'Annie Ernaux – et la date s'inscrivent comme les preuves indéniables de l'événement, l'annonce de ce qui allait arriver. La date,

comme le nom, est donc un roc sur lequel s'appuie l'auteure pour faire remonter le souvenir du passé, comme elle le fait avec la remémoration/commémoration de l'épisode de violence survenu entre ses parents et auquel elle consacre le récit de *La Honte* : « C'était le 15 juin 52. La première date précise et sûre de mon enfance. Avant, il n'y a qu'un glissement des jours et des dates inscrites au tableau et sur les cahiers. » (*H*, 16 ; nous soulignons)

Également déposé sous le sceau d'une date qui signale que ce qui arrive ou est arrivé est éprouvé comme « un événement marquant, singulier, “*unprecedented*”⁵⁰ », un événement et une date sans précédent, coupés de ce qui précède et tenant dans le seul instant du présent, l'événement de l'avortement prend forme autour d'une date devenue « un anniversaire » (*E*, 318), « la nuit du 20 au 21 janvier 64 » (*E*, 313), faisant reposer « le secret de la nuit du 20 au 21 janvier dans [le] corps [de la narratrice], comme une chose sacrée » (*E*, 316). Cet événement sous la signature de cette nuit – contrairement au jour qu'on trouve chez Cixous – *fait date*, alors que « “quelque chose” arrive pour la première et la dernière fois, “quelque chose” qu'on ne sait pas encore bien identifier, déterminer, reconnaître, analyser mais qui devrait désormais rester inoubliable », « événement ineffaçable dans l'archive », non pas tant celle « commune d'un calendrier universel⁵¹ » que celle de l'agenda personnel que consulte la narratrice pour faire état des événements.

Chez Cixous, la date est omniprésente dans son absence même. L'événement tire sa force d'arrivance de cette date sans date – la date spectrale de la mort de l'enfant – et l'enjeu principal du récit est la quête de cette date oubliée, disparue avec l'enfant trisomique. Cette date est en fait un *jour*, une place laissée vacante en l'absence de l'enfant et de son souvenir, un jour qui fait date à ne pas être rappelé. En regard de la mort de l'enfant, la narratrice est donc privée de sa présence, du souvenir et de la possibilité de commémorer puisque la date de sa mort (lui) fait défaut, manque à l'appel de la mémoire :

Je ne connaissais pas la date de la mort de Georges mon fils, raconte la narratrice, moi qui chaque année reçois la visite de Georges mon père aux dates brillantes et ineffaçables. Je m'aperçois que n'ayant jamais posé de questions je ne sais pas que l'enfant est mort : il a seulement changé d'absences. (*J*, 87)

⁵⁰ J. Derrida, *Le « concept » du 11 septembre*, op. cit., p. 133-134.

⁵¹ *Ibid.*, p. 134.

Tout le contraire du père, en somme, dont elle se remémore sans cesse la mort. Ce fantôme qui répond *présent* est convoqué, entre autres, dans *Or. Les lettres de mon père*⁵², à travers les lettres écrites par le père et reçues quarante ans après le moment de leur adresse.

Or la date de la mort de l'enfant est-elle véritablement inconnue ? On peut en douter. D'une part, la narratrice affirme qu'« [i]l n'y avait pas de date » : sa mort survient « [u]n an et quinze jours environ » avant la naissance de son second enfant, « juste à temps pour le suivant » (J, 69). D'autre part, elle confie que son fils devait « mourir *exactement* quinze jours avant la naissance de l'enfant suivant » (J, 102 ; nous soulignons). Marquée par le terme « exactement », qui contraste avec l'approximation que laissait entendre le terme « environ », dans le passage précédent, la révélation de la date a bel et bien lieu. C'est une date connue, donc, et son oubli se jouerait sur un autre plan.

En effet, c'est plutôt sur le plan psychique que la mort du fils se complique et que la date s'égaré : « mon fils *continuait à m'être vivant tout le temps que la nouvelle de l'événement ne m'était pas encore parvenue*, ce qui se produisit juste avant la naissance de son frère, mon fils suivant » (J, 69 ; nous soulignons). Par l'emploi du pronom « ce », la narratrice continue de brouiller les pistes et le lecteur ne sait plus « ce qui se produi[t] » (J, 69) : la nouvelle qui parvient à la narratrice ou l'événement de la mort de l'enfant ? On ne saurait trancher. C'est que tout bouge, à partir de cette date qui est un jour, un espace, un jeu, et l'ébranlement des dates sera tel que tous les anniversaires pourront osciller sans pour autant perdre leur *vérité*, comme cette date de naissance évoquée dans *Double Oubli de l'Orang-Outang* et qui « est la même » que celle de la narratrice, « à un jour près » (DO, 207 ; nous soulignons).

En l'absence ou plutôt dans l'inexactitude de la date, dans le rappel de cet anniversaire quasi fantôme de la mort de l'enfant, *Le jour où je n'étais pas là* contient cependant les « archives du 1^{er} mai 1999 » (J, 17), date à laquelle viendront se croiser, se tresser les trois fils principaux du récit, soit le chien à trois pattes, Eichmann et l'enfant trisomique. En chacune de ces figures de monstre repose le spectre de la faute, une faute d'un ordre différent, mais rappelant toujours le manquement, la défaillance, l'*ab-normal* : le chien à trois pattes et son anormalité physique, Eichmann et la faute historique, l'enfant et

⁵² H. Cixous, *Or. Les lettres de mon père*, Paris, Des femmes, 1997. Désormais abrégé en *OL*, suivi du numéro de la page.

son anomalie génétique. Les registres de l'intime et de l'historique, du familial et de l'animal, de l'humain et de l'inhumain sont ainsi confondus, placés sur un même plan. En des métamorphoses inédites de l'enfant qui rappellent celles de *Neutre*, les trois figures de la faute se rencontrent donc autour de la date du 1^{er} mai, de tous les 1^{er} mai : « C'était le 1^{er} mai jour où ils abandonnent le petit chien », « 1^{er} mai fête de l'abandon » (J, 21). Puis c'est « Encore le 1^{er} mai » que la narratrice descend « sous la terre pour aller au Cinéma » (J, 30) voir *Un Spécialiste*, film sur le procès d'Eichmann qui lui ramènera l'enfant en mémoire : « Le 1^{er} mai, jour de la naissance de mon fils le mort » (J, 44). Le récit va s'écrire à partir d'une date répétée comme une certitude – celle de la naissance de l'enfant – et dans l'inexactitude d'une autre – celle de sa mort. Il obéit à la loi du Livre selon laquelle il faut tout raconter « [s]auf la date exacte de la mort » (J, 126).

Respectant cette loi du Livre, les versions de la mort de l'enfant, fournies par le frère et la mère de la narratrice du *Jour où je n'étais pas là*, se succèdent et ne concordent pas ; elles sont marquées par l'inexactitude. « Je comprenais que j'avais pu inventer cette pensée de ma mère », explique la narratrice. « De son côté elle-même *réinventait les souvenirs* au fur et à mesure du temps et des événements. Seules les *dates* et les *adresses* résistaient à la *multiplication de nos récits*. Seuls *l'incertitude et le trouble étaient constants*. » (J, 174 ; nous soulignons) Comme si malgré les dates, malgré les adresses tout aussi bien vraies que fausses, inventées *pour de vrai* pour brouiller les pistes de celles – auteure, narratrice, mais aussi lectrice – qui cherchent une vérité, *la vérité*, comme si, donc, les secrets étaient recelés, scellés à nouveau par ces mêmes indices, chiffres, traces ou empreintes biographiques, comme si ces secrets étaient, pour le dire littéralement, « gard[és] par un recel », c'est-à-dire par la « réception ou conservation de choses obtenues par autrui au moyen d'un délit ou d'un crime⁵³ ». Côtéant des « dates » et des « adresses » qui subsistent en tant que « preuves matérielles » (E, 283), l'invention des souvenirs, voire même leur réinvention, n'affecterait en rien leur pouvoir de témoigner et de dire vrai.

Ainsi, en regard de l'autobiographique et du témoignage, la date est-elle toujours le socle indestructible que l'on croit ? La date est-elle toujours objective ? Comme le rappelle Philippe Lacoue-Labarthe, « Freud, qui était lui-même en proie à la superstition des dates, a

⁵³ *Le Petit Robert, op. cit.*

fait peser [sur la date] de lourds soupçons⁵⁴ ». Or qu'arrive-t-il au référent lorsqu'une date inquiète le récit où elle se trouve ? Que se passe-t-il lorsque la date subit un glissement, un déplacement par translation, lorsqu'elle devient le point mobile sur l'axe du réel historique à partir d'où tout tremble⁵⁵ ? Le rapport à la date entretenu par l'œuvre de Blanchot va justement révéler un tel ébranlement de la date, entraînant de nombreuses conséquences pour le référent et la lecture qui en sera faite.

« [I]nsta[ll]ant l'indubitable référence d'une date objective (1944) et d'une situation historique connue de tous⁵⁶ », comme le remarque Derrida, la date citée dans *L'Instant de ma mort* « nous installe dans l'indubitable paysage du réel historique. Elle imprime donc un sceau de réalisme historique sur tout ce qui suit. Le témoignage qui suit concernerait donc une réalité⁵⁷. » Selon ce que dit ici Derrida, Blanchot placerait *L'Instant de ma mort* sous l'autorité d'une date, une vraie date, celle « objective » de 1944, signant en quelque sorte son récit de cette date. En le situant sous la responsabilité de « cette année 1944 » (*IM*, 14), Blanchot inscrit évidemment son récit dans la tradition du « récit de guerre⁵⁸ » mais davantage dans l'ombre des camps de la mort, du « nom inconnu, hors nomination » d'Auschwitz et de « l'holocauste, événement absolu de l'histoire, historiquement daté, cette toute brûlure où toute l'histoire s'est embrasée, où le mouvement du Sens s'est abîmé » (*ED*, 80).

Malgré l'inscription du récit dans ce cadre historique – avec l'évocation de dates, d'événements reconnus, de personnes réelles empruntées à l'histoire littéraire – et la présence de *personnages historiques* qui agissent, en quelque sorte comme des dates – des noms comme ceux d'André Malraux et de Jean Paulhan suggérant des référents aussi solides que des dates connues de tous et associées à des événements donnés –, Blanchot résiste à s'adonner au récit historique proprement dit, à choisir l'Histoire comme sujet de l'écriture. L'auteur commente dans *Pour l'amitié* ce refus du récit historique : « Je ne sais quel malaise m'a toujours éloigné de tout récit prétendument historique, comme si ce que nous tenons pour vrai était aussi une *reconstitution fallacieuse selon les jeux de la mémoire*

⁵⁴ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁵ Sur cette question, voir G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁶ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, « La contestation de la mort », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 110.

et de l'oubli⁵⁹. » Quant à la vérité d'un récit historique – récit supposé faire autorité et dont les faits sont réputés être vrais –, Blanchot aura donc préféré la fiction et le témoignage en régime de fiction, cette « reconstitution fallacieuse selon les jeux de la mémoire et de l'oubli⁶⁰ », jeux qui laissent penser que même une date peut fléchir. Car l'on sait « [d]epuis la publication de l'«Essai biographique» de Christophe Bident [...] que les datations de Blanchot, dans [*L'Instant de ma mort*], sont loin d'être précises, sinon “fiabiles”⁶¹ ». La date pourrait donc échapper à la fixité supposée de la réalité objective et brouiller ainsi les repères de la réalité, de l'irréalité, du phantasme et de la fiction. L'oscillation de la date sèmerait ainsi « un doute quant au réalisme de la scène, qui tire sa réalité particulière de son irréalité même, de son caractère phantasmatique⁶² ».

Toute la remise en cause de la référence autobiographique de ce récit repose en fait sur l'évocation d'une date gravée sur la façade du château où l'événement de la quasi-exécution se déroule. Au « lieu de la plus forte “matérialité”⁶³ », « [s]ur la façade était inscrite, *comme* un souvenir indestructible, la date de 1807 », cette date commémorant, nous dit le narrateur, « l'année fameuse d'Iéna » (*IM*, 13 ; nous soulignons). Or il s'avère que l'année d'Iéna n'est pas 1807 mais 1806, cette date « légèrement erronée⁶⁴ », selon l'expression de Derrida, venant trahir la mémoire défaillante de l'événement. Dans la phrase de Blanchot citée plus haut, « c'est le modalisateur “comme” qui importe, parce qu'il introduit subrepticement au cœur de la réalité historique, là où précisément on l'attendait le moins, la fiction, avec ses feintes, ses lapsus, ses calculs faux, conscients ou non⁶⁵ ». Cette date de 1807, supposée renvoyer à l'occupation d'Iéna par les Français, pourrait en fait, comme le suggère Ginette Michaud, commémorer un autre anniversaire, celui de la naissance de Blanchot, le 22 septembre 1907. Le texte de *L'Instant de ma mort* servirait ainsi à rappeler à rebours l'année de naissance de son auteur, dans un récit portant

⁵⁹ M. Blanchot, *Pour l'amitié*, Tours, Farrago, 2000, p. 15. Nous soulignons.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 73, note 1.

⁶² G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 62.

⁶³ « Ironiquement, c'est précisément au lieu de la plus forte “matérialité” – une date inscrite sur la façade de la demeure : à la fois son archive et son architecture, son archive en architecture (*architexture*, comme la nomme ailleurs Derrida) – qu'une telle virtualité, ou spectralité, vient à l'avant-plan dans sa forme la plus puissante » (*ibid.*, p. 75-76 ; l'auteure souligne).

⁶⁴ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 109, note 1. Sur les implications d'une telle conception de l'erreur concernant la date, voir G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 75-76.

⁶⁵ G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 62-63.

sur sa mort et marquant l'avènement de son existence posthume. Relayant la pensée de Michaud, nous soulignons ici l'importance de la date dans le récit de Blanchot qui, en l'absence d'un pacte autobiographique explicite, « ratifié par le nom propre », est marqué par l'attestation d'une date, « nommément la date de naissance, qui signe la référence autobiographique de l'événement⁶⁶ ». Par un « récit épitaphe », Blanchot « grave[rait] pour ainsi dire, geste thanatographique impossible par excellence mais néanmoins accompli en cette impossibilité même, l'instant de sa mort⁶⁷ » à même le jour de sa naissance. Ainsi, « l'enjeu » de la date « est décisif⁶⁸ » chez Blanchot et modifie le rapport de la date à l'Histoire et à la mémoire. Une date « *comme* un souvenir indestructible » (*IM*, 13 ; nous soulignons) pourrait donc se tromper, alors qu'on attendrait d'une telle date qu'elle atteste *en vérité*. Cette date fait plutôt place à une commémoration qui n'est pas celle que l'on croit, une vraie *fausse* commémoration ébranlant la conception du témoignage et jouant les limites entre vérité et fiction.

L'archive contenant la *preuve* de l'événement et consignée par *L'Instant de ma mort* révèle par ailleurs une autre date *en oscillation*. En effet, la lettre écrite par Blanchot et évoquée par Derrida à (au moins) deux reprises comporte aussi sa part de fiction dans l'inexactitude d'une date, obtenue par sa variation. La lettre marque en effet l'événement de la quasi-exécution en date du 20 juillet⁶⁹, alors que l'enquête historique de Bident la fixe plutôt au 20 juin⁷⁰. Pas plus « fiable », en regard de la vérité des faits, que l'écriture littéraire, la lettre ne fait que rappeler ce que démontre le récit de *L'Instant de ma mort*, à savoir que la « littérature peut toujours servir au témoignage réel » et qu'une « lettre reste toujours hantée par la possibilité de la littérature⁷¹ ». La date bouge, la vérité (historique) tremble et le récit n'est plus à même de dire vrai : ce glissement sur la date – volontaire ou

⁶⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 73, note 1.

⁶⁹ Derrida écrit : « Blanchot m'écrit donc, à la date du 20 juillet, et remarquant en premier lieu la date anniversaire.

« 20 juillet. Il y a cinquante ans, je connus le bonheur d'être presque fusillé. » (J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁰ Voir Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1998, p. 229, note 2. Nous nous attarderons plus longuement sur cette question des dates vraies, fausses ou présumées dans la partie consacrée à la poétique de l'événement chez Blanchot.

⁷¹ G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 83.

involontaire ? Il demeure impossible de trancher – inscrit l’oscillation de l’écriture entre témoignage et fiction indissociable du travail de commémoration de *L’Instant de ma mort*.

La date aura donc bougé. Et du référent que l’on entrevoyait comme fixe chez Ernaux – une solidité apparente que renforcent la consultation d’un agenda et un journal intime de l’époque –, on ne peut désormais que douter. Même dans l’expression de sa plus stricte référentialité, l’événement peut faire vaciller une date et faire basculer la réalité dans la fiction. La lecture de *L’Instant de ma mort* avec le « statut ambigu de vérité ou de fiction⁷² » qu’il affiche nous aura permis « de voir qu’une date, même réputée “indestructible”, n’est pas une “demeure” stable de la mémoire, mais peut toujours trembler en ses fondations⁷³ ». Elle peut même trembler jusqu’à l’effacement, comme c’est le cas chez Cixous, en un « tremblement qui, en revenant, contresigne la portée de l’événement, sa vérité *entre* fiction et témoignage, *entre* référence historique et réel⁷⁴ ».

C’est en quelque sorte d’une « folie du jour » dont est prise la date et qui l’amène à bouger, à être l’objet d’une fiction. Une passion du jour qui serait l’unique certitude dont elle pourrait faire preuve. Le jour naît, comme l’enfant né trisomique puis mort presque aussitôt, le jour est la naissance de ce qui arrive, et cela, « [q]u’importe » (*IM*, [18]) la date, pour reprendre l’expression qui ouvre le dernier paragraphe de *L’Instant de ma mort*. Le jour est le véritable anniversaire, le jour est lumière et cherche à faire la lumière sur tous les « jours de l’an », pour reprendre le titre d’une autre fiction de Cixous⁷⁵ marquée de l’empreinte de la date ; ce jour est l’envers de la nuit – celle où se déroule l’avortement d’Ernaux –, mais c’est aussi « l’autre nuit⁷⁶ », une brèche faisant voir le trauma ou la scène interdite de l’événement et du récit.

⁷² « *Although Arrêt de mort is also set on very specific dates, [...] the historical moment of “The Instant of My Death” is more heavily underlined, as is its ambiguous status as truth or fiction.* » (R. Terada, « The Instant of My Death, and: Demeure: Fiction and Testimony (review) », *SubStance*, loc. cit., p. 133. Nous traduisons.)

⁷³ G. Michaud, *Tenir au secret*, op. cit., p. 78.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 119. L’auteure souligne.

⁷⁵ H. Cixous, *Jours de l’an*, Paris, Des femmes, 1990, p. 75. Désormais abrégé en *JA*, suivi du numéro de la page.

⁷⁶ M. Blanchot, *L’Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1955, p. 213 (Blanchot souligne). Désormais abrégé en *EL*, suivi du numéro de la page.

L'archive « pré-posthume⁷⁷ »

L'historiographie moderne nous rappelle qu'« [e]mblème de toutes les choses passées », l'événement, « en son sens le plus primitif, est cela au sujet de quoi quelqu'un témoigne⁷⁸ ». Il est à cet égard « le vis-à-vis effectif du témoignage en tant que catégorie première de la mémoire archivée⁷⁹ ». L'événement se dépose donc dans l'archive, celle du récit, mais aussi celle constituée hors récit par le manuscrit, les journaux, les lettres, forgeant l'architecture de l'événement raconté. Or l'archive serait-elle uniquement, comme le déplore Ernaux, « *un travail post mortem*⁸⁰ » ? Une archive vivante ou « *ante mortem*⁸¹ » peut-elle se penser ?

Tant le désir d'archive que la volonté d'archiver les traces de la mémoire et de l'événement se trouvent dans les trois œuvres du corpus quoique chez Blanchot, il s'agisse d'une archive inversée dans la figure d'un manuscrit disparu. Cette archive manquante qui ne pourrait être reconstituée – « Ce n'étaient que des réflexions sur l'art, faciles à reconstituer, *tandis qu'un manuscrit ne saurait l'être.* » (*IM*, [17] ; nous soulignons) – marque l'importance de l'archive dans le fait de témoigner et pose la question du témoignage *en l'absence de preuves* : comment témoigner sans preuves et *en toute vérité*, voire en l'absence même de témoin ? Car le dépositaire de l'archive, cet « homme lettré de confiance » qu'évoque Rousseau et « entre les mains duquel je pusse déposer mes papiers pour en faire après moi le triage⁸² », existe-il seulement et en quoi diffère-t-il du lieutenant qui « trouv[e] des papiers et une sorte d'épais manuscrit » (*IM*, 14) ? Se confond-il nécessairement avec le témoin en tant que survivant, « héritier, gardien, garant et légataire du testament, au fond de ce qui a été et qui a disparu⁸³ » ? La fiction portera de cette façon les conséquences d'un témoignage sans qu'aucune vérité ne soit révélée, posant au passage la question du dépôt de l'archive.

⁷⁷ Cette expression de Cixous est rapportée par Marie Odile Germain dans « Portrait d'un donateur : Hélène Cixous à la BnF » (28 avril 2001, texte en ligne à l'adresse suivante :

http://chroniques.bnf.fr/archives/juin2001/numero_courant/en_vue/default.htm ; consulté le 7 octobre 2013.

⁷⁸ P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 229.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ « Ernaux, *ante mortem* », *Le Monde*, loc. cit. Les italiques sont dans le texte.

⁸¹ *Ibid.* Nous soulignons.

⁸² Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, XI, cité par J. Derrida dans « La Veilleuse (« ... au livre de lui-même ») », dans Jacques Trilling, *James Joyce ou L'écriture matricide*, Belfort, Éditions Circé, 2001, p. 11.

⁸³ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida*, op. cit., p. 527.

Dans l'œuvre d'Ernaux, par ailleurs, l'archive est omniprésente. Elle se constitue à partir des « preuves matérielles » (*E*, 283) de l'événement, agenda, journal intime, mais également journal d'écriture qu'elle publiera, comme nous l'avons dit, sous le titre de *L'Atelier noir*. Un tel travail se trouve aussi chez Cixous, l'auteure constituant et organisant elle-même l'archive du *Jour où je n'étais pas là* qu'elle confie à la Bibliothèque nationale de France – allant jusqu'à théâtraliser, jusqu'à mettre en scène cette archive, comme nous le verrons dans la partie portant sur sa poétique de l'événement. Les deux auteures affichent donc une volonté de contrôle, de maîtrise de l'archive qui se traduit par la révélation de cette archive, sa mise au jour et le recours avoué à ces formes (journal ou manuscrit) qui permettent de « [s]aisir au plus près les choses, [de] fixer le présent⁸⁴ » de la vie et de l'écriture. Le journal intime, par exemple, qui constitue une grande part de l'archive d'Ernaux, présentera selon elle les mêmes propriétés que celles qu'elle attribue à l'Histoire et à la date entendue comme fait objectif. « Toutes les notations sur les sentiments, les événements » qu'on y retrouve

proposent finalement un tableau objectif, véridique, des pensées et des jugements au fil des années. Un document. La trace d'un passage sur la terre. Une vie, la [s]ienne, est inscrite là, dans le journal, mais elle n'est pas la vie « éclaircie » dont parle Proust à propos de la littérature, ce rôle appartient à [s]es autres textes. Elle est seulement *une vie déposée, archivée*⁸⁵.

Ernaux constituera ainsi l'archive de son œuvre littéraire en déposant dans un ouvrage unique – une « anthologie⁸⁶ » – tous les textes écrits depuis ses débuts en littérature. Tous réunis sous une même couverture, ou presque. En effet, la publication en 2011, dans la collection « Quarto » de Gallimard, des principales œuvres d'Ernaux, accompagnées de différents textes publiés dans les journaux, de nouvelles et d'un document composé d'extraits de journal intime et de photos personnelles désigné sous le nom de « photojournal » (*EV*, 9), ces *œuvres complètes* constituent en fait une archive incomplète.

⁸⁴ A. Ernaux, « Ambivalences et ambiguïtés du journal intime. Entretien avec Annie Ernaux », dans *Annie Ernaux. Une œuvre de l'entre-deux*, *op. cit.*, p. 248.

⁸⁵ *Ibid.* Nous soulignons.

⁸⁶ « Ernaux, *ante mortem* », *Le Monde*, *loc. cit.*

« Sur l'ensemble de l'œuvre, rapporte le journal *Le Monde*,

[...] quatre livres ont été écartés : *La vie extérieure*, jugé trop proche du *Journal du dehors* ; *L'usage de la photo* et *L'écriture comme un couteau*, écrits l'un avec Marc Marie, l'autre avec Frédéric-Yves Jeannet, et *Ce qu'ils disent ou rien*. « Je ne désirais vraiment pas le republier, explique Annie Ernaux, car cela aurait trop tranché avec l'ensemble. Il s'agit d'un roman, certes autobiographique, mais un roman tout de même. Et puis, j'avais envie que le lecteur l'oublie pour pouvoir revenir dessus plus tard. »⁸⁷

Ce jugement qui lui fait rejeter *La Vie extérieure*, ce choix de ne pas « republier » *Ce qu'ils disent ou rien* alors qu'il s'agit d'un « roman [...] autobiographique », mais dont la portée autobiographique aurait été déclassée par la part romanesque, de même que la mise à l'écart des textes écrits en collaboration, toutes ces interventions et cette sélection procèdent d'un travail qui affecte la notion même d'archive. Passant d'un lieu *par* et *pour* les autres – l'archive traditionnelle et *post mortem* comme le journal, par exemple, qu'Ernaux « laiss[e] le soin à ses héritiers de publier après sa mort⁸⁸ » – à un lieu dynamique, un lieu d'écriture, et tout particulièrement d'écriture de soi, l'archive devient ainsi *ante mortem*.

Et l'anthologie serait justement le lieu d'une telle archive ; elle serait aussi le lieu d'une *hantologie*, ouvrage hanté par les fantômes des absents (textes ou dédicaces⁸⁹), ce qui assure d'une certaine façon que l'œuvre n'est pas fermée, qu'elle continue de *travailler* – comme on le dit du bois soumis aux intempéries –, qu'il ne s'agit pas des œuvres complètes d'un mort. Ernaux combat en effet, par ses interventions dans l'archive, « l'«horrible impression» de se dire qu'une telle somme pourrait donner à penser que son œuvre [est] derrière elle⁹⁰ ». Hantée par les écrits passés, présents et absents dans l'ouvrage rétrospectif, hantée aussi par le temps de l'écriture, l'(h)anthologie devient pour Ernaux l'ultime « preuve[e] matériel[e] » (*E*, 283) lui permettant d'attester que tout ceci est bel et bien arrivé, dans la vie, mais surtout dans l'écriture : « Lorsqu'un livre est achevé, il disparaît. Avec cette anthologie, on me rappelle qu'il existe. C'est une preuve⁹¹. »

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Rappelons que la dédicace « À Philippe V. », qui apparaît dans la première édition de *La Honte* (Gallimard, 1997), a été retirée dans l'édition « Quarto » de 2011.

⁹⁰ « Ernaux, *ante mortem* », *Le Monde*, *loc. cit.*

⁹¹ *Ibid.*

Cixous va pour sa part pousser au maximum les limites et les potentialités de l'archive dans le cas du manuscrit du *Jour où je n'étais pas là*, déposé dans le fonds Hélène Cixous de la BnF. Absent du texte publié, l'énoncé « Fil: découverte de la tombe⁹² », posé seul sur une petite feuille de notes comme en un effet de mise en scène donnant le ton à ce qui va suivre, inaugure ainsi le manuscrit du *Jour où je n'étais pas là*. Une telle « découverte de la tombe » pouvant être rétrospective (elle a été découverte dans le passé et elle mène à l'écriture) autant que prospective (elle demeure à découvrir dans l'avenir du livre). On ne saurait trancher sans convenir de l'importance de cette découverte et du rôle primordial qu'elle joue dans l'écriture du *Jour où je n'étais pas là*, de même que sans reconnaître le pouvoir de fiction de l'archive. Fictionnalisée, en proie à une fiction, l'archive contenant un manuscrit déposé par Cixous elle-même donne l'impression d'être organisée pour mimer la logique même de la découverte. L'archive fera d'ailleurs retour, en tant que fond de la mémoire qui remonte, dans *Double Oubli de l'Orang-Outang*, incarnée cette fois par l'événement du Carton contenant le manuscrit de *Prénom de Dieu*. L'archive y déploiera en tous sens sa puissance, marquant le récit comme chose du passé autant que comme ce qui arrive et ce qui va venir.

En somme, pour Ernaux et Cixous autant que pour Blanchot, articuler la date, l'Histoire, l'histoire et l'archive à l'œuvre littéraire, c'est céder à la toute-puissance de l'événement, c'est-à-dire écrire dans la perspective de *ce qui arrive* en lieu et date de l'événement. Un tel événement permettrait alors à une « structure topographique » d'advenir au récit, structure « essentielle à la possibilité même de l'archive (comme à la possibilité de la mémoire)⁹³ ». Ce parcours irait ainsi *obliquement* rendre compte du trauma, déposer sous forme de traces les signes de ce qui est arrivé, des signes dont il s'agit encore et toujours de témoigner, l'écriture conservant sous la forme de traces archivées *ce qui vient d'arriver*, quarante ans avant son arrivée à l'écriture.

⁹² H. Cixous, manuscrit de « Le jour où je n'étais pas là », fonds Hélène Cixous, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, Dossier 1, « Notes préparatoires », feuillet 1 (désormais abrégé en *MJ*, suivi du numéro de feuillet).

⁹³ « Jacques Derrida suggests that in Freud a topographical structure is essential to the possibility of an archive (as the possibility of memory) ». (C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, *op. cit.*, p. 114. Nous traduisons.)

Des traces qui, comme la poussière avec laquelle Antigone recouvre le corps de son frère, vont servir de sépulture donnée à des morts, à tous les morts dont font état *L'Événement*, *Le jour où je n'étais pas là* et *L'Instant de ma mort*. La mort sera ainsi archivée vivante, archivée *dans la forme vivante* des morts rappelés au récit, êtres survivants et existence posthume livrés dans la langue vivante de l'écriture, *du vivant* de l'écrivain dans la forme *ante mortem* de cette archive qu'est le livre, devenu « un *cas* de la poussière » où l'auteur « laisse trace du dépôt, de la déposition⁹⁴ ».

⁹⁴ M. Calle-Gruber, « Le livre, personnage du livre », avec Hélène Cixous, *Cahiers de la Villa Gillet*, *loc. cit.*, p. 12 ; nous soulignons. Désormais abrégé en *LPL*, suivi du numéro de la page. Sauf indication contraire, les citations sont de Cixous.

PARTIE II
POÉTIQUE DE L'ÉVÉNEMENT CHEZ HÉLÈNE CIXOUS :
TOUTE-PUISSANCE DE CE QUI ARRIVE

[I]l faut à un malheur trente années, parfois cinquante, pour devenir une chance. Le plus grand malheur du monde m'est arrivé au moment où je m'y attendais le moins. Plus âgée de quelques mois, je me serais défendue. Ce fut une mort juste à temps pour que je la reçoive en pleine poitrine, réveillée, sans secours, sans anesthésie.

— Hélène Cixous, *Jours de l'an*.

Ce n'est pas la première fois que je raconte cette histoire chaque fois que je m'y reprends. C'est un combat pour atteindre la chose *et* en même temps, dans le combat même, la fuite, un combat pour ne pas l'atteindre.

— Hélène Cixous, *Or. Les lettres de mon père*.

Un Corbeau devant moi croasse,
Une ombre offusque mes regards,
Deux belettes et deux renards
Traversent l'endroit où je passe :
Les pieds faillent à mon cheval,
Mon laquais tombe du haut mal,
J'entends craqueter le tonnerre,
Un esprit se présente à moi,
J'ois Charon qui m'appelle à soi,
Je vois le centre de la terre.

Ce ruisseau remonte en sa source,
Un bœuf gravit sur un clocher,
Le sang coule de ce rocher,
Un aspic s'accouple d'une ourse,
Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent déchire un vautour,
Le feu brûle dedans la glace,
Le Soleil est devenu noir,
Je vois la Lune qui va choir,
Cet arbre est sorti de sa place.

— Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*.

Portés par un phantasme de puissance qui est « phantasme de souveraineté¹ », les livres d'Hélène Cixous arrivent, *nous* arrivent, commandés par le tout-venant, ce « laisser faire arriver² » de l'événement qui décuple sa puissance. Cixous s'avoue elle-même « portée par un phantasme non pas de toute-puissance mais de puissance. [Elle] puisse. Et quand c'est épuisé, [elle] repuisse³ ». Sous l'impulsion de ce « puisse » – dont Derrida dira qu'elle « se porte par excellence sur l'arrivance de la lettre comme de l'événement⁴ » – toutes les fictions de Cixous parlent et partent de l'événement, et plus particulièrement le *cas* que constitue *Le jour où je n'étais pas là*, cette occasion inouïe de l'événement qui nous tombe dessus en lisant, en écrivant⁵ : les fictions de Cixous parlent *depuis* l'événement, à propos de l'événement et dans la langue de l'événement. Elles se font récits de l'événement et événements du récit. Chez Cixous, l'événement est en effet convié en toutes lettres et en tous genres : événement *réel*, événement psychique, événement de la langue ou de la « puissance poétique⁶ », événement de la littérature.

Tous les livres de Cixous sont, à des degrés divers, des récits de l'événement se frayant un chemin dans l'écriture, d'une part, sous la forme constative de la phrase qui cherche à écrire et ultimement à dire ce qui arrive – et la distinction entre « dire » et « écrire » s'avère toujours présente à l'esprit de celle qui aime rappeler « qu'écrire non seulement ce n'est pas dire, ni inversement, mais c'est peut-être justement une façon de ne pas dire » (*AVE*, 16) – ; d'autre part, sous l'aspect performatif de la langue, puis dans la forme *perperformative* de la dénégation et au-delà, dans une « pervertibilité⁷ », selon le

La ponctuation et les blancs sont respectés dans toutes les citations de Cixous.

¹ J. Derrida, « La Veilleuse (“... au livre de lui-même”) », dans J. Trilling, *James Joyce ou L'écriture matricide*, *op. cit.*, p. 17.

² J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, *op. cit.*, p. 60.

³ Ces paroles de Cixous sont rapportées par Jacques Derrida dans « Débat » (*Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2000, p. 465).

⁴ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, *op. cit.*, p. 110.

⁵ Les mots de « cas » et de « chance », explique Derrida, « descendent [...], selon la même filiation latine, du *cadere* qui résonne encore, pour indiquer le sens de la chute, dans “cadence”, “choir”, “échoir”, “échéance”, dans l’“accident” aussi et dans l’“incident”. [...] [En allemand,] *Fall*, c'est le cas ; *Einsfall*, une idée qui vient soudain à l'esprit, de façon apparemment imprévisible. Or l'imprévisible, [...] c'est précisément le cas : ce qui tombe, on ne le voit pas d'avance ». (J. Derrida, « Mes chances », *Cahiers Confrontation*, *loc. cit.*, p. 22.) Ces termes, qui se trouvent dans l'exergue tiré de *Jours de l'an*, sont ainsi intimement liés au concept d'événement, entendu comme ce qui arrive.

⁶ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, *op. cit.*, p. 118.

⁷ Ginette Michaud rappelle l'origine du terme « pervertibilité » et trace les lignes de force de ce concept dans *Battements – du secret littéraire* (*op. cit.*, p. 153-154).

terme inventé par Derrida à propos de l'hospitalité⁸ et qui donne un tour supplémentaire à la perversion, au performatif, à la perversion du performatif. La Chose chercherait donc à s'écrire dans les fictions de Cixous, voulant passer à la lettre et faire advenir l'événement du langage en une « poétique de l'événement » qui « produit magiquement, miraculeusement, de façon quasi mystique cela même qu'elle nomme⁹ » *événement* et plus encore.

Dans son œuvre qui est l'ouvrage d'une vie – la vie d'Hélène Cixous est la matière première de son écriture –, quelque chose arrive, inexorablement, même à ne pas arriver. D'une part, ce qui arrive est un contenu caché (un trauma dont on n'aurait jamais parlé avant sauf de manière cryptée) ; d'autre part, il s'agit du secret même de la littérature, un secret que le sujet ignore et continue d'ignorer, alors qu'il écrit sur un autre secret, racontant le « secret dont je ne sais rien, tellement secret et au secret que je n'en ai aucune trace, sauf peut-être sous forme de rêves¹⁰ », suggère Cixous, pour qui rêve et vérité ne font qu'un selon l'alliance anagrammatique qui les lie :

Dès que je dis vérité, je ne peux tolérer de dire le mot « vérité » que si je travaille de manière anagrammatique, en faisant apparaître le *rêve* dans la *vérité*, le rêver de la vérité et finalement il n'y a de vérité que rêvée, que de rêve de vérité, donc de vérité fuyante et poursuivie. (*AVE*, 15)

C'est précisément à partir de cette « tension entre que ce qui se cache et ce qui advient » (*ML*, 27), entre secret, rêve et vérité, que prennent forme, chez Cixous, l'écriture et le livre du *Jour où je n'étais pas là*, et que se déploie la puissance devenue toute-puissance de l'événement, venu à l'écriture pour passer au récit comme on passe aux aveux.

⁸ Au sujet des « essais dangereux » des lois de l'hospitalité, Derrida écrit : « Dangereux car voué à ouvrir un passage inconditionnel à cette perversion, à cette pervertibilité, plutôt, desdites lois de l'hospitalité, à cette terrifiante loi des lois qui veut que l'hôte (*host*), l'invitant, donne ce qu'il a de plus précieux à l'hôte (*guest*), à l'invité, et devienne alors, en vérité, comme l'autre, l'hôte de son hôte, pour ne pas dire son otage. Toutes les places sont échangées : substitution générale. L'invitant devient alors l'invité du visiteur. » (J. Derrida, « Mais qu'est-ce donc qui arrive, d'un coup, à une langue d'arrivée ? », préface à Georges Veltsos, *Humus* suivi de *Camera degli sposi*, Athènes, Institut Français d'Athènes, coll. « Théâtre », XXVI, 2000, p. VIII-IX. ; cité par G. Michaud dans *Battements – du secret littéraire*, *op. cit.*, p. 154.)

⁹ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰ H. Cixous, « Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous » [propos recueillis par Aliette Armel], *Magazine littéraire* (Paris), « Jacques Derrida : la philosophie en déconstruction », n° 430, avril 2004, p. 28. Désormais abrégé en *ML*, suivi du numéro de la page. Sauf indication contraire, toutes les citations sont de Cixous.

Dans et par la spirale de l'écriture où sont convoquées les figures d'un enfant trisomique, d'un chien à trois pattes, d'Omi et d'Ève, respectivement grand-mère et mère de la narratrice, où se croisent les fils rompus en même temps que les « racines enchevêtrées » (J, 33) d'une narration aux lignées multiples et le fils inexact d'une narration-mère qui est « inénonciation¹¹ » des naissances qui s'y font jour, là, entre vérité et rêve, quelque chose arrive bel et bien, passe et se rétracte, laissant une trace qui se dépose dans l'archive du livre. Scandée en trois temps, la présente partie de la thèse retracera d'abord le parcours de Cixous aux abords de l'événement que rapporte et constitue *Le jour où je n'étais pas là*, « récit unique, solitaire, souverain, isolé absolument à part dans le corps/corpus de l'œuvre dont il fait partie, dans les deux sens de l'expression¹² ». Suivant le fil de l'enfant trisomique, nous examinerons les conditions d'énonciation et de mise en récit de l'événement, les multiples tours qu'il impose à la pensée et au récit, avant de tenter d'approcher l'autre poétique de l'événement vers laquelle tend le dispositif de témoignage mis en place par *Le jour où je n'étais pas là* et par sa narratrice, alter ego de l'auteure et témoin de la scène traumatique en tant que tiers « inclus-exclu¹³ » – le témoin, du latin « testis », étant « celui qui assiste en tiers (*terstis*)¹⁴ » –, témoin privilégié de ce qui est arrivé comme de ce qui arrive, dans la *réalité* du Livre et au secret – de la littérature.

Le jour où je n'étais pas là apparaît précisément comme ce lieu où « tout arrive » (J, 55) : parce que le récit confie à la littérature quelque chose qui avait jusqu'alors été tenu secret ou était demeuré crypté, parce qu'il présente une impulsion événementielle qui laisse penser que quelque chose a bel et bien eu lieu et continue d'arriver à la fiction – littéralement, performativement et au-delà. L'écriture ainsi générée à partir d'un foyer secret que serait l'événement littéral, l'événement « dit *réel* » et autobiographique, continuerait pourtant de maintenir au secret quelque chose de l'événement.

Nous souhaitons donc ici tracer la topologie de ce qui arrive sous la forme de « *la fameuse ligne du mongolien* » (J, quatrième de couverture ; Cixous souligne), dans la toute-puissance de son arrivance et de son retrait, sous le visage inexact de l'enfant trisomique,

¹¹ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 151.

¹² *Ibid.*, p. 160.

¹³ Louis Marin, *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1992, p. 251.

¹⁴ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida*, op. cit., p. 526.

visage non tracé, indéterminé et toujours à venir qui est aussi celui de l'écriture. Pour éclairer les liens que Cixous tisse entre réalité et fiction, la façon dont elle inscrit l'écriture dans le registre du témoignage, il s'agira de suivre cet « alignement sur le non-aligné » (*J*, 113 ; repris en quatrième de couverture), de suivre le fil du fils tentant de s'écrire, de se tisser au fil du récit, depuis *Neutre* et jusqu'au *Jour où je n'étais par là*. Suivre le fils et tenter de le dénouer, ce fil(s), sa vie et sa mort, pour pouvoir le renouer, dans le jeu infini des métaphores qui, toutes, partent et parlent de lui. Lui, la métaphore exemplaire, l'exemple fait métaphore, l'enfant, métaphore-sémaphore de l'événement même, fil(s) de la vie et de l'écriture, rendu visible par l'amas de « fils narratifs », enfants autant que pistes, déployés « sur plus de trente années¹⁵ ».

¹⁵ M. Calle-Gruber, *Du café à l'éternité. Hélène Cixous à l'œuvre*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2002, p. 126.

I. SUIVRE LE FIL(S)

Depuis plus de quarante ans, l'œuvre de Cixous déploie une « [p]oétique de l'événement¹⁶ » présente dès le premier *Prénom de Dieu*¹⁷.

Je me demandai déjà, commente Derrida, ce qui arrivait là, l'atterrissage en plein vol ou l'envol tous phares allumés d'une parole inouïe, l'apparition d'une lettre et d'un objet littéraire non identifiable. Qu'est-ce que c'est que ça ? me suis-je à peu près demandé. Qu'est-ce qui arrive là ? Qu'est-ce qui m'arrive ? Quel genre ? Qui pourra jamais lire ça ? Moi¹⁸ ?

Événement de la littérature, l'œuvre de Cixous correspond, dès 1967, à l'avènement d'une voix singulière, à l'invention d'une langue se tenant sur l'indécidabilité des genres. Or « [l]e nom de "génie" », précise Derrida au commencement de *Genèses, généalogies, genres et le génie* (conférence inaugurale du colloque consacré à Cixous, en 2003, à la Bibliothèque nationale de France),

on suppose qu'il nomme ce qui jamais ne cède à la généralité du nommable. La génialité du génie, s'il y en a, nous enjoint en effet de penser ce qui soustrait une singularité absolue à la communauté du commun, à la généralité ou à la généricité du genre et donc du partageable¹⁹.

Le trait de génie tracé par l'écriture de Cixous inscrit ainsi d'emblée l'œuvre dans le registre de l'événement, le génie – au sens où le conçoit Derrida – devenant cette marque de l'événement singulier qui jamais ne se reproduit et pourtant arrive sans cesse. Tout se passe en fait en littérature comme en une longue marche *de* l'événement, partant de lui et allant *vers* lui, par le biais du génie de l'œuvre.

Une telle poétique de l'événement prend appui sur une conception particulière de la réalité, le terme « réel » renvoyant ici à l'emploi qu'en fait Derrida lorsqu'il évoque, dans

¹⁶ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ Ce livre fait d'ailleurs l'objet d'un retour inattendu dans *Double Oubli de l'Orang-Outang* (*op. cit.*), retour que nous commenterons plus loin lorsqu'il sera question du rôle du manuscrit dans l'événement.

¹⁸ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹ J. Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003, p. 9.

« Un ver à soie », « l'opération dite "réelle"²⁰ » à propos de l'intervention qui corrige la myopie, intervention subie par Cixous et qui lui fait recouvrer la vue. L'expression « dite » et l'emploi des guillemets soulignent précisément l'impossibilité d'attester sans équivoque de ce qui constitue la « réalité ». C'est également dans l'optique freudienne d'une indistinction entre vérité et fiction propre à l'inconscient que nous entendons ici le référent de « réalité » dans lequel s'inscrivent l'œuvre, la vie et la pensée d'Hélène Cixous. Freud rappelle à ce sujet, dans une lettre à Fliess, qu'« il n'existe dans l'inconscient aucun indice de réalité de telle sorte qu'il est impossible de distinguer l'une de l'autre la vérité et la fiction investie d'affect²¹ ». De même, pour Cixous, « la réalité est un théâtre » (*J*, 110), elle « est un livre génial où tout arrive quand on ne s'y attend pas » (*J*, 55), aussi bien dire une fiction en tous points.

1. Vers l'autobiographique

Si dès sa toute première arrivance, l'œuvre de Cixous est marquée par l'autobiographique – les livres se succédant au rythme quasi régulier d'un par an sont « empreints d'autobiographie » (*ML*, 27, Aliette Armel), « fictionnels et fantastiques, fantasmatiques, certes, mais aussi fécondés par son histoire singulière, voire familiale » (*ML*, 27, J. Derrida) –, il faut cependant attendre son passage aux éditions Galilée et la parution du *Jour où je n'étais pas là* pour voir apparaître plus explicitement la marque de l'événement *réel*, par ailleurs autobiographique, dans la forme d'un récit qui porte à conséquence pour les genres (sexuels et littéraires), la langue, le récit, le témoignage, la responsabilité, l'ontologie, la pensée et l'éthique. La marche *de* et *vers* l'événement trouvera en effet sa topologie dans le parcours éditorial de l'auteure qui, d'une maison d'édition à une autre, du cloisonnement des genres à l'indétermination générique, du cryptage biographique à la marque plus explicite de l'autobiographique, va donner lieu au déploiement de l'événement en tous genres – réel, psychique, poétique, littéraire.

²⁰ J. Derrida, « Un ver à soie », dans *Voiles*, *op. cit.*, p. 78.

²¹ S. Freud, « Lettre à Fliess du 1^{er} janvier 1896 », dans *La Naissance de la psychanalyse*, tr. fr. Anne Berman, Jean Laplanche et Jacques André (dir.), Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de la psychanalyse », 1991, p. 132 ; cité par Derrida dans « Mes chances », *Cahiers Confrontation*, *loc. cit.*, p. 35.

1.1. *Parcours*

Après les premiers textes qui paraissent entre 1967 et 1975 chez Grasset, au Seuil et chez Denoël, tous accompagnés de la mention générique de « nouvelles » ou de « roman » – mention qui sera d’ailleurs supprimée lors de la reprise de ces textes aux éditions Des femmes –, Cixous entre aux éditions Des femmes où elle publie, de 1975 à 1999, des récits caractérisés par l’indétermination générique, l’expérimentation formelle et une oscillation marquée roman, biographie, récit et essai. Cependant, ce n’est qu’à partir de 1998, avec son passage aux éditions Galilée, que l’écrivain amorce une percée du côté de l’événement plus explicitement autobiographique et que le « corpus [devient] plus ouvertement autoréférentiel » (*RT*, 96), comme le remarque Frédéric-Yves Jeannet dans sa conversation avec l’écrivain, publiée en 2005 sous le titre de *Rencontre terrestre*.

Quoi qu’en pense Cixous elle-même, qui considère que « [l]e passage des éditions Des femmes-Galilée n’intervient pas dans les transformations thématiques » (*RT*, 123) – passage qu’elle décrit pourtant dans les termes d’un véritable événement, soit « une survenue totalement imprévisible et rapide, dont les conséquences sont certainement très grandes, mais qui n’eut pas d’anticipation » (*RT*, 123) –, force est de constater que le travail entrepris à partir de cette nouvelle collaboration éditoriale, qui est aussi placée sous le signe d’une proximité de pensée avec Jacques Derrida, signale un changement dans la posture d’écriture de Cixous, et tout particulièrement à l’égard de la fiction, de la vérité, d’un certain rapport de l’œuvre littéraire à l’autobiographique.

Rappelons que Cixous fait son entrée chez Galilée avec *Voiles*, un texte marquant non pas tant le changement d’enseigne que ce qu’il entraîne comme changement d’assises dans le réel, dans la fiction et dans le champ de la littérature. Réunissant « Savoir » de Cixous et « Un ver à soie » de Derrida – textes contemporains dans leur écriture et parus d’abord en 1997, en ouverture à un numéro de *Contretemps* consacré aux « Voiles²² » –, *Voiles* révèle, chez Cixous, la transformation, le passage, la mutation d’une écriture largement cryptée et

²² « Savoir » et « Un ver à soie » « avaient ouvert un volume que la revue *Contretemps* [2/3, hiver-été 1997] consacra précisément aux *Voiles*. Ce qui les lie encore entre eux, outre ce motif, c’est une coïncidence : Jacques Derrida au moment d’écrire *Un ver à soie*, lit en même temps *Savoir*, déjà prêt pour la publication. Il s’y réfère aussi de façon explicite, parfois au plus près de sa littéralité. » (J. Derrida et H. Cixous, « Prière d’insérer », dans *Voiles*, *op. cit.*). Au sujet des rapports étroits d’écriture, de lecture et de contresignature entre Cixous et Derrida, voir G. Michaud, *Battements – du secret littéraire* et « *Comme en rêve...* ». Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous, volumes 1 et 2, *op. cit.*

dont la forme s'apparentait davantage au « roman » vers celle plus explicite en regard de l'expérience intime et personnelle, de la vie de l'écrivain. Alors que le texte de Derrida donne à lire une réflexion sur le voile où s'insère un récit vraisemblablement autobiographique, « un vrai souvenir d'enfance²³ » écrira-t-il, à propos de l'élevage des vers à soie, « Savoir » rapporte les confidences liées au recouvrement de la vue suite à une opération corrigeant la myopie sévère de l'auteure. Placées sous le signe de l'arrivance, les

deux paroles confi[ent] ce qui fut sur le point d'arriver, l'imminence d'événements sans commune mesure entre eux ni avec aucun autre : une « opération » qui rend la vue et met en deuil le savoir de la nuit passée, un « verdict » dont le secret menaçant se dérobe, lui, à tout savoir²⁴.

Le contenu plus explicitement autobiographique des textes réunis dans *Voiles* en fait une œuvre inaugurale en ce qui a trait à la place accordée à l'événement dit « réel » et à son traitement dans et par la fiction, chez l'un comme chez l'autre des auteurs.

L'entrée chez Galilée, de même que la rencontre avec Derrida dans le matériau de *Voiles*, signent ainsi le passage de l'œuvre de Cixous à un versant plus explicitement autobiographique. Avec « Savoir », le lecteur a tout à coup l'impression d'entrevoir « l'envergure cachée de toute une histoire, celle qui s'est enveloppée, parfois dissimulée, dans les plis de ces voiles, dans les tours, voyages ou retours de leurs métaphores et métonymies²⁵ ». Comme si un autre rapport de l'écriture à ses figures (métaphores et métonymies) était désormais engagé, puisant à même la source autobiographique pour en faire paraître non plus les codes secrets maquillés en fables ou en paraboles, mais plutôt la tonalité nue de la confession et de l'aveu comme impératifs à écrire. Témoignent de ce changement les deux ouvrages jumeaux que fait paraître Cixous en 2000, soit *Les Rêveries de la femme sauvage*²⁶, un livre consacré à des souvenirs d'enfance du temps de l'Algérie, et *Le jour où je n'étais pas là*, récit porté par la figure de l'enfant trisomique que Cixous aurait eu, *dans la réalité*, au début des années 1960.

²³ J. Derrida, « Un ver à soie », dans *Voiles*, *op. cit.*, p. 82.

²⁴ J. Derrida et H. Cixous, « Prière d'insérer », dans *Voiles*, *op. cit.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ H. Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2000.

Déjà dans *Or. Les lettres de mon père* et *Osnabrück*²⁷ – derniers ouvrages parus aux éditions Des femmes et respectivement consacrés aux figures du père et de la mère –, l'écriture se faisait « de plus en plus autobiographique », selon l'expression de Jeannet, et commençait à « déploy[er] de plus en plus explicitement (et non moins *fictivement*, littérairement) » une fiction se « rapproch[ant] des faits réels » (*RT*, 31), comme le constate encore Jeannet, rendant plus visible la correspondance de l'œuvre avec les biographèmes de l'auteure. De même, les nombreux voiles tant thématiques que syntaxiques que présentaient les récits précédents s'atténuent en apparence à partir de ces deux ouvrages : les références biographiques y sont plus lisibles et moins cryptées, la syntaxe semble plus lisse et le contenu, moins abstrait.

Dans ce mouvement vers l'autobiographique s'inscrit *Photos de racines*²⁸, ouvrage paru en 1994 et écrit en collaboration avec Mireille Calle-Gruber, et qui tient lieu à la fois de recueil d'entretiens et d'album-photos, de récit et d'*essai*, selon la mention générique qu'il affiche dans les recensions bibliographiques²⁹. Ouvrage hybride dont la partie plus explicitement biographique s'intitule « Albums et légendes » (*PR*, 177), un titre venant marquer une fois de plus l'oscillation entre la réalité (biographique) et la fiction, *Photos de racines* contient pourtant des biographèmes qui autorisent une lecture plus autobiographique des récits qui vont suivre. L'écriture autobiographique se constituant dans la perspective d'un *pour les autres* qui fait de la réception de l'œuvre le principal vecteur de l'attestation, nous parlerons ici de textes « considérés comme autobiographiques », comme si l'inscription de l'autobiographique venait en aval, tel un effet de lecture, et non en amont de l'écriture.

²⁷ H. Cixous, *Osnabrück*, Paris, Des femmes, 1999. Désormais abrégé en *O*, suivi du numéro de la page.

²⁸ H. Cixous et M. Calle-Gruber, *Photos de racines*, Paris, Des femmes, 1994. Désormais abrégé en *PR*, suivi du numéro de la page.

²⁹ Sans doute faut-il entendre ici le terme d'« essai » au sens où le conçoit Montaigne et qui « désigne au XVI^e siècle une méthode, un cheminement intellectuel : l'expérience de soi dans la réflexion, “soi”, “toujours en apprentissage et en épreuve” ». (Michel de Montaigne, *Essais*, III, 2 ; cité dans M. Calle-Gruber, « Nêtre », dans *Genèses Généalogies Genre. Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Marie Odile Germain et M. Calle-Gruber (dir.), Paris, Galilée et Bibliothèque nationale de France, coll. « Lignes fictives », 2006, p. 42.)

« [M]ême si tout ce que j'écris est pensé à partir des expériences que j'ai pu faire », explique Cixous,

je me trouve relativement absente de mes textes *considérés comme autobiographiques*. L'essentiel de ce qui a été moi est complètement secret. J'écris à partir de cette *tension entre ce qui se cache et ce qui advient*, c'est-à-dire : le livre. Le livre m'arrive, il a un pouvoir supérieur à celui de ma personne qui croit écrire le livre. Mes livres sont plus forts que moi, ils m'échappent. (*ML*, 27 ; nous soulignons)

La posture autobiographique, quoique tenue à distance à maints égards par le jeu de la fiction, constitue pourtant à n'en point douter une « ligne fictive³⁰ » importante dans les récits de Cixous postérieurs à 1998, une ligne de tension – quoique parfois brisée – qu'il est possible de repérer et de suivre, et cela, en dépit des réticences de l'écrivain à le reconnaître : « “Autobiographique” est un mot que j'évite. Je l'ai toujours été, ni plus ni moins que Montaigne et que tout littérateur. “L'auto-” est toujours déjà un autre [...]. Tout part de l'expérience du sujet [...]. Je ne vois pas comment on pourrait écrire autrement » (*RT*, 31).

Or si l'on ne peut parler, dans les fictions récentes de Cixous, d'autobiographie au sens strict – soit de la présence d'un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité³¹ » –, selon la définition qu'en donne Philippe Lejeune –, si l'adéquation n'est pas parfaite entre les « accidents biographiques » et leur recreation, comme le souligne Jeannet, « dans les livres plus récents [qui] préfigurent *Le jour où je n'étais pas là* » (*RT*, 52), il n'en demeure pas moins que ces fictions portent une inscription plus explicite de l'autobiographique que les œuvres précédentes. Cette inscription est légitimée par une narration à la première personne, par la correspondance avec certains biographèmes (fournis principalement par *Photos de racines* et *Rencontre terrestre*), par les

³⁰ Nous reprenons ici le titre de la collection dans laquelle publie généralement Cixous aux éditions Galilée.

³¹ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 14. Une telle définition présente plusieurs écueils en regard des écritures contemporaines liées à l'autobiographique et en particulier en ce qui concerne la pratique de Cixous. Les notions de « personne réelle », d'« existence » propre, de « vie individuelle » et d'« histoire de la personnalité » paraissent en effet bien périmées en regard d'une telle œuvre de fiction. Elles ne permettent pas de considérer la part d'altérité, le travail de l'inconscient, du phantasme et de la mémoire, le rapport au temps rétrospectif autant que prospectif qui s'avèrent à l'œuvre dans la constitution du sujet conviée par le récit cixousien.

récurrences et les recoupements thématiques et diégétiques entre les livres, par le fait que plusieurs textes puisent à même les souvenirs avoués, racontés par l’auteure (mais il faut ici aussi compter *avec* la fiction), de même que par la présence, dans les fictions toujours, des personnages du père (Georges), de la mère (Ève), du frère et, bien sûr, du fils, figures primordiales et fondatrices de la vie comme de l’œuvre d’Hélène Cixous.

2. Témoigner en régime de fiction

N’affichant aucune mention de genre, se donnant à lire ni comme un roman, ni comme une confession, ni comme une autobiographie, mais participant de tous ces genres, *Le jour où je n’étais pas là* se présente comme une fiction littéraire venant témoigner d’un événement *réel* hors du commun, un trauma, « [u]n événement révolutionnaire » (*J*, 93 ; repris en quatrième de couverture), une catastrophe dont on ne revient pas. Car c’est bien de l’événement de l’enfant né trisomique et mort en bas âge que Cixous entreprendra dans ce texte de témoigner, en régime littéraire et dans la toute-puissance de la langue dictée par l’enfant lui-même, une langue qui « ne calcule absolument pas », une langue « ni juste ni fau[sse] » qui « se contente d’assembler », rappelant par là « le travail de rêve³² ».

Alors que, comme le souligne Ginette Michaud, « seule la collection “Lignes fictives” où paraît » *Le jour où je n’étais pas là* donne l’impression d’« assume[r] cette désignation³³ », le nom de « fiction » est également suggéré par la liste bibliographique figurant à la fin des livres de Cixous, le terme étant employé pour désigner les textes publiés chez Galilée, à l’exception de ceux appartenant au genre théâtral. Notons que cette réponse à la contrainte éditoriale de l’exercice bibliographique constitue, pour l’écrivain, « une simple indication assez vague pour [distinguer ses livres] parce que certains font des confusions si on ne met pas quelques bords » (*RT*, 21).

Le « bord » donné par Cixous est donc celui de la fiction, une limite cherchant à contenir des textes qui se tiennent pourtant *au-delà* des genres. Des textes polymorphes et polyphoniques qui, parce qu’ils font leur entrée en littérature par la voie de la fiction, demeurent difficiles à cerner – d’où sans doute le souci de Cixous d’en indiquer « quelques

³² S. Freud, *L’Interprétation du rêve*, tr. fr. Janine Altounian, Pierre Cotet *et al.*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012, p. 466.

³³ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, *op. cit.*, p. 166.

bords » –, puisqu'ils tiennent à la fois de l'inconscient, du réel et du rêve. Des textes dont il reste difficile de dire d'où ils parlent, puisqu'ils procèdent de l'« annulation de la frontière, [du] passage de l'interdit entre le public et le privé, le visible et le caché, le fictif et le réel, l'interprétable et l'illisible d'une réserve absolue, comme la collusion de tous les genres³⁴ », attestant sans relâche du « statut instable et indéterminé de la fiction³⁵ » littéraire.

Or comment *se passe*, chez Cixous, l'aveu en mode de fiction, une confession prenant à partie le phantasme et la réalité, les ressources du langage et de la fiction pour inscrire, en vérité et en toutes lettres, la trajectoire de ce qui arrive, alors que « la fiction continue de hanter le témoignage³⁶ » ? Car s'il y a témoignage, dans *Le jour où je n'étais pas là*, ce n'est évidemment pas au sens strict d'un témoignage de l'Histoire ou d'une déposition judiciaire, mais plutôt d'un témoignage poétique, un « témoignage en régime littéraire³⁷ » tenant plus du récit que de l'inventaire de faits, l'inconscient, le phantasme, la fiction et la littérature pénétrant le champ de l'événement pour en modifier les conditions d'attestation, de même que les constituants de la preuve et du témoignage.

2. 1. L'écriture « réelle-fictive »

Le jour où je n'étais pas là témoigne en régime littéraire d'un événement singulier et traumatique, vraisemblablement vécu par l'auteure au début des années soixante et qui forcerait l'écriture depuis les tout premiers livres et jusqu'aux plus récents, sans jamais épuiser la matière : la naissance puis la mort d'un enfant trisomique. Plus encore, l'œuvre entière de Cixous s'écrit à *partir* et *en fonction* de cet événement dont on peut dire sans trop se tromper, selon les critères d'arrivance de l'événement, que

- 1) Ça s'est « vraiment » passé *une* fois.
- 2) C'est du passé.
- 3) Ce passé demeure présent.
- 4) Il y a une lutte incessante de la volonté de rapporter l'événement avec l'impossibilité de le faire. (RT, 137 ; Cixous souligne)

³⁴ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, op. cit., p. 17.

³⁵ G. Michaud, *Tenir au secret*, op. cit., p. 41.

³⁶ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 187.

³⁷ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, op. cit., p. 64.

Ces critères que l’auteure formule à partir du « cas » de *Manhattan* recourent d’ailleurs parfaitement les considérations événementielles énoncées ailleurs par Derrida.

En dépit de ces « critères » d’attestation, il demeure difficile de trancher quant à l’authenticité de ce qui est raconté dans *Le jour où je n’étais pas là* et impossible de savoir « ce qui est arrivé en vérité³⁸ ». Impossible de savoir, d’abord, parce que le savoir est étranger à l’événement qui, sans arrêt, lui échappe. Suivant la ligne impossible tracée par la naissance de l’enfant trisomique, la narratrice est en effet « troublée, [elle] sen[t] [s]a faiblesse philosophique, [elle] entr[e] dans des incertitudes concernant surtout les définitions les limites les frontières les barrières les espèces les genres les classifications » (J, 114). Plus aucun savoir ne tient, par ailleurs, parce que la réalité décrite par Cixous s’inscrit dans l’ordre de la fiction, et cela, que l’autobiographique soit convié ou non, et de manière explicite ou travestie. Ce qu’elle explique d’ailleurs par le fait que « [n]ous sommes tous des contes » : « Il n’y a pas autre chose que des inventions. [...] [Ma mère] considère que tout ce que j’écris est de la fiction. Et je lui dis merci. Parce que c’est vrai. Évidemment, selon moi, cette fiction est *la chose la plus vraie qui soit* » (RT, 31 ; nous soulignons).

La fiction et par conséquent la littérature possèderaient ainsi une puissance souveraine à tout dire et à dire *vrai*, comme le soutient Derrida, qui ne cesse de rappeler cette force inouïe de la littérature, de la suggérer performativement *dans* et *par* son œuvre philosophique.

La littérature a ce droit politique de tout dire. C’est là, c’est publié, mais personne ne peut s’y fier, car *c’est une fiction* : je peux avoir menti, inventé, déformé, comme dans tous les textes dits autobiographiques, soutient le philosophe. Une vérité se déforme et se transforme. Parfois pour accéder à une vérité plus puissante encore, plus « vraie ». (ML, 29, J. Derrida ; nous soulignons)

Dans cette triangulation « réalité – fiction – vérité », la primauté de la vérité sur la réalité s’affirme à même le champ de la fiction. Évidemment, le terme « fiction » ne doit pas être compris exclusivement au sens de genre littéraire, même si, comme nous l’avons dit, c’est par ce terme que sont désignés plusieurs livres de Cixous. Le mot « fiction » renverrait de

³⁸ R. Major, « Faire la vérité », *TTR*, *loc. cit.*, p. 224.

surcroît à une conception du monde, à une ontologie qui viendrait tout prendre, comprendre, *com*-prendre, enrichir la réalité, effective autant que psychique, du pouvoir d'invention de l'écriture. Cette dimension « réelle-fictionnelle » de l'écriture, prégnante chez Cixous, est également théorisée par Derrida, pour qui

le concept de fiction n'est pas forcément littéraire. Il y a toute une dimension de la littérature qui est fictionnelle : le récit, le roman. On ne dira pas, au sens strict du terme, que la poésie est une fiction. Et inversement, toute fiction n'est pas littéraire. Il y a de la fiction dans « la vie » mais aussi dans la philosophie³⁹.

Ainsi, dans l'ordre de l'écriture « réelle-fictionnelle », l'événement se produit, chez Cixous, dans la perspective d'un « *comme si*⁴⁰ » qui serait le signe même de la fiction, transformant la réalité en scène de théâtre, laissant le dévoilement de la vérité impossible ou inatteignable, dans la venue d'un « verdict qui ne soit plus la révélation d'une vérité », mais plutôt « un verdict sans vérité » « qui n'ait plus rien à voir avec [...] une vérité, avec la dictée d'une vérité [...] ou quelque désensevelissement⁴¹ », écrit Derrida dans « Un ver à soie ». La perspective du *comme si* déplacerait donc le sens de l'événement qui passerait de la possibilité et de l'horizon d'une révélation au maintien permanent du secret puisque

[l]a littérature ouvre ce lieu privilégié où l'on peut *tout dire et tout avouer sans que le secret soit trahi* : en raison du statut fictionnel de l'œuvre littéraire, *même si je vous révèle la vérité de mon secret, je pourrais toujours prétendre, en droit, sans être en démenti, que « ce n'est pas moi qui parle en mon nom »*. (ML, 29, J. Derrida ; nous soulignons)

En plus d'être tributaire d'un « comme si », la dimension « réelle-fictionnelle » trouve son expression dans l'action de se « faussouvenir », mot-valise employé par la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* qui cherche à faire la vérité sur une histoire tenue secrète – et gardée au secret à jamais, peut-être –, celle de la mort de l'enfant à propos de laquelle elle ne sait rien : « et si c'était moi qui avais inventé toute cette histoire de suppression [de

³⁹ J. Derrida, « Scènes des différences. Où la philosophie et la poétique, indissociables, font événement d'écriture », avec M. Calle-Gruber, *Littérature* (Paris, Larousse), « La différence sexuelle en tous genres », n° 142, juin 2006, p. 27.

⁴⁰ Philippe Lacoue-Labarthe parle « du “comme si”, c'est-à-dire précisément de l'*imitatio* ». (« Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable, op. cit.*, p. 75.)

⁴¹ J. Derrida, « Un ver à soie », dans *Voiles, op. cit.*, p. 30.

l'enfant], questionne la narratrice, et si c'était moi qui me *faussouvenais* de l'avoir entendue [ma mère] me dire *nettement* : j'ai pensé à le tuer mais je n'ai pas osé » (*J*, 77 ; nous soulignons). Par la cohabitation, au sein de la même phrase, de l'adverbe « nettement » (qui atteste d'une certitude) et du mot-valise « faussouvenais » (qui marque la fiction et la réalité du souvenir en une seule et même forme verbale), l'écriture s'avère marquée par l'indécidable et le verdict, entendu comme la possibilité de dire ce qui est précisément arrivé, en même temps que cela demeure au secret. Il semble en effet que le lecteur du *Jour où je n'étais pas là* ne saura jamais ce qui arrive, *en réalité*, de l'événement à la vie et au récit de Cixous, mais seulement qu'*en vérité*, cela arrive.

2. 2. *Les preuves*

Cixous affirme *en réalité* le parti pris de la fiction dans le récit en forme de déposition que constitue *Le jour où je n'étais pas là* ; dans le prolongement de la pensée derridienne, elle revisite l'essence même de la preuve dans la constitution de son témoignage. Car si, chez Ernaux, le témoignage s'énonce à grand renfort de « preuves matérielles » (*E*, 283), il n'en est rien chez Cixous, qui oriente son récit vers la vérité de l'inconscient, considérant les phantasmes, le mensonge et le parjure comme autant de façons de témoigner et de dire *vrai*.

Soumise à l'examen de la fiction littéraire, la preuve atteste chez Cixous selon d'autres modalités. Elle n'est plus simple énoncé de faits, pas plus qu'elle n'est donnée de l'expérience. D'une part, la preuve se fait événement psychique, alors que le « sujet du discours ou de l'écriture se dessaisit du pouvoir de ne vouloir dire que ce qu'il dit⁴² ». D'autre part, la preuve est événement unique en même temps que réitérable – un même événement pouvant se produire sous plusieurs formes, dans la forme de plusieurs récits –, une réalité fictive à laquelle prennent part le phantasme et l'inconscient, le rêve et l'invention : un tel « événement n'advient pas du monde bien qu'il ne l'exclue pas. Il ne ressortit pas de la réalité objective, comme on dit, tout en étant bien réel. Il se produit dans un espace intérieur, en un lieu à la fois intime et ouvert⁴³ ». Que l'on ne puisse attester par des preuves sans équivoque de ce qui arrive à l'enfant *réel* d'Hélène Cixous, dans la *vérité*

⁴² R. Major, « Qu'est-ce qui vous arrive (de l'événement psychique) ? », *Cahiers de la Villa Gillet*, *loc. cit.*, p. 43.

⁴³ *Ibid.*

objective de sa biographie – si une telle chose existe – n’empêche donc en rien que le récit qui soit fait de cet enfant, dans *Le jour où je n’étais pas là*, témoigne de cet enfant en tant qu’événement *réel*, fictif et psychique, événement et *phantasme* d’événement attestant de sa vie et de sa mort, dans la réalité psychique de l’auteure et dans la réalité-fiction du Livre.

Il y va de même des preuves entourant l’existence de l’enfant trisomique et que cherche à rassembler la narratrice du *Jour où je n’étais pas là*, en une dernière offrande au mort : « Ai-je des photos de lui ? [...] N’importe quelle photo de mongolien ce sera aussi bien » (*J*, 150). Dans le spectre de la vérité que dessine la fiction, il est en effet juste de dire qu’une « authentique » photographie du « mongolien » n’attesterait pas davantage de la « *réalité* » de l’enfant que n’importe quelle photographie de « mongolien » ; une photographie, nous l’avons bien vu avec Ernaux, n’est pas une preuve plus fiable – parce que matérielle – que l’écriture ou la fiction littéraire, et jamais, sur la scène de l’écriture, une photographie ne serait de toute façon matérielle. Donc rien, pas même une photographie, qu’elle soit authentique ou non, ne peut en réalité attester de la « *réalité* » de l’enfant qui ne se donne « en réalité » que dans le cadre de la fiction.

Dans *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Derrida consacre un long développement à cette question de la réalité chez Cixous. Commentant le « Prière d’insérer » de *Manhattan* – qui rappelle que « [l]a fatidique scène primitive, celle du “mauvais œil” se produit *en réalité* (exactement comme si elle avait été écrite par Edgar Poe) dans la tombale bibliothèque de Yale⁴⁴ » –, Derrida se penche sur l’expression « *en réalité* », sur la résonance, *dans la réalité*, de l’œuvre de Cixous et sur l’enjeu de la mise en relief de l’expression « en réalité » :

Il demeure impossible de décider si ce « *en réalité* » est encore immanent à la fiction, tel un sursaut de la surenchère fictionnelle, un effet supplémentaire de l’invention, voire de la fiction autobiographique, soit encore du rêve ou du fantasme, ou si, au contraire, la fiction prend sérieusement en compte cette déchirure de la maille, fût-ce pour entraîner et résoudre ailleurs, sous mille déguisements, la référence à ce qui s’est effectivement passé, à ce qui a vraiment eu lieu en ce lieu, *en réalité*⁴⁵.

⁴⁴ H. Cixous, « Prière d’insérer », dans *Manhattan. Lettres de la préhistoire*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2002, p. 2. Désormais abrégé en *M*, suivi du numéro de la page.

⁴⁵ J. Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, *op. cit.*, p. 25. Derrida souligne.

Puis, plus loin, sur la question des italiques, il ajoute :

Des italiques suspendent ainsi, en littérature, la réalité de ce qui dit avoir lieu en réalité. Les italiques donnent à penser, jusqu'à le mettre en œuvre, le corps même de la question : Qu'est-ce que la réalité ? Qu'est-ce qu'un événement ? Qu'est-ce qu'un événement passé ? Et que veut dire « passé » ou « se passer », etc.⁴⁶ ?

Logeant à l'enseigne de l'indécidable, surgissant à partir de la « déchirure de la maille⁴⁷ » que constitue le trauma, l'événement dont témoigne *Manhattan*, tout comme celui du *Jour où je n'étais pas là*, se passe donc « en réalité », dans la réalité de la fiction, redoublée par la marque des italiques ou des guillemets qui la mettent en relief. C'est l'événement réel autant que psychique, dont aucun témoin ne pourra attester avec certitude, ce qu'exemplifie *Le jour où je n'étais pas là* par la multiplication des versions entourant la mort de l'enfant que nous commenterons plus loin. « Personne ne témoigne pour le témoin⁴⁸ » et le récit de l'événement demeure cette « [p]arole encore à dire au-delà des vivants et des morts, *témoignant pour l'absence d'attestation*⁴⁹ ». La pensée de l'événement chez Cixous s'inscrit donc en filiation à ces conceptions de la réalité, de la fiction, de la vérité et du témoignage déployées par Derrida et mises à l'épreuve dans ses lectures des œuvres de Paul Celan et de Maurice Blanchot.

3. *Scènes primitives*

Une force issue d'un lieu crypté, comme un fonds qui remonterait du plus loin des lettres, de la mémoire et du corps, mettant au jour un trauma pour le rendre, non sans peine, au récit et à la littérature, tel un criminel que l'on voudrait faire avouer : voilà ce qui semble arriver au *Jour où je n'étais pas là*, à partir de l'événement dit *réel*, considéré comme autobiographique, l'arrivée d'un enfant trisomique, né et mort en bas âge, « à un an et quinze jours environ » (*J*, 58), un événement secret et jusque-là abordé obliquement ou de manière voilée dans l'œuvre de Cixous. Car si l'auteure avait déjà formulé la question de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁸ Paul Celan, « *Aschenglorie/Gloire de cendres* », dans *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, loc. cit., p. 265.

⁴⁹ M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 107 (Blanchot souligne). Désormais abrégé en *PA*, suivi du numéro de la page.

l'enfant trisomique, la question *posée par* cet enfant – dans *Neutre*, par exemple, où il est central –, l'événement « réel » et autobiographique bénéficie dans le récit de 2000 de la force souterraine que lui confère son état de secret pour se faire événement de la langue et du récit, cherchant, comme nous le verrons, par tous les moyens à se produire, à arriver à l'écriture et à la littérature.

Tout le parcours littéraire de Cixous semble en effet converger vers la sortie du silence, vers le débrouillage d'une figure jusque-là restée imprécise, de « la face [qui] est une absence. Ou bien un flou. Ou bien un voile », de cet enfant trisomique vraisemblablement arrivé dans la vie d'Hélène Cixous. Ainsi, peut-on lire, dans *Photos de racines*, cette mention concernant un fils : « 1960 : Naissance de Stéphane. 1961 : Mort de Stéphane » (*PR*, 209). Puis, sous la forme d'une confession de l'écrivain à Mireille Calle-Gruber, reprise intégralement dans *L'Amour du loup et autres remords* et placé sous le titre de « *Die Ursache – La Chose* »⁵⁰ :

UNE FOIS MON PREMIER FILS MORT, je fus recommencée.

Ce que m'a causé l'avènement (événement) de l'enfant inexact (avant son retour à moi quarante ans après notre fin à tous les deux) : un glissement, débandade, dislocation, dissolution des frontières, une discréditation du monde une moquerie du destin à l'égard des calculs : l'intrusion dans l'existence réelle de l'ironie tragique, un ressort que je croyais réservé aux héros du théâtre. [...] L'enfant inexact fut l'irruption de l'imprévu, de l'incalculable dans la présomption des calculs. J'avais vingt-deux ans, une *inconnnaissance* totalement calme. [...] Je suis restée *dans le silence de son inexactitude* pendant *exactement* trente-neuf ans. (*LPL*, 11, les capitales sont dans le texte ; nous soulignons)

Dans le mélange de chiffres (« quarante ans après », « j'avais vingt-deux ans », « pendant exactement trente-neuf ans ») et de métaphores (« glissement », « dissolution des frontières », « moquerie du destin à l'égard des calculs »), porté par une syntaxe anacoluthique et syncopée en même temps que par un souffle tragique, par le côtoiement de l'exact et de l'inexact qui concerne le fils mais aussi la « vérité » de ce qui est raconté, ce passage rend visibles les oscillations propres à l'attestation de l'événement biographique dans et par la fiction. Quelque chose du neutre passe également dans la rencontre de l'« inexactitude » et de l'« exactement ». À la fois ce qui est et ce qui n'est pas, le neutre

⁵⁰ H. Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003, p. 117-118.

exemplifie en ce sens l'événement qui, tout en passant au récit, ne peut que s'en absenter par la voie de la fiction ; le neutre est à cet égard une voie privilégiée de l'événement. Enfin, nous pouvons croire que Cixous nous invite par cette confession à la suivre dans sa sortie du silence, suggérant du même coup que l'« inconnance » (*LPL*, 11) est chose du passé.

Cette confiance – puisqu'il y a toute apparence de confiance dans la tonalité et les propos adressés par Cixous à son interlocutrice de longue date, Mireille Calle-Gruber –, cet aveu syncopé résonne de tout son poids dans la perspective d'une lecture de l'événement du *Jour où je n'étais pas là*, où se trouve le même esprit de rupture lié à l'enfant : figures, syntagmes, vocabulaire tracent en effet des passerelles entre la confession et la fiction, entre le témoignage et l'invention narrative. Il y aurait donc correspondance dans les « faits » : « La réalité est un théâtre. Et moi je suis un personnage qui croyait être une jeune femme » (*J*, 110) ; « À l'âge de vingt-deux ans, je venais de découvrir l'autre monde du monde, et d'un seul coup » (*J*, 113), lit-on dans *Le jour où je n'étais pas là*.

L'événement originaire du *Jour où je n'étais pas là*, si on le considère *comme tel*, c'est-à-dire à la fois comme *même* et *autre* – un masque « exhib[é] comme masqu[e], dans sa vérité de masqu[e]⁵¹ » – et dont le témoignage tient de la réalité autant que de la fiction, comprend les possibilités de la vérité autant que celles du parjure⁵², l'événement, donc, repose d'abord dans la naissance d'un enfant trisomique que traduit une langue évoquant le théâtre tragique (« destin », « ironie tragique », « ressort [...] réservé aux héros du théâtre », « théâtre », « personnage »). Imprévue, la naissance de l'enfant *mongolien* – c'est par cet adjectif que le désignera Cixous, préférant ce terme à celui de *trisomique* qui passe l'affect sous silence, qui est « moins voyant, [...] moins cru, [...] moins croyant, [...] plus savant et moins dieu » (*J*, 67) – se distingue ainsi de sa mort, prévue celle-là ou du moins annoncée, une fatalité liée à la condition innée de l'enfant « condamné » (*J*, 185). Telle une prédiction des dieux, une annonce faite par l'oracle de la tragédie antique⁵³, le destin de

⁵¹ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida, op. cit.*, p. 529. Derrida souligne.

⁵² Voir *ibid.*, p. 528.

⁵³ Plusieurs critiques se sont d'ailleurs intéressés à l'influence du tragique dans l'œuvre de Cixous, dont Eberhard Gruber, qui examine, à partir des pièces *La Ville parjure* et *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)* puis de la collaboration de longue date de l'écrivain avec Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil,

mort de l'enfant était en quelque sorte annoncé par son état : « un enfant condamné » par « une cardiopathie très grave » (*J*, 185), dira le frère de la narratrice. Or qu'il tienne de la vérité biographique ou de l'invention littéraire, à la fois de l'une et de l'autre, l'enfant trisomique se trouve représenté dans un registre littéraire. Il en est de même du frère, de la mère et du père qui prennent part à « l'immense mythologie familiale » (*ML*, 27, J. Derrida) mise en scène par Cixous.

Un sort semblable est d'ailleurs réservé au fils et au père puisque, comme l'écrit Cixous dans *Osnabrück*, « [l]e personnage principal de [s]on être est un mort et un revenant, le mort et le revenant d'un mort. [Elle] ne le quitte jamais. [Elle] est l'amante du secret. » (*O*, 104) Ce « spectre en [elle] » est d'abord « [s]on père l'indélogeable » (*O*, 62), celui dont elle ne peut se séparer parce qu'elle l'a incorporé et sur lequel l'écriture revient sans cesse. « [U]n seul mort m'intéresse », dira la narratrice de ce récit consacré à la mère, « et c'est le Mien » (*O*, 145). Cixous réitérera l'importance de ce mort dans une conférence donnée en 2003, à l'invitation du Cercle freudien, admettant qu'elle « continue de considérer comme [s]a scène primitive la mort de [s]on père et les circonstances de cette mort » :

C'est une scène primitive, j'avais 10 ans, j'étais encore assez jeune, mais je sais maintenant qu'autour de cette scène primitive, il y en a qui sont plus primitives, d'autres qui sont post-primitives et elles sont tout autant primitives. Et finalement, même si c'est mon père qui est le personnage principal de ce théâtre, d'autres sont souvent substitués à lui et en particulier l'enfant mort. (*AVE*, 21)

À ce père évoqué dans *Osnabrück*, à ce « père mort [...], ce "vrai" père » (*ML*, 27) comme le souligne Derrida – les guillemets venant une fois de plus ébranler la réalité –, se superpose donc en palimpseste, la figure de l'enfant mort, oubliée dans un recoin de la mémoire et de l'œuvre. Rappelé quarante ans après sa mort, l'enfant trisomique – qui porte d'ailleurs le même prénom que le père –, pourrait très bien endosser ses paroles tenues par les lettres revenues avec le même délai à la narratrice d'*Or. Les lettres de mon père* : « Il y a quarante ans que je suis parti revenir. Signé : Georges Cixous. » (*OL*, 31) Selon la

l'écriture « para-tragique » de Cixous dans sa dimension politique et ses incidences sur la tragédie même. (E. Gruber, « Réécriture du tragique », dans *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre, op. cit.*, p. 179.)

tradition juive qui « fait donner au nouveau-né le nom d'une personne disparue » et qui marque ainsi « plus que la simple perpétuation pieuse ou superstitieuse de son souvenir » en « dévoil[ant] la nature d'emblée posthume du nom propre [...] [qui] n'est pas tant ce qui désigne la vie que la survie⁵⁴ », le fils sera donc « nommé Georges à l'étourdie », mais aussi « Adam » et « Lev » (*J*, 65), alors que les biographèmes laissent entendre que l'enfant mort dans la vie d'Hélène Cixous s'appelait Stéphane, lui dont l'inscription de sa naissance et celle de sa mort surviennent à un an d'intervalle⁵⁵.

Dans *Jours de l'an*, Cixous fait également état de ce mort, enseveli sous l'oubli :

Il y avait un secret dans ce livre. Quelque chose sûrement de grave. De blessant peut-être. Une scène ? Oubliée ? À peine, à *grand peine* oubliée ? J'aurais bien aimé savoir ce que c'était. *C'est par la blessure* que l'on entre dans le secret d'une personne. Oubli de la mort d'un enfant ? Oubli de la vie d'un enfant ? Peut-être. Je ne sais pas. (*JA*, 22 ; nous soulignons)

La mort de l'enfant autant que sa vie ont ainsi été oubliées, et le silence s'est fait, sur l'enfant et autour de lui. Disparu de la mémoire non sans tristesse et non sans difficulté, comme l'évoque l'expression « à grand peine », expression à double entente que convie ici Cixous *dans les deux sens* (tristesse et difficulté), fidèle à son habitude de tourner la langue dans tous les sens de son inscription pour en faire entendre plus. L'enfant apparaît donc en toutes lettres, celles de son effacement, de son « oubli » en même temps que de son inscription dans le temps, mouvement toujours double et en cela apparenté au neutre. L'enfant revient par la voie blessée de l'oubli (« C'est par la blessure que l'on entre dans le secret »), « un bébé qui revient depuis trente années [lui] refaire la guerre ». (*JA*, 137) Revenant, fantôme, spectre, telle est la trace d'une « guerre » (*JA*, 137) ininterrompue entre Cixous et son sujet, sujet de l'écriture et sujet de la phrase, dans l'enfancement d'un langage qui peut dire à la fois une chose, son contraire et plus encore, alors que « nous ne pouvons pas trancher » (*JA*, 137) de quelle mort ou de quel mort il s'agit.

⁵⁴ Alexis Nouss, « Parole sans voix », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁵ « 1960 : [...] Naissance de Stéphane.

1961 : Mort de Stéphane. Naissance de Pierre-François » (H. Cixous, *Photos de racines*, *op. cit.*, p. 209) ; « [M]on fils est mort en 1961 ». (H. Cixous, *Rencontre terrestre*, *op. cit.*, p. 53.)

L'enfant nié né « niais » (*J*, 11) – le terme désigne en fauconnerie l'oiseau « qui n'est pas encore sorti du nid⁵⁶ » – est déjà ici une cassure, une rupture dans le cours des jours. Dans *Jours de l'an*, avant même d'être livré *au grand jour* dans l'écriture, l'enfant est un jour, un espace-temps, mais aussi une vacance, un vide : il se fait jour, il arrive au jour, et le « jour où je n'étais pas là » compte parmi ces « jours de l'an » que rapporte le livre. L'enfant voit le jour – il naît et voit la lumière pour la première fois –, et c'est le jour d'une folie qui arrive à la narratrice par le biais de l'enfant, le terme de « jour »⁵⁷ renfermant, telle des poupées gigognes, un autre titre, de Blanchot celui-là (*La Folie du jour*), lui-même écrivant dans une lettre à Roger Laporte que le « Moi [...] fût comme fissuré, dès le jour où le ciel s'ouvrit sur son vide⁵⁸ », image qui fait à son tour signe vers le fragment de Blanchot, « (Une scène primitive ?) ». L'enfant naît, il est l'envers de la nuit, un nouveau jour qui arrive et avec lui, la folie ; il opère le renversement de toutes les instances, lui, ce « [p]rofesseur de renversement » (*J*, 125). La ligne du jour qui point est en fait « la fameuse ligne du mongolien » (*J*, 113 ; repris en quatrième de couverture [Cixous souligne]) que la narratrice ne pourra faire autrement qu'adopter, « découvrant l'autre monde du monde, et d'un seul coup » (*J*, 113).

L'expression confiée ici de ce jour de l'an de l'enfant – sa vie aura d'ailleurs duré environ un an – se révèle d'abord marquée par la présence d'affects, présence suggérant qu'il s'agit bien là d'un drame ou plutôt d'une tragédie de l'oubli. Agissant tel un trauma, l'enfant mettra des années à s'écrire et à « devenir une chance » (*JA*, 75), en ce fulgurant après-coup du *Jour où je n'étais pas là*. Ainsi s'énonce la loi de l'événement en regard du travail de la mémoire : « [I]l faut à un malheur trente années, parfois cinquante, pour devenir une chance » (*JA*, 75), et le terme de « chance » est bien sûr à entendre ici au sens de destin d'événement de l'enfant. Or si l'événement de l'enfant, dans l'œuvre de Cixous, est une « chance », c'est précisément en tant que symptôme donnant lieu à l'écriture du livre, « symptôme » signifiant en grec « d'abord l'affaissement, l'effondrement, puis la

⁵⁶ *Le Petit Robert, op. cit.*

⁵⁷ Voir le chapitre « L'histoire, la date, l'archive » et la partie consacrée à la poétique de Blanchot pour d'autres commentaires sur l'emploi de ce terme dans le titre de Cixous et chez Blanchot.

⁵⁸ Lettre citée par Ph. Lacoue-Labarthe dans « Agonie terminée, agonie interminable », dans *Agonie terminée, agonie interminable, op. cit.*, p. 134, note 1.

coïncidence, l'événement fortuit, la rencontre⁵⁹ ». Viennent ainsi se croiser, au carrefour de la chance inouïe de l'enfant, le symptôme de l'écriture et l'événement dans son essence tragique si chère à Cixous, telle une rupture « venant de plus haut que nous, comme le destin ou la foudre⁶⁰ ».

3. 1. *Neutre* et *Le jour où je n'étais pas là*, « *jumeaux contretemporains* » (PT, 13)

La rencontre primitive et *princeps* de l'écriture et de l'enfant se produit plus explicitement dans *Neutre*, « livre primordial, livre des seuils par excellence⁶¹ » et « jumea[u] contretemporai[n] » (PT, 13) du *Jour où je n'étais pas là*. Il contient en effet la première esquisse du fils, le premier portrait dessiné en creux dans une langue sauvage qui n'est pas encore l'écriture *en toutes lettres* de l'événement. D'abord paru en 1972 chez Grasset accompagné de la mention « roman », puis repris en 1998, aux éditions Des femmes, sans précision de genre, *Neutre* contient l'apparition la plus lourde de sens et de conséquences de l'enfant trisomique, avant sa revenance dans *Le jour où je n'étais pas là*. Dans ce récit « mixte ou composite d'essai et de fiction » (RT, 52), comme le décrit Frédéric-Yves Jeannet, la figure de l'enfant apparaît pour la première fois sous la forme d'un « rêve », d'une « perte » qu'on ne peut encore nommer :

Il me reste alors dans les mains ce qu'il reste du rêve quand je ne m'en souviens plus, *une perte d'autant plus douloureuse que je ne sais pas ce qui a été perdu*, quand, où, par qui, pourquoi ; de *l'enfant dont je ne sais rien sinon que je l'ai eu, que je l'ai perdu, que je l'ai aimé*. (N, 100 ; nous soulignons)

Abandonné et sur-déterminé par l'affect (« une perte d'autant plus douloureuse », « je l'ai perdu », « je l'ai aimé »), l'enfant de *Neutre* répond par l'absence à l'appel qui lui est fait ici. L'« enfant dont je ne sais rien » se trouve sans cesse rebaptisé et devient ainsi le « Rejeton » (N, 60), l'enfant « manquant » (N, 30), « la malheureuse victime du code génétique », « un fils qui n'est ni humain, ni animal ni autre ni dieu ni mort ni perdu ni vivant mais réel concret » (N, 63) ; il fait l'objet de métamorphoses et prend des allures de

⁵⁹ J. Derrida, « Mes chances », *Cahiers Confrontation*, loc. cit., p. 24.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁶¹ M. Calle-Gruber, *Du café à l'éternité*, op. cit., p. 130.

bête fabuleuse : *lonza*⁶² (figure empruntée à Dante), phénix égyptien, monstre, ver sont quelques-unes de ses déclinaisons. Il est le sujet de plusieurs scènes de différenciation sexuelle, de glissements de personnes grammaticales, de transmutations diverses ; enfanté dans et par la fiction, « il fait l'effet d'un dieu. Il prend le nom de Lumière » (N, 117), aussi bien dire de *jour*. « *Neutre* [...] est une fable (*muthos*) qui vient de l'entrée de *L'Enfer* de Dante : aux portes du récit de Cixous rôde la Lonza, animal mythique, emblème du *ne-uter* car marqué, dans la poétique cixousienne, du renversement du genre⁶³ », lui-même associé à l'enfant trisomique.

Inscrit dès le titre de l'ouvrage par son nom secret de « neutre », l'enfant devient en fait le paradigme même de la pensée du neutre, le *ne-uter*, « ni l'un ni l'autre », emblème à son tour de tous les retournements visibles ou invisibles de la différence sexuelle – ni l'un ni l'autre, à la fois l'un et l'autre. Or, comme le soulignait Mireille Calle-Gruber au moment de la parution du *Jour où je n'étais pas là*, « [l]a reprise du motif de l'ab-norme dans un ouvrage récent, *Le jour où je n'étais pas là*, dispose [...] les divers fils et filiations de ce qui constitue désormais dans l'œuvre de Cixous, la pensée *ne-uter*⁶⁴ ». À travers l'exploration de la figure « [s]ans-sujet⁶⁵ » de l'enfant trisomique, *Le jour où je n'étais pas là* propose en effet de rejouer les fondements de l'être, de la pensée et de l'écriture qui étaient présents dans *Neutre*, en faisant graviter autour de l'axe pluriel de l'enfant « inexact » (J, 55) les nombreux visages de la différence (sexuelle) :

C'est dans le champ de la génétique que travaille le double questionnement qui trame le récit : celui qui a trait au « f... », au fils inabouti, inachevé, sans nom, humain inhumain rejeton ; celui qui a trait à l'usage de la citation, composant avec des rejets d'autres écrits, un site générateur du texte lequel progresse par dé-formes, dé-figurations, trans-figures⁶⁶.

Ainsi, comme le souligne Calle-Gruber, par l'erreur génétique qu'il porte, l'enfant trisomique ou l'« humain inhumain rejeton » (N, 115) se fait à son tour emblème de la

⁶² En italien, *lonza* désigne la « longe », partie de l'animal de boucherie. Nous reviendrons plus loin sur les homonymies de la « longe ».

⁶³ M. Calle-Gruber, *Du café à l'éternité*, op. cit., p. 115.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 115.

différence sexuelle, puis de toutes les différences, écarts, transformations, devenir. Malléable, il est la matière première du livre, le fil(s) de la « trame » (N, 115) avec lequel Cixous tisse toute l'œuvre, passée et à venir. Tenant à une lettre – l'erreur chromosomique à laquelle nous reviendrons –, l'enfant est la métaphore de ce qui ne peut être nommé, sinon que d'une seule lettre et d'une suspension dans le langage : « f... » (N, 115), comme un souffle auquel se mêleraient tous les « rejets d'autres écrits » (N, 115), enfants du livre autant qu'enfants de la mère, de la lettre et de la main qui écrit. L'enfant, l'écriture.

Mettant en scène l'enfant par les métamorphoses et les métaphores qui le rendent visible, *Neutre* est « la préfigure de *Le jour où je n'étais pas là* » (PT, 13) ; c'est aussi « le livre le plus crypté, le plus fugitif, le plus terrifié », explique Cixous.

Je voulais m'approcher d'un cratère et je reculais de crainte. Vous y trouverez *le premier portrait avorté de l'enfant manqué*, celui qui a/est une lettre ratée (vous noterez l'étrangeté de la notation chromosomique : nous sommes des lettres plus ou moins bien rédigées, parfois il y a *faute d'orthographe*). (RT, 53 ; nous soulignons)

Ce rapprochement entre l'enfant et une « lettre ratée » s'appuie sur le fait que chez l'enfant trisomique, les chromosomes, qui viennent par paires chez l'humain, sont en surnombre. En effet, au moins une des paires est un triplet, parce qu'un chromosome X ou Y est dédoublé (XXY ou XYY dans le cas d'un garçon, au lieu de XY). L'anomalie est donc bel et bien une affaire de lettres et de « faute d'orthographe » puisqu'elle affecte les chromosomes désignés par X ou Y. Par ailleurs, l'image du « cratère », convoquée ici par l'auteure, évoque une écriture qui se tiendrait, comme celle d'Ernaux, « au bord d'un trou⁶⁷ », donnant lieu au rappel du trauma qui, comme nous l'avons vu, se fait trou de la pensée, de la mémoire et de la conscience, telle une place laissée vacante et dévastée par le passage de l'événement.

Premier état de ce qui deviendra *Le jour où je n'étais pas là*, *Neutre* esquisse en l'enfant trisomique qui changera de substance, de corps et de destin, dans le passage du premier au second récit. « J'avais écrit *en balbutiant*, dans *Neutre*, *Le jour où je n'étais pas là* » (RT, 72 ; nous soulignons), précise Cixous, mettant explicitement en relation les récits de 1972 et de 2000 par le biais de cet événement « réel » de l'enfant trisomique. De ces

⁶⁷ Entrevue radiophonique avec M. Darrieussecq, *C'est bien meilleur le matin*, loc. cit.

balbutiements de l'enfant en son état permanent d'*infans*, le récit surgit lui-même en tant qu'*infans*, parlant avec *Neutre* la langue sans mot du babil, langue d'une pensée inachevée comme l'est l'enfant.

Et c'est seulement l'an dernier [en 2000] que les mots ont fini par creuser une galerie jusqu'à l'air libre pour témoigner du Jour où je n'étais pas là [*sic*]. Cela n'a pu se faire – mon fils est mort en 1961 – que parce que mon fils avait enfin fini sa mort, ou fini de mourir, c'est long à mourir, de mourir un mort, *il faut, quarante ans, se taire*. (*RT*, 53 ; nous soulignons)

Évoquant le long silence de quarante ans qui est le fruit du trauma de la naissance et de la mort de l'enfant, Cixous souligne par l'emploi de la virgule que la syncope se trouve là où on ne l'attend pas et que tout s'écrit avec peine, à partir de l'événement de l'enfant. On s'attendrait en effet à lire : « il faut quarante ans, se taire », plutôt que « il faut, quarante ans, se taire » qui scande chaque syntagme comme s'il devait se suffire à lui-même.

Malgré tous les cryptages qu'il contient, il n'en reste pas moins que *Neutre* contient le récit explicite d'un accouchement préfigurant en tous points celui qui arrivera à la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* et faisant signe vers celui, *autobiographique*, qui aurait pu arriver, *dans la réalité* (si une telle chose existe), à Cixous jeune femme :

Une primipare jeune sans péché, sans tache héréditaire, sans trouble psychique ou hormonal, accouche dans des conditions normales, sans intervention médicale, magique ou superstitieuse, d'un... (être). Le rejeton, il est vrai, peut-être dit : fils, si le mot veut bien encore désigner cet être issu, sans conteste, du ventre maternel. Mais *enfant* ne va pas avec ce *fils*, sauf par connotation de petitesse. Que pense l'accouchée qui voit ce sans-bras, sans-jambe, sans-membre autre que celui carmin, comme enflammé, du milieu, et dont la face est fendue d'yeux presque voilés par trois paupières, la bouche à peine marquée remplie par la langue géante, le cou sans force n'assumant pas la tête qui pend indifféremment sur la poitrine ou sur le dos, du *nom de mère* ? (*N*, 57-58 ; Cixous souligne)

Cette description circonscrivant la scène, les « conditions normales » de l'accouchement et l'enfant hors norme, carrément monstrueux qui en est issu, reviendra hanter le récit du *Jour où je n'étais pas là*. Car comment l'oublier ? Comment nier cette scène et cet être littéralement *entre parenthèses* sans que tous deux réapparaissent dans l'écriture avec leur étrangeté et le statut inquiétant qu'ils posent, tant pour l'enfant que pour la mère ? L'enfant

et la mère sont-ils, en effet, dignes de leurs noms ? Ces questions referont surface dans *Le jour où je n'étais pas là*, reprenant le fil interrompu de l'enfant. Reconstruisant à rebours la séquence des événements liés à la mort de l'enfant et refaisant le trajet amorcé par *Neutre*, *Le jour où je n'étais pas là* relève ainsi d'un formidable après-coup psychique par lequel « des expériences, des impressions, des traces mnésiques sont *remaniées ultérieurement* en fonction d'expériences nouvelles, de l'accès à un autre degré de développement. Elles peuvent alors se voir conférer, en même temps qu'un nouveau sens, une efficacité psychique⁶⁸ », expliquent Laplanche et Pontalis. Et c'est bien ce remaniement de l'enfant dans la langue de l'événement qui donnera lieu au récit du *Jour où je n'étais pas là*.

3. 2. Reprendre le fil(s)

Si le fils se donne à lire, dans *Neutre*, comme métaphore et paradigme d'une conception philosophique du sujet – marquée par la différence (sexuelle) –, il reparaît dans *Le jour où je n'étais pas là* comme personnage central du récit, l'« *enfant mal écrit* » (*J*, 99 ; Cixous souligne) devenant « *le commandant fantôme de l'écriture* » (*J*, quatrième de couverture ; Cixous souligne) et occupant radicalement « la place de l'écriture » (*J*, quatrième de couverture). Alors que Cixous avait pris la peine de nous prévenir, dans *Or. Les lettres de mon père*, que « nous ne commandons ni à notre pensée ni à notre volonté ni à notre cœur ni à nos yeux ni à nos semences » (*OL*, 45), que fait donc cet enfant aux commandes de l'écriture ?

« De tous mes enfants il est *la seule personne* » (*J*, quatrième de couverture ; en italique dans le texte), écrit Cixous. Désigné comme « seule personne », l'enfant renvoie autant à la question du sujet ontologique qu'à celle du sujet grammatical, la seconde préoccupation étant tout aussi fondamentale que la première pour l'écrivain, qui ne cesse de faire subir de nombreux déplacements à la langue, à ce que ces « personnes » désignent, ainsi qu'à leurs référents. Cette « *personne* » (*J*, quatrième de couverture ; en italique dans le texte) de l'enfant « inexact » (*J*, 55) évoque donc la personne ontologique faisant défaut, l'être sans être de l'enfant. Or la *personne* de l'enfant tient aussi du personnage, de la *persona* derrière laquelle on se cache, tel le masque de théâtre que portaient les acteurs

⁶⁸ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 33. Nous soulignons.

grecs et que désignait ce terme, « *persona* », à l'origine. L'enfant sera « ce masque un masque pour un autre masque » (*N*, 39), Cixous mettant « le corps sans vie de son fils devant son visage comme un bouclier. Masque du masque profond. » (*M*, 101) Symptôme par excellence de l'écriture, il est « le substitut, le suppléant, la prothèse, ce ou celui qu'on met en avant pour se protéger en se dissimulant, ce (lui) qui vient à la place ou au nom de l'autre, la responsabilité déléguée ou détournée⁶⁹ ». C'est en suivant cette même logique de remplacement que la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* viendra « tram[er] le suppléant le doubl[er] avec l'enfant suivant », l'enfant trisomique « mour[ant] exactement quinze jours avant la naissance de l'enfant suivant » (*J*, 102).

Personne et non-personne, *persona*, « *problema*⁷⁰ » et enfant à *problème*, l'enfant incarne ainsi toutes les déclinaisons du sujet et, comme l'écrit Mireille Calle-Gruber,

c'est au sujet que doit s'attacher l'interrogation du récit : non pas le sujet-personnage, la figure-simulacre mais le *pronom-sujet* qui est pièce maîtresse de l'édifice hiérarchique de notre « vieille » grammaire du « vieux monde ». [...] Ainsi le motif du fils trisomique vient-il croiser celui du sujet grammatical hors-la-loi⁷¹.

L'enfant est la personne grammaticale centrale en même temps que l'être sans-essence, et ce paradoxe atteste selon nous qu'il s'agit bien là de la figure du neutre par excellence, cette non-personne occupant de surcroît tout l'espace littéraire et linguistique. Personne grammaticale ne renvoyant jamais à un sujet d'énonciation⁷², l'enfant est la seule personne qui compte : personne dé-subjectivée, il est le quidam, l'inconnu, le figurant dans lequel se projettent toutes figures, celui qui reposerait dans la conscience de Cixous comme l'« un des nombreux colocataires dans [s]a chambre mentale » (*RT*, 62), mais surtout l'élément fondamental en regard de l'écriture et de l'existence, de la grammaire et de l'ontologie : l'élément du sans-sujet.

De *Neutre* au *Jour où je n'étais pas là*, l'enfant passe en somme de « manquant » à « manqué » et revient au récit en une autre langue : « *Le Jour où je n'étais pas là*, de

⁶⁹ J. Derrida, *Passions*, op. cit., p. 82. Derrida souligne.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ M. Calle-Gruber, *Du café à l'éternité*, op. cit., p. 123-124. L'auteure souligne.

⁷² Sur les incidences de la personne (grammaticale et autre) chez Cixous, voir G. Michaud, « Soi disant sujet, ou "La fiction suit son cours" (Autour de *Double Oubli de l'Orang-Outang* d'Hélène Cixous) », *Études françaises*, loc. cit.

facture plus narrative que *Neutre*, écrit Mireille Calle-Gruber, c'est-à-dire interrogante mais moins rompue d'irruptions, plus autobiographique aussi, c'est-à-dire sans le voile d'autres voix écrites citées à comparaître, déploie l'art du lacet récitatif⁷³ ». Non plus masqué de visages animaux comme dans *Neutre* mais crypté *autrement*, l'enfant passe au récit dans les interruptions, les bonds de la syntaxe (ellipses et anacoluthes), les répétitions, dérivations et dénégations, les hypallages et énalages, dans le lexique qui témoigne de ce qui s'en vient, de ce qui se tient aux portes du récit, dans la résistance du récit – comme de l'enfant – à se déployer lisiblement. Il n'est donc plus seulement absent aux autres (manquant), mais l'absent par essence, la rature, l'erreur de la nature. Il est avant toute chose l'enfant manqué (qui manque et que l'on manque), l'objet direct et indirect de la langue, le sujet (du livre) sans sujet – au sens de subjectivité –, celui à propos duquel Cixous ne peut s'empêcher d'écrire : « [C]e nici-niça [...] me hantait et m'a hantée toute mon existence pour finir par se narrer avec un filet de voix quarante ans plus tard *le jour où je n'étais pas là* » (RT, 41 ; Cixous souligne), un « filet de voix » qui, loin d'être mince, embrasse large.

Le passage de *Neutre* au *Jour où je n'étais pas là*, marqué par un délai de trente années, par une opération de décryptage thématique et formelle empruntant la voie de l'autobiographique et se faisant dans une trajectoire éditoriale orientée vers la fiction, ce passage, donc, signe l'avènement de *l'événement de l'enfant* – membre fantôme et tiers « inclus-exclus⁷⁴ » du triangle que forment la narratrice, la mère et le frère –, en une exploration menant la narratrice et l'écrivain au plus près du cratère apparu près de quarante ans avant la parution du *Jour où je n'étais pas là*, dans la vie d'Hélène Cixous, au moment de la naissance puis de la mort d'un enfant trisomique : « Nous l'appelions l'enfant. En vérité c'est *l'enfant même* » (MJ, 44 ; nous soulignons).

Ainsi qu'elle commence bien avant ce texte, la course de l'enfant ne s'achève pas avec *Le jour où je n'étais pas là*. L'enfant reviendra en effet de manière cryptée, comme retourné au silence de son arrivance inouïe, et fera notamment retour dans *Double Oubli de l'Orang-Outang*, l'oubli tenant cette fois lieu d'axe de réflexion entre le fils et le manuscrit du premier livre (*Prénom de Dieu*), contenu dans le Carton retrouvé : « L'avais-je oublié ?

⁷³ M. Calle-Gruber, *Du café à l'éternité*, op. cit., p. 126.

⁷⁴ L. Marin, *Lectures traversières*, op. cit.

Non. Ni oublié, ni non oublié » (*DO*, 15), cela fait qu'« [o]n n'y pense plus. On niepense de plus en plus » (*DO*, 185), à l'enfant comme au livre, premiers tous les deux. L'événement de l'enfant réapparaît donc dans la forme de « l'Événement » avec majuscule, décrit par la narratrice de *Double Oubli* comme « l'entrée si peu orthodoxe et comme rusée du Carton improbable dans [s]a vie » (*DO*, 14). Par une opération de substitution qui fait de l'enfant un livre (comme le sont d'ailleurs tous les enfants-livres de l'œuvre-vie de Cixous), la narratrice se révèle enceinte d'un livre : « “Je vais avoir un livre” » (*DO*, 16). Échappant cette fois à l'indifférence, c'est sans équivoque un enfant mâle : « [i]l était totalement mâle. Toutes ses parties, tous ses sexes étaient mâles. » (*DO*, 20) L'enfant-livre dans la forme du Carton tranche à cet égard avec l'indétermination de l'enfant trisomique, rappelant du même coup l'expérience « d'absolue extériorité », le « continent étranger » (*DO*, 20) que représentait cet enfant.

Conclusion

C'est donc à partir d'une matière et d'une écriture *réelles-fictives*, dans l'avènement d'un « mentir-vrai⁷⁵ » propre à la « fiction autobiographique⁷⁶ » que la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* entend retracer les *événements* entourant la vie et la mort du fils trisomique, et de la manière la plus *vraie* qui soit. Fiction et contenu autobiographique ne s'excluent pas ici et se combinent pour former une réalité autre, une *tierce* réalité – quand l'on sait l'importance du tiers pour qui témoigne, le témoin étant ce tiers « inclus-exclu⁷⁷ », toujours à la fois dedans et en dehors de la scène dont il témoigne – devenant la vérité propre du récit commandé par le fils puis par le Livre. Les liens entre vérité et mensonge, entre réalité et fiction sont ainsi rejoués, et les oppositions, dissoutes : la fiction constitue chez Cixous le mode du témoignage par excellence.

Ce mode du témoignage singulier et exemplaire répond en tous points à l'appel de Derrida en faveur du « témoignage en régime littéraire⁷⁸ ». Soumise à un vouloir « “[f]aire le récit” comme Saint Augustin dit qu'il voulait “faire la vérité” » (*PT*, 15), l'écriture de Cixous prédispose en effet le récit à faire état de l'événement, à le laisser arriver, à en

⁷⁵ Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004, p. 93.

⁷⁶ J. Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁷ L. Marin, *Lectures traversières*, *op. cit.*

⁷⁸ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 64.

déployer le témoignage tout en faisant du récit un événement en soi, second événement rendant l'événement littéral ou biographique à la performativité même de l'invention, de l'écriture et du langage. Toute l'œuvre de Cixous est donc ainsi tournée vers l'avènement de cet événement. L'enfant trisomique arrive, advient au récit, voit le jour à même *Le jour où je n'étais pas là* et l'œuvre de l'événement prend forme. L'événement accomplit son œuvre. Et tout converge vers le voilement-dévoilement sans révélation de l'événement de l'enfant, dans la forme du *Jour où je n'étais pas là*.

Mouvement double de passivité et d'activité, le « faire venir » et « laisser venir » de l'œuvre sera la toute-puissance même de l'événement qui propulse l'écriture, « la puissance de laisser faire venir ce qui vient. De façon infiniment active et infiniment passive⁷⁹ ». Tel serait donc le travail de l'événement engagé par l'écriture d'Hélène Cixous : né du mouvement tautologique faisant arriver et laissant arriver en même temps, mouvement circulaire de l'écriture faisant advenir ce qui déjà est là, ce qui se tient tout près et arrive, ne serait-ce que brièvement, furtivement, dans l'intervalle d'un battement. Une telle puissance du « laisser faire arriver⁸⁰ » de l'événement générera secousses, répétitions, rythmes syncopés et mouvements spiralés de l'écriture, voyages d'une scène à l'autre, d'un fil de l'histoire à un autre, mais aussi un va-et-vient entre histoire et Histoire, entre intime et cosmique.

Par sa venue à l'écriture, le fils inscrit un tel mouvement de l'événement. Car suivre le fil(s), c'est répondre en un premier temps à la séduction de l'enfant inexact, né et mort selon la logique même du phantasme ; c'est répondre à l'appel de l'enfant né et mort trisomique pour en répondre, avant de se mettre à (le) penser, lui qui « pouss[e] à penser des choses que [l'on] avait pas pensées avant » (*AVE*, 21-22). L'écriture cherchera donc à répondre de cette vie comme de cette mort, et cela aura pris quarante ans pour démêler tous les fils enchevêtrés de son histoire, quarante ans pour arriver. C'est l'enfant qui guide, régit et inscrit le récit, qui le porte, lui, « le plus fort le plus faible donc le plus fort » (*J*, 22), dans la toute-puissance de sa faiblesse à n'être et à naître, « [l]'infinie impuissance qui contient lorsqu'on la retourne en un sens contraire une infinie puissance », mouvement possible-impossible de la dénégation, s'il en est un, que ce « retourne[ment] en sens contraire » (*J*,

⁷⁹ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, *op. cit.* p. 62.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 60.

113) que viendra inscrire l'événement en toutes lettres. L'« événement comme écriture⁸¹ » se veut à cet égard « un combat pour atteindre la chose *et* en même temps, dans le combat même, la fuite, un combat pour ne pas l'atteindre » (*OL*, 183), comme si le récit disait quelque chose tout en se gardant bien de le dire.

Sur la frange de cette indécidable réalité fictive dont fait état le récit, une question demeure : le « mongolien » a-t-il vraiment existé ou est-il l'invention du livre ? On ne saurait trancher catégoriquement en faveur ou non de la vérité biographique et, pourtant, l'événement de l'enfant, son pouvoir à faire advenir le récit et la langue, son impulsion événementielle à faire remonter le secret d'un être sans être et d'une mort sans présence, sa « "toute-puissance" » qui est sa « souveraineté »⁸² demeurent. Cet enfant est tout à la fois : un dieu – rappel de ses visages de *Neutre* –, une croyance, le mensonge et la vérité ; il rend visibles la puissance d'invention de l'écriture et la souveraineté du livre à dire et à cacher – et sans doute devrions-nous parler du *Livre* avec une majuscule, pour rester fidèle à la manière dont il résonne chez Cixous.

Le Livre prend ainsi le relais du fils et c'est lui qui dominera désormais la vie et l'écriture. Seul maître des preuves ou des pièces à conviction, le Livre maintiendra le secret sur l'événement – et il le fera tout en rapportant cet événement –, ce dont rend compte une fable livrée par Cixous dialoguant avec Derrida. C'est une fable alliant littérature et secret, déposés au pied de la tombe (de l'enfant) :

Devant le livre il y a une porte. Le lecteur inspiré ouvre, on croit entrer. Mais le texte s'emploie à dissimuler la chose dans ses plis et l'auteur n'y peut rien. [...] La littérature est tragique, affolée par la nécessité de poursuivre le secret mais en vain. À la fin le livre se sauve, il n'y a pas de fin. Le livre est une lettre de fuite. La littérature doit la vie au secret, sa mission la dépasse. Dès qu'on écrit pour exhumer on secrète du secret⁸³. (*ML*, 29)

Le jour où je n'étais pas là ne fera rien d'autre que d'imiter ce mouvement de fuite, demeurant à l'écart de toute vérité révélée – « séparé », comme la racine latine du secret le

⁸¹ Voir *L'Événement comme écriture*, *op. cit.*

⁸² J. Derrida, « La Veilleuse ("... au livre de lui-même") », dans J. Trilling, *James Joyce ou L'écriture matricide*, *op. cit.*, p. 17.

⁸³ Dans *L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves*, Cixous fait aussi allusion à la fable « Parole soufie pour l'ouverture d'une porte ». (Citée par M. Calle-Gruber dans « Nêtre », dans *Genèses Généalogies Genres*, *op. cit.*, p. 38.)

suggère (« *se cerno* », « *se cernere* », séparer), de tout dévoilement. Ce mouvement s'accélère d'ailleurs et prend de plus en plus de place au fur et à mesure qu'avance le récit. « [À] peine refermai-je la porte », raconte la narratrice du *Jour où je n'étais pas là*, « que le livre la rouvre. On ne peut pas imaginer l'autorité d'un livre : c'est un juge. » (*J*, 188) Et c'est à lui qu'elle devra désormais (en) répondre : ayant reçu de lui « “une convocation” », la narratrice comme l'auteure doit « obéir aux ordres d'un livre » (*J*, 188).

II. « APRÈS 40 ANS... L'EXHUMATION » (MJ, 12)

L'événement constatif ou *ce* qui arrive dans *Le jour où je n'étais pas là* s'énonce ainsi : un fils trisomique est né, a vécu puis est mort avant d'arriver, quarante ans plus tard, à Cixous et à l'écriture. Apparition à retardement relevant tant du référent biographique que du trauma, cet événement littéral se fait également l'*occasion* de l'événement psychique – du latin « *occidere* », « tomber⁸⁴ », « occasion » se dit aussi « *kairos* » en grec, « instant propice⁸⁵ ». Comme si le temps de l'enfant était enfin arrivé.

Désigné en toutes lettres, l'événement se fait aussi personnage du livre, dans un constatif qui révèle sans contredit sa présence : « la nouvelle de l'événement » (J, 69), « l'antique événement » (J, 160). L'événement se fait complice de l'histoire en cours jusqu'à prendre la parole en son nom : « Me voilà dit le destin, c'est dimanche dit l'événement » (J, 166). Or de tels énoncés constatifs ne suffisent pas à signaler la présence d'un dire qui *dirait* l'événement ou qui *ferait* événement. Car si dire l'événement est possible, cela ne peut se faire qu'au-delà du constatif, dans l'avènement d'un performatif, « cette autre dimension du dire l'événement⁸⁶ », entendu traditionnellement au sens d'un dire « qui *fait en disant*, [d']un dire qui fait, qui opère⁸⁷ », comme c'est le cas de l'aveu, par exemple.

Dans l'aveu, il y a quelque chose d'autre que le faire-savoir, que le dire constatif ou cognitif de l'événement. Il y a une transformation de mon rapport à autrui où je me présente comme coupable et je dis : « je suis coupable, non seulement je t'apprends cela, mais je déclare que je suis coupable de cela »⁸⁸.

Ce que dit ici Derrida de l'aveu n'est pas étranger au cas du *Jour où je n'étais pas là*. Le récit de Cixous est en effet un aveu de fautes et un témoignage de culpabilité qui prendra la voix du performatif et au-delà pour s'écrire.

⁸⁴ *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Oscar Bloch et Walther Von Wartburg (dir.), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002.

⁸⁵ *L'Encyclopédie philosophique universelle*, « Notions philosophiques », t. 1, André Jacob (dir.), Paris, PUF, 1991.

⁸⁶ J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 88. Derrida souligne.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 91.

1. *Écrire sur les tombes*

Unies par la toute-puissance de l'événement à générer l'écriture et à engendrer le livre, les fictions de Cixous présentent le même noyau de chair vive, le même embryon de crise, la même faille, soit « la répétition de la mort d'êtres chers toujours appelés Georges » (*M*, « Prière d'insérer », 2). L'événement, pour Cixous, a en effet toujours à voir avec la mort puisqu'il n'y a pas, selon elle, d'« événements de vie [...] si l'on conçoit l'événement comme le surgissement d'un imprévisible » (*RT*, 57). Entendu au sens d'« une blessure avec effraction⁸⁹ » (un trauma), un tel événement ne peut donc trouver son sens dans l'immédiat de l'expérience et encore moins passer au récit sans difficulté.

On peut en effet penser, dans le cas du *Jour où je n'étais pas là*, que le langage achoppe sur l'événement parce que l'événement singulier dont témoigne le récit concerne la naissance et la mort d'un enfant, relatés, quarante ans après leur arrivée, du point de vue de la mère et des autres membres de la famille. Rappelé sur le mode du trauma en regard duquel « l'événement n'est pas assimilé ou vécu pleinement sur le coup, mais seulement à retardement⁹⁰ », le récit se déploie donc dans la dépossession du sens comme du propos et de la phrase, tourbillonnant d'un sujet, d'une figure à l'autre et échappant sans arrêt à la narratrice.

Par ailleurs, le « “thème” de l'enfant mort⁹¹ » constitue en lui-même et à plusieurs égards un « tabou fictionnel⁹² ». Tabou parce que cette mort est contraire à l'ordre attendu des choses, et davantage quand l'enfant dont il est question est un *infans* – « *l'in-fantia* »,

⁸⁹ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 499.

⁹⁰ « *The pathology [of trauma] consists, rather, solely in the structure of its experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it.* » (C. Caruth, « Introduction », dans *Trauma: Explorations in Memory*, op. cit., p. 4. Nous traduisons.)

⁹¹ Camille Laurens, « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », *La Revue littéraire* (Paris, Éditions Léo Scheer), n° 32, automne 2007, p. 1-2.

⁹² Cela nous amène à évoquer un autre événement de l'enfant mort, celle de *Tom est mort* de Marie Darrieussecq. Quand Darrieussecq publie *Tom est mort*, Camille Laurens l'accuse, entre autres choses, de « plagiat psychique » (C. Laurens, « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », *La Revue littéraire*, loc. cit.). Laurens, qui a consacré dix ans plus tôt un récit personnel à la mémoire de son enfant mort (C. Laurens, *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995 ; repris chez Gallimard en 2008), dénonce Darrieussecq pour ses méthodes d'emprunt : selon elle, l'auteure de *Tom est mort* ne devrait pas pouvoir toucher à une douleur qu'elle n'a pas éprouvée. Enfin, dans un article faisant état de cette polémique opposant les deux écrivains, Philippe Lançon soulève la question du « tabou de l'enfant mort » comme inhérente à l'objection de Laurens. (« La légitimité du vécu : une perversion », *Libération* (Paris), 30 août 2007 ; texte mis en ligne à cette adresse : www.liberation.fr/livres/0101109776-la-legitimite-du-vecu-une-perversion ; consulté en ligne le 15 août 2013.

« innocent comme l'enfant qui vient de naître⁹³ » –, « cela qui n'a pas encore commencé à parler et jamais ne parlera » (ED, 110), comme l'écrit Blanchot. Un enfant qui serait le « représentant à jamais inconscient » (ED, 110) qu'il faut tuer « en soi (en autrui aussi) » (ED, 111), en une mort qui aurait toujours déjà eu lieu et donnerait au sujet la possibilité de vivre et de parler. « Insupportable est la mort de l'enfant », rappelle Serge Leclair : « elle réalise le plus secret et le plus profond de nos vœux⁹⁴ », celui qui fait penser que, pour vivre, pour parler, il a fallu sa mort à lui⁹⁵. L'*infans* de Cixous génère ainsi doublement le trouble puisqu'en plus d'être mort – d'une mort qui est taboue –, il est né inexact. Il fait scandale, il est lui-même le « *skandalon*, [...] la pierre d'achoppement, ce sur quoi on trébuche⁹⁶ ».

À partir de ce tabou de l'enfant mort, l'écriture va engendrer un « récimetière » (J, 167), cherchant à donner à l'enfant une sépulture qu'il n'aurait pas eue, à l'image des survivants d'une catastrophe devant, pour « asseoir leur propre existence, comparaître en porte-voix des morts sans sépulture encryptés en eux⁹⁷ ». Car comme le père, le fils « n'est pas un enterré, il a échappé à cet acte de renfermement » (O, 183). En effet, selon la coutume juive, « ce n'était pas un enterrement » que l'on fit à l'enfant : « Les enfants, on les mettait au cimetière dans *des cases*. Il y avait un mur plein de cases pour tous les petits enfants », explique la mère de la narratrice du *Jour où je n'étais pas là*. « On le met dans *une boîte*. Et la boîte dans *une niche* qui est fermée et ça y est. » (J, 155 ; Cixous souligne) Déterrer la mémoire du fils enfoui sans sépulture pour mieux le mettre en terre par la suite, une fois pour toutes ; l'enterrer, ne plus avoir affaire à lui, pouvoir en faire une « affaire classée », voilà ce qui semble importer à la narratrice et mère de l'enfant.

L'écriture du *Jour où je n'étais pas là* est ainsi placée sous le signe d'un enfant mort, né trisomique, ce *jamais-né* – comme on dit « nouveau-né » – mort d'être vivant bien avant sa mort, puis rappelé par l'écriture à la vie et à la mémoire de la narratrice en un récit tourné vers la tombe, une tombe qui en sera le fil conducteur et la destination. Le récit se révélera infanticide, devant tuer à nouveau l'enfant déjà mort pour pouvoir ensuite le mettre

⁹³ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, op. cit., p. 88.

⁹⁴ Serge Leclair, *On tue un enfant*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1975, p. 10.

⁹⁵ Nous reviendrons sur la question de la mort dans la partie « La mort, le deuil, les larmes ».

⁹⁶ H. Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2002, p. 90 (cité par G. Michaud dans *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 180).

⁹⁷ J. Altounian, *La Survivance*, op. cit., p. 76.

en terre. « [R]emu[ant] de jeunes tombes » (*J*, 159), la narratrice accèderait ainsi par le biais du phantasme et de l'écriture au « cimetière rêvé » où elle n'est « jamais allée » (*J*, 172).

« Fil : découverte de la tombe » (*MJ*, 1) : posé seul sur une petite feuille de notes dans le manuscrit⁹⁸ du *Jour où je n'étais pas là*, cet énoncé, comme le signale sa position dans l'archive, préside la lecture du texte qui va suivre. C'est le « fil » – qui est aussi le « fils » – à suivre, comme un exergue venu d'un autre texte ou d'un rêve, à l'image du liminaire même du *Jour où je n'étais pas là*. L'évocation de cette tombe à découvrir n'est d'ailleurs pas sans rappeler le titre d'un autre livre de Cixous (*Tombe*), paru en 1973 au Seuil, puis repris trente-cinq ans plus tard, en 2008, accompagné d'une préface « explicative ». Cette préface, non exempte elle-même de fiction, il va sans dire, est supposée fournir les « clés⁹⁹ » du livre : « Un livre est un genre de tombe qui porte en soi les secrets de la résurrection. La lecture est l'officiante de cette magie » (*PT*, 7), explique ainsi Cixous, en une sentence éclairant tant sa vision de l'écriture que l'accueil fait au livre.

Les tombes sont donc partout chez Cixous – tombe « de [s]on grand-père allemand », tombe « de [s]on fils disparu dans les limbes d'un mur d'Alger », tombe « de [s]on père », tombes « d'Orphelins » et « d'Orphée » (*PT*, 17), tombes de tous « [s]es malenterrés » (*M*, 27 ; Cixous souligne), pour n'en citer que quelques-unes parmi les plus évocatrices et significatives –, se superposant et s'emboîtant les unes dans les autres, recouvrant un même noyau aussi appelé « scène primitive » ou « traumatisme originaire disparu¹⁰⁰ », selon l'expression qu'utilise Cixous dans la préface de *Tombe*, pour parler de *Manhattan*. Les deux textes sont ainsi liés par la tombe :

⁹⁸ Au sujet du manuscrit et de ses implications dans l'événement, voir la partie « L'histoire, la date, l'archive ».

⁹⁹ Dans une vidéo où il présente *Tombe*, René de Ceccatty, qui dirige aux Éditions du Seuil la collection « Réflexion » où est repris le texte, présente la préface du livre comme recelant les « clés de son roman ». (« *Tombe* d'Hélène Cixous », vidéo mise en ligne à l'adresse suivante : <http://www.seuil.com/video-55.htm> ; consultée le 7 octobre 2013.)

¹⁰⁰ Cixous écrit, à propos de *Manhattan*, qu'« avant cette préhistoire il y a une autre préhistoire. On remonte ainsi de cicatrice en cicatrice, par une échelle de lésions, vers un traumatisme originaire disparu » (*PT*, 16).

Quand j'écrivais *Tombe* en 1970 je voulais relever une tombe, et relever d'une mort vénéneuse. Je voulais désenfouir un secret et je l'enfouissais sous un texte. Je travaillais sans arrêt, je fouissais, *Tombe* faisait un travail de taupe. [...] Jusqu'au jour où il y eut une déchirure dans mes vies par où *Tombe* put lever. Mais seulement ce *Tombe* ou cette tombe. Ce n'est pas cela. Je voulais écrire un livre, ma langue a fourché, *Tombe* est né de cette fourche. Né fourchu. Double. Avec la mort en tiers. *Tombe* appartient dans mon œuvre en général à l'espèce des Livres qui se sauvent, dès que je cherche à écrire ce livre, il détail devant moi. C'est peut-être moi qui fuis. Entre nous il y a fuite. *Tombe* pressent, préécrit le livre qui le hante, sans le savoir. Veille. Attend. Sans que je sache. Attend trente ans. (*PT*, 13)

Par la chaîne métonymique des tombes, avec la mort comme témoin, « en tiers » et *entière*, une chaîne qui est *le fil* entre les récits s'emboîtant, se hantant et se répondant les uns, les autres, l'écriture suit le fil et remonte jusqu'au fils, jusqu'à donner forme au Livre, *Le jour où je n'étais pas là*, mais aussi tous les autres livres, parus avant ou après. Cela arrive par l'opération qui fait oublier et se souvenir de la chose, tel que Blanchot l'avait prédit : « La pensée ne peut pas accueillir cela qu'elle porte en elle et qui la porte, sauf si elle l'oublie. » (*ED*, 110) Pour cette raison – et pour d'autres encore qui restent au secret –, « il aura fallu plus d'un livre, les essais de récit pour tenter de dire » l'enfant : « Nier le livre », l'oublier, « c'est l'organiser en vue d'une immense énalage – ce trope qui consiste à échanger un temps, un nombre, une personne contre un autre temps, un autre nombre, une autre personne¹⁰¹ ».

1. 1. *Retour de l'enfant nié*

Avec un délai de quarante ans, sans qu'on n'y ait pensé avant – ou si peu, dans la forme de balbutiements –, l'enfant né et mort inexact ressurgit pour venir trouver son expression dans le langage. L'enfant mort est exhumé, il s'impose à la pensée et au récit, rétablissant de cette manière l'effacement dont il a été l'objet dans l'histoire familiale, incarnée par le « livret de famille » : « mon fils le vivant est passé en coup de vent chercher le livret de famille. [...] C'est la première fois de toute ma vie que le livret de famille sort de la maison. » (*J*, 13) L'archive du *Jour où je n'étais pas là* contient d'ailleurs une chemise

¹⁰¹ M. Calle-Gruber, « Nêtre », dans *Genèses Généalogies Genres*, op. cit., p. 53.

orangée, la dernière comprise dans le dossier concernant le livre et sur laquelle est inscrit

« LIVRET Arcachon

ms BN ». (MJ, [chemise orange])

Quiconque mène l'enquête sur les circonstances entourant l'écriture de l'œuvre et consulte le dossier d'archive en ayant lu *Le jour où je n'étais pas là* s'attend ici à découvrir, à l'intérieur de cette chemise, le fameux « livret de famille » (J, 13) auquel fait référence la narratrice. Mais coup de théâtre ! La chemise est vide. Aménageant cet effet, Cixous déjoue une fois de plus toute attente et maintient le secret, cette fois sur le livret de famille dont fait mention le livre. En un second coup de théâtre, c'est comme si, en même temps, « l'enfant avait été retiré avec le récit sous le couvert d'une nuit » (J, 167). « Cela fait des mois que [la narratrice se] déba[t] pour défaire cet effacement, [qu'elle] longe la nuit », « hant[ant] les mémoires, [...] palp[ant] la toile, cherch[ant] un trou » (J, 178) par où échapper à l'effacement recouvrant par la négative la scène de la mort de l'enfant et l'enfant lui-même.

Dans cette présence-absence de l'effacement, le mouvement qui écrit l'effacement, qui l'écrit en l'effaçant, s'entend aussi, sur un autre plan, la disparition de l'enfant trisomique *en tant que tel* – par mort naturelle ou par avortement, suivant le dépistage intra-utérin de l'anomalie génétique désormais proposé aux femmes enceintes. On trouve ainsi dans le manuscrit du *Jour où je n'étais pas là* des notes concernant la prévalence de la trisomie et les pronostics de survie des enfants trisomiques, données également présentes dans *Neutre* mais repoussées dans ses marges¹⁰² : « Avant il y avait 1/300 », « 25 à 30 % des morts avant la 1^{ère} année », « 50 % avant 5 ans » (MJ, 55). En « quatre ans d'hôpital, dira le frère médecin, [il n'en a] pas vu un seul » (J, 115). Ainsi, « [i]l n'y a plus de mongoliens dorénavant », énonce une voix faisant autorité, citée par la narratrice sans qu'on sache s'il s'agit d'un manuel ou d'un médecin qui parle. Sa disparition est donc tout à la fois celle du mot (« mongolien ») et du référent : « De nos jours, commente la

¹⁰² « Pour l'accident chromosomique, cf. les observations sur le mongolisme. » (H. Cixous, *Neutre*, *op. cit.*, p. 69, note 9)

narratrice, on les détecte et on les interrompt dans l'œuf. [...] Plus tard on ne saura plus *ce qu'il nous apportait en nous ôtant ce qu'il nous donnait en nous déportant ce qu'il nous causait*, quel dommage, quelle mutation, quelle brûlure, quelle émotion » (*J*, 116 ; nous soulignons). Par sa « lettre en plus qui produit un moins » (*AVE*, 27), le mongolien donne, il déplace, il déporte, mais quoi ? La narratrice ne le dira pas, emportant au secret les pouvoirs de l'enfant qu'il faudrait préserver. Avec sa lettre en trop, sa *différence*, il est « l'autre enfant pour rien » (*J*, 131) dont la disparition ne fait en apparence aucune différence. Sa présence force à la déportation de nous-mêmes, Cixous rappelant ce mot associé à la Shoah pour le faire entrer dans le champ poétique de l'enfant.

Le fils niais se révèle donc en tant que fils *nié*, passé sous silence par la mémoire familiale – « nous l'avons tous tu, soutient la narratrice, et sans mot donné et sans briser le sceau déposé il y a des dizaines d'années » (*J*, 150) – autant que par la médecine qui rend possible l'éradication de l'erreur génétique que constitue la trisomie, et « [l]a raison pour laquelle [la narratrice] n'en [a] jamais parlé, est d'une telle diversité, il y en a un banc » (*J*, 150). Son effacement apparaît telle la résistance même de l'enfant, une force à combattre par le récit : tentation de l'écriture à passer l'enfant sous silence, *double bind* de la mémoire qui a oublié l'enfant et refuse de s'en souvenir, mais ne peut finalement éviter de s'en *ressouvenir*, l'effacement constitue un motif premier de l'écriture et du livre. Il agit surtout dans sa manifestation négative, telle l'inscription d'un effacement qui révélerait l'intention du récit de rétablir les faits entourant l'enfant et de procéder à son exhumation : « Cela fait des mois que je me débats [...], je *longe* cette nuit [...] Il faut que j'arrive _ il faut que je renoue mongolien » (*MJ*, 4 ; nous soulignons). Cixous évoque ainsi toujours dans les mêmes termes (« je me débats », « je longe ») son rapport à l'enfant, la nécessité de lutter contre les forces de l'oubli, et le combat ayant lieu entre la nuit et le jour quand il s'agit d'écrire à son sujet.

Cela fait des années, précisément, que dure cette manœuvre qui est une lutte entre taire et raconter, entre dire et cacher, entre penser et effacer. Depuis *Neutre*, longeant le corps de l'enfant dans la forme de la *lonza* – la « longe » même de la bête de la métamorphose –, le livre se contentant de déposer l'empreinte de sa différence et de son impensé. « [L]es choses qui sont arrivées me parviennent si tard, elles mettent quarante ans pour me trouver et que je les trouve, elles se passent longtemps avant que le Livre

m'ouvre » (*J*, 160), explique la narratrice du *Jour où je n'étais pas là*, comme en s'excusant de cette résistance de l'enfant.

C'est donc un revenant retenu par une mère endeuillée qui arrive au jour dans *Le jour où je n'étais pas là*, les premières pages du livre ne cessant de faire état de l'arrivance de ce mort qui « remonte maintenant, c'est son heure de retour » (*J*, 150). Arrivant du plus loin de l'histoire familiale, le spectre se fait événement et vient hanter la narratrice, autant que le récit :

TU TE GARDES DU NIAIS, me dis-je, et j'ouvris les yeux.

Toute la nuit je l'avais tenue à distance, sans toutefois la chasser, car chasser une présence, en se levant ou en lançant un sifflement menaçant, c'est ce qu'il ne faut pas faire, on doit continuer ferme à sommeiller, malgré les froissements indécis dans le coin près de la fenêtre, peut-être est-ce la chatte, peut-être la présence, la sagesse est de ne pas remarquer en insistant sur la sérénité jusqu'à ce que la chose se dissipe. (*J*, 11 ; les capitales sont dans le texte)

Nous sommes bien ici dans un rêve qui hante la narratrice et révèle l'enfant féminisé parce que remplacé par ce terme de « présence ». Quelques paragraphes plus loin, la « présence » ou la « chose » se précise, dans sa qualité de spectre : « Fossile de faucon niais, voilà *ce qu'il est* ; mais pourtant ça remue et ça froisse doucement sans violence comme un spectre tâtonne en cherchant le loquet qui entre-temps a changé, chantonnant à la porte sans se douter nié » (*J*, 12 ; Cixous souligne). Ce spectre, s'il s'agit bien du fils qui refait surface dans le corps d'un enfant mort – car comment être certain, encore une fois, de ce qui arrive ? – exerce une résistance à l'endroit de la force d'enfouissement et de révélation ; il résiste de toutes parts. Ce mouvement double et contradictoire d'enfouissement et de déterrement qui s'empare de l'enfant – telle « l'intermittence¹⁰³ » (*T*, 16) qui, selon Cixous, caractérise la mort – suggère qu'il tente de rester caché en même temps qu'il émerge à la surface du récit. Ce mouvement s'inscrit comme le processus même du deuil, d'un deuil qui

¹⁰³ H. Cixous, « “Je suis d'abord un auteur de textes qui n'ont pas de nom.” » [propos recueillis par Marine Landrot], *Télérama* (Paris), n° 2974, 10 janvier 2007 ; texte mis en ligne à l'adresse suivante : <http://www.telerama.fr/livre/helene-cixous-je-suis-d-abord-un-auteur-de-textes-qui-n-ont-pas-de-nom,89551.php> ; consulté le 7 octobre 2013. Désormais abrégé en *T*.

refuserait de se résoudre normalement, soit en amenant le sujet endeuillé à « tuer son mort », à l'enfourer une fois pour toutes¹⁰⁴.

L'auteure cherche ainsi à ressusciter l'enfant mort, avec en lui le spectre du père et de tous les enfants morts, *interrompus*, de la Clinique, pour accomplir ce que le mort lui intime de faire : le garder. Car tout est la faute du verbe « garder », omniprésent dans le lexique du mort. « TU TE GARDES DU NIAIS » (*J*, 11) : le pronom « tu » apparaît comme le signe de la scission de la narratrice, la marque de son dédoublement, alors que le verbe « garder » évoque à la fois la surveillance de l'enfant – la question de la garde de l'enfant ne joue-t-elle pas un rôle prépondérant dans la responsabilité et la culpabilité liées à sa mort ? –, sa protection (la narratrice protège l'enfant de sa mort), ainsi que la mise à distance entre la mère et l'enfant (la narratrice se tient loin de l'enfant en se *gardant* bien d'y penser directement). L'emploi du verbe « garder » apparaît également comme un écho aux propos de Derrida dans « Fors », préface au *Verbier de l'homme aux loups* : la crypte est « *ce qui garde et me regarde*¹⁰⁵ », ce qui permet de « garder la vie et [de] mettre le mort dans sa poche¹⁰⁶ ». Ce dernier syntagme peut d'ailleurs être rapproché d'un autre passage important du *Jour où je n'étais pas là* où la narratrice « enfoui[t] la miette de [s]on mort dans [s]a poche » (*J*, 173). Nous y reviendrons plus loin.

1. 2. *L'avènement d'une langue*

L'enfant, *on ne pense pas à s'en rappeler*. Il est logé dans une crypte, faux inconscient de l'inconscient, un lieu en soi, hors de soi, où repose celui qui est nié, oublié, et qui pourtant déploie ses conséquences.

Est-ce que je savais moi lorsque *je me gardai* de le regarder partir, niant tout, niant la nécessité, niant l'événement, niant la prédiction, niant l'erreur et la vérité, niant la cruauté, niant l'innocence, niant les paroles de patience et d'espérance, niant en bloc et toute faute, niant les faits, les traits, les yeux, la bouche la langue les mains le nez, est-ce que je savais que *je le gardai dans moi hors de moi*, dès cet instant dans le hors de moi qui fait, au creux miné de ma nuit, un nid où couve toujours mon petit niais ? (*J*, 12 ; nous soulignons)

¹⁰⁴ Nous reviendrons sur la question du deuil dans la partie « La mort, le deuil, les larmes ».

¹⁰⁵ J. Derrida, « Fors », dans N. Abraham et M. Torok, *Cryptonymie*, *op. cit.*, p. 10. Nous soulignons.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 57.

Ce n'est que dans l'*après-coup* de sa naissance et de sa mort, suivant un intervalle de près de quarante années, que le sens de l'enfant se fraie un chemin jusqu'au récit, et l'on est bien obligé d'admettre que quelque chose a eu lieu et continue d'arriver, au Livre et à la vie. En regard de l'événement et du témoignage, *Le jour où je n'étais pas là* agit en toute exemplarité, c'est-à-dire comme ce qui s'avère à la fois singulier et itérable ou universalisable¹⁰⁷. Le récit affiche ainsi la signature de l'événement *en soi*, mettant de l'avant ce que l'événement a de traumatique, l'itérabilité de la douleur, de la mort et du deuil qui y sont liés.

En atteste également la langue de l'événement dans laquelle s'écrit *Le jour où je n'étais pas là*, une langue tenant à la fois du possible et de l'impossible, mais aussi de la capacité et de la résistance à tout dire de cette langue, et où se distingue l'énonciation performative classique d'un véritable « dire » de l'événement. Car s'il peut s'énoncer dans un constatif et un performatif qui ferait événement en se disant, l'événement *en soi* porte encore plus loin ses conséquences, cherchant à s'énoncer sur un mode à la fois possible et impossible¹⁰⁸, dans un dire *constatif, performatif et au-delà*, en un mouvement de va-et-vient qui va de l'affirmation au déni, puis à la dénégation de ce qui a été dénié ou oublié, de ce qui résiste de toutes les façons à s'écrire. Cette langue constitue en soi une des marques de l'événement, une des preuves de son arrivance.

La scène de la naissance de l'enfant, par exemple, se distingue par ce que l'on pourrait appeler une *rhétorique événementielle*.

Une phrase dit : « ce qui vient d'arriver » et elle entend l'étrangeté de ce *ce*.

Ce qui vient d'arriver c'est que l'enfant qui est dans le berceau n'est pas encore arrivé, du moins il n'est pas informé. Il croit divaguer, n'a pas encore accosté. « Ce qui vient d'arriver. » Comment se décrit, décrire, ce venir qui est déjà venu et qui s'en vient encore, qui n'a pas fini, qui n'est pas fini, qui ne commence pas, qui est tout confus. (*J*, 54 ; Cixous souligne)

¹⁰⁷ Voir J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, op. cit., p. 47.

¹⁰⁸ Pour illustrer cette différence entre *dire l'événement* et *le dire de l'événement*, Derrida donne l'exemple de la nouvelle rapportée en direct par les médias et qui incarnerait la performativité d'un dire qui ferait l'événement, tout en demeurant amputé de sa dimension d'impossible. Ce *dire* qui « ferait » l'événement, même performativement dans ce cas, pourrait donc exclure *le dire de l'événement*. (J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., p. 90.)

Le pronom « ce », redoublé et cité en italique et recité entre guillemets, désigne à la fois l'événement comme ce qui arrive et l'enfant « dans le berceau » qui « n'est pas encore arrivé ». Il sert ici de pivot sur lequel se retournent toutes les possibilités de ce qui arrive, la réalité et la fiction basculant sur l'axe grammatical du mot. La narratrice dit également de l'enfant qu'au moment de sa naissance, il n'est pas « informé », la négation doublant ici le préfixe privatif « in » pour faire entendre, par le redoublement négatif, sa difformité : sans être « informé » du fait de son arrivée, s'il « n'est pas informé », cela laisse entendre en écho que l'enfant peut tout de même être difforme. Or « *voilà qu'il vient d'arriver dans cette chambre de Maternité, quelques années après la crise de nez* », cet « *enfant avec la clé de la Synagogue sciée nature* » : « Adam ? murmure-t-elle. [...] *[V]oilà qu'il n'est pas encore arrivé, celui qui est arrivé.* » (*J*, 63 ; nous soulignons) L'enfant se confond ici dans la syntaxe avec l'événement, enfant-Dieu dont le nez symbolisant la judéité de Cixous (« la clé de la Synagogue ») aurait été « scié nature » – l'enfant trisomique n'a pas le nez juif –, soit « scié » *par* la nature, sans intervention du type de celle qu'aurait pu subir Cixous pour modifier son nez¹⁰⁹. L'enfant naît ainsi déjà « scié », déjà coupé du reste, de sa mère et de ses ancêtres.

Paradoxes et anacoluthes sont également convoqués pour rendre compte de l'événement de manière à traduire le caractère possible-impossible du « dire l'événement ». Figure même de l'absent, l'anacoluthes « *consiste à sous-entendre [...] le corrélatif, le compagnon d'un mot exprimé ; elle consiste [...] à laisser seul un mot qui en réclame un autre pour compagnon.* Ce compagnon qui manque n'est plus un *compagnon* ; il est ce qu'on appelle en grec *Anacoluthé*¹¹⁰ ». Agissant tel un symptôme cryptique, l'anacoluthes s'active sous l'impulsion du trauma ; elle met en échec « l'éloquence des renvois » et « occulte les chaînons signifiants » qui donneraient « la clé de cohésion d'un discours¹¹¹ »,

¹⁰⁹ Par l'évocation de « la crise de nez » (*J*, 63), la narratrice fait référence au nez comme signe distinctif juif et au désir de se faire opérer pour le modifier : « Mon nez et moi nous formons une relation vitale [...]. Tout en moi est en rapport avec cet élément extérieur et intérieur de mon être, tout est déterminé par lui car il est le seul élément ou la seule partie de mon ensemble vital dont j'ai songé à me séparer. [...] "Fais-toi couper le nez" dit ma mère [...]. Et je faillis. » (*J*, 58-59) Sur cette « crise de nez », voir Sarah-Anaïs Crevier Goulet, *Entre le texte et le corps : travail de deuil, performativité et différences sexuelles chez Hélène Cixous*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2012, p. 229 et suiv.

¹¹⁰ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 315. Les italiques sont dans le texte.

¹¹¹ N. Rand, « Préface », dans N. Abraham et M. Torok, *L'Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. XIX.

particulièrement en ce qui concerne la mort de l'enfant : « Cet enfant quand est-il parti ? *Le seul jour* où je sors. Un an je ne sors pas. *Un jour*, je sors. Et il s'en va. Sans moi. *Le jour où je ne suis pas là.* » (*J*, 94 ; Cixous souligne) Puis,

Il a suffi que je sorte une fois dit ma mère. Me voilà dit le destin, c'est dimanche dit l'événement. Et il n'y avait pas eu de moment final. Au lieu de dernière scène il y avait eu effacement. Il y avait eu nuit. Il y a nuit dans le récit. [...] [I]l n'y avait personne dans cette nuit, j'essayai de pousser la porte dans cette nuit mais la porte elle-même était une nuit cependant comme dans un rêve je m'attardais moi-même interminablement devant cette nuit qui se dérobaît et se multipliait. (*J*, 166)¹¹²

L'énallage laisse également voir ici un glissement qui s'opère du « moment final » de l'enfant, impossible à raconter, à « l'effacement », puis à la « nuit ». Le récit s'arrête ici à la nuit comme devant une porte – une autre parmi les nombreuses portes rappelant celle de *Devant la loi* de Kafka – en un arrêt et une dérobade sans fin de l'événement. Le jour s'est ici mué en nuit, une nuit qui constitue le lieu habité par « personne », l'enfant pouvant être désigné par ce terme, également utilisé par le Cyclope pour nommer Ulysse dans le récit légendaire. C'est d'ailleurs par ce nom d'emprunt qui fait office de double que le héros arrivera à se dérober.

De même, le recours aux répétitions lexicales – « voilà qu'il n'est pas encore arrivé, celui qui est arrivé » (*J*, 63), formule pouvant se lire comme l'énoncé constatif du « naître sans n'être » homonymique de l'enfant – laisse entendre, plus souvent qu'autrement, que, bien que répété, le même mot signifie différemment, dit *autrement* à chaque occurrence. Les paradoxes, doublant dans plusieurs cas les répétitions lexicales, incarnent littéralement le caractère possible-impossible de ce qui est énoncé, de la même façon que le recours aux incises – « m'écrié-je », « me demandai-je », « me dis-je » – indiquent un retournement de la narration sur elle-même. La répétition du « pensé-je » se veut d'ailleurs le signe de la

¹¹² Notons que les deux passages cités sont soudés et modifiés pour être repris en quatrième de couverture, comme s'il s'agissait de contracter le plus possible le moment de l'événement : « Cet enfant quand est-il parti ? Un an je ne sors pas. Un jour, je sors. Et il s'en va. *Le jour où je ne suis pas là.* Me voilà dit le destin. Et il n'y avait pas eu de moment final. Il y a nuit dans le récit. J'essaie de pousser la porte de cette nuit. » (*Le jour où je n'étais pas là*, quatrième de couverture ; Cixous souligne.)

« pensée retournée contre elle-même » – la pensée comme la narratrice – et la « forme exemplaire du procès dans lequel [la narratrice] se débat¹¹³ », souligne Ginette Michaud.

« La littérature en fait est hantée par une compulsion de répétition et de non-répétition. Les deux, “Je veux dire”, “je ne peux pas dire” vont ensemble » (*AVE*, 25), écrit Cixous. Et tous ces mouvements de langue relèvent de l'im-possible, s'écrivent à même la destination inatteignable de l'événement. Or « s'il y a cette compulsion [de la langue], c'est aussi parce qu'on n'y arrive pas, c'est-à-dire qu'à la racine il y a une impuissance, une impuissance à nommer, à définir » (*AVE*, 25), une compulsion que Cixous trouve exemplifiée dans la confession rédigée sous forme de livre par le criminel des *Démons* de Dostoïevski : « Tous les livres sont des aveux manqués – sincères », et celui du criminel de Dostoïevski n'échappe pas à cette règle, « une tentative frénétique pour aller jusqu'à l'inavouable » (*AVE*, 26). Le chemin compte et témoigne d'ailleurs davantage que la destination.

Marquée par l'invention qui, comme le rappelle Derrida, est événement *en soi* – « L'invention est un événement ; d'ailleurs les mots même l'indiquent. Il s'agit de trouver, de faire venir, de faire advenir ce qui n'était pas encore là¹¹⁴ » –, la langue de Cixous se distingue par ses néologismes, hypallages, personnifications, métaphores qui mènent le récit, des figures dont l'enfant est la plus ancienne et la plus fondamentale. Cette langue s'engage dans une grammaire – syntaxe et lexique compris – sans règles et sans commune mesure, une grammaire se donnant toutes les libertés et dans laquelle le sens s'enroule parfois sur lui-même, achoppe, fuit, s'enfuit, tourne et se retourne, défile, fait des bonds, des détours, une grammaire en quelque sorte assiégée, prise d'assaut sur tous les fronts par l'événement qui gît, s'agite et passe en elle.

L'invention de la langue que donne à lire *Le jour où je n'étais pas là* atteste de son caractère de « témoignage *en régime littéraire*¹¹⁵ », témoignage qui se doit de « toujours apparaître comme “poétique” », c'est-à-dire comme un « acte singulier concernant un événement singulier et engageant un rapport unique, donc inventif, à la langue¹¹⁶ ». Car

¹¹³ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 171.

¹¹⁴ J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., p. 95.

¹¹⁵ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, op. cit., p. 64. Nous soulignons.

¹¹⁶ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida*, op. cit., p. 534.

pour que cela arrive, l'énonciation doit être portée par l'événement non pas seulement dans son contenu ou dans sa performance de récit mais dans sa langue même : en plus de témoigner littéralement et performativement de l'événement de l'enfant, de le nommer, de le désigner comme tel en sa qualité d'événement (traumatique et *réel*), le récit du *Jour où je n'étais pas là* affiche un dire traversé de toutes parts par l'événement, une langue faisant elle-même événement et rendant de cette façon justice à l'événement qu'elle rapporte.

2. *Avouer – les fautes*

L'impulsion d'une telle venue au monde, au Livre et à la langue de l'enfant inexact réside dans la volonté du récit de témoigner de ce qui a été et de ce qui a manqué. Car manqué, l'enfant l'est. Et il faudra dire quelque chose de ce manque qui le constitue. Il faut écrire sur ce manque d'être qui est aussi le manque de la narratrice ayant mis au monde un enfant trisomique et se questionnant sur la nature d'une telle transmission : « n'étais-je pas née mongolienne ayant donné naissance à un mongolien » (*J*, 114). Le manque est aussi lié à son absence au moment de la mort de l'enfant : « *Le seul jour où je sors. Un an je ne sors pas. Un jour, je sors. Et il s'en va. Sans moi. Le jour où je ne suis pas là.* » (*J*, 94 ; Cixous souligne) Cette reprise et ce déplacement du titre – une quasi-citation puisque l'action a changé de temporalité, passant du passé au présent (ou du présent au passé) – marque l'ancrage de l'événement au « là » , ce déictique à la fois précis et indéterminé, signifiant le proche comme le lointain de la mère vis-à-vis de l'enfant. On ne sait d'ailleurs pas si ces mots sont de la narratrice ou s'ils ne sont pas plutôt pris en charge par sa mère, à qui elle a confié l'enfant – un autre manquement *en tant que* mère.

Pour rétablir le manque qu'il incarne et tous les manques qui partent de lui, la narratrice entreprendra donc d'écrire sur l'enfant de la faute, faute de fils et faute de mère, puisque « la faute qui fait leitmotiv à la réflexion est affaire de *manque*¹¹⁷ ». Le terme « faute », du latin « *fallita* », « action de faillir, de manquer », désigne précisément « le fait de manquer, d'être en moins¹¹⁸ ». Quarante ans après sa vie et sa mort à lui, l'enfant trisomique, Cixous l'exhume du *sans-tombe* pour livrer à la littérature la faute qu'il incarne

¹¹⁷ M. Calle-Gruber, *Du café à l'éternité*, *op. cit.*, p. 130. L'auteure souligne.

¹¹⁸ *Le Petit Robert*, *op. cit.*

à partir de sa faute génétique, de même que toutes celles qu'il engendre. Car, oui, l'enfant est une faute, mais ce n'est pas la seule.

En effet, « la vérité [de ce] livre » de Cixous comme de tous ses livres, écrit Mireille Calle-Gruber, est qu'il « dépose, il témoigne, il est au tribunal, il est tribune et tribunal » (*LPL*, 12) de la faute. Le récit du *Jour où je n'étais pas là* incarne en effet cette règle poétique et rejoue, dès son fragment liminaire, les termes de la faute, du « poids de la faute et de la pensée de la faute¹¹⁹ », il avoue quelque chose de l'ordre d'une faute, de *plus d'une* faute, en fait, qui se transmettraient de mère en fille, en passant par le frère et jusqu'au fils inexact. Fragment crypté, récit de rêve, scène primitive et secrète, la page liminaire se détache du reste du livre tel un avant-propos ou un après-coup. Et « [c]'est par la parabole que commence *Le jour où je n'étais pas là*, avec au liminaire la “marmite” de la faute à enfouir » (*LPL*, 18) : « Comment enfouir le souvenir d'une faute qui revient d'un passé lointain ? C'est l'aube, elle revient encore, il faut absolument l'enfouir » (*J*, [9]). La fiction s'organise autour de cette tombe en forme de marmite contenant l'idée même de la faute, avec pour métonymie l'enfant inexact.

Paru trois ans après *Le jour où je n'étais pas là*, *Rêve je te dis* fait d'ailleurs état d'un rêve où se trouve l'évocation d'une faute similaire. Ce rêve, non daté, alors que tous les autres le sont, qui a pu survenir avant, pendant ou après l'écriture du livre de 2000 – mais on ne le saura jamais –, ce rêve, donc, rapporte un « péché » qu'« il faut absolument enfouir » :

Quand revient (le souvenir) un péché il faut absolument enfouir. Comment enfouir le souvenir d'un péché qui revient d'un lointain passé ? Je l'enfermai dans un pot de terre. Puis je creusai à même la terre durcie et froide et profondément. Sans bien sûr dire à personne ce qu'il y avait dans ce pot, puis j'enfonçai le pot de la dimension d'une petite marmite dans le sol et je recouvris longuement le trou de terre, de glaces et cela malgré la présence de gens qui n'avaient pas la moindre idée de ce que je faisais disparaître dans ce petit cercueil improvisé¹²⁰.

Récit de rêve conviant l'absent, ce passage de *Rêve je te dis* apparaît, à la lumière du *Jour où je n'étais pas là*, comme une des métamorphoses du fils, devenu pour l'occasion « un

¹¹⁹ M. Calle-Gruber, *Du café à l'éternité*, op. cit., p. 128.

¹²⁰ H. Cixous, *Rêve je te dis*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003, p. 106. Nous soulignons. Désormais abrégé en *RJD*, suivi du numéro de la page.

péché qui revient d'un lointain passé » : « Comment enfouir un péché qui revient d'un lointain passé ? », demande la narratrice du rêve, formulant ici la question première du deuil qui consiste à établir, sur le plan psychique, « une séparation entre les morts d'un côté, les souvenirs et les espérances des survivants de l'autre¹²¹ ». Ce « *peccatum* » (péché) de l'enfant, soit un « acte conscient par lequel on contrevient aux lois religieuses, aux volontés divines¹²² », muera ensuite en « faute » dans le récit de 2000.

Se dessine en creux, dans cette scène de mise en terre, le spectre d'Antigone – le thème de la sépulture étant d'ailleurs présent dès l'incipit, sous la forme de cette question du deuil (« Comment enfouir le souvenir d'un péché qui revient d'un lointain passé ? » (RJD, 106), « Comment enfouir le souvenir d'une faute qui revient d'un passé lointain ? » (J, [9])). Héroïne de la tragédie grecque donnant en secret une sépulture à son frère, Antigone contrevient à la loi érigée par son oncle. S'ouvrant sur une scène d'enfouissement, *Le jour où je n'étais pas là* rejoue ainsi le drame d'Antigone, le fils remplaçant le frère dans cette autre histoire de justice rendue, au-delà de la mort et de la loi. Mais Antigone n'est pas le seul personnage tragique rappelé par *Le jour où je n'étais pas là*, à travers le motif de la faute. Œdipe apparaît en effet comme une autre doublure de la narratrice. Rappelons que dès l'ouverture d'*Œdipe à Colone* – tragédie dont le propos vise à déterminer si Œdipe est coupable ou non d'avoir tué son père et d'avoir épousé sa mère –, Sophocle défend l'innocence de son héros, lui faisant dire cette phrase qui, dans la traduction française, sonne tel un écho à l'incipit du *Jour où je n'étais pas là* : « J'ai subi mes crimes, je ne les ai pas commis¹²³. »

À l'instar du héros classique sur lequel plane l'ombre du parricide et de l'inceste comme une menace dont il ignore les conséquences, la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* revient sur le lieu d'autres crimes moraux, soit la mort sans récit de l'*infans* (infanticide), l'euthanasie réclamée par Omi la grand-mère malade (matricide) et la rencontre de l'infanticide et du matricide dans les avortements perpétrés à la Clinique du Clos-Salembier par Ève, la mère. C'est une véritable enquête qui sera ensuite menée, orchestrée par les

¹²¹ S. Freud, *Totem et tabou*, tr. fr. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1992, p. 53 ; cité dans P.-L. Lefort, *Ma mère, la morte*, op. cit., p. 24, note 6.

¹²² *Le Petit Robert*, op. cit.

¹²³ Sophocle, « Œdipe à Colone », dans *Œdipe*, traduit et commenté par Jacques Lacarrière, Paris, Les Éditions du félin, 1994, p. 102.

protagonistes du Livre – la narratrice, sa mère et son frère –, chacun cherchant d’une part, à « savoir la fin » (*J*, 89) de l’enfant – le *fin* mot de l’histoire qui est aussi sa fin à lui –, tentant de reconstituer le cours des événements et ouvrant ainsi l’enquête à la question de la responsabilité de ces crimes présumés ; d’autre part, à trancher quant à la demande de mort adressée par la grand-mère. La figure d’Œdipe se lit aussi dans le personnage du frère de la narratrice, prenant la place du père dans la reconfiguration de la famille qu’entraîne la présence de l’enfant trisomique. « Ma mère mon frère les parents de mon fils le mort » (*J*, [190]), lit-on à la dernière page du livre, avec l’inceste de la sœur et du frère en spectre.

Intrinsèquement lié à la figure du secret, le personnage tragique d’Œdipe permet enfin l’articulation de la faute, de la mort et du secret. « [L]e secret d’Œdipe à Colonne [*sic*], écrit Derrida dans *Le Monolinguisme de l’autre*, est

tout le pouvoir que cet « étranger » détient sur les « étrangers » au plus secret du secret de son dernier lieu, un secret qu’il garde, ou confie à la garde de Thésée [...], un secret qu’il refuse néanmoins à ses filles, *en les privant de leurs larmes même et d’un juste « travail du deuil »*¹²⁴.

Ce « juste “travail du deuil” » – si une telle chose existe –, la narratrice du *Jour où je n’étais pas là*, en digne fille d’Œdipe et de la tragédie, en est doublement privée. D’abord parce que, comme dans le récit d’Œdipe, le secret entoure la mort de l’enfant, ensuite parce que le visage même de cet enfant est, vivant, impossible à regarder, inexact et monstrueux, alors que mort, il est absent et ne saurait être reconstitué par la mémoire de sa propre mère, elle-même absente au moment de sa mort à lui.

2. 1. Faute de terre

Péché, crime et faute : le spectre de la culpabilité et du remords s’inscrit en toutes lettres dans *Le jour où je n’étais pas là*. « Mes crimes, pensé-je, je les ai tous commis en Algérie. Celui-ci, c’est une faute, *et ce n’est pas la mienne* » (*J*, [9] ; nous soulignons). Mais si ce n’est pas « la [s]ienne », à qui revient cette faute ? À qui appartient *cette faute-là* ? Tel Sophocle qui revient sur les traces d’Œdipe avec *Œdipe à Colone* en se demandant si celui-

¹²⁴ J. Derrida, *Le Monolinguisme de l’autre ou La prothèse d’origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, p. 30. Nous soulignons.

ci « est ou non coupable de ses actes¹²⁵ », Cixous ne peut, revenant sur le *cas* de l'enfant, échapper (à) la question de la responsabilité de la faute. Il y va de la nature même du témoignage, de son sens et de sa portée. S'il ne pose pas la question de la responsabilité – et par ricochet l'incidence de la culpabilité dans le récit –, le témoignage reste vain et l'événement ne peut porter ses conséquences, il ne porte pas à conséquence. Il demeure alors événement du quotidien, banalité dans le cours des choses, événement sans avènement. Or, rassemblant un inventaire de « scènes criminelles¹²⁶ » allant de celle des deux Irina, où une fillette dévore le bras d'une autre, à Omi, la grand-mère réclamant qu'on la tue, en passant par l'abandon d'un chien à trois pattes, *Le jour où je n'étais pas là* rappelle des événements que la narratrice qualifie « d'acte[s] menta[ux] » (*J*, 185) et qui ne cessent d'arriver au récit dans leur occurrence « réelle-fictive ».

En ce qui la concerne, la narratrice admet d'emblée que « [c]es crimes, [elle] les [a] tous commis en Algérie » (*J*, [9]). Algérie, terre des crimes à confesser, mais quels crimes ? Le premier crime dont se confesse la narratrice est d'avoir confié le fils trisomique à la mère, en Algérie, de l'avoir laissé « outremer » mais aussi *outre la mère*, alors que la narratrice vivait en France à cette époque : « Envoyer l'enfant à Alger que j'avais quittée pour toujours cinq ans plus tôt, pense la narratrice, c'était l'envoyer au temps passé, si je ne pensais pas cela mon frère le pensait » (*J*, 161). L'envoyer au temps passé de la préhistoire, sous les bons soins d'Ève la mère, au jardin d'Eden comme dans ce jardin du Cercle Militaire d'Oran où Cixous se souvient d'être entrée à deux ans et demi. Une expérience qu'elle décrit comme la « première expérience de [s]on enfance l'événement dirait-il [Derrida] », alors qu'elle se tenait à l'intérieur d'un lieu qui lui « était apparu comme le paradis » et où avait « bée l'enfer » de ne pas être « dedans », « exclue par [s]on origine juive » (*ML*, 25). Tel le fils du péché originel, le honteux d'origine¹²⁷, l'enfant inexact est lui aussi renvoyé au paradis perdu de l'Algérie, lieu de la faute d'origine du jardin d'Oran ; il incarne cette expérience, vécue par Cixous enfant, qui fait qu'« on peut être dedans sans être dedans » (*ML*, 25). Et que, même dehors, on peut être dedans, en ce lieu de

¹²⁵ « Trente ans [après *Œdipe roi*], Sophocle revient donc sur ce cas tragique et exemplaire pour répondre à l'interrogation majeure : (Œdipe est ou non coupable de ses actes ? », commente Jacques Lacarrière dans l'avant-propos d'*Œdipe à Colone*. (Sophocle, *Œdipe*, *op. cit.*, p. 87-88.)

¹²⁶ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, *op. cit.*, p. 160.

¹²⁷ Au sujet de la honte et de l'exclusion, voir « La honte comme prémisse ».

l'incorporation qu'occupe l'enfant pour la narratrice : « dans moi hors de moi, [...] dans le hors de moi qui fait, au creux miné de ma nuit, un nid où couve pour toujours mon petit niais » (*J*, 12). D'ailleurs, l'enfant n'est pas nommé « Adam » comme il est nommé Georges, c'est-à-dire « à l'étourdie » (*J*, 65). Non. L'enfant est nommé ainsi parce que cela signe et signifie qu'il est pareil au premier homme menacé d'expulsion, toujours déjà hors des limites de la pensée, de l'être, de la vie. Adam : « l'être composé de terre (adamah)¹²⁸ » et dont la miette, son reste, son résidu est placé tel une relique dans la poche de sa mère.

Retourner en Algérie suivre la trace de l'enfant mort, c'est précisément retourner la terre d'Algérie, comme on retourne la terre devant servir de couche à l'enfant, alors que rien n'est moins sûr que sa sépulture. En fait, poser la question de la sépulture de l'enfant – et c'est bel et bien d'une telle question qu'il s'agit puisqu'on ne saura jamais avec certitude si l'enterrement de l'enfant a eu lieu ou non et en présence de qui –, c'est poser la question du deuil, de la possibilité ou de l'impossibilité de *faire son deuil*, de laisser faire « le juste “travail du deuil”¹²⁹ » et d'enfouir à nouveau, dans un mouvement de rappel et d'oubli qui est à l'origine du projet du livre lorsqu'il s'écrit avec la majuscule. Le Livre fouille en effet la mémoire à même le sol retourné des crimes passés.

Tandis que moi, je remue de jeunes tombes, qu'est-ce que je fais là à remuer, je ne sais pas ce que je cherche en retournant la terre-natale sous mes propres pages, mais je reconnais que ce que je fouis c'est la terre-natale, celle à laquelle nous sommes liés ou niés, et par moments des larmes montent de la terre et m'embuent la gorge, lorsque je parle mes paroles sont humides. C'est peut-être cela que je cherche sans savoir, à pleurer ? Se demande en moi le Livre. (*J*, 159)

Ce remuement, ce curieux mouvement de *fouissement* de la terre et du souvenir de l'enfant qui évoque la taupe, c'est Cixous myope comme une taupe, « les yeux crispés, [...] essaya[nt] en vain quand même [...] essaya[nt], faible de vue, de le mettre à jour », lui, « le petit conciliant né » (*J*, 13). L'ambiguïté de la syntaxe, dans le passage sur la « terre-natale », laisse paraître le paradoxe même de l'écriture du *Jour où je n'étais pas là*, qui cherche d'abord « à pleurer » le fils mort, à border de larmes le souvenir de sa vie et de sa mort, dans l'authentique mouvement du deuil, mais qui laisse aussi entendre, par l'emploi

¹²⁸ A. David, *Racisme et antisémitisme*, op. cit., p. 136.

¹²⁹ J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, op. cit.

du « cela » et l'apposition de « à pleurer », que ce qu'elle cherche (« cela ») est peut-être tout simplement la « terre-natale ». Retourner à la « terre-natale » comme on revient à la mère, à elle *en tant que* sa mère à lui, dans l'intermittence à perpétuité et jusqu'aux larmes de l'enfant.

2. 2. Faute(s) de mère(s)

Algérie : terre des erreurs commises, à remuer et à soulever par l'écriture. L'Algérie est la terre de l'enfance de la narratrice, mais aussi celle de la vie brève de l'enfant trisomique. C'est la terre à partir de laquelle Cixous écrit et se souvient. Et c'est également celle de l'enfance de Derrida : « Au début (c'était pourtant au lendemain de la "guerre d'Algérie"), nos origines communes ne furent pas très présentes à nos échanges, explique Derrida. Plus tard, de façon toujours plus aiguë, nous en avons pris conscience. » (*ML*, 24) Or cette terre-mère, matière première de l'écriture et du souvenir, n'est pas le seul point de rencontre entre l'imaginaire de Cixous et la pensée de Derrida. Ils ont en effet en commun plus d'une ligne de partage et la pensée de l'événement à l'œuvre dans l'écriture n'est qu'une des nombreuses manifestations de leur rencontre dans la littérature¹³⁰. Il y va par exemple de la dernière phrase de l'incipit du *Jour où je n'étais pas là* (« Celui-ci, c'est une faute, et ce n'est pas la mienne » (*J*, [9])), qui renvoie à un passage du *Monolinguisme de l'autre*, juxtaposant ainsi la question de la langue à celle de la faute, *maternelles* dans les deux cas : « Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne¹³¹ » ; « Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne¹³² », écrit Derrida.

Le rappel de l'enfant et de la faute dans la forme du *Jour où je n'étais pas là* est ainsi placé, dès l'ouverture du récit, sous la garde bienveillante de l'ami philosophe et sous le signe du maternel. Cet ancrage de l'écriture dans la matrice – à la fois la mère et la terre d'Algérie – détermine d'ailleurs toute l'œuvre de Cixous, de même que sa poétique de l'événement. L'ancrage s'opère à partir de la figure de la mère et du paradigme de son

¹³⁰ Dans son étude consacrée à « l'intense chassé-croisé » (G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, *op. cit.*, p. 158) entre l'œuvre de Cixous et celle de Derrida, Ginette Michaud fait l'inventaire des croisements entre *Le jour où je n'étais pas là* et la pensée du philosophe. Elle souligne que le récit « fourmille [d']indices faufileés ou surpiqués où [...] certaines scènes données comme mémorielles ou quasi autobiographiques sont aussi, en même temps, des réinscriptions des textes de Derrida ("Circonfession", *Donner la mort*, tout particulièrement). » (*Ibid.*, p. 159.)

¹³¹ J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, *op. cit.*, p. 13.

¹³² *Ibid.*, p. 15.

nom : Ève, première femme de l'histoire biblique, mère entre toutes les mères, élément et syntagme premier de l'événement. Le couple « (grand-)mère/fils » constitué d'Ève et d'Adam évoque bien entendu le couple biblique et les prénoms rejouent ici encore la scène incestueuse, cette fois entre la mère de la narratrice et l'enfant trisomique.

La mère est, comme nous pouvons le voir, « élément » premier et « événement », à la fois matrice et avenir, et « le *-ment* final de ces deux mots, entre elle et Ève, porte peut-être toute la charge de la preuve et de la vérité, entre le rêve et l'évidence¹³³ ». Ce « ment », dans lequel s'entend l'acte de « mentir », rattache une fois de plus l'événement à la fiction qui permet d'en témoigner, *en toute vérité*. La mère se trouve ainsi au centre de la pensée de l'événement, métonymie première de ce qui arrive, source de l'enfant et de la faute. Partant de l'enfant pour aller à la mère, en une généalogie inversée remontant vers l'origine et défiant toutes les lois du sang – puisque d'ailleurs « [d]ans ce pays [l'Algérie] on fait mentir le sang. On le fait remonter » (*J*, 136) –, toutes les questions lui sont adressées et toutes les responsabilités, présumées, comme le relève Ginette Michaud :

qui est la mère au juste ? Et qu'est-ce qu'une mère ? Qu'est-ce qu'un enfant ? Qu'est-ce que naître ? Et donner naissance ? Où commence son droit inéluctable en tant que mère ? Est-on encore mère après avoir donné l'enfant en adoption ? Où passe la ligne entre la mère porteuse et la mère substitut ? Combien d'enfants « a »-t-on¹³⁴ ?

Le récit fera jouer toutes ces questions liées à la maternité et à la responsabilité, alors même que, pour Cixous, « on perd toujours l'enfant » (*AVE*, 22) et que le compte se perd avec lui :

Je ne sais pas combien d'enfants j'ai eus. *Si j'en ai eu* combien j'en ai. Gardés, perdus, rangés, mangés. Et combien il m'arrive encore, d'en trouver, d'en perdre d'en abandonner surtout, d'en refuser dans ma maison mais pas dans l'intérieur de mon cœur. Comment faire l'addition des vivants et des morts, des éphémères et des persistants. Ni addition, ni soustraction, ni succession. Je ne parle jamais de mon fils le mort afin de ne pas causer de malentendu car s'il est vrai qu'un de mes fils est décédé, il n'en est pas plus mort pour autant, il est plus vrai que je n'aie jamais eu ni perdu mon fils aîné. (*J*, 64 ; Cixous souligne)

¹³³ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁴ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, *op. cit.*, p. 185-186.

Comment à ce compte – qui est un décompte impossible – arriver à l'*avoir*, à le tenir, à le maîtriser ou à le *neutraliser* dans un texte ? Comment le tenir pour mort et le garder *en soi*, c'est-à-dire entier autant qu'en nous-mêmes, pour toujours ?

C'est faute d'enfant et faute de mère, *en leur absence*, comme on dit « faute d'être là », que se déroule le récit du *Jour où je n'étais pas là* : la responsabilité de la faute, par la *faute* de son nom d'Ève, semble revenir à la mère, absente au moment de la mort de l'enfant. Lorsque l'enfant « atteint quatre kilos cinq cents [...] je le remis à ma mère. [...] Je le remis à ma mère à peser, et sans savoir sciemment que je remettais à ma mère tout l'enfant y compris le sort la sortie suite et fin » (*J*, 47). La responsabilité de la faute est de la sorte déplacée de l'une à l'autre mère, rôle attribué autant à la narratrice qu'au personnage de sa mère, doublure de la première et mère substitut – le substitut partageant avec celui qu'il remplace le sens mais non l'essence.

La faute dont témoigne *Le jour où je n'étais pas là* revient donc à la mère, à toutes les mères de l'enfant, qu'elle soit biologique – naturelle – ou non. La faute remonte « jusqu'à la mère » (*S*, 14), prouvant que la nature se trompe parfois et que, d'une part, la mère n'est pas toujours celle que l'on croit – ce que Cixous a déjà suggéré dans le récit de « Savoir »¹³⁵ – et, d'autre part, qu'elle n'agit pas toujours *en tant que sa mère*. Commettre une faute « jusqu'à la mère », jusqu'à en porter la responsabilité *en tant que mère* et se tromper dans la filiation même qui fait que l'enfant n'est pas toujours reconnu comme tel, que « le sang n'a donc pas crié, pas senti » (*S*, 14), *faute d'être (sa) mère* : voilà qui est possible. « La trahison du sang du sens ainsi on peut se tromper de mère être trompée jusqu'à la mère » (*S*, 14), cela s'écrit aussi en toutes lettres dans le récit du *Jour où je n'étais pas là*.

D'abord maternelle, la faute dont il est question dans *Le jour où je n'étais pas là* est également par filiation celle de l'enfant ; c'est une faute de naissance, la faute innée de l'enfant niais. L'enfant se définissant à l'origine par une faute de lettres – les chromosomes X et Y sont en surnombre –, il est le fruit d'une erreur (de la nature) et incarne la faute jusque dans son être. Ainsi, l'*ad*-venue de cet enfant – au sens de ce qui arrive, le préfixe « *ad* », qui signifie « vers », venant marquer le mouvement, la direction de l'événement

¹³⁵ Voir notre commentaire sur ce texte dans « La honte comme prémisse ».

qu'est l'enfant – pose également la question de la langue : l'enfant est une faute de langue, il est celui dont on ne peut parler directement. Vivant, il annule toute possibilité du langage, avant son retour dans la forme d'un récit, quarante ans plus tard : « Devant *lui*, pensé-je, tous les mots d'être, d'avoir, de pouvoir, d'aller tous ont vacillé et plié. » (*J*, 12) La faute de langue est une fois de plus maternelle, mère coupable, voire cruelle – criminelle ? – de ne pas pouvoir parler de son enfant, ce fils « auquel [elle] n'avai[t] pas pensé du tout pendant trente années [s]on fils mort si peu embrassé » (*J*, 152).

2. 3. *Parler devant témoin*

Parler de l'enfant, à partir et à propos de lui, c'est aussi faire parler l'*infans* sans voix, celui qui jamais ne peut parler en son nom. Suivant les règles conventionnelles du témoignage, le récit du *Jour où je n'étais pas là* s'engage à parler et à faire parler les autres devant témoin, sous l'impulsion de la faute et de la responsabilité, rendant ainsi manifeste la culpabilité maternelle. Culpabilité d'écrire sur le corps mort de l'enfant, à même sa dépouille, penchée sur sa tombe réelle ou fictive, culpabilité d'écrire à même le corps familial, sur la tombe du père, puis sur le lit de mort de la grand-mère Omi, qui apparaît dans le livre du fils manqué pour réclamer qu'on mette fin à ses souffrances. La narratrice se révèle coupable, enfin, d'écrire sur la tombe sans tombe des Juifs disparus dans les camps pendant la Seconde Guerre mondiale, poursuivant par son récit l'évocation de « situations aussi uniques qu'universelles¹³⁶ ».

Je suis une femme qui a toujours *des tribunaux dans la tête* tout cela parce que je n'ai pas été déportée, *cela ne peut ni se regretter ni ne pas se regretter ni se dire*, cela ne peut qu'essayer d'user les épines des roses, essai sempiternel, ma mère non plus n'a pas été déportée, et elle ne se déporte jamais de son chemin tout droit, sans regret et sans regret de regret. Tandis que moi, *séparée de la déportation* [...] j'ai toujours sous le crâne *des juges qui m'abandonnent à une cuisante absence de châtement*. (*J*, 25 ; nous soulignons)

Le poids de la faute de la non-déportation – cette honte du survivant qui hante la narratrice comme un des secrets que porte le livre – est ainsi démultiplié jusqu'au seuil de l'enfant, jusqu'à ce que tentent de se dénouer les fils de cette mort qui pèse sur la narratrice depuis

¹³⁶ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 164.

sa culpabilité première d'avoir elle-même échappé (à) la mort : d'avoir été échappée par la mort, comme le narrateur de *L'Instant de ma mort*, de s'être échappée de la mort, d'avoir échappé la mort de l'enfant comme quelque chose lui tombe des mains. Le témoignage de la faute se fait ici palimpseste. À l'image du Juif, il est déporté, il se déporte, précisément, d'une faute à l'autre.

Une « cuisante absence de châtement » (*J*, 25) hante donc le récit. La narratrice s'avoue coupable – coupable de crime contre la maternité, coupable d'avoir nié son fils et de l'avoir abandonné –, et l'enquête qu'elle cherche à mener semble pallier à une volonté de rachat ou de rédemption. Car devant une telle « absence de châtement » (*J*, 25), qui répondra de la faute ? C'est cette question qui inquiète aussi la narratrice dans le récit qu'elle rapporte des deux Irina, dont l'une, tourmentée par la faim, aurait mangé le bras de l'autre. Ce récit qui détourne rapidement l'enquête fait bifurquer le trajet entrepris vers l'enfant et vers la difficile recollection de sa vie.

Le rappel de l'enfant est en effet brusquement interrompu par une date (« C'est le 1^{er} mai 1999 » (*J*, 13)), puis par « une enveloppe [qui] dit : Ouvrez ! Photo ! Roumanie ! » (*J*, 14) À l'intérieur, se trouve « la photo d'une petite fille aux yeux tout droits. Elle tend un bras et de l'autre côté un petit abricot rosé. [La narratrice] regarde de plus près. C'est un moignon, un fruit flétri. » (*J*, 14) Puis « [l]a lettre conte » (*J*, 14) l'histoire de cette petite fille nommée Irina ayant dévoré le bras de sa voisine, aussi nommée Irina. Devant la cruauté de cette scène tenant de l'impossible, la narratrice soupèse les questions du jugement, du châtement et de la responsabilité. « [Q]ui répondra d'Irina et d'Irina ? » : « Il n'y a pas de mal, seulement une tragédie. Tout est de l'autre faute » et bien que la « peine [soit] inestimable » – le mot « peine » étant ici à double entente, désignant l'affect autant que le châtement –, il faudra quand même payer, payer pour avoir regardé la photo, comme lorsqu'on entre « sous la tente du cirque » (*J*, 14-15) qui abrite un spectacle de monstres¹³⁷.

De la même façon, qui peut juger d'une faute comme celle de l'enfant trisomique ? De sa faute à lui – génétique – et de l'absence de mère ? Les tribunaux punissent les auteurs de crime, pas les porteurs de faute *jusqu'à l'essence*. Cixous peut bien être l'auteure de crimes littéraires, criminelle dans l'écriture infanticide qu'elle fabrique, elle reste désarmée

¹³⁷ Au sujet de cette scène des Irina, voir G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 175 et suiv.

devant l'événement de la faute qui arrive, faute qui circule dans la famille et constitue le non-être de l'enfant. L'enfant retourne le crime, le détourne et le retourne encore. Ne subsistent alors qu'« ombre de crime et ombre d'abandon et racines enchevêtrées du bien et du mal » (*J*, 33), pour la narratrice qui ne peut s'empêcher d'écouter le « quotidien des crimes » (*J*, 13) à la radio, comme si l'évocation de ces scènes de crimes odieux, et reconnus comme tels, pouvait lui être d'un quelconque secours dans le pardon qu'elle recherche par la littérature. L'écriture elle-même augmente plutôt à sa peine, surtout lorsqu'elle témoigne d'une cruauté telle que celle contenue dans le récit des deux Irina, en une « [a]ugmentation tragique et délicate de la faute fertile. Mais écrire c'est ça : augmenter la peine à la plume¹³⁸ », écrit Cixous dans *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*.

Appelés à comparaître à la barre du Livre – qui, rappelons-le, est « un juge » (*J*, 188) – la mère, la fille (la narratrice) et le frère constituent, en regard de la vie et de la mort de l'enfant, un tribunal phantasmatique. À l'instar du cas de « l'homme aux loups », rapporté par Freud puis repris par Abraham et Torok avant d'être commenté par Derrida et dans lequel « toute une assemblée de témoins seront convoqués [...] mais aussi toute une stratégie du témoignage déployée¹³⁹ », la narratrice prend la parole pour la remettre ensuite à la mère et au frère. Et comme dans le récit de « l'homme aux loups », « [o]n s'y coupe tout le temps : on s'interrompt ou on reprend la parole à l'autre, on passe aux aveux par inadvertance infaillible, on confirme par recoupement, on se blesse sur les parois anguleuses et tranchantes qui morcellent le *forum*¹⁴⁰ ». Toutes les interruptions de la parole, ces coupes et incisions faites à même le texte seront d'ailleurs le signe de l'intermittence de l'événement. Ce forum, c'est bien entendu aussi le chœur de la tragédie, une fonction occupée ici par la famille : « Je ne nie pas que la famille soit là, explique Cixous, mais ma famille ce n'est pas tout moi, en outre elle est mon invention comme dit ma mère. [...] *C'est elle qui cause la tragédie grecque, c'est une construction mythique à partir de laquelle je réfléchis aux destins de tous les être humains.* » (*ML*, 27 ; nous soulignons)

¹³⁸ H. Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, *op. cit.*, p. 84.

¹³⁹ J. Derrida, « Fors », dans N. Abraham et M. Torok, *Cryptonymie*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁰ *Ibid.* Derrida souligne.

Un cortège familial est donc rassemblé autour de l'enfant. Ainsi, « à l'endroit du chiasme événement/évitement¹⁴¹ », au lieu même de la catastrophe, se tient Ève le personnage de la mère avec, à sa charge, le récit de la mort de l'enfant – récit sans cesse entravé et relancé, poussé d'un même souffle vers l'oubli et vers l'avenir du Livre. Celle qui interrompt le récit fait sans cesse dévier l'enquête menée par la narratrice : elle dément le récit du frère, se contredit dans sa version des faits, est en vérité experte en interruption, de grossesse comme de récit. Les phrases de la narratrice sont ainsi régulièrement interrompues par les *interventions* d'« Ève Cixous, la sage-femme qui ne craint rien » (*J*, 103). Par exemple, au moment d'aborder la question de la préméditation de la mort de l'enfant, la narratrice se voit interrompue par sa mère qui mène le récit : « Mais – commençai-je ma phrase et l'on ne saura jamais ce que ma phrase aurait dit car elle fut coupée par une queue de poisson, ma mère prit le tournant sans regarder sur les côtés, comme elle s'est mise à le faire depuis quelque temps » (*J*, 76).

Jamais innocemment, la mère coupe. Contrairement aux coupeuses de cordon inexpérimentées de *L'Événement* d'Ernaux, elle sait où et quand couper : « [e]lle coupe le cordon. Pas tout de suite. Tant que le cordon bat, tant qu'il y a cette communication entre la mère et l'enfant, tant que le cordon *bat* on ne doit pas le couper. Lorsqu'il ne bat plus tu le coupes à deux centimètres. » « Personne au monde ne sait *couper* et *mettre un terme* comme ma mère » (*J*, 106 ; nous soulignons), précise la narratrice. Avec cet art de la coupe qui la caractérise, Ève préside ainsi le tribunal familial où elle officie en tant qu'agente de la mémoire de ce qui est arrivé. Par une même opération, dès que l'enfant se rapproche du récit et que la blessure se fait trop vive, le livre glisse vers les histoires de la Clinique. Ainsi, à partir de la moitié, *Le jour où je n'étais pas là* inaugure une seconde *partie*, séparée de ce qui précède par un blanc et qui débute par « DU JOUR AU LENDEMAIN JE CESSAI D'ÉCRIRE » (*J*, 109 ; les capitales sont dans le texte). La mémoire résiste dès lors à livrer les secrets, tant au sujet de la mort de l'enfant, des avortements pratiqués à la Clinique que de l'agonie de la grand-mère.

Le personnage du frère occupe pour sa part le rôle de premier juge de la narratrice, celui devant qui les fautes sont exposées : « Je n'ai pas délaissé l'enfant laissé pensait mon

¹⁴¹ E. Gruber, « Réécriture du tragique », dans *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre, op. cit.*, p. 183.

frère, chaque fois que ma sœur laisse je dé-laisse, d'abord je lui en veux ensuite je suis content je l'accuse de crime contre la maternité » (J, 95) –, l'expression de « crime contre la maternité » désignant ici tant l'abandon de l'enfant par la mère (ou par *les* mères) que les avortements pratiqués à la Clinique, par Ève sa mère. Et le frère poursuit ses accusations : « Tu as refusé cet enfant *pleut* mon frère sévère aux yeux durement clairs, c'est ce que je pensais dit-il » (J, 95 ; nous soulignons) ; « Tu as *largué* cet enfant, [...] tu as *largué* cet enfant parce qu'il est monstrueux, dit [s]on frère » (J, 96 ; Cixous souligne), portant des accusations claires contre la narratrice. L'utilisation des verbes « pleut » et « largué » annonce d'ailleurs la voie des larmes qui viendra, d'une certaine façon, accorder le pardon à la narratrice, la *lavant* de ses fautes.

La narratrice se défend pourtant de son « crime » d'abandon en plaidant l'innocence, traduite en non-savoir : « Si je suis coupable, *je ne le sais pas*. Selon moi, nous sommes innocentes ensemble » (J, 142 ; nous soulignons), la mère, la fille et le fils « coupable[s] d'une pureté telle » que la narratrice « se sent coupable donc l'est par défaut de faute » (J, 141). Coupable, faute de faute : tout le pouvoir à dire de l'oxymore (« coupable [de] pureté ») et de l'hypallage (« défaut de faute ») s'entend dans cette phrase retournée, qui pivote sur l'axe du mot « faute ». L'innocence que revendique ici la narratrice est également attribuée à « toutes ces femmes qui sont accusées d'enfant, de non-enfant, d'enfant pas comme ceci pas comme cela, toutes ces *coupables par définition, qui viennent plaider leur condamnation* » à la Clinique, venues « commettre au monde des fautes ou des preuves dans l'espoir de déjouer le châtement » ; « toutes ces *embarrassées* qui défilent dans le parloir où ma mère tantôt ferme les yeux tantôt ouvre les yeux » sur les fautes, « toutes nous sécrétons », par le récit et la langue déposée sur ces crimes, « des ruses et des silences » qui « tisse[nt] sans cesse », dans le tissu de mots composé par Cixous à partir de ces histoires, « de modestes petites toiles *pour tenter de camoufler les indices des crimes qu'elles n'ont pas commis* » (J, 142 ; nous soulignons).

Le récit palimpseste de la faute apparaît en somme comme un plaidoyer de non-culpabilité répondant aux infanticides dont il se confesse. Car l'infanticide se lit partout entre les lignes du *Jour où je n'étais pas là*. D'abord, l'infanticide « réel » des femmes venues avorter à la Clinique, puis l'infanticide phantasmé perpétré par l'écriture du *Jour où je n'étais pas là* dans l'espoir d'en finir avec l'enfant. Or il y a aussi celui qu'imagine la

narratrice en l'attribuant à sa mère : « J'avais toujours pensé que ma mère ayant eu deux choix en arrivant à Alger avec l'enfant, l'une de le tuer, l'autre de l'adopter, avait résolument choisi la deuxième (adopter). Avait résolument écarté la première (tuer) après les avoir examinées » (*J*, 173). De même, entre les lignes, « il y a un jugement qui cherche à percer un trou dans notre cœur par où insinuer *son ver* » (*J*, 142 ; nous soulignons), produisant sans doute les sécrétions de femmes coupables évoquées précédemment (« toutes nous sécrétons » [*J*, 142]). Aussi bien dire son « verdict », verdict « absolument imprévisible¹⁴² » qui viendrait trancher entre la culpabilité et l'innocence. Le « *ver qui dicte* » est aussi ce qui fait écrire. Car sans ce verdict, sans l'accusation et le jugement du frère et du Livre comme injonction, pour la narratrice, à témoigner et à répondre de ses fautes, le livre n'aurait sans doute pas lieu.

3. *Mon(s)trer l'enfant*

Dès l'incipit du *Jour où je n'étais pas là* et l'expression cryptée d'une filiation à Derrida, convergent ainsi les questions de la mère, de la faute et de la langue, jusqu'à tracer le visage sans visage de l'enfant passé sous silence, un « visage éloigné depuis la terre » que la narratrice « n'arrivai[t] pas à voir » (*J*, 13). Une chaîne de fautes se déploie par métonymies successives – « Nous sommes des métonymies, dira Cixous, nous nous accrochons, mortels vivaces que nous sommes, comme des lierres aux rivages des livres naufragés » (*PT*, 20) –, allant de l'enfant manqué avec sa faute génétique au chien à trois pattes adopté par la narratrice, en passant par Omi la grand-mère. Sur la scène familiale, tribunal par excellence, se croisent ainsi les nombreux fils de la faute, et le mot « fils » est à entendre en son double sens de descendant et de filament du récit : « Le motif du chien à trois pattes tissé avec l'analyse du film du procès de Eichmann [...] et avec le motif du fils trisomique, sujet non viable, être mort-vivant, produisent des intersections qui font béer le texte sur de l'ineffable¹⁴³ ».

Le chien à trois pattes apparaît d'ailleurs comme une des métamorphoses les plus éloquentes de l'enfant trisomique, proche parente des transformations du Rejeton que l'on trouve dans *Neutre*. Unis par l'« ab-normal » qui les caractérise – le préfixe *ab* marquant la

¹⁴² J. Derrida, « Un ver à soie », dans *Voiles*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴³ M. Calle-Gruber, *Du café à l'éternité*, *op. cit.*, p. 126.

séparation et l'éloignement de la normalité –, le chien à trois pattes ramène à la conscience de la narratrice comme au récit l'enfant à trois chromosomes : « quoiqu'il ne soit pas coupable », écrit-elle à propos du chien à trois pattes,

il y a faute, faute de patte, faute de temps, faute de patience, faute de tolérance, toutes ces fautes ne sont pas de sa faute mais elles lui reviennent quand même, à cause de sa faute de patte, *il en faut un pour porter le poids des péchés de la famille, alors c'est lui, c'est lui qui n'a pas réussi à se faire pardonner.* (J, 21 ; nous soulignons)

Passant par l'hypallage de chien jaune, « chien à moitié enterré », « chien sublime minuscule au poil paille » (J, 149), à « chien de berceau » et « ocre chiot » qui « remonte maintenant, c'est son heure de retour » (J, 150), le chien entraîne l'enfant à la surface de la mémoire et du récit¹⁴⁴.

3. 1. *Une chaîne de monstres*

Une chaîne de monstres dont fait partie le chien à trois pattes se révèle ainsi au fil des pages, puisant sa source, comme nous l'avons montré, dans l'histoire des deux Irina qui marque le récit du sceau du scandale et de la cruauté. Le récit enchâssé des deux Irina inaugure en fait les enjeux de la faute et le témoignage de l'*ab-normal* dont il sera question dans la fiction. C'est la première évocation du monstre : « La petite Irina deux ans a été dévorée une nuit jusqu'au bras par une autre Irina, douze ans, qui mourant de faim a mangé jusqu'à ne plus pouvoir » (J, 14). Or peut-on imaginer *ça* ? Est-ce que *ça* s'invente comme s'inventerait un enfant *pour un livre* ? La narratrice se demande aussi : « Est-ce qu'elles sont encore de ce monde [...] ? Mais qu'est-ce que *ça* veut dire monde ? Il n'y a jamais eu de monde, il n'y a jamais eu de monde monde » (J, 15). Il n'y aurait donc que le monde *immonde*, semble penser la narratrice qui, « à vingt-deux ans [...] découvre l'autre monde du monde » (J, quatrième de couverture) en donnant naissance à un enfant pour qui les questions soulevées par le récit des deux Irina valent tout aussi bien.

¹⁴⁴ Au sujet de la figure du chien à trois pattes et de ses incidences dans l'œuvre, voir G. Michaud, *Battements – du secret littéraire, op. cit.*, p. 162 et suiv. Voir aussi l'article de M. Segarra, « *Hélène Cixous's Other Animal: the Half-Sunken Dog* », *New Literary History* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press), vol. 37, n° 1, hiver 2006, p. 119-134.

À l'image de l'événement qui se révèle comme « monstruosité pure (ce qui se montre sans être prévisible ni visible)¹⁴⁵ », le monstre – du latin « *monstrum* », dérivé de « *monstro* », « montrer » – est précisément ce qu'on ne peut pas regarder. Il est l'inenvisageable, l'innommable, un scandale passé sous silence. Un monstre en engendrant un autre, c'est ainsi que surgit, issu de la même étoffe de monstre que les deux Irina, la figure d'Adolf Eichmann, officier nazi en charge de la « Solution finale du problème juif ». La narratrice va au cinéma voir *Un Spécialiste*¹⁴⁶, documentaire consacré au procès d'Eichmann qui a eu lieu en 1961, année de la mort du premier enfant de Cixous et année de naissance de son deuxième fils, si l'on en croit les biographèmes¹⁴⁷.

La narratrice va donc visionner ce film exhumant les crimes d'Eichmann, quarante ans après, film inspiré de l'ouvrage *Eichmann à Jérusalem*¹⁴⁸ dans lequel la philosophe Hannah Arendt décrit l'apparente normalité du criminel dont « les actes étaient monstrueux ». Le « responsable », lui, écrit Arendt, « était tout à fait ordinaire, comme tout le monde, ni démoniaque ni monstrueux¹⁴⁹ ». Allant voir ce film, la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* s'achemine « de dos vers la face de l'innommable » (J, 37) : « [J]e vis le film *Un Spécialiste*. Une douleur lancinante s'est agrippée à mon épaule gauche m'interdisant de me retourner de côté, et j'ai vu tout *de face*, immobilisée par cet oiseau de malheur » (J, 40 ; nous soulignons). Elle passe ainsi « tout le film à nier toute ressemblance » (J, 38), puis consent finalement à descendre dans le lieu de son « propre tribunal » : « Mon âme est plus légère lorsque je remonte en 1999, quoique mon corps soit moulu et brisé d'avoir tant marché parmi les rails du tribunal. C'est que j'ai fait ce que j'avais à faire ce jour-là.

¹⁴⁵ P. Marot, « L'événement et le deuil de l'expérience », dans *Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁶ Le film *Un Spécialiste* (1999), de Rony Brauman et Eyal Sivan, « est un drame judiciaire qui dresse le portrait d'un bureaucrate zélé, respectueux de la loi et de la hiérarchie, un fonctionnaire de police responsable de l'anéantissement de plusieurs millions de personnes, un criminel moderne. Loin du personnage de pervers sanguinaire, de menteur machiavélique ou de *serial killer* que veut décrire le procureur, l'accusé, Adolf Eichmann, apparaît comme un père tranquille, à la fois comique et terrifiant. En s'inspirant de la réflexion de la philosophe Hannah Arendt, Rony Brauman scrute Eichmann filmé lors de son procès en 1961 et tente de répondre à la question : quel visage a le mal ? Plutôt qu'un documentaire sur la "solution finale", ce drame en images revues et corrigées dresse le portrait d'un individu monstrueusement ordinaire et dispense une impressionnante leçon de morale et d'histoire. »

(*Télédoc*, www.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/dossier_specialiste.htm ; consulté le 15 août 2013).

¹⁴⁷ Voir H. Cixous et M. Calle-Gruber, *Photos de racines*, op. cit., p. 209.

¹⁴⁸ Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 1991.

¹⁴⁹ H. Arendt, « Introduction », dans *La Vie de l'esprit*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005, p. 21.

Descendre dans la caverne de mon propre tribunal » (*J*, 42-43). Le film consacré à Eichmann agit en somme comme déclencheur de la mémoire, entraînant le rappel de l'enfant, comme c'est également le cas d'un vieillard accompagné d'un enfant trisomique que la narratrice croise dans le métro.

Se rendant au cinéma comme on se rend à la justice, en cette date du 1^{er} mai, la narratrice fouille l'inconscient comme elle descend dans le métro, emprunte des escaliers qui « mèn[ent] à l'autre monde » (*J*, 38), puis « descend en dix-neuf cent soixante » (*J*, 40), sur l'axe vertical du temps : « Durant toute cette journée, raconte la narratrice, je descendis souvent sous la terre, je remontai de sous la terre, je marchai sur la terre » (*J*, 32). Tous ces voyages sont en fait des déplacements du sens et de la mémoire qui suivent le cours de l'événement, se constituent par couches successives, non plus seulement sur l'axe horizontal d'un enchaînement de signifiants mais sur le plan vertical de ces ruptures et de ces trous, de ces détours et surgissements qui sont l'arrivance même de l'événement. Des trous comme autant de jours par où perce l'événement. Par la mise au jour de chaînes de signifiants et/ou chaînes homophoniques – les monstres, les fautes, le né/nez –, dans les lapsus – ceux de la mère, surtout –, ou à partir de dates (« le 1^{er} mai, jour de la naissance de mon fils le mort » (*J*, 44) et tous les 1^{er} mai), signifiants chiffrés qui rappellent ceux qu'on trouve chez Blanchot, la narratrice se situe tout à coup sur l'axe paradigmatique qui soutend l'événement.

D'un monstre, l'autre : Omi, qui « ne mang[e] plus » et a « perdu la tête depuis longtemps » (*J*, 79), l'enfant trisomique, le chien à trois pattes, Irina, Eichmann. Forcée de regarder « de face », et non plus *obliquement*, le visage monstrueusement ordinaire d'Eichmann, la narratrice est alors obligée d'envisager – littéralement de *regarder le visage* – de l'enfant trisomique. Désignant ce qui est « contraire aux lois de la nature », « difform[e] », « hors norme », mais aussi ce « qui excède en mal tout ce qu'on peut concevoir : l'outrage et le crime¹⁵⁰ », comme l'écrit Ginette Michaud, le monstre trouve son incarnation première et exemplaire dans l'enfant mongolien, qualifié explicitement par le frère de « *monstrueux* » (*J*, 96 ; Cixous souligne), enfant qui, par son arrivée, a cassé « les moules dans lesquels Dieu façonne l'infinité des formes de son ouvrage y compris ma

¹⁵⁰ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 150.

mère, moi-même, les Irinas et tout ce que nous appelons contre nature (mais qui pour Lui n'est rien d'étonnant) » (*J*, 16). Par sa naissance, l'enfant a cassé les moules de la nature et du contre-nature, se tenant au-delà des genres et des catégories. Il revient ainsi tel la « figur[e] sans figure¹⁵¹ », un Christ sans visage, le Christ étant lui-même « coupable [de] pureté » (*J*, 141), un véritable monstre de bonté, d'une bonté hors norme, présentant l'autre joue lorsqu'on lui inflige des coups.

Conclusion

Le jour où je n'étais pas là entreprend d'exhiber le monstre, véritable exposition de monstres, *freak show* littéraire où l'on paye de l'ébranlement de ses certitudes pour avoir regardé l'enfant manqué, « le petit mongolien [...] gratuit », « l'autre l'enfant pour rien » (*J*, 131). Le lecteur paye, comme la narratrice qui, voyant le chien à trois pattes, voyant la photo des Irina, ne « pourr[a] plus jamais faire qu[']elle ne l[es a] point vu[s] » (*J*, 20). Elle devra payer, payer de sa personne, demeurant à jamais affectée, dérangée, habitée par l'enfant dont la ligne de pensée viendra désormais la hanter, dans toute la cruauté et l'inquiétude que cela suppose.

Inquiété par le monstre qui fait événement à paraître toujours pour la toute première fois – « la monstruosité se montre dans quelque chose qui ne s'est pas encore montré et qui donc ressemble à une hallucination, vient frapper la vue, effrayer précisément parce que aucune anticipation n'était prête pour identifier cette figure¹⁵² » –, le lecteur devient lui aussi porteur de ce « monstre d'innocence *inné*¹⁵³ », selon l'expression de Derrida, expression qui contient elle-même tous les paradoxes associés à l'enfant : ce qui s'avère monstrueux et innocent à la fois – « Quelle innocence ! [...] Quelle cruauté » (*J*, 14), dira la narratrice à propos de Irina –, ce qui est acquis de naissance et ce qui n'est pas encore né – *in-né*. Aussi bien dire l'enfant, dont la monstruosité et l'innocence sont *de naissance* sans être encore tout à fait arrivées au monde, gardant encore au secret la puissance de ses effets.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 152.

¹⁵² J. Derrida, *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992, p. 400 (cité par G. Michaud dans *Battements – du secret littéraire*, *op. cit.*, p. 152).

¹⁵³ « [S]i le matricide devient si fatal qu'il exonère le coupable, ne faut-il pas être un monstre d'innocence pour écrire encore ? Un enfant ? Un ingénu ? Mieux, un monstre d'innocence *inné* ? » (J. Derrida, « La Veilleuse ("... au livre de lui-même") », dans J. Trilling, *James Joyce ou L'écriture matricide*, *op. cit.*, p. 32 ; cité par G. Michaud dans *Battements – du secret littéraire*, *op. cit.*, p. 148. Derrida souligne.)

III. VERS UNE AUTRE POÉTIQUE DE L'ÉVÉNEMENT

Comme nous venons de le montrer, il s'agit, pour le récit du *Jour où je n'étais pas là*, d'exhiber le monstre pour rétablir la faute d'effacement dont il est l'objet. À travers l'avènement du récit et l'événement du livre, la narratrice va déchirer le voile qui cache la vérité sur la mort de cet enfant, mais également sur sa vie : renverser la négativité de l'événement de ce qui n'a pas eu lieu – l'enfant n'est jamais *arrivé* avant son arrivée au récit qui le met en scène, quarante ans plus tard – pour « laisser, faire arriver¹⁵⁴ » l'événement de sa naissance, puis celui de sa mort.

Pour arriver à l'enfant, l'un des plus grands secrets que le Livre va « fouiller à la bêche » (*J*, 178) est celui entourant sa mort et sa sépulture, dont la narratrice n'arrive pas à connaître les détails. C'est une fouille de fosses, amorcée depuis *Neutre*, qui se poursuit ici, l'auteure explorant ce qu'elle désigne dans *Manhattan* comme des « cratères géants où venaient de choir les corps pétrifiés et minuscules de [s]on père et peu de temps après de [s]on fils le porteur du même nom que [s]on père et donc du même sort » (*M*, [106]). Cette scène im-possible à cerner, creusant ses racines jusqu'aux galeries les plus profondes de l'écriture et de la littérature, fait d'ailleurs signe vers l'autre poétique de l'événement qu'il nous intéresse ici d'aborder et qui concerne plus spécialement les sections du livre intitulées « L'Enterrement » (*J*, 151), « Emboîtements » (*J*, 155) et « L'Effacement » (*J*, 163). Portant précisément sur les circonstances de l'enterrement de l'enfant, ces sections laissent voir un trajet de deuil qui s'amorce avec l'évocation de mises au caveau, d'emboîtements, de coffres et de cryptes où serait gardé le mort.

1. Enterrer/déterrer

« L'enterrement ? dit mon frère. [...] L'enterrement-je-n'y-ai-jamais-pensé, voilà comment il reçoit ma question. » (*J*, 151) « Je ne sais pas où il est enterré, dit mon frère. Non. Pas d'enterrement. Pas d'enterrement. » (*J*, 153) « Ce n'était pas un enterrement, dit ma mère. [...] Les enfants on les mettait au cimetière dans *des cases*. Il y avait un mur plein de cases pour tous les petits enfants. On le met dans *une boîte*. Et la boîte dans *une niche* qui est fermée et ça y est » (*J*, 155 ; Cixous souligne) : « Il y avait un mur recommence-t-elle avec

¹⁵⁴ J. Derrida, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, *op. cit.*, p. 60.

des sortes de casiers pour les enfants. Ça fermait comme un coffre-fort. Un coffre-fort plein de pierres et de georges. Des riens. Ou bien plein de pensées, ou des phrases ou des sentiments peut-être, mis sous clé » (*J*, 157-158). Le récit de cet enterrement, confié par la mère de la narratrice, a l'apparence d'une fable : l'enfant trouve sa « niche » de chien à trois pattes dans une boîte évoquant un « coffre-fort » où seront gardés des « pierres », des « georges » – et il y en a plus d'un, dont le père et le fils sont les plus connus –, des « riens », des « pensées » (*J*, 157), des « phrases », des « sentiments » et des « vœux » (*J*, 158).

Et l'on en vient vite à penser que, *s'il a eu lieu*, l'enterrement de l'enfant n'est accessible que dans la forme d'une telle fiction, d'une invention produite par la mère elle-même, qui dit y avoir été présente. Une fiction à laquelle s'accroche la narratrice qui ne peut renoncer à son trajet vers l'enfant, trajet nécessitant la reconstitution complète des faits, quitte à les inventer : « Il faut que je renoue mongolien, sa mort je ne veux pas y renoncer, je sens une faim embrasser un vide de vérité, je *boite* c'est cette patte qui s'est mise à m'élancer, la patte coupée » (*J*, 178 ; Cixous souligne), objet perdu incorporé en lieu et place de l'enfant mort et qui évoque encore une fois le chien à trois pattes. La narratrice « boite », elle est elle-même une boîte et « veut qu'on lui donne la mort de Georges » (*J*, 159), qu'on la lui mette en boîte.

1. 1. *Comme en rêve*

Tout cela se produit dans un « cimetière rêvé » (*J*, 172), reconnu en rêve par la narratrice qui n'y est pourtant jamais allée, mais qu'elle évoque dans *Rêve je te dis*. Cixous le précise dans ses « Avertissements » : il y a, dans *Rêve je te dis*, des rêves « utilisés dans des livres » (*RJD*, 18). Il semble que ce soit bien le cas du rêve de « La tombe de J. D. » (*RJD*, 96 et suiv.), titre crypté dans lequel se lisent les initiales de Jacques Derrida et le phantasme de sa sépulture. Dans ce rêve sont rappelés le cimetière avec les « petites cases port[ant] des noms » (*RJD*, 96), mais surtout le fragment de pierre tombale devenu fragment du mort, « la miette de [s]on mort » (*J*, 173). Appelé par « le fantôme de mon fils St. » (*RJD*, 96) – comment ne pas lire ici en même temps que le nom de « saint », celui abrégé de Stéphane ? –, le phantasme de la tombe remonte à la surface du rêve :

La pierre tombale serait argile, terre cuite – ceci était un fragment – peut-être la tombe était-elle déjà. Furtive je pris le fragment. Je brisai une miette grosse comme un ongle que j’enveloppai dans un mouchoir. *Mon larcin accompli*, je remis le reste dans le petit coffre et refermai le tout. J’avais surpris la dernière demeure. Je pris l’air innocent, j’enfouis le fragment de la tombe secrète de J. D. dans ma poche. *Ce qui ne m’avait pas été donné, je l’avais pris.* (RJD, 97 ; nous soulignons)

Ce rêve, daté du « 16. 2. 99 », affiche en référence « *Le jour où je n’étais pas là* ». Un rêve comme une citation tirée d’un livre, a-t-on déjà vu ou imaginé ça ? Le cimetière évoqué dans *Le jour où je n’étais pas là* semble en effet être le même que celui où gît la tombe phantasmée de J. D., dans *Rêve je te dis* : le jardin, les petits casiers de bois, tout est semblable au rêve livré dans *Rêve je te dis*, seules les lettres changent :

Soudain mon regard tomba sur le dernier petit casier tout en bas sur lequel je vis inscrits la lettre G et à côté de G en lettres blanches le mot Tombe. [...] J’appuyai, un ressort joua et derrière le mot Tombe apparut une petite cavité. Dedans ce coffret une infime motte de terre. *Furtive je pris le fragment de mon fils mort*. Je brisai une miette grosse comme un ongle que j’enveloppai dans un mouchoir. Mon larcin accompli je remis le reste dans le petit coffre et refermai le tout. Je pris l’air innocent. J’enfouis la miette de mon mort dans ma poche. Ce qui ne m’avait pas été donné, je l’avais pris. (J, 173 ; nous soulignons)

« G », l’initiale du père prêtée à l’enfant niais : « mon fils Georges [...] mort et disparu à Alger », « Georges mon père Georges mon fils » (J, 161). La tombe de J. D. devient ainsi la tombe de G, en une réversibilité absolue. Comme s’il s’agissait d’un extrait tiré du *Jour où je n’étais pas là*, ce récit de rêve peut être un après-coup du *Jour où je n’étais pas là*, en train de s’écrire – le retour dans le rêve de l’épisode similaire que l’on trouve dans le récit – tout aussi bien qu’un rêve prémonitoire ou l’annonce de ce qui deviendra la scène de la miette de l’enfant et du cimetière fantasmé, dans le récit. Comment savoir ce qui vient avant ou après, ce qui précède, ce qui suit ? L’événement du livre façonnerait-il le récit de rêve ? Ou est-ce l’inverse : le rêve engendrerait-il le récit de l’événement ? On ne saurait une fois de plus trancher, l’événement psychique donnant lieu à une crise de l’antériorité dont témoigne la hantise du sujet par son mort. Cette hantise laisse le sujet « à l’arrêt » du temps qui est *l’arrêt de la mort* (pour reprendre la figure chère à Blanchot), déplacé dans

l'immémorial, « ce qui du présent n'entre pas dans le présent¹⁵⁵ » et qui s'avère aussi le temps de la tragédie.

Une chose est sûre cependant : le récit de rêve et *Le jour où je n'étais pas là* communiquent entre eux par les tunnels secrets et cryptés de l'inconscient et de la langue. Les morts circulent et c'est toujours le même mort, passant d'une tombe à l'autre. Les tombes de ces « morts bien-aimés [qui] reviennent » (*RJD*, 17) et qui contiennent tous les secrets de l'écriture, de la vie et de la mort. Fouillant le sol, enfouissant et exhumant les cadavres, la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* tente ainsi de s'approprier la mort de l'enfant, mais aussi la mort *en soi*. Mettre la main sur ce mort, ce petit corps mort de l'enfant, connaître les circonstances de sa mort réelle-fictive, c'est revisiter les lieux de la mémoire familiale, lieux physiques autant que psychiques : retourner à Alger pour « fouiller à la bêche la scène du secret » (*J*, 178), revenir à la Clinique, lieu « où se présentent pour être admis à vivre ou à mourir des centaines de nouveau-nés par année » (*J*, 98).

1. 2. *Accoucher du mongolien*

Par l'exploration des lieux de la mémoire et de la faute, la narratrice effectue un véritable retour à la matrice, une remontée aux sources de la maternité, mais une maternité qui est à la fois don de vie et don de mort, mise en question par le récit. La narratrice est en quelque sorte accouchée par le récit même, le livre donnant naissance à son corps de fille et de mère. « Le livre me pousse à retourner à Alger », écrit la narratrice, « je palpe la toile » comme on palpe le ventre, « cherch[ant] un trou » (*J*, 178) par où passer : « Devant moi comme aperçu par un judas c'est un couloir de la dimension d'un tuyau d'eau taillé dans une matière cireuse et grenue qui laisse passer assez de lumière blême pour que je voie jusqu'au fond de cette tanière qui fut autrefois *la maison aux enfants* » (*J*, 179 ; nous soulignons). Par la métaphore utérine qui se déploie au moment de « renou[er] mongolien » (*J*, 178), la narratrice retourne aux origines qui sont à la fois le lieu d'où elle vient et sa descendance, refaisant le trajet d'une lignée à rebours, du fils à la mère, puis de la mère à la grand-mère.

¹⁵⁵ A. David, *Racisme et antisémitisme*, op. cit., p. 208.

Déviant ainsi de la mort de l'enfant vers la naissance, le récit, placé sous l'emprise de la mère qui éloigne la narratrice de l'enfant – elle « s'était efforcée de m'éloigner pensai-je, de me maintenir dans l'éloignement où j'avais séjourné pendant trente ans » (*J*, 172) –, le récit, donc, continue de masquer ce qui s'est passé, empêchant par le fait même le deuil de s'accomplir. Mais davantage que le deuil, c'est la mort de l'enfant elle-même qui fait problème, comme si, pour la narratrice, cette mort n'était pas encore arrivée à destination, à sa destination à *elle* : « Je m'aperçois que n'ayant jamais posée de questions, je ne sais pas que l'enfant est mort : il a seulement changé d'absences » (*J*, 87). Or c'est le frère médecin, incarnation du *logos* et représentant phallique en quelque sorte, qui va offrir à la narratrice le récit de la mort de l'enfant sous la forme d'une fiction :

Nous sommes dans une chapelle laïque mais religieuse autrement. La parole de l'officiant a la beauté de ce à quoi l'on croit. Il se répand un apaisement. J'écoute mon frère paternel et *je crois*. *Cela ne signifie pas je vois*. Au contraire. Je ne vois rien : j'entends : je crois. (*J*, 181 ; nous soulignons)

L'événement est ici sublimé par le haut – un pareil mouvement se rencontre également chez Ernaux¹⁵⁶ – après avoir été expulsé par le bas, en un réseau de métaphores utérines, de tunnels, de trous et autre canaux par où descendre puis remonter, la verticalité paraissant une fois de plus comme la dimension propre à l'événement. Par cette intervention du frère, la narratrice s'élève, s'approche au plus près de la scène de l'événement et du foyer de son secret : « voici le récit détruit restauré », « il m'a semblé que je n'étais pas très loin du berceau de mon fils », « je sens bien qu'il me donne l'enfant à comprendre, mon fils mourant à toucher, je me penche, mon frère aussi » (*J*, 182). Le propos du frère s'avère cependant mensonger, une invention savante, soit, mais une fiction quand même, dont l'effet de vérité repose sur la croyance de celui qui écoute – ce que met d'ailleurs en évidence le choix des verbes « sembler » et « sentir ».

Ainsi, au moment même du « récit détruit restauré » par le frère des derniers instants de l'enfant (*J*, 182 et suiv.), le livre laisse croire que la narratrice arrive à ressusciter le mort et à le mener à terme – au terme de son histoire de vie et de mort –, et que le deuil pourrait

¹⁵⁶ Voir *Une écriture « justifiée par le rêve »* (section III, sous-section 2), dans la poétique de l'événement chez Annie Ernaux.

alors s'effectuer. Pour la narratrice, qui continue de ne rien voir de ce qui s'est passé mais éprouve une proximité avec le mort, la croyance scelle le récit dont la puissance repose sur l'écoute. Mais le récit de la mère vient contredire, voire nier celui du frère, relançant de ce fait le deuil sans fin de la narratrice : « Alors [la mère] dit : *Ton frère n'était pas là. Voici la vérité* » (J, 188 ; Cixous souligne).

La vérité, c'est ce que la mère taira à jamais, ce qu'on ne dira pas sauf en secret. Car en ne racontant pas la mort de l'enfant, la mère témoigne de la crypte où il est placé ; par « un récit dérobé », « pas du tout un récit pauvre », « une sauvette, un non-récit, oui un refus de récit » (J, 168). La mère de la narratrice raconte sans raconter toute la place occupée par cet enfant et signale, par la paraphrase, la force de frappe de cet enfant : « C'est un récit vigilant rusé refusant méfiant. Plus je le repasse plus je suis sensible à la note sèche neutre sournoise, à une espèce de fuyance, de change » (J, 169). La mère témoigne en fait par son refus de témoigner, raconte par la négative et par déni – déni, entre autres, de ce que raconte le frère. Elle raconte ce qui s'est *vraiment* passé, c'est-à-dire l'événement, le trauma, la blessure dont on ne peut parler et qui se referme sur elle-même, retournant au silence de ce qui se dit en secret. Même en ne racontant pas, la mère parle, elle raconte, oubliant l'enfant à force de se rappeler de lui, de se rappeler à lui, de se tenir proche de lui, de sa mémoire et de ses restes. « “J'ai totalement effacé” » (J, 168), dit la mère, attestant de l'effacement en soi et pas seulement de l'enfant, effaçant sans objet direct, avec seulement pour objet l'absent, l'absence même.

2. Séduction de l'impensé

Des mots, des silences, des inventions et de *vraies* fictions sont placés sur le mort, en une commémoration sans fin qui cherche à nommer, à raconter, à replacer les faits dans une séquence, en même temps que des mots secrets sont échangés en secret, enfouis à jamais dans une crypte et auxquels nous n'aurons accès que sous la forme de la fiction ou du rêve, un « contenu innommable » qui « a ceci de particulier qu'il ne peut sortir au grand jour sous forme de paroles¹⁵⁷ ».

¹⁵⁷ N. Abraham et M. Torok, « La topique réalitaire », dans *L'Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. 256.

Tel un secret qui voudrait se dire *envers et contre tous*, telle une poussée incontrôlable ou un enfantement dans la douleur, comme chez Ernaux, fait de « contractions douloureuses dans la phrase même¹⁵⁸ », cette livrée par à-coups du récit de l'enfant s'incarne par ailleurs dans sa difficulté d'enregistrement, lorsque la narratrice « met un magnétophone sur la table » pour enregistrer le témoignage de sa mère, « [p]rofessionnelle de la spontanéité » : « attends attends m'écrié-je je n'ai pas encore appuyé sur la touche Rec. » (*J*, 148) Puis la tentative de captation comme le récit avortent tous deux car « l'appareil n'a pas marché » (*J*, 149)¹⁵⁹.

2. 1. Une ligne brisée

L'avortement du récit et de l'enfant, empêché de naître et d'être, marque ici l'échec de l'événement à s'écrire d'un jet, à prendre la forme lisse d'un récit sans heurts. L'avortement littéral se fait figure d'empêchement du récit et de la pensée – il constitue par ailleurs la porte par laquelle l'événement arrive à l'écriture comme chez Ernaux. Par la pensée arrêtée qu'incarne le récit, mené obliquement à travers les figures d'Eichmann et du chien à trois pattes, *Le jour où je n'étais pas là* porte la question de l'événement *en soi*, question qui pourrait se résumer de la façon suivante : « comment penser ce qui ne se pense pas *sur le moment où ça s'agit* » (*J*, 18 ; nous soulignons) ? L'événement prive en effet le sujet de la compréhension de ce qui (lui) arrive, au moment de son arrivance. Par la ligne brisée de la pensée que suit le livre, par le motif de l'enfant trisomique qui tient ici lieu de trope, *Le jour où je n'étais pas là* « nous enseign[e] que la faute (et non le crime) est la question de l'absence-du-sujet. Question d'attribut, d'indécidable, d'intransitivité, tout comme le verbe *penser*¹⁶⁰ », si cher à Cixous.

Affichant les mêmes caractéristiques, l'événement et l'enfant trisomique ne se pensent pas directement ni même au présent, seulement obliquement et en différé ; ils échappent à la pensée et s'échappent *par* la pensée, à la fois étrangers au sens et insaisissables.

¹⁵⁸ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 188.

¹⁵⁹ Cette scène est commentée par G. Michaud dans *Battements – du secret littéraire* (*ibid.*, p. 194 et suiv.).

¹⁶⁰ M. Calle-Gruber, *Du café à l'éternité*, op. cit., p. 129-130. L'auteure souligne.

Je ne pense jamais à mon fils le mort, *ai-je pensé vers ma chatte* [...]. Je ne pense jamais à mon fils le mort et cela n'est pas une exagération car même lorsqu'il passe par ma pensée ce n'est pas moi qui pense à lui, c'est lui qui se coule avec sa modestie congénitale dans un angle éloigné de la pièce où il finit par se dissiper sans que je sois venue vers lui. (*J*, 45 ; nous soulignons)

Dans le manuscrit, on peut d'ailleurs lire un état préliminaire de ce passage, où l'action de parler remplace celle de penser : « Je ne *parle* jamais de mon fils le mort afin de ne pas causer de malentendus [...] quant à y penser cela m'arrive, rarement, – de penser à lui avec une pensée construite, établie, destinée, de le penser, – objectivement » (*MJ*, [96 bis] ; nous soulignons). Incapable de penser à lui ou de parler de lui, la narratrice ne peut penser l'enfant que par transfert, par déplacement ou contiguïté, par glissement métonymique, en une médiation incarnée ici par « [l]a chatte » (*J*, 45) *vers* qui elle pense.

Dans un premier mouvement, ce n'est donc pas la narratrice qui va vers l'enfant mort. C'est lui qui doit venir vers elle, se rendre à la pensée et au récit. Ensuite, la narratrice va vers lui dans le récit qui s'écrit, « [c]'est une question de cheminement. Il faut aller vers le fils mort et cela prend du temps cela va dans [s]on cas prendre des dizaines d'années. » (*J*, 46) Et l'oblique demeure le mouvement propre à ce qui arrive, car ce qui arrive ne peut jamais se penser au moment où « ça » arrive, mais seulement dans l'après-coup, comme nous l'avons dit. Cela ne se raconte jamais de front, seulement par des mouvements d'approche et de rétraction, par des affirmations suivis de dénis, par des hypothèses : « Jadis peut-être ai-je pensé directement à mon fils mais je ne pense pas à m'en souvenir » (*J*, 46). Le signe par excellence de ce détournement de la pensée demeure d'ailleurs le recours à l'inversion « pensé-je », incision de l'incise qui renverse, par le recours à la « forme passive réflexive¹⁶¹ », la posture du sujet pensant, pensé lui-même plus que pensant.

¹⁶¹ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 170.

2. 2. *La pensée renversée*

Les liens tournés et retournés entre sujet pensant, pensée et impensé paraissent sous la forme de nombreuses interrogations formulées sans marque interrogative, comme on en trouve dans ce poème, faisant trou dans la narrativité du *Jour où je n'étais pas là*.

Maternité rendue, maternité perdue. C'était faute de pensée et faute de mots
Un de mes fils est mort
L'autre est vivant
Comment penser cela
Un de mes fils est toujours vivant
L'autre est mort
Un de mes fils est toujours mort
L'autre est bien vivant
Comment penser cela (*J*, 50)

Telle une fracture opérée par un mouvement de renversement, une bascule entre la vie et la mort, le poème fait entrer l'événement dans les formes et les genres ; il pose graphiquement les deux fils, côte à côte, l'un en dessous de l'autre, à la ligne, disposés l'un du côté de la vie, l'autre du côté de la mort. Plaçant ainsi de part et d'autre la vie/la mort, avec la fracture de l'événement à la jointure, Cixous fait écho au célèbre passage de Nietzsche, déjà réécrit par Derrida dans *L'Oreille de l'autre* : « je suis, en tant que mon père, déjà mort, en tant que ma mère, je vis encore et je vieillis¹⁶² ». Elle rejoue la phrase de Nietzsche – elle cite en même temps Derrida le citant –, la déplaçant du côté de la descendance et des deux fils dont l'un est un revenant et l'autre, toujours là. Mais « comment penser cela », un fils mort et un fils vivant, comment le penser sans inquiéter le statut et la réalité même de la mère ?

Dans la forme de ce poème où se croisent la vie et la mort sur l'axe de la descendance et qui rappelle le poème de Théophile de Viau décrivant un monde à l'envers où le « ruisseau remonte en sa source¹⁶³ », la narratrice réitère qu'elle ne peut penser « cela », son « fils le mort » (*J*, 45), qu'elle ne peut que le penser en vivant, esquissant d'une

¹⁶² J. Derrida, dans *L'Oreille de l'autre (otobiographies, transferts, traductions). Textes et débats avec Jacques Derrida*, Claude Lévesque et Christie V. McDonald (dir.), Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 28. Jacques Derrida cite, en la modifiant, la traduction d'*Ecce Homo* par Alexandre Vialatte (Paris, Gallimard, 1956).

¹⁶³ Théophile de Viau, « XLIX Ode », dans *Œuvres poétiques/Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, nouvelle édition de Guido Saba, Paris, Classiques Garnier/Poche, 2008 [1621], p. 170.

certaine manière le « portrait de l'enfant mort en vivant » – pour paraphraser le titre de l'ouvrage que Cixous consacre à Derrida, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*. Comme si on ne pouvait penser le mort que vivant et en même temps, ce n'est pas possible, car ce n'est que mort que l'on peut écrire sur lui. Cette pensée de l'écriture du mort en vivant comme du mort en mort se trouvait d'ailleurs déjà évoquée dans *Osnabrück*, à propos de la mère et du père, dans un passage où l'on entend également en écho la phrase de Nietzsche :

Je ne peux pas écrire *de* ma mère vivante. Morte non plus. [...] [É]crire sur elle c'est marcher sur son corps pendant qu'elle dort [...] mais ne pas écrire sur elle c'est l'oublier exprès sous une feuille de papier, comment ne pas la trahir il n'y a que trahison, me disais-je cependant que j'enterrais et je déterrais mon père chaque année [...]. [L]es morts nous permettent de les coucher sur le papier, mais l'idée de coucher ma mère me donne envie de mourir, pourtant morte qui sait si elle ne deviendrait pas immense et chair d'écritures mais cela ne pourrait se produire qu'après, une fois la mort passée, *vingt ou trente ans après l'événement*. (*O*, 161 ; nous soulignons)

L'emploi de la préposition « de » détourne le fait d'écrire « sur » la mère pour en faire une écriture qui part d'elle et va vers elle. Ainsi, la narratrice « ne peut[t] pas écrire de [s]a mère » comme on dit « de son vivant », pas plus que l'enfant ne s'écrit « de sa mort ».

C'est par une opération semblable de l'écriture possible-impossible que la narratrice du *Jour où je n'étais pas là*, tentant d'aborder *de front*, si cela se peut, l'événement de l'enfant mort, entreprend le rappel de la vie de l'enfant, à travers le récit de la scène primitive de sa naissance. L'événement de la naissance lui arrive en toute passivité, elle n'y est pour rien puisque « [c]'est *cela qui est venu [lui] arriver* à la Maternité de Sainte-Foy » (*J*, 65 ; nous soulignons). Comment ne pas penser ici à la Vierge Marie, accouchant d'un enfant conçu par miracle et en toute innocence, tributaire d'un croire absolu ?

Au moment où se produit une telle naissance, dans la réalité « réelle-fictive » du récit, lorsque *l'événement* de la naissance arrive, en une venue sans venue de l'enfant, la narratrice s'absente comme au moment de sa mort. Elle devient témoin en tiers et « voi[t] la scène comme si [elle] étai[t] [elle]-même dehors, agglutinée au carreau de la fenêtre le nez écrasé sur la vitre », mimant le nez mongolien, « la bouche arrondie par la curiosité » : « Je la vois. Elle, *c'est moi qui ce jour-là vient de basculer hors de moi* et plus question de

rentrer dans la maison de moi d'où je viens de tomber. » (*J*, 51 ; nous soulignons) Le glissement de la première à la troisième personne du singulier (« elle ») rend en effet manifeste la distanciation de la narratrice, qui prend acte à la troisième personne de la naissance du fils inexact ; le « je » s'éclipse, le temps d'accoucher de cette scène en leur absence conjointe et disjointe à tous les deux, mère et enfant, toujours déjà séparés, absents à eux-mêmes et l'un à l'autre. Comme si, une fois de plus, l'événement se manifestait hors de toute préhension – *com-préhension* et *ap-préhension* –, tenu au secret du secret de cette naissance « sous le coup » de laquelle « [l]a vie se renverse » (*J*, quatrième de couverture), au point d'entraîner une métamorphose par laquelle la mère devient le fils, arborant les traits de l'enfant, « nez écrasé » et « bouche arrondie » (*J*, 51), elle aussi mongolienne.

En un *speech act* étourdissant qui ne cesse de (faire se) retourner la langue, l'événement de la naissance de l'absent survient. Naissance du sujet manquant, sujet de la phrase autant que sujet ontologique : « L'enfant vient d'arriver, inexact. [...] Ce n'est pas ça. Ce n'est pas là. *Ce* n'est pas là. Elle pense soudain une chose folle : *il n'est pas né*. Est-ce que cela existe d'être né sans encore être né ? D'être presque ? Presque. » (*J*, 55 ; nous soulignons) Écrivant « [l]a femme regarde à petits biais de regards la face de celui qui vient d'arriver, oblique » (*J*, 53), la narratrice dépose, dans le sillage de l'événement qui (s')est passé et qui continue d'arriver, des mots qui font ce qu'ils disent : ils *longent* une fois de plus la bête – c'est la « *lonza* » de *Neutre* qui revient –, pour aborder sans aborder l'enfant, celui qui arrive sans arriver.

Les mots tournoient et se retournent sur son passage dans le col de l'écriture, sa mère et sa matrice. Les mots s'arrêtent par à-coups et se frappent à la naissance de cet être sans être, « l'esquisse d'un garçon » (*J*, 82) désigné, dans un autre récit, du nom de neutre, « ce nœud dans ma mémoire, explique Cixous, [qui] n'est nullement neutre affectivement » : « il est [s]a faillance, [s]on troisième corps connu mort, mais mort d'avance, [s]a faute » (*RT*, 41). Par son arrivance qui est en même temps un retrait – « voici venir l'Absent » (*J*, 64) –, le neutre de Cixous, son neutre *à elle*, son enfant pas tout à fait mâle, incarne, par son indifférenciation ou le « presque » qui le caractérise, la question de l'essence, du sujet, mais également celle de la différence sexuelle et de toutes les différences. Car comment être « l'esquisse d'un garçon » (*J*, 82) et comment être « celui-qui-n'est-pas-là, en personne » (*J*, 65), et *qui* peut l'être ? Cet absent « en personne » (*J*, 65), c'est l'*ab-sens* – éloigné et

séparé du sens –, privé d'une langue et de sens. Il est une personne *en son absence*, parce que non singularisé, non subjectif et non subjectivé, non sexué (ou si peu), absent à lui-même et aux autres. Alors, comment le penser ?

2. 3. Révolution mongolienne

Racontée dans la multiplication des présentatifs (« voici », « voilà ») qui, littéralement et performativement, « désign[ent] ce qui arrive¹⁶⁴ », la naissance de l'enfant inexact signe l'avènement de « *la fameuse ligne du mongolien* » : « un alignement sur le non aligné » (*J*, quatrième de couverture ; Cixous souligne). Ce trait vient renverser le rapport de la narratrice au monde, conçu non plus seulement comme une suite d'événements mais comme l'expérience de la rupture, de la disjointure, de l'irruption de ce qui arrive en nous tombant dessus, sans qu'on puisse en saisir le sens. « Professeur de renversement » (*J*, 125), voilà l'enfant qui, par sa naissance, opère une véritable révolution, la « Révolution mongolienne » (*J*, 125), pour parler la langue de l'événement historique (la « Révolution »), déplacé ici sur le registre intime et familial¹⁶⁵. Et si, en personne, comme sujet, l'enfant n'est pas là, il demeure néanmoins « la seule personne » : « Le héros de la famille. L'instructeur de [l]a foi. Le saint simple » (*J*, quatrième de couverture), à la fois saint, fils de Dieu et Dieu, dont l'absence est l'omniprésence.

Si le « fils le mort » (*J*, 45) est l'impensé – et nous ne sommes sûrs de rien en regard de *ce qui arrive*, notre lecture étant confinée à l'espace du conditionnel –, il engage dans l'écriture l'impensé et entraîne un tout autre rapport à la fin comme résolution, comme dénouement et détente. Tout cela parce que penser l'enfant, penser l'enfant mort, penser l'enfant *jusqu'à la mort*, le penser jusqu'à sa fin, jusqu'au récit de sa mort, s'avère impossible : « Alors tu veux savoir la fin ? dit ma mère », avant de faire dévier le récit et de « garder un silence, le dernier silence » (*J*, 88).

Oui, dis-je. Nous n'avions jusqu'à ce jour jamais parlé de la fin, je ne sais pas pour quelles raisons, et voilà que ce jour-là, comme ayant traversé une mer de silence et de terre en creusant longuement sous le temps, arrivait, venait d'arriver, le jour de la fin de ce suspens qui avait duré des années et des années. (*J*, 87)

¹⁶⁴ *Le Grand Robert de la langue française, op. cit.*

¹⁶⁵ Voir la partie « L'histoire, la date, l'archive ».

Puis la question revient : « Alors, dit ma mère, maintenant, je te raconte *la fin* » (*J*, 89 ; Cixous souligne). « Raconte-moi la fin de Georges », dit la narratrice. « Qu'est-ce que tu veux que je te dise ? dit [l]a mère » (*J*, 90). Puis le récit glisse ailleurs, évite, détourne une fois de plus le sujet. C'est la différence infinie du fils qui diffère sans cesse le récit de sa mort. L'événement du récit pointe ainsi constamment en direction de l'échec de son dénouement, la tension entre révélation et secret étant maintenue à chaque nouveau « tour » que fait le texte ; l'événement de la mort semble mettre en échec toutes les *ad-venues* de la pensée, toute possibilité de récit.

La fin de l'histoire n'arrive pas et l'événement de la mort de l'enfant continue d'arriver, sans cesse et en retard, en un délai, une suspension qui n'en finit pas : « Les choses n'arrivent pas aux jours où elles se passent, ni les événements, ni les gens. Mon fils ne m'arrivait pas lorsqu'il est advenu ni lui à moi ni moi à lui, il m'arrivait mais plus tard, déjà plus tard. Le jour où je n'étais pas là » (*J*, 160). Et cela, même si, dans les vingt dernières pages du livre, le récit s'emballa, accélère le rythme et bat plus compulsivement la mesure de l'événement. Même s'il se passe bel et bien, là, quelque chose :

Ah si j'avais pu me jeter aux pieds de ma mère. Lui dire : je sais. Elle s'était efforcée de m'éloigner pensai-je, de me maintenir dans l'éloignement où j'avais séjourné pendant trente ans [...]. Voici que le voile que je prenais pour ma compréhension lumineuse se déchirait. Maintenant *je comprenais que je n'avais jamais compris*. Maintenant se levait le soleil *rouge sombre*. (*J*, 172 ; nous soulignons)

La narratrice se révèle en fait prise par la toute-puissance de l'événement qui, au lieu de permettre au sujet de comprendre ou de saisir ce qui est en train d'arriver là, se manifeste tel un « voile » qui « se déchir[e] » (*J*, 172), une « sensation de lumière » (*J*, 171) ou un rêve (*J*, 172), forçant la narratrice à penser *autrement*. La naissance de l'enfant et davantage sa mort, par le trauma qu'elles constituent pour la narratrice, restent en effet séparées, comme la mère et l'enfant lors de l'accouchement, coupées à jamais d'un langage qui expliquerait l'événement en le vidant de sa substance révolutionnaire et viendrait par là l'épuiser. « [S]oleil rouge sombre » (*J*, 172) presque noir... « Le soleil est devenu noir/Je vois la lune qui va choir¹⁶⁶ », dit le poème, comme le signe que quelque chose a bel et bien

¹⁶⁶ Th. de Viau, « XLIX Ode », dans *Œuvres poétiques/Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, op. cit.

eu lieu et dont le renversement est la trace : « Maintenant se levait » *le jour* « rouge sombre » (*J*, 172).

3. *Avouer – en secret*

Le récit de l'événement de l'enfant trisomique se révèle finalement soumis à une mystérieuse règle d'énonciation : « Pour finir toutes ces histoires il ne faut pas les raconter dit ma mère, ce sont des secrets. [...] Ce sont des secrets nacrés, on n'en connaît pas la valeur exacte, c'est selon, mais tous porteurs d'un risque de mort ou alors de prison. » (*J*, 144) Ce passage qui, du moins au premier abord, concerne les histoires d'avortements perpétrés à la Clinique, semble également pointer en direction de la naissance et de la mort de l'enfant, tout comme des autres crimes accomplis en secret : la petite Irina dévorant l'autre, l'abandon du chien à trois pattes, la mort par euthanasie d'Omi. Toujours la même chaîne de monstres qui revient avec leurs fautes respectives, fautes dont on ne sait pas quel est le prix ni même s'il faudra seulement payer et à qui : « Je pense que l'argent qu'on envoie là-bas, on ne sait pas dans quelle poche il va » (*J*, [16]), dit la mère à propos de la photo suggérant qu'on envoie de l'argent aux deux Irina.

3. 1. *Injonctions*

Suivant la double injonction contradictoire donnée par la mère de la narratrice, les crimes – de femmes, de filles, de mères, d'écrivains, celles qui mettent au monde, avortent ou tuent, dans la vie comme dans la littérature –, il ne faut pas en parler, mais il faut tout de même les raconter. Si l'on ne peut pas parler de ça, il faut tout de même raconter, ne serait-ce qu'en secret, dans le secret de ce qui arrive aux mots à l'insu, à *l'invu* de l'auteure comme du lecteur :

je raconte les secrets mais en secret, je ne le dis pas à ma mère, ce que je fais, ses secrets je les garde secrets pour elle mais pas pour le temps des temps. *C'est ainsi en désobéissant à son injonction que j'obéis à son souci le plus secret.* Pourquoi autrement me confierait-elle soigneusement tous les secrets avec la notice « à ne pas publier » si ce n'est pour attirer mon attention sur *ses trésors les plus cachés et les plus dangereux.* Elle vérifie que j'ai bien noté, elle me demande plusieurs fois si elle m'a raconté l'histoire de la grosse femme, je l'assure que c'est fait-c'est fait, elle n'en croit pas un mot tout affairée elle recommence, et à chaque récit s'ajoute en prime un infime détail. *C'est un secret, c'est ce qu'elle me laisse.* Elle me dit ne le répète pas. [...] Cela veut dire *fais-le et ne me le dis pas.* (*J*, 144-145 ; nous soulignons)

« [F]ais-le et me ne le dis pas » : telle serait la loi secrète du secret, loi qui revient sous la forme redoublée « à la fois tournée et préservée deux fois¹⁶⁷ », fermée et refermée, et qui s'énonce par « Donne-moi ce que je ne peux pas vouloir vouloir donne-moi et ne me dis pas » (*J*, 149). Cette dernière loi alambiquée se lit d'ailleurs, selon nous, comme la prescription de l'euthanasie réclamée par la grand-mère de la narratrice. Loi du secret, loi du don, lois du récit qui ne sait pas ce qu'il donne, qui raconte sans raconter, témoigne au secret de tous les crimes et fautes, passés et à venir. Dire et taire, en un même mouvement du récit qui raconte sans raconter les fautes et les crimes dont des femmes ont été à la fois témoins, victimes et responsables, coupables et innocentes, elles-mêmes des « monstre[s] d'innocence¹⁶⁸ » opérant en secret entre les murs d'une clinique où se pratiquent des accouchements et des avortements. Serrure verrouillée à double tour, le témoignage force la mémoire et le récit ; il obéit à cette demande adressée et non adressée par la mère, qui soutiendra jusqu'à la fin qu'« on ne doit raconter que ce que l'on ne doit pas raconter » (*J*, 148). C'est la loi même de l'écriture selon laquelle « on ne peut écrire que dans la direction de ce qui ne se laisse pas écrire et qu'il faut tenter d'écrire » (*ML*, 27), rappelle Cixous.

L'injonction formulée par la mère appelle une autre injonction, associée cette fois à la grand-mère Omi, objet d'un autre crime que le livre avoue sans le désigner de son nom. « Omi », nom de toutes les fautes : trisomie, homicide, omission. Se trouve dans le manuscrit du *Jour où je n'étais pas là* un passage où il est justement question d'Omi en tant qu'événement premier et origine de la faute, « la première soudaineté, la blessure, la chute,

¹⁶⁷ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 195.

¹⁶⁸ J. Derrida, « La Veilleuse (“... au livre de lui-même”) », dans J. Trilling, *James Joyce ou L'écriture matricide*, op. cit., p. 32.

le commencement, le premier chien à trois pattes » : « c'est elle qui a ouvert la partie, la plus petite de la famille, et elle ne tenait jamais bien debout, tombant très souvent, car à la fin la vie debout ne l'intéressait plus » (*MJ*, 14). En un télescopage qui fait se rencontrer la plus vieille et le dernier-né, l'aïeule devient « l'enfant grandmère » et la question de lui donner la mort survient comme une réponse : « C'est alors que *nous ne lui avons pas donné la mort* mais heureusement pour elle pour nous [...], *l'enfant grandmère* n'a pas découvert qu'il a été [...] abandonné dans le pré » (*MJ*, 14 ; nous soulignons).

La grand-mère malade réclame en fait quelque chose à sa fille et à sa petite-fille. « Euthanasie », « Matricide » sont les noms cryptés de ces crimes réclamés en secret, et dont on ne saura jamais s'ils ont eu lieu ou non. « Et voici que je me souviens de la phrase d'Omi quand elle avait encore sa tête : “Donne-moi quelque chose et ne me le dis pas” » (*J*, 187). Ce mot de passe du don (« donne-moi quelque chose et ne me le dis pas ») rappelle qu'il en sera toujours ainsi de l'infini secret du don. On ne saura jamais ce qui a été donné, repris, redonné ou raconté. De même, en tuant la grand-mère, ce qui reste d'elle, tuera-t-on la mère et la maternité ? Donner la mort est-il nécessairement synonyme d'enlever la vie, *toute* la vie ? Peut-on garder quelque chose de la mère en la tuant ou seulement de la maternité qui, suivant la proposition de Derrida, « continuera toujours de défier le matricide » ? Et « si la maternité continue¹⁶⁹ » au-delà de la mère, est-ce suffisant ? Cela suffit-il à préserver l'innocence, le mort et le vivant de la mort ?

3. 2. *Autorité du Livre*

En plus de répondre à la demande du frère et aux injonctions maternelles (« fais-le et ne me le dis pas » ; « donne-moi quelque chose et ne me le dis pas »), le récit se soumet à l'autorité du Livre qui demeure seul vrai juge de ce qui (lui) arrive. La toute-puissance du Livre – avec la majuscule marquant l'allégorie et rappelant celle de la Loi mise en scène chez Kafka – est celle par laquelle advient la toute-puissance de l'événement : « Le livre m'arrive, explique Cixous, il a un pouvoir supérieur à celui de la personne qui croit écrire le livre. Mes livres sont plus forts que moi, ils m'échappent » (*ML*, 27). Dans ce procès sans jugement des crimes qui concernent l'enfant – faute de naissance de ce qui ne *naît pas*, faute de la nature, faute d'essence de ce qui *n'est pas* et faute de pensée et de langue pour

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 8.

en parler –, la mort de l'enfant, son effacement de la mémoire familiale, les avortements de la Clinique qui font précisément disparaître les embryons d'enfants, mais aussi, par extension, l'écriture qui se fait sur la mort, sur le dos de cet enfant né trisomique et mort en bas âge, sur les petits corps morts avortés de fœtus, cette écriture scandaleuse et infanticide de celle(s) qui entreprenne(nt) de tuer l'enfant *pour de bon* – et elles sont encore une fois plus d'une – en écrivant à son sujet, à son sujet à lui qui n'est pas un sujet, dans ce procès, donc, c'est le Livre qui va trancher : « Le livre maintenant s'en mêlait aussi. Maintenant il n'y avait pas que nous, famille, mémoires et amnésies, maintenant il y avait un livre qui était venu s'ajouter à la confusion, si je voulais dormir il m'éveillait, le livre lui ne dort jamais » (J, 150). Seul le Livre peut décider de ce qui est arrivé *pour de vrai* puisqu'aucun tribunal hors littérature ne peut en juger.

Mais au terme d'une finale qui n'en finit plus de finir, de franchir les seuils infinis de la fin comme autant de « palier[s] de cette scène en escalier toute en escalade et surenchère¹⁷⁰ », écrit Ginette Michaud, le Livre va plutôt se refermer et emporter au secret la vérité même de ce qui s'est passé, après avoir tourné autour de cette vérité, le temps d'un récit en contenant plusieurs, tous empreints de cruauté. Pendant que la narratrice est aux prises avec le Livre, mis en abyme dans le livre, qui juge sans condamner, qui tranche sans trancher, la mère, elle, « maintient le cap sur la vérité », et ce, jusqu'aux derniers mots du Livre qui dialogue ici avec la narratrice :

– Demande-lui – dit le livre – non dis-je – demande-lui si elle a oublié dit le livre – mais c'est une question absurde dis-je – mais quand même – je demandai : tu as oublié tout cela. Et comme je m'y attendais elle répond : Oui.

Je n'irai pas plus loin dis-je. Je reviens même en arrière sur les pages.

Dans les grands fauteuils chez mon frère nous nous sommes arrêtés de lutter si serrés les uns contre les autres. J'ouvre les mains. On ne reprend pas l'enfant que l'on a donné. *Il faut que je m'arrête me dis-je. Je fermai le livre. Je les contemplais. Ma mère mon frère les parents de mon fils le mort.*

Mon frère pleurant ma mère ne pleurant pas mon fils. J'ai laissé la porte de la Clinique se refermer derrière moi. (J, 190 ; nous soulignons)

Tel le protagoniste de « Devant la loi » de Kafka se tenant sur le pas de la porte, la narratrice s'arrête ainsi au seuil du livre et elle n'ira pas plus loin. Ni dénouement ni

¹⁷⁰ G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 196.

fermeture, la conclusion du *Jour où je n'étais pas là* se rétracte en même temps qu'elle ouvre à une relance infinie de l'enquête et de la figure de l'enfant comme puissance de l'événement. La lumière ne sera pas faite sur les événements entourant la mort de l'enfant, la vérité ne sera pas révélée ; le suspense est maintenu, la suspension de la ligne du mongolien est infinie et l'événement se déploie dans une arrivance sans fin.

La porte de la Clinique se referme donc sur les crimes commis, sur la faute, sur toutes les fautes évitées de peu ou qui ont eu lieu, et dont le récit est signé par la mère et contresigné par la fille. Le livre n'en dira pas plus de la vérité des « faits », de ce qui est arrivé lors de la mort de l'enfant. Dépliant minutieusement cette scène, Ginette Michaud arrive à la conclusion que « [c]e livre, c'est bien lui le "commandant fantôme de l'écriture", et non le fils, c'est lui le spectre insatiable qui porte toute la puissance d'enfantement du récit, le phantasme de toute-puissance dont l'enfant ne sera lui-même qu'un rejeton¹⁷¹ ». Alors qu'il invitait d'un irrésistible appel à suivre sa trace dans l'écriture, le fils nous a trompés. Cixous s'est trompé de fil(s) comme elle s'est déjà trompée « jusqu'à la mère » (*S*, 14), répondant à la séduction de son impensé et de son inexactitude à lui, métaphore idéale de ce qui arrive à l'écriture. Le livre est la puissance même de ce qui arrive au livre, dans un auto-engendrement sans commune mesure qui laisse penser, qui *peut* laisser penser, avec la cruauté que comporte cette pensée relevant de l'impensable, qu'il aura inventé ça, lui, le Livre, il aura inventé l'enfant. L'enfant aurait été inventé *pour un livre*.

4. Une autre poétique de l'événement

Évoquée dès le titre, la question de l'absence qui hante le récit concerne, comme on l'a montré, l'enfant (il est l'absent), mais aussi la narratrice, absente à la mort de l'enfant. Le titre porte également la contresignature de Blanchot, dans le « jour » comme dans le terme « là », rappelant deux titres de Blanchot, *La Folie du jour* et *Le Pas au-delà*, et ce que disent ces textes sur le jour : « Je le vois, ce jour hors duquel il n'est rien. Qui pourrait m'enlever cela ? Et ce jour s'effaçant, je m'effacerai avec lui, pensée, certitude qui me transporte. » (*FJ*, 10)

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 190.

Ce « jour » est tout, ce jour n'est rien : paradoxe même de l'enfant qui emporte la narratrice avec lui dans la métaphore première dont il est la proie. Il advient au livre pour s'en remettre à lui, le livre devenant l'unique témoin, la seule vérité du témoignage. Suivre le fil(s) ne menait qu'à un autre cul-de-sac de l'écriture et de la pensée, alors que suivre le Livre, véritable commandant de l'écriture, c'est s'abandonner à la toute-puissance de son crime (d'invention), à son pouvoir de vie et de mort, à sa façon d'être infanticide et matricide, de tuer – surtout la mère, pour parler à sa place et dire « Le jour où je n'étais pas là », phrase « surdénégative¹⁷² » par excellence. Dire cette phrase, toujours en l'absence de témoin, dans une « folie [...] restée sans témoin » (*FJ*, 11), dans l'espace de la « [p]arole encore à dire au-delà des vivants et des morts, *témoignant pour l'absence d'attestation* » (*PA*, 107 ; Blanchot souligne) qui pourrait bien être celle de la narratrice, de sa mère, mais aussi « de *l'infans* mort qui n'aura jamais pu ou su la dire, cette phrase, mais l'aura intimée à l'une ou l'autre de ses mères¹⁷³ ». *Le jour où je n'étais pas là* dirait ainsi l'enfant comme en rêve, un phantasme d'écriture et de pensée.

4. 1. *Re-tourner la langue et la pensée*

« L'événement pur, soutient Derrida, défie la performativité » (*ML*, 28), mais pour aller vers quoi ? Vers un au-delà du performatif qui, prenant le performatif à partie, inscrivant en toutes lettres ce qui arrive pour, faisant cela, le faire arriver, s'engage sur la voie impossible du retournement sans fin de la langue, de l'écriture et du livre. Un tel retournement ne permettrait plus de bien saisir ce qui se passe, ce qui arrive.

Ainsi, pensant que c'est le fils qui arrive, le Livre est déjà ailleurs. En un dire-dédire-redire infini qui annulerait la force de frappe rassurante du performatif dont on reconnaît la forme et l'effet, pour aller vers une autre poétique de l'événement. Au-delà de la perversion, qui témoignerait d'une perte de contrôle du sujet où c'est la Chose qui l'agit(e) – l'enfant, menant le récit dans un premier temps –, en un premier tour du récit sur lui-même, la pervertibilité serait l'abord infini de la Chose, montrant « l'intermittence » (*T*, 16) du mort et « l'oscillation d'autre » (*J*, 36) qui va et vient sans fin, tourne et retourne, nous faisant « travers[er] plusieurs fois l'envers de la [chose] en sens opposé », faisant « voir le

¹⁷² Sur la dénégation, voir G. Michaud, *Battements – du secret littéraire*, op. cit., p. 161.

¹⁷³ *Ibid.*

dessous des choses partout » (*J*, 32-33), jusqu'à l'ombilic de l'impensé, si une telle chose existe, exposant des « sentiments fendus et divisés jusqu'en leur contraire » (*J*, 135).

Le livre raconte de cette façon l'événement de l'enfant, et l'événement se produit, mais un autre événement, un événement tout autre et pas celui que l'on attendait : alors que l'on attendait le récit des faits entourant la mort de l'enfant, le livre donne lieu à une fiction, qui se solde par la mise au silence de ce qui s'est passé *en réalité*. Cet événement tiendrait de l'événement psychique plus que de tout autre, de l'événement dont on ne peut jamais être certain qu'il arrive. Pour toutes ces raisons, nous dirons du *Jour où je n'étais pas là* qu'il appartient « à l'espèce des Livres qui se sauvent » (*PT*, 13).

CONCLUSION : UNE ÉTHIQUE À LA LIMITE

Le récit autobiographique et fictif du *Jour où je n'étais pas là* rend visible la puissance d'un secret, témoigne d'un trauma qui finit par passer aux aveux, inventant une langue pour dire et faire l'impossible. Plusieurs années après son arrivée *dans la réalité*, l'événement passe enfin au récit, allant de manœuvres d'approche en circonvolutions, de détours en retours plus ou moins cryptés, secrétant son fil de *Neutre* au *Jour où je n'étais pas là*. Quelque chose s'écrit, l'événement se produit, mais ce n'est pas suffisant pour liquider la Chose ; un reste demeure, dépôt, trace à jamais indéchiffrable.

Dans sa langue toute-puissante et souveraine à dire, à dédire et au-delà, le récit du *Jour où je n'étais pas là* se fait événement : le récit (se) passe, générant quelque chose qui ne pourra jamais complètement être saisi, performant le trajet même de l'événement traumatique et autobiographique dont il témoigne dans la fiction, puis faisant arriver ce même événement – ou n'est-ce pas plutôt un autre ? – selon d'autres règles, encore inconnues et inouïes. Or quelles sont ces règles ? Les connaît-on seulement ? Quelles sont les limites dans lesquelles s'écrit ce texte ? En effet, où est la limite ? « Mais où est la limite, criai-je » (*MJ*, 1), peut-on lire sur la première page du manuscrit du *Jour où je n'étais pas là*. Cri de Cixous, cri de sa narratrice, cri de l'enfant niais au moment de naître/n'être : où est la limite entre ce que l'on peut et ce qu'on ne peut pas entendre, entre être et ne pas être, entre ce que l'on peut inventer pour un livre et ce qui ne se fait pas ? Quelle est la règle à suivre, la limite à ne pas franchir, si une telle chose existe ? Peut-on inventer des crimes pareils pour un livre, les écrire en les faisant passer pour vrais ?

Du point de vue de Cixous, la littérature s'écrit sur des crimes dont le plus fondamental demeure le don de mort. C'est Derrida qui lui donne cela à penser, dans *Donner la mort* et plus particulièrement dans le dernier chapitre de l'ouvrage consacré à la littérature et qui vient poser la question sauvante : « qu'est-ce qu'on fait en littérature ? ». Cette question est littéralement reprise par Cixous dans « Aller vers le plus effrayant ». Elle y répondra elle-même sans y répondre – puisque entre la question et la « réponse » se trouve un alinéa traçant en secret une ligne de partage (encore une limite) et une liaison entre ce qui précède et ce qui suit : « qu'est-ce qu'on fait en littérature ?/Donner la mort. » (*AVE*, 21) Nous dirons : « donner la mort » à l'enfant, à la mère, à la grand-mère, par le biais du récit du *Jour où je n'étais pas là*. Leur donner la mort et en demander pardon.

Ainsi, « [o]n demande toujours pardon quand on écrit parce qu'il y va toujours d'une certaine manière, non seulement d'une mort mais d'un assassinat ou d'une tentative d'assassinat » (*AVE*, 22), à l'image de celle qu'elle a longtemps voulu commettre à l'endroit de l'enfant niais, d'abord en le niant et en l'oubliant pendant tant d'années.

Dans ce texte, Cixous admet également avoir souhaité la mort de l'enfant trisomique, un phantasme rattaché à un autre corps ancien, celui d'une collègue de travail qui avait eu un bébé en même temps qu'elle. « J'ai eu un enfant mongolien, raconte Cixous, et elle a eu un magnifique petit bébé, une pure merveille, une belle petite fille. Trois mois après, le bébé est mort. » Elle avoue avoir alors pensé : « Cette femme vient de perdre une merveilleuse petite fille et moi j'ai mon fils mongolien qui vit. Il y a une erreur là, ça ne va pas. J'ai eu cette pensée. » (*AVE*, 31) Cixous a donc « eu cette pensée » quant à la mort de l'enfant alors même que de penser l'enfant, de penser jusqu'à lui, lui était impossible. Quelle pensée !

En plus de rejouer, toujours sur un mode poétique et psychique, une des deux scènes primitives qui « commandent l'Occident » et « sa littérature », soit celle de la « colère » d'Achille qui « a trait à la Justice »¹⁷⁴ – la seconde étant celle de l'expérience ou de la traversée d'Ulysse –, Cixous revient ici sur la scène biblique du jugement du roi Salomon, scène d'un autre sacrifice avorté rappelant celui d'Isaac : « Non, on aurait dû changer comme dans la Bible, il faut changer. » (*AVE*, 31)

Le *Premier Livre des Rois* rapporte en effet l'histoire de deux femmes ayant chacune mis au monde un enfant, dont l'un est mort étouffé. Se disputant l'enfant qui reste, elles se présentent devant Salomon qui, pour régler le différend, propose que l'on coupe l'enfant en deux et que chacune prenne sa moitié. L'une des femmes déclare qu'elle préfère renoncer à l'enfant plutôt que de le voir sacrifié. Salomon la reconnaît ensuite comme la vraie mère de l'enfant et le lui remet. Alors « tout Israël apprit le jugement qu'avait rendu le roi, et ils vénérèrent le roi car ils virent qu'il y avait en lui une sagesse divine pour rendre la justice¹⁷⁵ ».

¹⁷⁴ Ph. Lacoue-Labarthe, « La naissance est la mort », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁷⁵ *Premier Livre des Rois* (3 : 28), dans *La Bible*, tr. fr. André Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1975.

Le récit de Salomon révèle ici un univers manichéen où la vérité existe (le roi peut ainsi reconnaître la *vraie* mère), où l'exercice de la justice est possible, dicté par la loi morale. Or le monde que décrit Cixous échappe à toutes ces règles (vérité, justice, révélation) : c'est le monde de l'immonde, de l'« absence de châtement » (*J*, 25), le monde où la ligne tracée entre le bien et le mal est toujours floue, une limite vacillante, mouvante, toujours en reste ou en dette, et sur laquelle il devient impossible de se tenir fixement, sans bouger. Ce qu'elle prit d'abord pour la ligne à suivre pour obtenir réparation pour les crimes avoués autant que cachés, cette ligne du mongolien s'est avérée rompue, fautive elle aussi, ondulante entre sa vie et sa mort. Ce n'était pas une ligne de conduite, mais un axe de basculement, un ensemble de points de chute faisant se renverser le monde d'en haut et celui d'en bas : « les pieds faillent à mon cheval/Mon laquais tombe du haut mal¹⁷⁶ »...

Si, selon la poétique de renversement inscrite par *Le jour où je n'étais pas là*, l'immonde est monde, s'« il n'y a jamais eu de monde, [s']il n'y a jamais eu de monde monde » (*J*, 15), s'il n'y a jamais eu que le monde immonde, que dire des crimes perpétrés et comment les juger ? Y a-t-il de petits et de grands crimes ? Abandonner un chien infirme, est-ce moins grave que d'oublier de se rappeler d'un enfant trisomique ? Comment juger de la valeur de ces crimes ? Et qui en répondra ? Qui répondra de l'enfant mort : la narratrice, sa mère, son frère ? « Quelqu'un d'autre que moi répondra ? » (*J*, 167) Et « qui répondra d'Irina et d'Irina ? » (*J*, 14) Toutes ces questions posées au droit par la fiction pointent en fait vers une conception naturelle du droit (illustrée par le récit de Salomon), une conception qui, contrairement au droit positif qui prétend s'élaborer indépendamment de toute métaphysique, s'appuie sur la certitude d'une morale sans équivoque. Avec *Le jour où je n'étais pas là*, Cixous force ainsi à penser une morale *autre*, devant prendre en compte les phantasmes et la fiction parmi les plus inquiétantes manifestations du réel.

L'autre poétique de l'événement vers laquelle tend *Le jour où je n'étais pas là* aborde ainsi, au croisement du politique et du droit, la question éthique de l'ab-normal, de ce qui se trouve repoussé en dehors des limites de ce qu'il est convenu d'appeler « la vie humaine » et qui déjoue toutes les oppositions entre humain et inhumain, humain et animal, encore-vivant et « déjàmort » (*J*, 42), innocence et cruauté, normalité et monstruosité. Reprenant,

¹⁷⁶ Th. de Viau, « XLIX Ode », dans *Œuvres poétiques/Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, op. cit.

pour la poser autrement, la question « Qu'est-ce qu'un être humain ? » (*O*, 45) évoquée dans *Or. Les lettres de mon père*, Cixous explore avec *Le jour où je n'étais pas là* la différence et les renversements qui s'opèrent à la limite. Cette limite, elle entend la tracer à partir de la vie et de la mort de l'enfant et de celles de la grand-mère Omi. Où commence la vie ? Et où finit-elle ? Et qui sommes-nous pour l'interrompre, pour (en) juger, de la fin et du commencement de cet enfant comme de tous les monstres, du destin du « reste transparent de Georges » (*J*, 184), de la « miette » (*J*, 173), d'un tout petit « fragment de vie », si petit qu'« on ne peut [l']imaginer » (*J*, 184) ?

À partir des cas de figure de l'eugénisme et de l'euthanasie, le récit de Cixous trace en fait un *poros* qui, comme le souligne Gill Rye, convie le lecteur à une réflexion éthique portant sur « la complexité du choix, du jugement et de la responsabilité en regard de la différence et de l'altérité¹⁷⁷ ». Or si, comme nous l'avons montré, l'enfant mongolien ne détient pas tous les pouvoirs en regard de l'événement et de l'écriture – il doit les partager avec le Livre qui, lui aussi, impose ses propres conditions à la pensée –, il aura au moins permis l'exploration de telles limites ; il aura permis au lecteur de faire « l'expérience de la limite comme ne se faisant jamais » puisqu'« on ne fait jamais l'expérience de la limite que sur la limite », « une limite qui, bien sûr, se déplace, qui est mobile », qui est « métaphorique » (*AVE*, 32).

*

Dans son essai d'éthique portant sur l'avortement et l'euthanasie en regard de la liberté individuelle, le philosophe Ronald Dworkin cite l'expression « *a pulse in the mud*¹⁷⁸ », du poète américain David Plante – expression que l'on pourrait traduire littéralement par « pulsation dans la boue » –, pour illustrer ce qu'il définit comme la pulsion, le battement comme source de vie présent dans tout organisme vivant. Dworkin rappelle que, dans les débats entourant ces questions, deux paradigmes s'opposent quant à la justification du

¹⁷⁷ « Above all, in engaging us in a meditation on difference and on loss, Cixous renders us not so much witnesses (even less voyeurs) of a personal pain, as, rather, active participants in a consideration of the complexities of choice and judgement and responsibility in the face of difference and otherness. » (Gill Rye, « "Maternité rendue, maternité perdue": the return of/to the past in *Le Jour où je n'étais pas là* », *Parallax* (Routledge, University College London), 2007, vol. 13, n° 3, p. 110. Nous traduisons.)

¹⁷⁸ David Plante cité par Ronald Dworkin, *Life's Dominion: An Argument about Abortion, Euthanasia, and Individual Freedom*, New York, Vintage Books, coll. « Current Affairs/Law », 1994, p. 79.

caractère intrinsèquement sacré que l'on accorde à la vie humaine : d'une part, la vie brute, minimale, la vie végétale, ce battement sur lesquels s'appuient certains intégristes religieux, par exemple, pour s'opposer à l'avortement, une conception qu'on pourrait qualifier de vie *sans* la littérature ; d'autre part, la vie *avec* la littérature, participant d'une vision constructiviste de l'existence, d'une conception matérialiste de la vie.

Dans le monde où vit, pense et écrit Hélène Cixous, c'est-à-dire le monde *avec* la littérature, quelle valeur est accordée à la miette de boue contenant la vie ? L'enfant trisomique qui, quant à lui, appartient au monde *sans* la littérature – un « végétal » (*J*, 66) dont le résidu est une « miette » (*J*, 173) –, elle le fera pourtant entrer en littérature, dans un plaidoyer secret pour la vie, pour toute vie : pouls, battement, miette, « êtr[e] autrement humai[n] » (*J*, 163) qui déplace toutes les limites, fait se retourner tous les bords. Suivant cette logique de la « pulsation dans la boue », *Le jour où je n'étais pas là* plaide également la cause du grand âge, à travers le personnage d'Omi, un thème qui est aussi abordé dans *Double Oubli de l'Orang-Outang*, mais cette fois à travers le personnage d'Ève la mère. « [À] l'époque de Georges tonpère, rappelle Ève à la narratrice du *Jour*, il fallait mourir, alors qu'aujourd'hui on fait vivre des vieilles dames qui ne sont plus présentes » (*J*, 73). La question de l'euthanasie d'Omi se pose ainsi en termes de ce que l'on peut donner ou reprendre. Peut-on donner lui donner la mort qu'elle réclame ? Et « qui répondra » (*J*, 24) à son appel, à sa demande ? Est-ce bien ou mal de donner la mort qui nous est demandée ? Comment, encore une fois, démêler les « racines enchevêtrées du bien et du mal » (*J* 33), « trouver le raisonnement qui pardonne » (*J*, 25) ? Sur quelle limite trancher ou comment trancher *à la limite*, là où se tiennent le fils trisomique et la grand-mère dont il ne reste que le cœur (« restait son cœur qui battait-battait elle n'était plus que l'organe » [*J*, 79]) ? Parfois, dira la mère, incarnant une fois de plus la voix de la sagesse ou du moins celle du bon sens, les crimes se renversent et l'on fait mal « pour bien faire » (*J*, 74). Et cela vaut aussi pour la narratrice qui a confié l'enfant à sa mère, devenant ainsi la mère tout en n'étant pas la mère (« j'étais la mère et [...] je n'étais pas la mère » [*J*, 170]).

Écrivant à même ce précieux battement de vie – celui de l'enfant comme celui de l'aïeule –, Cixous choisit paradoxalement la voie de la cruauté pour raconter l'histoire du *Jour où je n'étais pas là*. D'une terreur tout autre que celle employée par Salomon mais servant tout de même à révéler la vérité, à faire avouer les mères, la cruauté qu'appelle ici

l'écriture de Cixous la pousse toujours au plus abject, au plus immonde. Cette cruauté devient d'ailleurs à la fois moteur et finalité de l'écriture. La narratrice tranche ainsi en faveur de la cruauté, d'une cruauté qui serait aussi celle du battement de vie ; elle se tient à la limite du supportable et rappelle le « leitmotiv kofmanien » qui s'exprime dans la sentence « rendre tolérable l'intolérable ». Chez Cixous, le lecteur reste à l'intolérable. Et une autre loi s'énonce, tout aussi terrifiante, l'ultime loi morale du *Jour où je n'étais pas là* : « On ne reprend pas l'enfant qu'on a donné » (*J*, [190]). Or cette loi vaut-elle aussi pour la grand-mère ? Et comment ne pas penser alors que c'est le ciel qui les reprendra, quand il aura décidé... le ciel, Dieu ou le Livre.

La pensée qui s'élabore à même le battement de vie contenu dans la miette force ainsi le lecteur à penser *à la limite* : à la limite de la cruauté et de l'innocence, de la cruauté qui est l'innocence – une cruauté venue de l'*infans* même. Multipliant les occasions, pour le lecteur, d'éprouver l'absence de jugement qui fait cruellement défaut dans ce monde immonde qu'elle habite, Cixous donne ainsi l'impression d'écrire *sur* et *vers* la cruauté à partir du moignon d'Irina ou « de cette main-d'enfant arrachée à un enfant » sur laquelle marche, « dans les rues de Salzburg qui vient d'être bombardé » (*AVE*, 23), le petit Thomas Bernhard dans le récit autobiographique intitulé *La chose*, un texte qu'elle commente dans « Aller vers le plus effrayant ». Comment, en effet, ne pas voir cette « main-d'enfant » – en allemand « *Eine Kinderhand* », en un seul mot –, comment ne pas l'imaginer comme le membre dévoré et désormais fantôme de la petite Irina ?

L'écriture de la cruauté de Cixous relèverait ainsi de la greffe, les lettres apparaissant tels des membres amputés puis greffés ; les mots agiraient comme autant d'amputations laissant voir la chose arrachée et par lesquels on souffre encore, même une fois la chose supprimée, comme les membres-fantômes continuant de faire souffrir les amputés. Greffant à son corps d'écriture des membres détachés, venant d'autres corps, des enfants qu'elle aurait « gardés, perdus, rangés, mangés » (*J*, 64), des « enfantrouvés qui ont spectralisé [s]es étagères depuis qu'elle li[t] » (*DO*, 33), des « enfant[s] mal écrit[s] » (*J*, 99) dont le premier serait le petit niais mais aussi « l'enfant grandmère » (*MJ*, 14), Cixous cèderait ainsi à la littérature tous les pouvoirs d'engendrement et de sacrifice : des restes d'enfants, de corps, de souvenirs qui palpitent encore du battement de vie.

FIGURE II LA MORT, LE DEUIL, LES LARMES

Mourir veut dire : mort, tu l'es déjà, dans un passé immémorial, d'une mort qui ne fut pas la tienne, que tu n'as donc connue ni vécue, mais sous la menace de laquelle tu te crois appelé à vivre, l'attendant désormais de l'avenir, construisant un avenir pour la rendre enfin possible, comme quelque chose qui aura lieu et appartiendra à l'expérience.

— Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*.

Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde.

— Marguerite Duras, *L'Été 80*.

Dans la thèse qu'il consacre à Blanchot, Sylvain Pelletier constate que « chercher à voir la mort en face, à lui réserver sa spécificité, son absolu, la rend impensable, ou plutôt la positionne dans *l'en-dehors-la-pensée*, comme *absolument en dehors de la vie, en dehors du sens et de la loi*¹ ». Qu'est-il en effet possible d'envisager quant à la mort ? Et quelles sont les conséquences de ce dehors dans le cas du texte littéraire, de l'événement qui arrive par la littérature ? Témoignant de « l'expérience inédite² » qu'est la mort, comment un texte littéraire peut-il occuper cet espace hors de toute chose qu'est la mort, témoigner de l'impensé et de l'aporie de la mort, de ce qui ne peut se penser qu'*en dehors*, et *par le biais* du dehors ? C'est dans la perspective de cet en-dehors, de cette altérité radicale de la mort que nous voudrions ici penser l'événement de l'avortement rapporté par Ernaux, celui de l'enfant mort confié par Cixous au secret et à la responsabilité de la littérature, ainsi que « l'instant de [l]a mort » déployé par Blanchot. Dans cet interstice consacré à la mort, nous

¹ Sylvain Pelletier, *Critique et fiction chez Maurice Blanchot : (Re)lire la limite*, thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 2006, p. 175. Nous soulignons.

² J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 90.

nous arrêterons également au passage obligé que constitue le deuil et qui est l'une des plus puissantes manifestations de la mort et du mort dans le corpus. Loin de présenter un visage unique, le deuil au regard de la réalité psychique et de ce qu'il engage dans l'écriture donne plutôt lieu au rappel des figures de la mort, organise le souvenir de ce qui a été et érige sur ce lieu de la mémoire un tombeau – hommage poétique autant que boîte renfermant du mort. Nous verrons aussi ce qu'il en est des larmes comme figure et symptôme d'une littérature tournée vers la mort.

D'entrée de jeu, nous dirons qu'écrire et dire le mot « mort » annonce la faillite de l'expérience de la mort qui est aussi l'échec du langage à rendre compte de la chose :

[c]e mot dans le langage *ne peut dire la mort*, il ne peut porter ce sens parce que *ce sens ne peut être entendu dans la vie*. En cela, mort est emblématique et constitue *la maille dans le tissu du langage, le lieu de la première faute* amenant toutes les autres qui sont toutes cette première fois où, pour qu'un mot ait un sens, il fallut anéantir ce qu'il désignait [...]³.

Recoupant la pensée de la faute qui s'agite chez Cixous, une telle conception de la mort contient en elle l'horizon de son échec à se dire, de sa résistance à passer au langage et de son im-possibilité à se livrer entièrement qui fait de la mort l'événement en soi. En effet, par sa singularité absolue, la mort que « personne ne peut anticiper ni voir venir, ni donner ni recevoir à la place de l'autre » constitue également l'exemplarité de l'événement, venant lier « la question du témoignage à celle du secret⁴ », alliant le possible à l'impossible de l'expérience et du récit. La mort est aussi l'objet absolu du possible-impossible de l'événement ; elle « est ce dont on ne peut pas témoigner *pour* l'autre, et d'abord parce qu'on ne peut en témoigner *pour soi*⁵ ». Or qu'arrive-t-il lorsque cela tente quand même d'arriver au récit, lorsqu'un témoignage *de* la mort advient au langage et à la littérature ? Et surtout, au prix de quel(s) sacrifice(s) cela est-il possible ?

³ S. Pelletier, *Critique et fiction chez Maurice Blanchot : (Re)lire la limite*, loc. cit., p. 176. Nous soulignons.

⁴ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida, op. cit.*, p. 531.

⁵ *Ibid.*, p. 535.

Infanticides et matricides

Écrivant *L'Instant de ma mort*, écrivant ce titre même et le texte qui l'accompagne, Blanchot laisse entendre qu'il sera question du moment de sa propre mort, celle autoréférentielle de l'auteur comme celle de ce personnage du jeune homme qui dédouble l'instance autobiographique, comme nous l'avons montré précédemment. Une voix s'apprête à parler à partir de l'instant que cette mort a en propre, en même temps qu'à propos de l'instant venu *de* la mort, au double sens du génitif : instant où la mort se produit, ne se produit pas, et instant venu de la mort. Avec le programme de ce titre, Blanchot annonce qu'il va tenter de « regarder la mort en face », alors que ce même titre contient la trace « d'un parfait *adynton* », puisque « nul n'a jamais pu écrire l'instant de sa mort, de sa vraie mort⁶ ».

Explorant cet « en-dehors » de la pensée qu'est la mort par le récit de son arrêt, l'instant où la mort et la vie (se) sont arrêtées, Blanchot va d'abord appeler au récit la mort *en soi*, l'immémorial qui fait de l'existence un sursis et que dédouble, comme dans un jeu de miroirs, l'expérience de la mise en joue. Littérialisant, par la quasi-exécution, cette mort dont il ne cesse d'être question dans son œuvre, Blanchot déploie une des figures de la mort qui se rattachent à celle, « impossible nécessaire », de *l'infans*, cet « enfant merveilleux (terrifiant) que nous avons été dans les rêves et les désirs de ceux qui nous ont faits et vus naître (parents, toute la société) » (*ED*, 110). La mort dont il est question dans *L'Instant de ma mort* et qui, de toutes les manières, « a déjà eu lieu, événement insitué, insituable » (*ED*, 111), est donc aussi celle symbolique de « l'enfant mort que nul savoir, nulle expérience ne sauraient fixer dans le passé définitif de son histoire » (*ED*, 112).

Toujours déjà mort de mort pour commencer à exister, toujours en train de mourir à même cette existence : voilà ce que nous sommes, voués à l'existence posthume qui fait que « [m]ourir veut dire : mort, tu l'es déjà » (*ED*, 108). Faisant signe vers la mort antérieure et immémoriale « sous la menace de laquelle [le sujet se] croi[t] appelé à vivre » (*ED*, 108), puis vers l'existence désormais posthume, cette mort primitive de *l'infans* qui viendra avec l'expérience d'une fusillade qui aurait avorté – car il est bien question d'une interruption, dans *L'Instant de ma mort* comme dans *L'Événement* et dans *Le jour où je*

⁶ J. Lecarme, « Demeure la question de l'autobiographie (sur *L'Instant de ma mort*) », dans *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Ch. Bident et Pierre Vilar (dir.), Tours, Farrago, Paris, Leo Scheer, 2003, p. 455.

n'étais pas là –, Blanchot inscrit l'*infans* en spectre de toute mort, (s')énonçant au figuré par la figure impossible de l'instant de sa propre mort dans le récit du même nom. C'est littéralement, cependant, que Blanchot inscrira la mort en soi, par l'évocation d'une scène de guerre, d'abord, puis dans la forme d'un manuscrit volé. Comme celle de l'*infans* précédant toutes les autres, la mort qui (lui) arrive sera aussi sans témoin, et il sera impossible d'en parler *directement*.

Livrant le récit de son avortement, Ernaux arrive pour sa part, dans et par *L'Événement*, à toucher à la « scène thanatique⁷ » de son histoire, celle qui recèle du mort, tentant de contenir le mort dans un récit, dans un accollement des mots à la réalité du souvenir. Non sans difficulté, comme nous l'avons vu, l'écriture s'engage à montrer le corps du mort en une ultime preuve de ce qui est arrivé : la naissance qui est la mort et qui est la vie d'un « fœtus de trois mois » (*E*, 309). Mais au terme de l'événement, lorsqu'il arrive à terme tel un enfant prêt à naître, livré puis sublimé au terme de l'aveu de ce crime commis en secret qu'est l'avortement, se trouve l'aveu d'un autre crime.

Emboîtés l'un dans l'autre, les crimes que confesse Ernaux concernent bien entendu la mort de l'enfant à naître, mais également celle de la mère, mise à mort symboliquement dans l'expérience de l'avortement et dans l'écriture de l'événement. Comme chez Cixous, l'infanticide entraîne avec lui le matricide et « [i]l [lui] semble que cette femme qui s'active entre [s]es jambes, qui introduit le speculum, [la] fait naître. [La jeune femme a] tué [s]a mère à ce moment-là » (*E*, 302). L'avorteuse joue ainsi un rôle de premier plan dans le matricide, crime perpétré entre femmes et en secret, ce que rapporte également Cixous à travers les histoires de la Clinique d'Alger.

La narratrice de *L'Événement*, par exemple, « n'[a] jamais revu Mme P.-R. », la *faiseuse d'anges*, et pourtant, elle « n'[a] jamais cessé de penser à elle. Sans le savoir, cette femme [...] [l]'a arrachée à [s]a mère et [l]'a jetée dans le monde. C'est à elle qu'[elle] devrai[t] dédier ce livre » (*E*, 318). Passeuse qui fait entrer la femme dans le monde, l'inscrit dans l'histoire des femmes en même temps qu'elle signe une partie de son histoire personnelle, la sage-femme facilite en fait la venue de l'événement – dans la forme du

⁷ P.-L. Lefort, *Ma Mère, la morte*, *op. cit.*, p. 112.

fœtus et de la femme –, en brisant, dans le corps de la jeune femme, le lien – toujours ce cordon – qui la retient à sa mère.

Par ailleurs, pour la narratrice du *Jour où je n'étais pas là*, il s'agira d'exhiber le monstre, de rappeler sa vie dans l'espoir d'atteindre sa mort, les circonstances de sa mort et, par le fait même, la mort *en soi*. Par une série de portes qui s'ouvrent et se ferment sur le secret de ce qui est arrivé au moment de la mort de l'enfant, la mort restera presque toujours dans l'en-dehors du récit, ou du moins dans son entrebâillement. Le livre ne permet en effet qu'une vue entrebâillée, voilée ou obstruée sur la mort, incapable de révéler le secret de celle de l'enfant comme de la mort en soi et laissant toujours le sujet du côté de la vie. À la clôture du récit, la narratrice « laiss[e] la porte de la Clinique se refermer derrière [elle] » (*J*, [190]) et se retrouve donc avec les secrets enfermés derrière elle et devant... devant quoi ? Quel horizon se dessine ici pour la mère infanticide et matricide, tuant dans un livre son enfant et sa grand-mère, quel châtiment et quelle culpabilité sans fin ? Quel est l'avenir d'un enfant mort, ressuscité puis tué à nouveau dans un texte ? Le texte n'en dira rien. La mort restera au silence, à l'interstice, intermittente dans son arrivance même.

Le « petit baigneur » (*E*, 315) de *L'Événement* comme l'enfant trisomique privé d'un visage humain seront donc les monstres à exhiber, tenant lieu d'objet/sujet dans cette « monstration [...] du corps mort⁸ ». Comme une « leçon d'anatomie » – et nous faisons ici référence au tableau de Rembrandt que relit et commente Sarah Kofman dans « La mort conjugquée⁹ » – qui se déroulerait cette fois selon une logique de l'autre, du *tout autre*, une « leçon d'anatomie » *féminisée* qui se serait défaite de ses plus puissants effets pour en gagner d'autres. Ainsi, contrairement aux spectateurs de la scène canonique de la leçon d'anatomie qui ont « [d]evant eux, [...] non un sujet mais un objet, un pur instrument technique que l'un d'eux manipule pour avoir prise sur la vérité de la vie », la scène de la mort chez Cixous et Ernaux en appelle à d'autres lois. Dans la scène d'anatomie commentée par Kofman, « [l]e mort (et l'ouverture [du] corps) sont vus seulement comme donnant une ouverture sur la vie dont ils détiendraient le secret. La fascination est déplacée

⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁹ S. Kofman, « La mort conjugquée », *La Part de l'œil* (Bruxelles, Presses de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles), n° 11, 1995, p. 41-45.

et avec ce déplacement l'angoisse est refoulée, l'intolérable rendu tolérable¹⁰. » Par l'évocation de ces scènes de mort impossibles à désamorcer, celle de la mort de l'enfant trisomique comme celle de l'expulsion fulgurante d'un fœtus de trois mois, la fascination est maintenue et le récit demeure à l'intolérable de la mort – matricide et infanticide. Chez Blanchot, la fascination est plutôt maintenue par l'ellipse et l'anacoluthie qui structurent et caractérisent le récit, subtilisant au récit son objet même : la mort. La mort est ici empêchée, elle se retire de la scène, emportant avec elle les liaisons possibles entre les mots et les choses qui permettent d'en fixer, d'en *arrêter*, précisément, le sens.

Lu sur le mode de la fable, *L'Instant de ma mort* pourrait également tenir lieu de métaphore d'un passage à l'au-delà, symboliquement désigné par les cris du lieutenant nazi : « Dehors, dehors. » (*IM*, 10) Donnant l'impression d'avancer vers la mort, « [l]e jeune homme ne cherch[e] *pourtant* pas à fuir » (*IM*, 10 ; nous soulignons) – l'adverbe montrant ici la contradiction entre le comportement de l'homme et la nature des événements. Il « avan[ce] lentement, d'une manière presque sacerdotale », alors que le « lieutenant le secou[e], lui montr[e] des douilles, des balles », les traces d'un « sol guerrier » (*IM*, 10). Mis en abyme par le dispositif du livre qui imite ce dont il est question ici – la mort empêchée mais tout de même arrivée –, l'événement de la mort est donc représenté sur tous les fronts, symbolique, littéral et fictif. Les morts de l'*infans*, de la mère et de soi, ces morts réelles autant que fictives et symboliques, seront ainsi contenues dans l'écriture, encryptées en elle, c'est-à-dire déposées à la crypte du secret autant que gravées dans la matière même de l'invention littéraire.

Le deuil « impossible-nécessaire »

Événement inaccessible et impossible à envisager, la mort ne peut donc pas se prendre *de front*. De cet impensé, de cet événement du non-événement qu'est la mort – impossible à penser pour celui qui l'éprouve – subsiste pourtant, du point de vue de l'autre (celui qui reste), l'expérience du deuil. Cherchant à ramener, par l'écriture, les scènes de la mort à même la mémoire du mort, les textes du corpus font signe vers le travail du deuil « dont la mission psychique », explique Freud, « consiste à établir une séparation entre les morts

¹⁰ S. Kofman citée par J. Derrida dans « D'abord je ne savais pas... », *Les Cahiers du GRIF*, *loc. cit.*, p. 141.

d'un côté, les souvenirs et les espérances des survivants de l'autre¹¹ ». Selon Freud, le deuil « est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée¹² » et « amène le moi à renoncer à l'objet *en déclarant l'objet mort*¹³ ». Le « deuil normal » consisterait donc à « tuer le mort¹⁴ », selon l'expression de Daniel Lagache, entre autres, en l'inscrivant dans un récit rétrospectif qui fixerait ce mort au passé, sans possibilité de retour dans le présent de l'endeuillé. Il s'agirait en somme, pour le survivant, d'« inscrire l'«événement» du deuil dans une histoire, [de] le raconter au passé » : « [L]e récit devient possible tout à coup. Il n'y a pas à craindre que l'événement (ni le revenant) se re-présente, puisqu'il ne survivrait plus, sur ce versant du deuil, qu'à l'état de souvenir¹⁵ ».

Nous avons montré précédemment que les textes de notre corpus, prenant à témoin l'événement psychique de ce qui arrive, se jouent de la limite entre souvenir, passé et présent ; ils se tiennent sur l'indécidable frontière entre réalité et fiction sans arriver à établir une séparation claire entre les vivants et les morts, entre la vie et la mort. Loin de laisser le mort tranquille, de le tuer ou de le tenir *pour mort*, les textes de Blanchot, d'Ernaux et de Cixous continuent d'inquiéter et de pointer vers la mort comme im-possible rivage. Or qu'en est-il, dans ces écritures, de l'opération du deuil ? Nous verrons ici comment, au lieu de l'accomplir, ces fictions laissent paraître l'événement du deuil comme un deuil à jamais inaccompli, destinant le mort à errer selon les modalités de la revenance et de la hantise qui habitent la littérature.

Chez Cixous, bien que le secret demeure sur ce qui s'est passé au moment précis de la mort de l'enfant, le récit fait le jour sur l'événement du deuil. Cixous confie d'ailleurs sa réserve à l'égard de l'opération du « deuil normal » freudien qui permettrait, phantasmatiquement, de liquider le mort. Elle admet en effet ne pas croire « au travail de deuil dont parle la psychanalyse » et énonce une tout autre conception du deuil :

¹¹ S. Freud, *Totem et tabou*, tr. fr. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1992, p. 53.

¹² S. Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, tr. fr. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 146.

¹³ *Ibid.*, p. 169-170. Nous soulignons.

¹⁴ Cité par Nicolas Lévesque dans *Le Deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture*, Québec, Éditions Nota bene, « Nouveaux Essais Spirale », 2005, p. 27.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

On ne doit pas enterrer, on doit *retenir l'être qui est parti*. [...] On ne peut pas vaincre la mort, mais on peut *en déjouer la version terminale, d'effacement total*. Ce qui est accordé à tout être humain qui veut bien la recevoir, c'est *l'intermittence*. *C'est comme si les morts avaient des permissions brèves à l'intérieur de nous*. (T, nous soulignons)

Selon cette logique, le fantôme de l'enfant, incorporé par la mère en tant que « corps étranger révolutionnaire » (M, 102), éclaire donc de son clignotement lumineux, dans l'intermittence de sa vie et de sa mort, le récit du *Jour où je n'étais pas là*.

D'une part, la croyance de l'auteure quant au deuil va dans le sens de sa volonté de combattre l'effacement de l'enfant – volonté que l'on trouve à la source de l'écriture du *Jour où je n'étais pas là* ; d'autre part, sa vision rend compte d'une coprésence des morts et des vivants qui rejoint la perspective kleinienne sur le deuil. Dans cette perspective, Melanie Klein pose en fait la question de l'hospitalité radicale, à savoir la menace que peut représenter la hantise des autres en soi :

À la différence de « Deuil et mélancolie », qui donne au deuil la tâche de se détacher du mort, voire de le tuer, explique Nicolas Lévesque, Klein imagine plutôt la construction, constamment menacée, et la réparation d'un espace psychique pour l'objet perdu. Le deuil kleinien pose donc le défi infini de l'hospitalité : accueillir l'autre en soi, sans être envahi, possédé et détruit par lui¹⁶.

Chez Cixous, le deuil « normal » n'opère donc pas : le revenant se « re-présente¹⁷ » et le deuil « en tant qu'événement¹⁸ » devient un élément de la matière de *ce* qui arrive, dans *Le jour où je n'étais pas là* comme dans les fictions plus récentes.

La logique du deuil qui se révèle chez Cixous semble ainsi reposer sur une opération de résurrection du mort. L'événement du deuil est commandé par le rappel de l'événement traumatique, présent sous la forme de traces depuis *Neutre*, portant déjà la marque d'un « deuil auquel [le Récit] n'est pas invité » (N, 105), un deuil non accompli et qui concerne un fils disparu :

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

Me voici par exemple au chevet de mon fils mourant. Nous sommes bien convenus de sa mort : notre intrigue ne manque pas de douceur pitoyable, la certitude de la séparation prochaine nous unit par *un fil dont la minceur suffit à nous attacher plus puissamment l'un à l'autre* que ne le feraient des cordes. *Douleur, douceur, et terrible et doux recommencement, car ce n'est pas la première fois que je le perds.* (N, 104 ; nous soulignons)

Cette scène évoquant la mort du fils, avec en écho le fil retenant la mère au fils et la vie, à la mort, apparaît comme une des versions phantasmées de la scène de la mort de l'enfant trisomique, ombilic du deuil et de l'événement. La puissance de l'oxymore est d'ailleurs ici ce qui relie la mère à l'enfant, la vie à la mort, avec le recommencement comme point de bascule et signe de l'intermittence du mort : « minceur »/puissance, douleur/« douceur », « terrible et doux recommencement » caractérisent l'expérience du deuil en train d'arriver. Un enfant se berce sur les genoux de sa mère, en un éternel voyage entre la vie et la mort, entre le rêve (ou le phantasme) et la réalité.

Avec le récit du *Jour où je n'étais pas là*, Cixous tentera une fois pour toutes de « garder » son mort, de le garder en elle et pour elle, en une incorporation et un encryptage hors du commun et qui contiendraient tous les autres morts de son histoire. L'évocation de l'enfant mort chez Cixous se trouve en effet intimement liée à la figure de la crypte, le récit constituant pour l'enfant un « caveau secret¹⁹ » qui laisse voir, chez le sujet, une « sorte de “faux inconscient” [...] logé comme une prothèse, greffé au cœur d'un organe, dans le *moi clivé*²⁰ », « un lieu *compris* dans un autre mais rigoureusement séparé de lui²¹ », un *dedans* qui resterait *dehors*. Par l'élaboration, à l'insu même du sujet endeuillé, de cet « inconscient artificiel²² », le mort est incorporé : « [l]'habitant d'une crypte est toujours un mort-vivant²³ ». La présence et le fonctionnement de la crypte répondent ainsi à la mécanique du deuil sans deuil dont se réclame Cixous, un processus pour tenter de « retenir l'être qui est parti » (T), de le garder vivant même en tant que mort.

Pierre-Louis Lefort insiste par ailleurs sur le fait que l'« écriture du deuil, comme traversée et résolution des tensions » serait chez Ernaux une « incursion dans l'entre-

¹⁹ N. Rand, « Préface », dans N. Abraham et M. Torok, *L'Écorce et le noyau*, op. cit., p. XX.

²⁰ J. Derrida, « Fors », dans N. Abraham et M. Torok, *Cryptonymie*, op. cit., p. 10-11. Derrida souligne.

²¹ *Ibid.*, p. 12.

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ *Ibid.*, p. 25.

deux » : « Un entre-deux qui est celui de l'oscillation entre la vie et la mort [...], et qui tient aussi à la nature même de la mort envisagée²⁴ », un entre-deux qui serait aussi, rappelons-le, entre-deux social et culturel. Écrivant depuis cette fracture qui est à la fois celle de son identité et de son corps, la narratrice de *L'Événement* serait en effet à même de prendre le poids de cet entre-deux, restant dans le statut indéterminé de la fiction de l'événement même quand il s'agit de raconter *cela* qui est arrivé, *tel que c'est arrivé*. Est-ce pour résoudre ce deuil et se débarrasser du mort, une fois pour toutes ? Pour être *sauvée* – selon la symbolique religieuse qui s'impose souvent à la pensée d'Ernaux –, épargnée d'un deuil sans cesse recommencé ? Rien n'est moins sûr que cela puisse s'accomplir. Car la mort reviendra hanter le sujet dans la forme de la sœur morte, laissant voir une blessure encore plus profonde. Jamais sortie de l'entre-deux du deuil, l'écriture d'Ernaux ne ferait précisément que réactiver sans fin l'objet même de sa perte, prenant tour à tour le visage de l'amant (*L'Occupation* et *Passion simple*), de la mère (*Une Femme* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »), du père (*La Place*), de l'enfant (*Les Armoires vides* et *L'Événement*), de la sœur (*L'Autre Fille*), à partir de la perte originale marquant ses origines, origines *en moins* que sont celles du milieu modeste dont elle est issue. Se déplaçant sans cesse d'un objet de deuil à un autre, l'écriture d'Ernaux semble ainsi prendre au pied de la lettre l'exigence du deuil voulant qu'il faille bien, pour le sujet endeuillé et tenu de se détacher, « *passer à autre chose*²⁵ ».

Le deuil auquel nous confrontent les textes de Cixous, d'Ernaux et de Blanchot s'apparente ainsi à un deuil inaccompli, empêché d'arriver par la mort elle-même. « La mort sans deuil, le deuil sans mort : ne serait-ce pas là l'aporie qui viendrait signer dans *L'Instant de ma mort* ce manuscrit en tant qu'événement "matériel", en tant que virtualité excédant toute archive : son éternelle, son immortelle cicatrice²⁶ ? », suggère Ginette Michaud dans *Tenir au secret. Cicatrice, objet de la perte, figuration du mort* : tous ces noms conviennent pour évoquer le manuscrit qui, dans *L'Instant de ma mort*, disparaît. Mais comment disparaît-il ? Le livre ne le dira pas, si ce n'est que par effleurement, laissant entendre que le lieutenant, qui « trouva des papiers et une sorte d'épais manuscrit – qui

²⁴ P.-L. Lefort, *Ma Mère, la morte*, op. cit., p. 95.

²⁵ *Ibid.*, p. 8. Nous soulignons.

²⁶ G. Michaud, *Tenir au secret*, op. cit., p. 109-110.

contenait peut-être des plans de guerre » (*IM*, 14), emporta avec lui ledit manuscrit. C'est aussi le manuscrit perdu de Malraux (*IM*, [17]) qui évoque la mort de toutes les façons, l'impossibilité de retrouver ce qui est perdu – aussi bien dire ce qui est mort. Malraux, rappelle Lacoue-Labarthe, écrit d'ailleurs, dans une note accompagnant *Les Noyers d'Altenburg* : « La suite de *La Lutte avec l'ange* a été détruite par la Gestapo. On ne récrit guère un roman²⁷. » « *On ne récrit guère un roman* », comme un écho direct à ce que fait dire le narrateur à Malraux dans *L'Instant de ma mort* : « “Ce n'étaient que des réflexions sur l'art, faciles à reconstituer alors qu'un manuscrit ne saurait l'être.” » (*IM*, [17] ; nous soulignons).

Mais qu'est-ce donc à dire ? Qu'un manuscrit perdu est perdu ? Qu'aucune commémoration ne pourra le faire revenir ? Qu'un récit ne se « réécrit guère », comme la vie ne se « reconstitu[e] » pas ? Qu'aucun deuil ne pourra par conséquent s'accomplir ? On peut le croire. Il faudrait donc vivre à jamais habité de cette disparition comme le sujet vivant avec, en lui, la mort de l'*infans*. Blanchot semble catégorique : aucune évocation du souvenir, aucune recollection ne pourra redonner ce qui est perdu. La mort est mort de mort. Le manuscrit perdu serait ainsi déposé dans la crypte de « l'*autre* nuit » (*EL*, 213 ; Blanchot souligne) – qui est un autre nom du jour –, crypte qui nous garde toujours dedans et dehors, dans l'aporie qui sera désormais le seul mode possible de l'existence du sujet :

En elle, on est toujours dehors. Elle ne se ferme pas non plus, elle n'est pas le grand Château, proche, mais inapprochable, où l'on ne peut pénétrer parce que l'issue en serait gardée. *La nuit est inaccessible*, parce qu'avoir accès à elle, c'est accéder au dehors, c'est rester hors d'elle et c'est perdre à jamais la possibilité de sortir d'elle. (*EL*, 214 ; nous soulignons)

L'*autre* nuit « inaccessible » apparaît ici comme la mort même. Et une telle expérience de la nuit comme de la mort demeure à l'im-possible, impensable et pourtant réelle.

Ce que nous donne à penser le manuscrit comme figure de la mort dans le récit de Blanchot, c'est que l'écriture inaugure en quelque sorte une « nuit sans vérité qui cependant ne ment pas » et que « *[d]ans* la nuit, on trouve la mort, on atteint l'oubli. Mais cette *autre* nuit est la mort qu'on ne trouve pas, est l'oubli qui s'oublie, qui est, au sein de l'oubli, le

²⁷ Cité par Ph. Lacoue-Labarthe dans « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 80.

souvenir sans repos ». (*EL*, 214 ; Blanchot souligne) L'« oubli qui s'oublie » (*EL*, 214) tiendrait ainsi lieu, chez Blanchot, de lieu aporétique du deuil. Et le souvenir sans repos de la mort, du mort qui va s'écrire sans cesse dans la littérature tournée vers la mort, vers le jour qui est l'*autre* nuit, serait le seul lieu à la fois habitable et inhabitable pour le sujet endeuillé.

Ainsi, les mots perdus que contenait le manuscrit de *L'Instant de ma mort* comme « tous les mots qui n'auront pu être dits, toutes les scènes qui n'auront pu être remémorées, toutes les larmes qui n'auront pu être versées » retourneront à la crypte de l'endeuillé qui est ici récit. Les mots, les scènes et les larmes « seront avalé[s], en même temps que le traumatisme, cause de la perte. Avalés et *mis en conserve* », de sorte que, « [d]ans la crypte repose, vivant, reconstitué à partir de souvenirs de mots, d'images et d'affects, le corrélat objectal de la perte²⁸ ». Et la hantise (de la mort) sera dès lors infinie.

Les larmes qui restent

Derrida disait à propos d'Œdipe qu'« en privant [sa descendance] de leurs larmes même », il les privait d'« un “juste travail du deuil”²⁹ ». Les larmes seraient donc indissociables du deuil, mais cela n'en garantirait pas non plus le « juste travail ». Car des trois « scènes thanatiques³⁰ » qui nous sont données à lire dans ce corpus – mort de soi dans la mise en joue, mort de l'autre dans la naissance-mort de l'enfant trisomique et dans l'avortement –, un même reste nous parvient : des larmes. Des larmes surgissent, résistent et se font la trace visible de ce qui est arrivé, comme les larmes de Saint-Simon « pleurant terriblement sa femme » (*DO*, 12), déposées tels des hiéroglyphes³¹ dans le manuscrit que consulte la narratrice du *Double Oubli de l'Orang-Outang*, « cette ligne de larmes » (*DO*, 12) qui entraîne à son tour les larmes de la narratrice. Comme une chaîne sans fin de larmes qui servirait de pont anacoluthique vers la mort – anacoluthique, parce que les larmes ne coulent pas de manière continue, mais bien par gouttes, coupées les unes des autres, mais aussi parce qu'elles demeurent coupées de la mort qui ne se laisse jamais approcher

²⁸ N. Abraham et M. Torok, « Deuil ou mélancolie. Introjecter – incorporer », dans *L'Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. 266. Les auteurs soulignent.

²⁹ J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, *op. cit.*, p. 30.

³⁰ P.-L. Lefort, *Ma Mère, la morte*, *op. cit.*, p. 112.

³¹ Au sujet de ce motif de l'écriture hiéroglyphique de Cixous, voir S.-A. Crevier Goulet, *Entre le texte et le corps : travail de deuil, performativité et différences sexuelles chez Hélène Cixous*, *loc. cit.*, p. 247 et suiv.

directement. Ces larmes « alignées, rangées comme les têtes coupées des journées de deuil » (*DO*, 12), tisseraient ainsi un autre lien entre les textes de notre corpus.

J'avais vu cette ligne de larmes, raconte la narratrice du *Double Oubli de l'Orang-Outang*, au département des Manuscrits de la BNF [*sic*], j'avais pleuré. J'avais été prise d'une adoration pour le mémorialiste dont la plus belle phrase aura été *l'au-delà de toute phrase, un jet de larmes dessinées, alignées, rangées comme les têtes coupées des journées de deuil*. (*DO*, 12 ; nous soulignons)

Suivre le fil des larmes qui constitue « l'au-delà de toute phrase » (*DO*, 12), c'est aller de ces larmes de Saint-Simon à la « bavure immémoriale des larmes de joie de Pascal » (*DO*, 133) – « Joie ! Joie ! Pleurs de joie...³² », ces mots, rappelle Catherine Chalié, « trouvés sur un papier cousu dans la doublure du vêtement de Pascal à sa mort (1662) pour lui rappeler l'événement survenu la nuit du 23 Novembre [*sic*] 1654, lorsqu'il reçut la révélation dont il voulait constamment se souvenir³³ ». Lacoue-Labarthe ne manque d'ailleurs pas de rapprocher ces larmes de celles, ruisselantes de bonheur, qui arrivent à l'enfant d'« (Une scène primitive ?) » et qui évoquent à leur tour celles de saint Augustin cité par Derrida : « *Ego silebam et fletum frenabam* », « Moi je me taisais et maîtrisais mes larmes³⁴ ». Les larmes d'Augustin décrivent ici un mouvement inverse à celui du « ruissellement sans fin de larmes » (*ED*, 117) qui s'empare de l'enfant, comme d'ailleurs les larmes échappant à la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* : « Je me lavai les mains, essuyai sur mes joues les larmes qui m'avaient échappé » (*J*, 9). Toutes les larmes « nécessaires » à pleurer l'enfant auront-elles été versées, versées et gardées, le « frère pleurant [l]a mère ne pleurant pas [le] fils » (*J*, [190]) ? Dans le récit de Cixous, « [t]outes les larmes dont l'enfant avait si soif » auront finalement été versées, semble-t-il, par le frère, ce père qui nourrit, *comme une mère*, l'enfant qui « n'a jamais pu boire une goutte de lait » (*J*, 154). Dans *L'Événement*, les larmes sont aussi conjointement celles de O. et de la

³² Blaise Pascal, « Mémorial », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 554 ; cité par Ph. Lacoue-Labarthe dans « Agonie terminée, agonie interminable », dans *Agonie terminée, agonie interminable, op. cit.*, p. 137.

³³ Catherine Chalié, *Traité des larmes. Fragilité de Dieu, fragilité de l'âme*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2003, p. 205, note 2.

³⁴ Cité par J. Derrida dans « Circonfession », dans *Jacques Derrida*, avec Geoffrey Bennington, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991, p. 22.

narratrice qui vient d'expulser son petit baigneur : « O. s'assoit sur le tabouret, elle pleure. Nous pleurons silencieusement. C'est une scène sans nom, la vie et la mort en même temps. Une scène de sacrifice » (*E*, 309), O. et la narratrice pleurant en silence sur l'expérience sans mot de la mort.

Dans le cas de l'enfant d'« (Une scène primitive ?) », le « ruissellement sans fin » (*ED*, 117) des larmes apparaît comme le symptôme de cette « extase "négative"³⁵ », ce « [p]lus d'extase » (*IM*, 14) – en plus ou en moins, on ne saurait trancher – qui arrive avec les larmes. Ces larmes sont sans fin et, en même temps, elles cesseront puisque l'enfant « ne pleurera plus » (*ED*, 117) : « plus d'extase » du tout dans l'extase infinie. Le « sentiment de légèreté » (*IM*, 15) qui habite le jeune homme de *L'Instant de ma mort* dans l'attente du coup de feu s'articule d'ailleurs à ces larmes de l'enfant d'« (Une scène primitive ?) » et les deux scènes se répondent, sans que le lecteur puisse marquer l'antériorité de l'une sur l'autre. Ainsi, on peut penser, comme l'écrit Cixous à propos d'elle-même et de son père, que, d'un même mouvement, « la mort [les] aur[a] apaisés en [les] rendant inconsolables » (*M*, 103).

Toutes ces larmes tenant de l'impossible, à même la fonction d'imploration et d'invitation que leur confère Derrida dans *Mémoires d'aveugle*³⁶, répondent au venant de l'événement, appelle l'événement comme le « "Viens" » final de *L'Arrêt de mort*. Les larmes appellent la mort, elles en témoignent dans leur présence-absence, comme les larmes échappant à la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* en train d'enfouir sa faute dans le cimetière d'Alger, comme celles, silencieuses, déposées sur le corps du petit baigneur d'Ernaux, telles les pleureuses de l'Antiquité pleurant leurs morts. Ce sont les larmes du féminin versées sur la scène de la différence : voilà ce qui vient échapper ici au savoir dans ces trois scènes de la mort.

Les larmes sont donc la trace du laisser-aller qui fait signe vers la mort, celle de l'enfant puisque toutes les larmes viennent de lui, même celle échappée par l'œil, non pas « larme de chagrin » mais « larme de l'œil », tout simplement, associée par Cixous dans *Manhattan* « à la douleur de la cornée » (*M*, 100). Cette larme « volée à l'enfant mort »,

³⁵ Ph. Lacoue-Labarthe, « Agonie terminée, agonie interminable », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 136.

³⁶ Voir J. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, *op. cit.*, p. 125-128.

cette « vraie-fausse larme » (*M*, 99), partant de la scène de l'enfant mort, rend visible le fonctionnement de la fiction qui dit la vérité sur la chose, alors que la narratrice ment sur l'origine de cette larme de douleur en disant que c'en est une de chagrin, liée à la mort de l'enfant.

[E]n mentant, explique-t-elle, j'avais dit une vérité si profondément cachée en moi-même qu'elle n'aurait jamais pu jaillir sinon déguisée en mensonge. [...] Voilà que le mensonge disait la vérité, seul moyen que la vérité trouve pour se faire entendre : *passer pour simulacre*. (*M*, 102 ; nous soulignons)

La larme se sera ainsi fait « arme », désormais placée « du même côté » que la « vérité » et le « phantasme »³⁷. La vérité aura donc, elle aussi, passé *l'arme à gauche*, marquant l'entrée du témoignage en mode de fiction. Comme le rire, les larmes auront été « un stratagème qui n'est pas une fuite, mais un moyen oblique par lequel à la fois on n'affronte pas de face le puits ou le trou du vrai³⁸ ».

*

Au sujet d'Auschwitz et de ses millions de morts, Blanchot écrit dans *L'Écriture du désastre* : « Comment le *garder*, fût-ce dans la pensée, comment faire de la pensée ce qui garderait l'holocauste où tout s'est perdu, y compris *la pensée gardienne* ? » (*ED*, 80 ; nous soulignons). Ainsi, Cixous l'avait bien vu : tout est donc l'affaire du verbe « garder », de ce qui se garde de la mort (s'en éloigne) et de ce qui en reste, comme le reste du mort – son souvenir, sa miette, sa relique – placé dans un récit, dans une poche ou dans un manuscrit perdu à jamais. *Garder* et *échapper*, selon le mouvement inscrit par les larmes : tel aura été, chez Blanchot, Cixous et Ernaux, le mouvement aporétique de la mort et du deuil, venu à l'événement et au récit.

³⁷ J. Derrida, « Un ver à soie », dans *Voiles*, *op. cit.*, p. 59.

³⁸ Françoise Proust, « Impasses et passes », *Les Cahiers du GRIF*, *loc. cit.*, p. 7.

PARTIE III
POÉTIQUE DE L'ÉVÉNEMENT CHEZ MAURICE BLANCHOT :
L'« EXPÉRIENCE INÉPROUVÉE¹ » OU CE QUI N'ARRIVE PAS

La ponctuation et les blancs sont respectés dans toutes les citations de Blanchot.

¹ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 90.

Ce qui arrive de par l'écriture n'est pas de l'ordre de ce qui arrive.

— Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*.

Je ne sentis ni le coup ni la chute ni rien de ce qui s'ensuivit jusqu'au moment où je revins à moi. [...]

La nuit s'avancoit. J'aperçus le ciel, quelques étoiles et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentois encore que par là. Je naissois dans cet instant à la vie, et il me sembloit que je remplissois de ma légère existence tous les objets que j'apercevois. Tout entier au moment présent je ne me souvenois de rien ; je n'avois nulle notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venoit de m'arriver ; je ne savois ni qui j'étois ni où j'étois ; je ne sentois ni mal, ni crainte, ni inquiétude. [...] Je sentois dans tout mon être un calme ravissant auquel chaque fois que je me le rappelle je ne trouve rien de comparable dans toute l'activité des plaisirs connus.

— Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*.

Je ne veux pas oublier cecy, que la dernière chose en quoy je me peus remettre, ce fut la souvenance de cet accident ; et me fis redire plusieurs fois où j'allois, d'où je venois, à quelle heure cela m'estoit advenu, avant que de le pouvoir concevoir. Quant à la façon de ma chute, on me la cachoit [...]. Mais long temps après, et le lendemain, quand ma mémoire vint à s'entr'ouvrir et me représenter l'estat où je m'estoy trouvé en l'instant que j'avois aperçeu le cheval fondant sur moy [...], il me sembla que c'estoit un éclair qui me frapoit l'ame de secousse et que je revenois de l'autre monde.

Ce conte d'un événement si léger est assez vain, n'estoit l'instruction que j'en ay tirée pour moy : car, à la vérité, pour s'appriivoiser à la mort, je trouve qu'il n'y a que de s'en avoisiner.

— Montaigne, « De l'exercitation », dans *Essais*.

Ce n'est pas toi qui parleras ; laisse le désastre parler en toi, fût-ce par oubli ou par silence.

— Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*.

Qu'arrive-t-il de l'événement de la mort lorsqu'il arrive à l'écriture ? Que se passe-t-il lorsque l'événement arrive sans arriver ? Et qu'arrive-t-il à la littérature lorsqu'un tel événement se produit ? Telles sont les questions soulevées par l'événement dans le cas que constitue *L'Instant de ma mort*, ultime récit de Maurice Blanchot contre lequel vient échouer la lecture de l'œuvre entière. *L'Instant de ma mort* présente une écriture tournée vers l'impossible de la mort en même temps qu'il raconte quelque chose de l'événement. Et sa lecture achoppe sur l'obstacle d'une fascination exercée par récit qui frappe de « paralysé² » son lecteur.

La « paralysé », telle que la définit Derrida, s'avère le mode de lecture privilégié de l'œuvre de Blanchot, « un glissement de l'analyse à la paralysie de l'analyse³ » qui est « aussi la science et la pratique de son écriture, de ce qu'il fait en écrivant, lui [Maurice Blanchot]⁴ ». Une telle lecture s'exerce donc « sur le mode de la fascination⁵ », prenant *L'Instant de ma mort* à témoin de l'impossibilité d'une herméneutique rassurante. Ne subsisterait alors, dans cet acte de lecture qui inquiète, qu'un mouvement d'approche et de retrait, sans qu'il soit jamais possible de prouver quoi que ce soit *hors de tout doute*. Une lecture faite d'éclaircies et d'écueils à l'intérieur même du livre autant que dans sa rencontre avec les autres textes de l'auteur. C'est sous le signe d'une telle lecture par tâtonnements, par effleurements, par approches distantes, que nous situerons la nôtre.

« Je me souviens d'un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même – et peut-être l'erreur de l'injustice » (*IM*, 9) : l'incipit de *L'Instant de ma mort* place d'emblée le récit sous le signe d'une narration à la première personne et de la figure de la mort, appelée ici par une énallage de « mourir » à « mort ». Entièrement voué à l'objet de la mort, *L'Instant de ma mort* est reçu par ses contemporains, Lacoue-Labarthe⁶ et Derrida les premiers, « comme le “testament” de Maurice Blanchot, les

² J. Derrida, « Pas », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 68.

³ Jérémie Majorel, « Derrida et Starobinski, “critiques” de Blanchot ? », *Tracés. Revue de Sciences humaines* (Lyon, ENS Éditions), « Où en est la critique ? », n° 13, 2007, p. 146.

⁴ J. Derrida, « Pas », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 68.

⁵ J. Majorel, « Derrida et Starobinski, “critiques” de Blanchot ? », *Tracés*, *loc. cit.*, p. 146.

⁶ Dans « un séminaire de six séances » intitulé « “L'instance de la mort” » et présenté dans le cadre du *Paris Program in Critical Theory*, Philippe Lacoue-Labarthe propose une « lecture de *L'Écriture du désastre* au rebours de sa fragmentation, portant une attention extrême et minutieuse aux coupes et déplacements opérés sur des textes précédemment parus ». Il « y met *L'Instant de ma mort* à l'épreuve d'un certain nombre de lignes de fracture qui parcourent *L'Écriture du désastre* », en particulier en ce qui concerne « l'autobiographie

dernières pages qu'il [a] eu la force d'écrire et que, d'un geste ultime, il [a] tenu à léguer et adresser⁷ ». Or qu'y a-t-il d'enfoui dans ce tombeau – à la fois cercueil et hommage – qui nous arrive par la voix de retrait et de silence qui caractérise le texte de Blanchot ? La scène primitive rapportée par *L'Instant de ma mort* – ce texte « raconte peut-être une autre scène primitive avec point d'interrogation⁸ », suggère Derrida – se donne à lire telle une question adressée à l'événement. En effet, selon Jacques Derrida, qui lui consacre une lecture pas à pas en même temps que « paralysée » dans *Demeure – Maurice Blanchot, L'Instant de ma mort* concerne la question même du témoignage, en plus d'offrir une « prescription de lecture pour tout l'œuvre de Blanchot, comme si l'« expérience inédite » de l'événement qu'il est en train de raconter avait donné *sa loi, sa grammaire et son destin* à tout ce qu'il a écrit⁹ ». C'est précisément de cette loi, de cette grammaire et de ce destin de *L'Instant de ma mort* dont il sera question ici.

Alors que, comme nous l'avons précédemment montré, l'écriture de Cixous se déploie par excès et débordements – de langue autant que de sens –, c'est sous le signe de la retenue que se présente celle de Maurice Blanchot, davantage proche de l'« écriture plate » (*P*, 442) d'Ernaux, mais obéissant à de tout autres lois narratives et testimoniales. Car s'il y a, chez Blanchot, « écriture blanche¹⁰ », celle-ci est performée dans une écriture qui la prend pour objet de pensée, dans la foulée d'une réflexion sur le neutre. L'écriture blanche rencontrée dans l'œuvre qu'on dira « littéraire » de Blanchot – par contraste avec son œuvre « philosophique »¹¹, quoiqu'il ne soit pas toujours possible de tracer une telle ligne de partage claire entre les deux et que, si l'on s'en remet à Derrida lecteur de Blanchot, force est d'admettre qu'« aucun droit ne peut [...] être reconnu à quelque partage entre littérature et philosophie¹² » –, cette écriture, donc, se situe en effet du côté de la ruine

et l'étymologie ». (Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov, « Présentation », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 47-48.) Plus loin dans notre commentaire, nous nous attarderons à la pensée de Lacoue-Labarthe sur « l'écriture posthume de Blanchot ». (« Avant-propos », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 58 ; l'auteur souligne.)

⁷ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 64.

⁸ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 131.

⁹ *Ibid.*, p. 90. Nous soulignons.

¹⁰ D. Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », dans *Écritures blanches*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ À ces deux versants de l'œuvre de Blanchot s'ajoute celui de « l'écriture critique ». (Leslie Hill, « Le tournant du fragmentaire. Prolégomènes », *Europe* (Paris), « Maurice Blanchot », n^{os} 940-941, août-septembre 2007, p. 75.)

¹² J. Derrida, « Introduction », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 10.

du langage, de l'épuisement du récit dans sa forme lyrique ou marquée d'affects. Elle donne lieu au déploiement d'une voix décalée – néanmoins conjuguée, dans *L'Instant de ma mort*, en partie à la première personne –, une telle voix venant témoigner, selon la formule consacrée d'Adorno, de l'impossibilité « d'écrire un poème » après Auschwitz¹³. Blanchot partage d'ailleurs ouvertement cette position du philosophe, statuant « qu'il ne peut plus y avoir de récit-fiction d'Auschwitz » pas plus que ne soit dès lors possible « toute narration, voire toute poésie » : « À partir de là, commente Blanchot dans *Après coup*, il se pourrait que toute narration, voire toute poésie, aient perdu l'assise sur laquelle s'élèverait un langage autre, par l'extinction de ce bonheur de parler qui s'attend dans le plus médiocre silence¹⁴. »

La clause de *La Folie du jour*, l'un des récits encryptés dans *L'Instant de ma mort*, signe d'ailleurs cette disparition du récit : « Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais. » (FJ, 38) Reste donc ce que nous désignerons du nom de « fictions » – « appelons-les encore *fictions* par commodité », suggère Derrida –, ces textes de Blanchot qui « portent parfois la mention de *récit*, ailleurs celle de *roman* », alors même qu'il « arrive que ce signe d'appartenance n'apparaisse pas ou s'efface d'une version à l'autre, d'une édition à l'autre¹⁵ ». Textes « d'après l'holocauste¹⁶ », les fictions de Blanchot se caractérisent toutes par l'effacement ou l'absence d'identité générique, une opération à laquelle procède Blanchot lui-même qui, dès l'écriture de *La Folie du jour*, en 1947, « efface le mot “récit” de tous ses textes (ou de leur réédition), d'après l'holocauste : et ceci pas seulement pour remettre en question la division traditionnelle des genres littéraires¹⁷ », comme le souligne Sarah Kofman, mais également pour signer l'impossibilité de tout récit après Auschwitz. Cette opération de disparition du genre littéraire, Blanchot la fera subir à tous ses récits, édités ou réédités, à partir de 1947, ce qu'il explique lui-même dans *Après coup* en déclarant qu'« [à] quelque date qu'il puisse être écrit, tout récit désormais sera d'avant Auschwitz¹⁸ », soulignant du même coup le dérèglement de la chronologie, le jeu sur

¹³ « Écrire un poème après Auschwitz est barbare. » (Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, p. 26.)

¹⁴ M. Blanchot, *Après coup* précédé par *Le ressassement éternel*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 98.

¹⁵ J. Derrida, « Introduction », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 9. Derrida souligne.

¹⁶ S. Kofman, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1987, p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21-22.

¹⁸ M. Blanchot, *Après coup*, *op. cit.*, p. 99.

l'antériorité et la postériorité qu'on observe dans ses récits. Dans la voix narrative blanchotienne tenue à distance de la subjectivité même lorsqu'elle s'énonce au *je*, dans cette voix où repose le silence qui condamnerait désormais l'écriture et le récit à la blancheur, il faut donc entendre résonner la voix éteinte des milliers de morts de la Shoah.

Loin des ambitions socio-ethnographiques d'Annie Ernaux, l'écriture « blanche » de Blanchot – avec le refus du récit qui caractérise ses écrits d'après la Seconde Guerre mondiale – s'insère plus spécifiquement dans ce que Dominique Viart définit comme « l'impassibilité romanesque », une pratique caractérisée par la présence de « compositions virtuoses, qui s'essaient à maintenir le plaisir narratif dans un contexte de littérature "désenchantée"¹⁹ ». Une telle « voie de la blancheur²⁰ » s'apparente au neutre qui consiste à « penser ou parler à l'écart de tout visible ou de tout invisible, c'est-à-dire en termes qui ne relèvent pas de la possibilité²¹ » ; cette voie – qui est aussi une voix – repose sur l'expérience de « la séparation parce qu'elle tente de parler voire de penser à l'écart²² ». C'est donc dans le plus grand dénuement de l'écriture et de la forme, toutes deux dépourvues d'affects et des avatars du récit, dans la blancheur d'une voix nue qui raconte sans révéler, qui parle et fait silence d'un même souffle, dans « la clarté de cette écriture [qui] est son énigme même²³ » que surviendrait, chez Maurice Blanchot, l'événement de *ce qui n'arrive pas*.

Cette voie et cette voix de l'écriture comme « ruine du langage²⁴ » (selon une autre définition de la blancheur) donnerait ainsi lieu à un événement qui, *lorsqu'il arrive*, survient toujours en décalage par rapport au récit qui en est fait – jusqu'au décalage ultime de cinquante années séparant un événement de sa narration, ce dont rend compte *L'Instant de ma mort*, publié en 1994 chez Fata Morgana, soit cinquante ans après que Blanchot lui-même ait été, selon toute vraisemblance, mis en joue par un soldat au château familial de Quain, durant l'été 1944. Cette scène secrète et traumatique de la quasi-exécution – secrète

¹⁹ D. Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », dans *Écritures blanches*, *op. cit.*, p. 25.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 444 ; cité par D. Viart dans « Blancheurs et minimalismes littéraires », dans *Écritures blanches*, *op. cit.*, p. 21. Désormais abrégé en *EL*, suivi du numéro de la page.

²² D. Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », dans *Écritures blanches*, *op. cit.*, p. 21. L'auteur souligne.

²³ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 75.

²⁴ D. Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », dans *Écritures blanches*, *op. cit.*, p. 21.

parce que traumatique –, jamais révélée ou dévoilée et pourtant présente sous une forme cryptée dans *L'Arrêt de mort*, *La Folie du jour*, ainsi que dans « (Une scène primitive ?) » (ED, 117) – une brève fiction déchirant deux fois plutôt qu'une le ciel de la prose philosophique de *L'Écriture du désastre* –, cette scène, donc, s'avère le prétexte et le propos de *L'Instant de ma mort*, texte qui pourrait bien « marque[r] [...] la répétition de ce qui aura toujours été dit dans les textes antérieurs de Blanchot²⁵ ». Sans écarter définitivement les autres occurrences de l'événement dans les œuvres dites philosophiques de l'auteur, nous insisterons ici sur le fait que chacune de ces fictions donne l'impression de témoigner, *en régime littéraire* et de manière cryptée, du même événement de la quasi-exécution.

Une voix narrative²⁶ telle que celle qui caractérise *L'Instant de ma mort*, « blanche » et signalant l'absence en même temps que ce qui arrive, « une voix neutre qui dit l'œuvre à partir de ce lieu sans lieu où l'œuvre se tait » (EI, 565), une telle voix entraîne inévitablement le langage à se défaire de son objet puisque le sens advient de la ruine et non de l'édification positive du langage sur ce qui serait les bases d'un savoir ou d'une maîtrise de la vérité, dévoilée ou révélée à travers la fiction. Ce récit « elliptique qui n'occupe pas plus de place qu'une missive²⁷ » se donne en fait comme une comparution à laquelle le langage, la littérature et le secret seraient conviés pour rétablir les faits et léguer quelque chose, la fiction servant ici, *peut-être* – l'ordre du *peut-être* caractérisant tout ce qui arrive et n'arrive pas à/dans l'écriture de Blanchot –, de dispositif « de l'ordre de l'aveu, du témoignage, d'une lettre testamentaire²⁸ ». Nous serons attentif, dans cette partie consacrée à Blanchot, à décrire les conditions de ce *peut-être* en même temps que les modalités de cet aveu, *s'il en est un*, « le témoignage, ou l'attestation, présuppos[ant] toujours le partage du “pour” et du “contre” », « c'est-à-dire, comme dans tout vocabulaire juridique, un litige²⁹ » qu'il faudrait résoudre.

²⁵ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, op. cit., p. 61.

²⁶ Sur les distinctions entre voix narrative et voix narratrice, voir J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, op. cit., p. 139-141.

²⁷ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, op. cit., p. 108.

²⁸ Jacqueline Patouet, « Maurice Blanchot ou mourir la mort », *L'En-je lacanien* (Ramonville-Saint-Agne, Érès), n° 15, 2010, p. 62.

²⁹ Ph. Lacoue-Labarthe, « La contestation de la mort », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, op. cit., p. 116.

La présence de l'événement n'étant pas sans conséquence pour les questions du genre, de l'écriture ainsi que pour la notion même de témoignage – toujours déjà engagée lorsqu'il est question de l'événement –, nous chercherons ici à cerner la perspective de l'événement chez Blanchot de manière à suivre sa trajectoire dans *L'Instant de ma mort*, à partir des principaux récits qui en forment selon nous la crypte, soit *L'Arrêt de mort*, *La Folie du jour* et le fragment intitulé « (Une scène primitive ?) ».

I. PASSION DE L'ÉVÉNEMENT

Associé dans la culture occidentale à la figure christique, le terme « passion » suggère un « engagement assumé dans la souffrance ou le pâtir, dans l'expérience sans maîtrise et donc sans subjectivité active³⁰ ». La passion fait donc événement, elle *est* événement, car « l'expérience de ce qui arrive doit être passion, exposition à ce qu'on ne voit pas venir et qu'on ne saurait prédire, maîtriser, calculer ou programmer³¹ ». Et une telle passion en dehors de toute maîtrise distingue d'emblée la pensée de l'événement à l'œuvre chez Blanchot de la volonté de contrôle qu'on retrouve chez Ernaux. À partir de l'événement, les trajectoires de la passion – Derrida en relève sept qu'il associe à sa lecture de *L'Instant de ma mort*³² – semblent ainsi converger vers la tache aveugle du trauma, là où le sujet est touché par la mort et l'autre, tache aveugle où « se rencontrent l'impossibilité de son origine en l'absence de tout présent³³ ». Nous nous attarderons ici aux formes que prend, chez Blanchot, une telle passion de l'événement.

Par le rappel de l'expérience du trauma en tant que mort inéprouvée, conviée dans la forme de la quasi-exécution, l'événement va saisir *l'occasion* ou la *chance* (des termes qui découlent, comme nous l'avons vu, de la pensée de l'événement) de se raconter, dans *L'Instant de ma mort*. En effet, c'est par l'événement de la mort qu'arrive au récit l'événement *en soi* : une mort qui oblitère le texte à même sa trajectoire unique et oblique, caractéristique de l'événement. La mort annule par sa présence toute maîtrise de ce qui est raconté. Ainsi, par la présence-absence de la mort, « [t]oute écriture sera à entendre comme éternel procès de secondarité venant raturer une trace-non trace où s'entend aussi le frayage

³⁰ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 27.

³¹ *Ibid.*, p. 122.

³² Passion christique, amour, bien entendu, mais aussi finitude, passivité, expérience désobjectivée, martyre, endurance d'une limite indécidable, telles sont les sept trajectoires de la passion identifiées par Derrida. (Voir *ibid.*, p. 25 et suiv.)

³³ « [T]he traumatic moment is where the work encounters the impossibility of its origin in the absence of any present ». (Michael Newman, « *The Trace of Trauma: Blindness, Testimony and the Gaze in Blanchot and Derrida* », dans *Maurice Blanchot: The Obligation of Writing*, Carolyn Bailey Gill (dir.), Londres et New York, Routledge, 1996, p. 169. Nous traduisons.)

du neutre³⁴ », ce « ni l'un ni l'autre » situé « au-delà de la contradiction dialectique et de toute opposition³⁵ » et qui s'avère un élément fondamental de la pensée de Blanchot.

Le neutre, écrit Derrida en se servant de *L'Arrêt de mort* comme cas de figure, « [m]algré la forme négative qu'il affecte dans la grammaire (*neuter*, ni-ni) et qui le trahit, [...] déborde la négativité. Il se lie plutôt à l'affirmation redoublée (*oui, oui, viens, viens*) qui se ré-cite et s'engage dans le récit³⁶ ». Caractérisé par une telle répétition du même – le redoublement qui fait que c'est bien « ni l'un, ni l'autre », c'est-à-dire les deux –, le neutre apparaît chez Blanchot comme la voie de prédilection de l'événement en ce qu'il est à la fois passivité et arrivance. Car comme pour l'événement, « le neutre ne peut-il [...] être approché, ou bien il ne le peut sous condition d'un éloignement infini dans l'approche elle-même³⁷ », un tel mouvement s'avérant également celui amorcé par l'événement dans *L'Instant de ma mort* et dans les autres textes qui en constituent la trame.

L'événement de la mort – et particulièrement de sa propre mort – inscrit donc cette oblitération qui entraîne que, même en racontant l'événement, le récit se taise sur celui-ci. Écrire sa mort, raconter « l'instant de sa mort » relèverait toujours du secret et de l'impossible, même si cela s'écrit ou est en train de s'écrire. En filigrane dans l'œuvre de Blanchot se lit ainsi le parcours oblitéré de l'événement de la mort, épousant le paradoxe de la parole énoncé dans *L'Attente l'oubli*, texte qui, « au bout de deux pages et demie, après une entrée en matière relativement classique, se rompt et se brise pour céder la place à quelque vingt-huit textes brefs³⁸ ». Ce paradoxe consiste à « [e]xprimer cela seulement qui ne peut l'être. Le laisser inexprimé³⁹. » Marqué par la disjointure – puisqu'il n'y a pas de conjonction qui viendrait indiquer le lien entre les deux énoncés, soit entre « exprimer » et taire –, ce qui s'exprime ici va dans le sens d'une parole tenue dans le secret, le silence contenu à même la parole.

³⁴ Gisèle Berkman, « Blanchot, Derrida : l'amitié, la déconstruction, l'écriture », dans *Blanchot dans son siècle. Colloque de Cerisy*, Monique Antelme, Gisèle Berkman, Christophe Bident *et al.* (éds), Lyon, Sens Public et Parangon/VS, 2009, p. 204. L'auteure souligne.

³⁵ J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 141.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Jean-Luc Nancy, « Le neutre, la neutralisation du neutre », *Cahiers Maurice Blanchot* (Paris, Les Presses du Réel), n° 1, 2011, p. 22.

³⁸ L. Hill, « Le tournant du fragmentaire. Prolégomènes », *Europe*, *loc. cit.*, p. 74.

³⁹ M. Blanchot, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2000 [1962], p. 27. Désormais abrégé en *AO*, suivi du numéro de la page.

Par ailleurs, dans *Le Pas au-delà*, c'est sous le signe de l'anonymat que se présente l'événement – signe oblitéré, s'il en est un, par l'absence de signe ou de signature, épousant la « fonction d'un *analogon*, un mode d'absence où viendrait se prendre toute image, le vide d'un symbole, toujours prêt à se remplir de divers sens possibles et toujours en défaut » (*PA*, 52 ; Blanchot souligne). L'événement se fait ainsi forme sans nom, un arrêt sans contenu autre que celui de la mort elle-même et toujours lié de près à la dimension de la forme.

L'événement arrive dans *L'Attente l'oubli* de manière à exemplifier la nature de l'événement, rappelant son incidence sur le genre littéraire – quoique non exclusivement littéraire : « *Quelque chose lui est arrivé*, et il ne peut dire que ce soit vrai, ni le contraire. Plus tard, il pensa que *l'événement consistait dans cette manière de n'être ni vrai ni faux* » (*AO*, 11-12 ; nous soulignons). « Cette manière de n'être ni vrai ni faux » (*AO*, 11) s'avère ainsi caractéristique de l'événement chez Blanchot et évoque une fois de plus la figure du neutre dont la présence fait varier invariablement les frontières entre vérité et mensonge, entre réalité et fiction. En tant que figure du neutre se réclamant de la passivité et de ce qui arrive, à la fois construction du signifiant et destruction du sens, érigeant le signifiant sur une disparition, l'événement participe chez Blanchot au désœuvrement de l'œuvre, dans un jeu d'action et de passivité qui rappelle la conception deleuzienne de l'événement : « l'événement *n'est pas* ce qui arrive [...], il est *dans ce qui arrive le pur exprimé* qui nous fait signe et nous attend⁴⁰ ». « S'il y a un rapport entre écriture et passivité », écrit pour sa part Blanchot dans *L'Écriture du désastre*, « c'est que l'une et l'autre supposent l'effacement, l'exténuation du sujet : supposent un changement de temps : supposent qu'entre être et ne pas être *quelque chose qui ne s'accomplit pas arrive cependant comme étant depuis toujours déjà survenu* ». (*ED*, 29 ; nous soulignons)

Fuite, immatérialité, oblitération : l'événement blanchotien se tient en somme dans l'écriture tel l'envers de l'événement conçu comme *ce qui arrive*, aux antipodes d'une volonté positive qui serait ancrée dans la subjectivité d'une écriture tournée vers soi, *autobiographique*, comme celle dont témoigne l'œuvre d'Annie Ernaux par exemple. En effet, si, dans les fictions de Blanchot, l'événement arrive au langage, c'est davantage pour

⁴⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 175. Nous soulignons.

dire la fin, la ruine, l'arrêt, l'absence, le blanc, le lieu de l'absent, bref, pour montrer le *jour* de toute chose, l'intervalle, l'ouverture « qui laisse passer le jour⁴¹ ». L'événement de *ce qui n'arrive pas* prend forme dans celle bien particulière d'un récit qui « n'illustr[e] rien⁴² », mais raconte l'événement de la mort par l'exploration des figures du silence et de l'oubli, par les trous, les intervalles et interstices, par la rupture anacoluthique du texte et de la pensée, par où s'échapperait et proviendrait le sens.

L'événement survient, enfin, sous la forme du désastre, dans la fulgurance de son apparition et de son retrait, de son apparition *qui est* son retrait – ce qui arrive comme toujours déjà oblitéré ; le désastre « n'est pas avènement (le propre de ce qui arrive) », mais plutôt « avènement de qui n'arrive pas, de ce qui viendrait sans arrivée, hors être, et comme par dérive » (*ED*, 13), tel le « Viens » final de *L'Arrêt de mort* – « à elle, je dis éternellement “Viens”, et éternellement, elle est là » (*AM*, 127) –, impératif qui se veut une invitation davantage qu'un ordre, une convocation à répondre *présent* même dans l'absence, en un appel qui semble adressé à la mort et auquel elle seule peut répondre.

Penser la mort à même la question de l'événement et penser l'événement à même la question de la mort – ce que Blanchot entreprend de faire à partir des figures du neutre, de l'anonymat et du désastre que nous venons d'évoquer –, cela ne se fait pas sans une certaine « résistance de l'événement, ici de la mort *elle-même* qui met en déroute⁴³ » ce qui se pense et s'écrit, comme le rappelle Derrida. Récit qui laisse « poindre [...] sous la parole de témoignage le ton du testament⁴⁴ » (du latin « *testis* », « témoigner »), *L'Instant de ma mort* cernerait ainsi la plus fondamentale question de l'événement, celle du récit et de la voix : comment raconter l'événement entre tous les événements, par quelle voix dire l'événement, l'événement de la mort, événement *en soi*, s'il en est un ?

1. Jour – de l'événement biographique

La fiction littéraire qui s'écrit chez Blanchot *de la mort*, c'est-à-dire *à partir* d'elle, et dont le mouvement oscille entre approche et éloignement de la Chose appelée trauma – « ce

⁴¹ *Le Petit Robert*, *op. cit.*

⁴² Didier Cahen, « Le jour même », *Cahiers Maurice Blanchot*, *loc. cit.*, p. 31.

⁴³ J. Derrida, « “Maurice Blanchot est mort” », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 270.

⁴⁴ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 580.

point infigurable, ce point de résistance où l'on touche de l'intouchable⁴⁵ » –, fait entrer l'événement dans le champ du neutre, entre réalité et fiction, dans le « ni l'un ni l'autre » de la chose racontée. S'inscrivant dans l'espace d'un « ni vra[i] ni fau[x] », une telle littérature de l'événement « raconte, récite et fictionne » et, sous l'impulsion du neutre, « consiste précisément à éloigner la vérité supposée constituée, ou constituable⁴⁶ », une règle à laquelle n'échappe pas *L'Instant de ma mort*, repoussant le référent et toute occurrence de la réalité dans la crypte du texte.

Entendu comme ce qui ne s'accomplit pas mais arrive tout de même, l'événement est au cœur de *L'Instant de mort*, un texte tenant lieu de point central d'une chaîne métonymique de récits allant de *L'Arrêt de mort* à *L'Instant de ma mort*, en passant par *La Folie du jour* et par « (Une scène primitive ?) », comme autant de « reprise[s] modifiée[s]⁴⁷ » à partir du texte de 1994, reprises qui déjoueraient l'ordre chronologique avec ses règles d'antériorité et de postériorité.

1. 1. *Enquête*

Dans une recension de *L'Instant de ma mort* parue en 1995 dans *La Nouvelle Revue française*, Xavier Prévost présente le jeu de voilement de l'autobiographique qu'on trouve dans le récit de Blanchot, le critique faisant mention sans le nommer d'un biographème central, de même que de ses différentes occurrences dans l'œuvre de Blanchot. Sans jamais dire de quoi il s'agit, Prévost appuie la thèse de la révélation d'un secret en associant la parution de *L'Instant de ma mort* à la rupture d'un long silence, qui aurait imprégné, depuis ses débuts, l'œuvre de Blanchot. Le critique montre comment ce récit appelle et rappelle d'autres textes de Blanchot, suggérant qu'à partir de la lecture de *L'Instant de ma mort*, la crypte constituée autour de l'événement s'ouvre brièvement. « [Q]uatre lignes mystérieuses de *La Folie du jour* » – Prévost ne précise pas lesquelles, mais il fait sans doute référence, entre autres, à celles-ci : « Je fus mis au mur comme beaucoup d'autres. Pourquoi ? Pour rien. Les fusils ne partirent pas. » (*FJ*, 11) – seraient ainsi expliquées par *L'Instant de ma*

⁴⁵ G. Michaud, *Tenir au secret*, op. cit. p. 86.

⁴⁶ J.-L. Nancy, « Le neutre, la neutralisation du neutre », *Cahiers Maurice Blanchot*, loc. cit., p. 24.

⁴⁷ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, op. cit., p. 66.

mort, dans une « connivence du récit et du secret »⁴⁸ ; des « bribes » de « correspondances secrètes » dans la « narration d'une mort inévitable et pourtant évitée⁴⁹ » reposeraient dans la crypte de *L'Instant de ma mort*.

Toujours à demi-mot, Prévost évoque les échos et la « trace de l'événement » repérable dans les textes antérieurs à *L'Instant de ma mort* ; il signale par le fait même l'existence d'un événement premier qui serait maintenu secret jusqu'à la révélation dont il ferait l'objet dans *L'Instant de ma mort*, qualifiée par Prévost de « relation principale de l'événement⁵⁰ ». Il faut compter sur l'écho que constitue une citation de *L'Écriture du désastre* pour approcher l'événement jamais nommé et tenter ainsi de lui donner un nom : « Mourir veut dire : mort, tu l'es déjà, dans un passé immémorial, *d'une mort qui ne fut pas la tienne*⁵¹. » (ED, 108 ; nous soulignons) Par de telles circonvolutions autour d'un événement toujours tenu secret mais qui serait le noyau traumatique de *L'Instant de ma mort*, Prévost insinue donc la présence d'un événement *réel* qui serait aux fondements de l'écriture de Blanchot, sans pour autant le livrer ou le révéler.

C'est qu'au moment de la recension de Prévost, toutes les *preuves* entourant *L'Instant de ma mort*, ce que l'on va *présumer* comme des preuves d'une certaine vérité biographique, n'ont pas encore été livrées. Il faut attendre la parution de *Demeure*, l'année suivante, de même que l'enquête biographique de Bident publiée en 1998 pour que l'événement de *L'Instant de ma mort* soit plus directement éclairé en ce qui concerne l'autobiographique. Selon les commentateurs qui ont scruté la question de la référence (Bident et Derrida les premiers, Lacoue-Labarthe ensuite), une mise en joue dont Blanchot aurait été l'objet serait le biographème à la source de *L'Instant de ma mort* ; il s'agirait de l'événement dont viendrait témoigner le texte et qui se trouverait déjà, sous une forme cryptée, dans *L'Arrêt de mort*, *La Folie du jour* et « (Une scène primitive ?) », en plus d'être évoqué dans certains textes philosophiques de l'auteur, principalement *L'Écriture du désastre*, comme le relevait déjà Xavier Prévost. Plusieurs faits sont convoqués pour tenter, d'abord, d'attester de la réalité et de l'authenticité de cet événement de la quasi-exécution,

⁴⁸ Xavier Prévost, « La Tentation du silence », *La Nouvelle Revue française* (Paris, NRF), n° 509, juin 1995, p. 98.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 98-99.

⁵¹ Cité par X. Prévost, *ibid.*, p. 98.

ensuite de montrer que cet événement se dépose *en toutes lettres* dans *L'Instant de ma mort*. Nous reprenons ici les principaux arguments de ces lecteurs de Blanchot, pour les besoins de notre commentaire.

Que Blanchot ait « failli être fusillé à Quain en juin 1944⁵² », « [o]n le savait sans le savoir », écrit Christophe Bident : « [Maurice] Nadeau, [Pierre] Prévost avaient apporté des révélations plus ou moins laconiques, et *La Folie du jour* y avait fait allusion⁵³ ». En fait, poursuit Bident, « on le sait (presque) ouvertement depuis 1994, depuis qu'il a raconté lui-même l'événement⁵⁴ », dans la forme de *L'Instant de ma mort*, puis dans des lettres adressées à des amis et qui seront citées à différentes occasions. Le critique fait d'ailleurs état de preuves – les confidences que l'on trouve dans les ouvrages de Nadeau⁵⁵ et de Prévost⁵⁶, mais aussi des lettres écrites par Blanchot lui-même – qui lui permettent de « reconstituer le récit » et dont Bident assure ici le relais :

Un jour de juin donc, parmi d'autres actions de représailles, un officier allemand se présente au « Château », accompagné au moins d'une douzaine de soldats. Il prétend que Blanchot écrit dans les journaux clandestins, le bouscule, le met contre le mur, sous le menace des mitraillettes, pendant qu'il fait perquisitionner la maison. [...] En bas, qui est aligné aux côtés de Blanchot, face au peloton d'exécution ? Deux versions divergent. Le récit publié [de Nadeau] mentionne la tante, la mère, la sœur et la belle-sœur ; la lettre à Prévost signale la présence d'un frère (probablement René). Dans l'entre-temps, à cause d'une action de diversion tentée par les maquisards, l'officier est appelé sur le champ de bataille, assez loin même, hors du village. Les soldats révèlent alors leur identité : ils sont russes et appartiennent à l'armée de Vlassov, passée à l'ennemi. Satisfaits de leur butin, argent et objets précieux, visiblement heureux et complices, ils laissent la vie sauve à Blanchot et son frère qui, selon la lettre de Prévost, s'enfoncent dans les bois, ces bois qu'ils connaissent depuis l'enfance, pour échapper au retour de l'officier allemand. [...] Autour, des fermes brûlent ; pour sa noblesse, le « Château » est épargné. Ainsi, par chance, par pure improbabilité, Blanchot se retrouve en liberté et échappe à la mort. Il ne sera plus visé par les actions du mois d'août⁵⁷.

⁵² Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, op. cit., p. 229.

⁵³ *Ibid.*, p. 228-229.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 229.

⁵⁵ Maurice Nadeau, « Maurice Blanchot », dans *Grâces leur soient rendues – mémoires littéraires*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 67-72.

⁵⁶ Pierre Prévost, *Pierre Prévost rencontre Georges Bataille*, Paris, J.-M. Place, 1987, p. 111-115.

⁵⁷ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, op. cit., p. 229-230.

La publication en 2009 de la correspondance de Blanchot avec le poète russe Vadim Kozovoï, postérieure à l'enquête de Bident, viendra finir d'attester l'événement biographique de la mise en joue. Blanchot écrit, à propos du sursis dont lui fait part son ami malade : « Un sursis ? C'est notre destin à tous d'être en sursis. » Après quoi l'écrivain enchaîne avec l'évocation d'un souvenir de « cette époque terrible de l'occupation » :

Je ne vous ai pas dit que, dans ma vie clandestine dans cette époque terrible de l'occupation, j'avais connu cette péripétie : collé au mur pour être fusillé, les maquisards ayant à ce moment-là donné un assaut, le lieutenant nazi dut suspendre l'exécution. Et comme il ne revenait pas, les soldats « allemands » me firent signe d'en profiter pour disparaître – or qui étaient-ils ? Des *Russes*, un détachement de l'armée Vlassov. Ainsi c'est l'humanité russe qui m'a sauvé⁵⁸.

La version rapportée par Bident concorderait ainsi, les détails en plus, avec celle offerte ici par Blanchot dans sa lettre. L'insistance que met Blanchot, dans sa lettre, à évoquer le détachement russe qui le sauva est remarquable par les guillemets et le choix de l'expression « humanité russe » et suppose une dialectique de l'universel et du particulier, faisant ressortir à la fois la distance et les points communs entre les peuples dans la manière dont s'exprimerait leur humanité. C'est *l'autre* posé comme un frère. On peut aussi le lire comme une sorte de compliment adressé au destinataire de la lettre qui lui-même est russe.

Par ailleurs, il arrive à Malraux « un événement similaire » à celui dont Blanchot fait état et « [o]n peut penser », comme le suggère Bident, « que c'est au nom de cette compagnie d'infortune que l'auteur de *L'Espoir* est cité à la fin de *L'Instant de ma mort*⁵⁹ ». Aussi, Philippe Lacoue-Labarthe consacra une grande partie de sa conférence « Fidélités » aux correspondances entre l'expérience de Blanchot et celle de Malraux, le « “cas Malraux”⁶⁰ » constituant un des principaux lieux de résonance de la vérité historique et autobiographique du récit de Blanchot.

La scène de quasi-exécution racontée dans les *Antimémoires*, et que Malraux situe en date du 22 juillet 1944, se déroule « près de Gramat », alors que « Malraux – sous le nom

⁵⁸ M. Blanchot, « Lettre 53 » [28 mai 1982], dans *Lettres à Vadim Kozovoï*, suivi de *La parole ascendante*, Houilles, Éditions Manucius, coll. « Le marteau sans maître », 2009, p. 73. Blanchot souligne.

⁵⁹ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, op. cit., p. 230.

⁶⁰ Ph. Lacoue-Labarthe, « La contestation de la mort », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, op. cit., p. 97.

de Berger⁶¹, le nom “alsacien” du héros des *Noyers de l’Altenburg*, qui peut se prononcer aussi bien à l’allemande qu’à la française [...] – fut interrogé par la Gestapo et eut à subir un simulacre d’exécution⁶² ». Ce qui mène à la seconde ressemblance entre *L’Instant de ma mort* et l’œuvre de Malraux : le glissement qui s’opère entre auteur, narrateur et personnage, soit « “Malraux”⁶³ », narrateur, devenant le personnage de Berger, et Blanchot déployant une narration à la première personne qui glisse ensuite à l’instance du jeune homme, avec le recours de la troisième personne : « Je me souviens d’un jeune homme », « Je sais que le jeune homme » (*IM*, 9). Ces jeux narratifs pourraient bien témoigner de déplacements entre témoignage et fiction, d’un certain masque de la fiction utilisé pour raconter une expérience vécue sur le mode autobiographique. Lacoue-Labarthe insiste d’ailleurs sur la démarcation entre fiction et autobiographie, précisant que « Malraux relate, sur le mode autobiographique, son expérience de prisonnier au camp de Chartres en 1940 », alors que « la scène finale [des *Noyers de l’Altenburg*], elle, est imaginaire⁶⁴ ».

Ensuite, l’anecdote d’un manuscrit perdu, rapportée à la fin de *L’Instant de ma mort* et associée au nom propre de Malraux, correspond à un épisode de sa vie qui sera évoqué à plusieurs reprises (notamment dans sa biographie (*Malraux par lui-même*), dans le texte introductif des *Antimémoires* et dans une note des *Noyers de l’Altenburg*). Lacoue-Labarthe résume l’événement :

la Gestapo ou la Milice, lors d’une perquisition, confisque parmi d’autres papiers et documents le manuscrit de la seconde partie de *La Lutte avec l’Ange*, dont la première partie, sous ce titre, avait été publiée à Lausanne en 1943 et que Gallimard réédita, cette fois sous le titre resté définitif : *Les Noyers de l’Altenburg*, précédé de cette note explicite : « La suite de *La Lutte avec l’Ange* a été détruite par la Gestapo. On ne récrit guère un roman » [...] ⁶⁵.

⁶¹ En ce qui concerne le travestissement de Malraux dans le personnage de Berger, Lacoue-Labarthe renvoie à « l’apparat critique établi par Marius-François Guyard pour l’édition des *Œuvres complètes* dans la “Bibliothèque de la Pléiade” (Paris, Gallimard, 1996) ». (Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 79, note 2.)

⁶² Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 80.

⁶³ Lacoue-Labarthe écrit : « le narrateur, celui qui énonce en première personne – appelons-le “Malraux”, entre guillemets ». (*Ibid.*, p. 81.)

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 80.

Le texte de Malraux, désormais accompagné de cette note, paraît en 1948, soit l'année de la publication de *L'Arrêt de mort*. Cette « coïncidence » forme le « soupçon », chez Lacoue-Labarthe le reprenant de Bident, que « c'est lui, dans une première version, le “manuscrit” que le lieutenant nazi aurait confondu avec des “plans de guerre”⁶⁶ », tel que le rapporte *L'Instant de ma mort* : « le lieutenant trouva des papiers et une sorte d'épais manuscrit – qui contenait peut-être des plans de guerre » (*IM*, 14). D'un manuscrit volé, l'autre. Le narrateur de *L'Instant de ma mort* résume l'anecdote : « Plus tard, revenu à Paris, il rencontra Malraux. Celui-ci lui raconta qu'il avait été fait prisonnier (sans être reconnu), qu'il avait réussi à s'échapper, tout en perdant un manuscrit. » (*IM*, [17]) La figure du manuscrit volé marquerait ainsi la dernière correspondance, littéraire celle-là, et reprise à même le matériau narratif de *L'Instant de ma mort*.

Les jeux narratifs entre imaginaire et autobiographique, de même que l'histoire du manuscrit volé que l'on trouve chez Malraux se lisent en somme sous forme d'échos, voire sont explicitement cités dans le récit de Blanchot et l'on peut présumer, à la suite de Lacoue-Labarthe, qu'au moment d'écrire *L'Instant de ma mort*, l'écrivain connaissait ces textes de Malraux. Blanchot choisit en quelque sorte de les encrypter dans sa prose, comme autant de traces de son travail de transformation de la réalité, de la matière autobiographique, en objet littéraire.

Or pourquoi Blanchot s'en prendrait-il à Malraux ? Pourquoi s'y intéresse-t-il, le convoque-t-il, le cite-t-il (à comparaître) dans ce récit de la mort, de sa mort non éprouvée ? Au-delà des correspondances que nous venons de citer, la raison pourrait bien être politique. En effet, les figures de Malraux et Blanchot se posent en chiasme en regard de leur destin politique, l'un et l'autre ayant été l'objet d'une conversion venant croiser la droite et la gauche pour les situer dans des camps qui les opposent l'un à l'autre « dès 1958 », « le destin politique » de Malraux se révélant « comme le négatif photographique⁶⁷ » du destin de Blanchot. Suivre la piste de Malraux nous aura ainsi permis d'éclairer les liens qui l'unissent à Blanchot, en une rencontre que commémore *L'Instant de ma mort*, une commémoration explicite qui se veut citation – du nom, de l'événement –, mais qui ne dit pas toute l'étendue de la *relation* – c'est-à-dire le lien mais

⁶⁶ *Ibid.*, p. 80-81.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

également le fait de rapporter dans la forme d'un récit – à l'événement biographique, politique et littéraire. Cette citation de Malraux, appelé à comparaître à la barre du récit pour, d'une certaine façon, en attester la vérité, pourrait bien être une façon de plus pour Blanchot d'inscrire un rapport secret à l'autobiographique, de signaler l'existence d'une référence autobiographique dont le texte se jouerait sans jamais la révéler comme telle.

1. 2. *Le statut « réel-fictif » de la lettre*

Menant l'enquête de son côté, Derrida va déployer avec *Demeure – Maurice Blanchot* tout un dispositif critique destiné, entre autres, à témoigner de l'authenticité de l'événement, à révéler le biographème qui serait à l'origine de *L'Instant de ma mort* et qui s'y trouverait rapporté. Par l'exploration des lieux du témoignage et de la fiction occupés par un texte qui oscille sans cesse entre ces pôles, ne cessant d'en faire varier les limites, Derrida se retrouve paradoxalement à tenter de départager la fiction et le réel objectif contenus dans *L'Instant de ma mort*.

L'un des points d'ancrage de cette tentative de « stabilisation⁶⁸ » du récit réside dans l'évocation d'une lettre de Blanchot⁶⁹, lettre qui sera d'ailleurs re-citée, rappelée pour apparaître/comparaître dans l'oraison funèbre prononcée par Derrida à l'incinération de son ami, le 24 février 2003. Cette lettre que reçoit Derrida en juillet 1994 et qui « accompagn[e] l'envoi de *L'Instant de ma mort*, le 20 juillet 1994⁷⁰ », constitue, selon Derrida, une preuve hors littérature qui garantirait l'authenticité de l'événement raconté dans *L'Instant de ma mort* – « cette lettre n'appartient pas à ce qu'on appelle la littérature⁷¹ », écrit Derrida. Il annonce qu'il citera « le fragment d'une lettre qu'[il a reçue] de Blanchot l'été dernier, il y a juste un an, presque jour pour jour⁷² » :

⁶⁸ Comme le montre Ginette Michaud qui déplie soigneusement les relations unissant Derrida et Blanchot dans le secret de la littérature, la lecture de Derrida est portée par un mouvement qui aura pour conséquence de « stabiliser le récit de Blanchot, [de] le désambigüiser » et de diminuer ainsi l'inquiétude qui s'en dégage. (G. Michaud, *Tenir au secret, op. cit.*, p. 70.)

⁶⁹ Au sujet du statut et des implications de la lettre, voir la lecture de Ginette Michaud. (*Ibid.*, p. 64 et suiv.)

⁷⁰ J. Derrida, « À Maurice Blanchot », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, textes présentés par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 329.

⁷¹ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 64.

⁷² *Ibid.*

En voici les deux premières lignes, elles disent l'anniversaire d'une mort qui eut lieu sans avoir lieu. Blanchot m'écrit donc, à la date du 20 juillet, et remarquant en premier lieu la date anniversaire.

« 20 juillet. Il y a cinquante ans, je connus le bonheur d'être presque fusillé. »⁷³

Puis, rappelée un peu plus longuement et différemment (la ponctuation a varié dans l'intervalle) dans l'oraison funèbre prononcée par Derrida lors des obsèques de Blanchot, la lettre revient : « “20 juillet, il y a cinquante ans je connus le bonheur d'être presque fusillé. Il y a vingt-cinq ans, nous mettions nos pas sur la lune”⁷⁴. »

Par le recours à une telle *preuve* qui attesterait que nous sommes bien là dans le registre du témoignage, la lecture que fait Derrida de *L'Instant de ma mort* contribue à créer l'espace du neutre autour du texte qui, tel un champ magnétique, repousserait dans un mouvement centrifuge, en les éloignant l'une de l'autre, la lettre du côté du « hors littérature » et *L'Instant de ma mort* du côté de la fiction. C'est en prenant à témoin d'un texte littéraire une lettre venue du dehors de l'œuvre – et plus précisément une date « anniversaire », c'est-à-dire un chiffre issu d'une lettre (ou missive) –, en un glissement dangereux, s'il en est un, que Derrida en arrive à opposer la « vraie lettre de Blanchot⁷⁵ » au texte « publié au titre de la fiction littéraire⁷⁶ », faisant de la lettre une « preuve matérielle⁷⁷ » – comme on en trouve chez Ernaux – que l'événement rapporté dans *L'Instant de ma mort* a bel et bien eu lieu en date du 20 juillet 1944 et que le témoignage qui en sera fait dans le cadre de la fiction en attestera selon toute vraisemblance *en régime littéraire*. En une inexacte correspondance – il y a un glissement de deux jours entre les deux dates –, cette date fait évidemment résonner celle de la quasi-exécution de Malraux.

L'éclairage que jette Derrida sur la lettre comme preuve hors littérature de la vérité autobiographique des événements rapportés dans *L'Instant de ma mort*, mène à conclure que Blanchot parlerait « d'un événement qui s'est réellement passé » et qui serait, rappelle Ginette Michaud, « corroboré dans l'enquête biographique de Bident par plusieurs

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ J. Derrida, « À Maurice Blanchot », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, *op. cit.*, p. 330.

⁷⁵ G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁶ J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 65 ; cité par G. Michaud dans *Tenir au secret*, *op. cit.*

⁷⁷ G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*

témoignages différents⁷⁸ ». À cette lettre, s'ajoute la *preuve* que constituerait une autre lettre de Blanchot, adressée à Vadim Kozovoï et contemporaine à celle de Derrida ainsi qu'à la parution de *L'Instant de ma mort*. On lit dans cette lettre : « Vous recevrez bientôt un petit livre, et vous êtes *le seul à pouvoir en témoigner l'authenticité*, puisque je vous ai fait part de *l'Événement* dans une lettre écrite il y a bien des années⁷⁹. » Marquant le pacte de réception du livre, dont « seul » l'ami pourra attester « l'authenticité » parce qu'une lettre en fait foi, cette lettre de 1994 inscrit en même temps le statut d'« Événement » avec capitale de la « péripétie » de la mise en joue et du « sursis »⁸⁰ dont il était question dans la lettre de 1982. La capitale indique d'ailleurs le statut particulier, unique et symbolique de l'événement qui est en cause, un événement qui ne pourrait être réduit à un événement parmi d'autres.

Par ces lettres, on constate que Blanchot cèderait à la tentation de l'autobiographique, mais avec la réserve de celui qui affiche depuis toujours un « refus de la confession⁸¹ », « multipliant les signes qui jettent un soupçon sur toute assertion, toute possibilité de déposition du témoin⁸² », comme le souligne Ginette Michaud, préférant la discrétion jusqu'à l'effacement de cet événement, et cela, malgré l'ambition et le projet de le raconter. Ces preuves comportent leur part de mensonge ou de fiction, et le recours à la figure de « l'Événement » dans la lettre à Kozovoï serait une des manifestations, et non la moindre, de cette fiction. Ainsi, grâce à un échange épistolaire survenu quarante ou cinquante ans après l'événement, une lettre rappelant une date anniversaire permettrait d'attester ce qui est arrivé *dans la réalité*, préfigurant la répétition de ce geste qui sera posé par Derrida de faire se rencontrer la vérité d'une lettre et son retour dans la fiction.

Par ailleurs, entre la lettre convoquée par Derrida et l'enquête de Bident se trouve un écart, une imprécision, un flou concernant la date de l'événement dont témoignerait *L'Instant de ma mort*. S'agit-il du 20 juin ou du 20 juillet 1944 ? Quelle est la date, le mois qui correspondrait à la quasi-exécution de Maurice Blanchot ? Bident tranche pour sa part en faveur d'une vérité historique de la date, invoquant pour preuve la lettre adressée à

⁷⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁹ M. Blanchot, « Lettre 180 » [octobre 1994], dans *Lettres à Vadim Kozovoï*, *op. cit.*, p. 162. Nous soulignons.

⁸⁰ M. Blanchot, « Lettre 54 » [28 mai 1982], dans *Lettres à Vadim Kozovoï*, *ibid.*, p. 73.

⁸¹ G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 47.

⁸² *Ibid.*, p. 60.

Pierre Prévost qui « situe la mise en joue au mois de juin » et apparaît comme le « témoignage écrit le plus proche de l'événement » et donc à « tous égards le plus sûr⁸³ ». Bident n'hésite d'ailleurs pas à faire parler les preuves les unes contre les autres, à faire entendre les divergences comme autant de trous de mémoire à combler par une étude fine des preuves. Il conclut :

Le 20 [juin] apparaît finalement comme la date la plus probable. Derrida mentionne une lettre écrite par Blanchot le 20 juillet 1994, cinquante ans jour pour jour après les faits. [...] Que Blanchot se trompe d'un mois, le souvenir érodé, ne semble guère faire de doutes ; peut-être cependant *le jour* est-il exact⁸⁴.

Or le terme « jour » peut une fois de plus signifier de deux façons (au moins) soit le jour entendu comme la journée où se serait passé l'événement et la différence entre les deux dates, soit l'espace créé entre ces dates. Car si le « jour » est « exact », peut-il l'être par son inexactitude ? Bident nous laisse en droit de poser ici la question. Ainsi, précise-t-il, les faits historiques convergeraient vers le 29 juin, « date du seul combat de juin avec les Allemands », alors que c'est plus vraisemblablement « quelques jours avant, car le 29, précisément, le *Journal des débats* publie un étonnant article, titré “Des diverses façons de mourir”⁸⁵ », sous la signature de Maurice Blanchot. Le critique émet l'hypothèse du travail sélectif de la mémoire et conclut que Blanchot se tromperait sur le mois, mais pas sur la date. Nous avons montré précédemment que le jeu des dates occupait une place indéniable dans l'œuvre de Blanchot ; il ne serait donc pas difficile de penser que ce jeu se poursuit dans la « vie réelle ». Car une des questions que pose toute cette enquête, avec la prolifération des preuves, des dates, des indices à déchiffrer, c'est bien celle de la littérature et de son dehors, de la ligne de partage à tracer entre fiction et réalité, entre littérature et hors littérature. Et ce partage se révèle en fait des plus ambigus.

⁸³ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, op. cit., p. 229, note 2.

⁸⁴ *Ibid.* Nous soulignons.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 229.

1. 3. « *Il n'y aura pas eu d'autobiographie*⁸⁶ »

La question de l'autobiographique, défendue par Derrida à travers la lecture d'une lettre qui atteste en même temps de l'événement de la quasi-exécution et du fait qu'un tel événement serait survenu à Maurice Blanchot autour du 20 juin 1944, comme le soutient Bident, ou du 20 juillet 1944, ce que défend Derrida, cette question, donc, n'est pas débattue de la même manière par le critique Jacques Lecarme. Ce dernier va plutôt scruter *L'Instant de ma mort* à la lumière du pacte autobiographique – le seul légitimant à ses yeux la posture testimoniale –, avançant qu'il est « insoutenable de tenir *L'Instant de ma mort* pour un récit autobiographique ou mémorialiste⁸⁷ » et, par extension, de le lire en tant que témoignage. Selon Lecarme, l'exactitude historique ou biographique ne compte en rien, car c'est le récit de Blanchot lui-même qui n'arriverait pas à témoigner *hors de tout doute*.

Dans l'allocution prononcée au colloque « Maurice Blanchot. Récits critiques » qui eut lieu en mars 2003, un mois à peine après sa mort, et que Lecarme intitule « *Demeure la question de l'autobiographie (sur *L'Instant de ma mort*)*⁸⁸ », le critique entend explicitement répondre à Derrida et à sa lecture de *L'Instant de ma mort*, à montrer que celui-ci a tort de parler de ce texte en terme de témoignage. Il considère plutôt que le texte de Blanchot se donne à lire comme un récit de fiction, et uniquement comme tel. Par une minutieuse analyse du pacte de lecture de *L'Instant de ma mort*, Lecarme remarque que, dans le récit,

le recours à la troisième personne – autrement dit à la narration hétéro-diégétique – semble imposer l'idée d'un récit fictif ; la dissociation du narrateur (en focalisation interne) et du protagoniste (le jeune homme de 1944) paraît toute naturelle au lecteur, et *aucun indice ne permet de soupçonner que narrateur et protagoniste ne feraient qu'un*⁸⁹.

Par une telle analyse, Lecarme défend l'autobiographie comme une catégorie générique aux limites claires reposant sur l'effectivité d'un pacte tenu en « régime de responsabilité⁹⁰ ».

⁸⁶ Jacques Lecarme, « *Demeure la question de l'autobiographie (sur *L'Instant de ma mort*)* », dans *Maurice Blanchot. Récits critiques, op. cit.*, p. 460.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 451-462.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 455. Nous soulignons.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 457.

Or, conclut-il, « nulle part, ici, Blanchot ne prend la responsabilité⁹¹ » des événements associés à l'été 1944. Lecarme interprète d'ailleurs l'anonymat du protagoniste comme une autre preuve de l'incompatibilité du texte avec l'autobiographie puisque « l'identité nominale » constitue un critère de « l'effet d'autobiographie⁹² ». La temporalité de l'événement et de sa mise en récit figure également comme argument chez Lecarme pour discréditer la thèse de Derrida sur le témoignage que constituerait *L'Instant de ma mort* : « est-il raisonnable, demande Lecarme, de valider un “témoignage” venant cinquante ans après les événements, et que *rien*, dans les écrits publiés de Blanchot, *ne laissait prévoir*⁹³ ? » Cette position du critique témoigne selon nous d'une compréhension bien partielle des enjeux liés à la revenance traumatique, à l'après-coup psychique et au délai post-traumatique, en même temps qu'une méconnaissance de l'œuvre de Blanchot, laquelle exige infiniment plus de prudence quant à ses modalités diverses pour crypter l'événement.

En effet, comme le rappelle Derrida à l'occasion de la mort de Blanchot, le paradoxe, la pervertibilité, l'indécidable et l'impossible caractérisent l'événement blanchotien et la temporalité elle-même n'échappe pas à ces considérations : « Sa mort peut rester impensable, elle lui était déjà arrivée. Entre la fiction littéraire et l'irrécusable témoignage, *L'Instant de ma mort* en libère le récit et l'inconcevable temporalité⁹⁴. » Cette temporalité impossible de l'événement de la mort – toujours déjà arrivé mais jamais accompli – demeure liée à l'instant et à la suspension d'un récit qui s'évertue à en soutenir l'épreuve impossible et pourtant effective.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 455.

⁹³ *Ibid.*, p. 461. Nous soulignons.

⁹⁴ J. Derrida, « À Maurice Blanchot », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, *op. cit.*, p. 329.

Catégorique – et c’est bien là selon nous un des effets des *catégories* qu’il défend –, le jugement de Lecarme exclut en entier la thèse autobiographique, n’y voyant qu’un effet de lecture placé sous l’autorité de Jacques Derrida et une tentative de réhabilitation politique de l’écrivain (nous y reviendrons plus loin). « Chez Derrida », conclut le critique,

il se produit une étrange dérive d’un concept de l’indécidable à un concept du décisif : l’apologie pour Blanchot lui fait faire de ce récit une pièce à décharge dans le procès le Blanchot, mieux : un acte de légitimation du Blanchot résistant. [...] Entre faux-pas et pas-au-delà, rien n’aura eu lieu que le lieu. *Il n’y aura pas eu d’autobiographie*⁹⁵.

Ainsi, bien que Lecarme reconnaisse à *L’Instant de ma mort* une certaine part d’indécidabilité venant ébranler les catégories, cela demeure insuffisant, selon lui, pour autoriser la lecture autobiographique de ce texte : « C’est la voix d’un récit de fiction et même le modèle d’une nouvelle, à cette réserve qu’il y a une *indécidabilité de la fiction*, à savoir qu’elle peut *suggérer obliquement* quelque chose sur l’histoire des temps troublés⁹⁶. » Et c’est précisément de cette *indécidabilité* que relève selon nous l’empreinte autobiographique, chez Blanchot, une telle indécidabilité permettant au texte d’échapper à toute vision tranchée entre réel et fiction, entre dehors et dedans. La reconnaissance de cette indécidabilité vient également affecter notre réception de la lecture *séparée* que propose Derrida, plaçant *L’Instant de ma mort* du côté du témoignage littéraire et la lettre, du côté de la preuve véridique.

La dimension de l’« oblique » introduite ici par Lecarme – quoique pour procéder à une tout autre démonstration – va par ailleurs dans le sens d’une lecture reconnaissant la part cryptée de l’autobiographique dans la fiction littéraire. L’événement biographique se manifesterait donc, c’est notre hypothèse, par un système de citations, renvoyant constamment le texte à une référence plus ou moins cryptée. Réalité *objective*, référent hors texte, la citation disséminée sous toutes ses formes (nom, date, lieu, événement) dans *L’Instant de ma mort* comprend ainsi l’évocation de Malraux en tant que « personnage historique », et la lecture qu’en tire Lacoue-Labarthe, par exemple, témoigne du

⁹⁵ J. Lecarme, « Demeure la question de l’autobiographie (sur *L’Instant de ma mort*) », dans *Maurice Blanchot. Récits critiques, op. cit.*, p. 460. Nous soulignons.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 457-458. Nous soulignons.

mouvement de révélation et de retrait insinué par une telle citation, contribuant également à créer l'effet de secret qui loge au cœur du récit de Blanchot.

Préfiguré par la distance entre toutes les dates convoquées autour de la commémoration de l'événement de la quasi-exécution de Blanchot, c'est par la révélation d'un jour tel un espace d'où passerait la lumière, d'un intervalle entre ce qui s'énonce dans la « fiction » de *L'Instant de ma mort* et ce qui se révèle dans la « réalité » de la vie de Maurice Blanchot, par des lettres, des faits historiques et des témoignages « authentiques » que nous voyons s'élaborer le rapport de l'œuvre de Blanchot à l'événement autobiographique. L'espace de l'indécidabilité continuera toujours d'inquiéter la lecture de ce texte de Blanchot et pourtant, cela ne nous empêchera pas d'y voir les conséquences d'un événement qui est bel et bien arrivé, et cela, même sans arriver. La mort ne pourra toujours qu'être renvoyée au jour anniversaire de ce qui a été vécu puis raconté, en une commémoration répétée à l'infini de ce qui arrive, de ce qui est arrivé, de ce qui s'en vient...

2. *L'Instant de ma mort : un testament politique ?*

Selon la conviction, qui est celle de Blanchot, voulant que « le “vécu” ne peut se raconter, ni même se dire allusivement qu'entre amis très proches⁹⁷ », *L'Instant de ma mort* révèle à mots couverts un événement tenu secret pendant cinquante ans. Le texte marque également le retour de Blanchot au récit, une pratique interrompue pendant trente-deux ans. Faisant ainsi événement à l'égard des genres et de l'autobiographique, *L'Instant de ma mort* commémore aussi un autre événement, soit la polémique ayant comme source l'engagement politique de Blanchot. L'événement de *L'Instant de ma mort* se trouverait donc placé au cœur d'une querelle et d'une confession, d'un silence et d'un aveu : *L'Instant de ma mort* répondrait-il, comme certains critiques l'ont prétendu, aux accusations portées contre son auteur au début des années 1980 ? Le rappel de la quasi-exécution dans la forme d'un récit qui croise ainsi l'intime et le politique a-t-il pour visée de demander pardon ? Nous tenterons d'éclairer ici cet autre lieu d'intersection de l'événement et de l'écriture de Blanchot qu'est le politique.

⁹⁷ M. Blanchot, « Lettre 54 » [4 ou 5 juin 1982], dans *Lettres à Vadim Kozovoï*, op. cit., p. 73-74.

La petite histoire de la parution de *L'Instant de ma mort* révèle le caractère d'emblée politique de sa sortie, la réception du livre étant, pour une partie de la critique, orientée par les reproches qui ont été adressés à Blanchot, au début des années 1980. Blanchot confie d'ailleurs à ce propos à Kozovoï : « l'on m'écrit de tous les côtés pour l'agression dont j'ai été l'objet et que d'ailleurs je prévoyais depuis longtemps⁹⁸ ». Il faut savoir qu'après la parution de *L'Instant de ma mort*, souhaitant retirer ce texte et tous les autres des éditions Fata Morgana suite à une décision de son directeur de « publier un ouvrage d'Alain de Benoist, connu pour son antisémitisme et proche du Front national », Blanchot recevra en réponse « une menace de chantage concernant [s]es textes politiques des années 1930⁹⁹ ».

Cette menace que brandit à ce moment Bruno Roy s'appuie en réalité sur des allégations portées à l'endroit de Blanchot presque dix ans auparavant : dans le numéro de l'été 1982, *Tel Quel* publie « un article de Jeffrey Mehlman dénonçant ce qu'il nomm[e] l'extrémisme de droite et l'antisémitisme de Blanchot, avant la guerre et au moins jusqu'en 1942¹⁰⁰ ». Ce qui autorise Mehlman à faire de telles accusations, ce sont, d'une part, des textes de jeunesse publiés par Blanchot dans le *Journal des débats*, un journal « de forme et de fabrication archaïques, de diffusion [...] restreinte [...], ne servant le plus souvent que des abonnés¹⁰¹ », comme l'explique Bident. Ces textes portent l'empreinte de leur époque et sont associés à la position « nettement radicalisée », « en politique intérieure notamment¹⁰² », d'extrême droite du journal. D'autre part, la *Chronique de la vie intellectuelle*, que signe Blanchot entre 1941 et 1944 dans ce même *Journal des débats*, a également été lue par certains critiques comme l'affirmation de « sympathies collabos¹⁰³ »,

⁹⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁹ G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 51-52.

¹⁰⁰ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 542. L'article de Jeffrey Mehlman sera repris dans *Legacies: Of Anti-Semitism in France* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983). On pourra aussi lire les deux articles que Mehlman consacre à Blanchot dans *Genealogies of the Text: Literature, Psychoanalysis, and Politics in Modern France* (Cambridge, Cambridge University Press, 1995) : « Iphigénie 38: Deconstruction, History and the Case of L'Arrêt de mort » et « Pour Sainte-Beuve: Maurice Blanchot, 10 March 1942 ». D'autres documents, postérieurs aux attaques de Mehlman, font également état de ce « contexte d'intenses débats autour des engagements politiques de Blanchot » (J.-L. Jeannelle, « André Malraux et Maurice Blanchot à l'instant de la mort », *Europe*, *loc. cit.*, p. 127). Puisque ce sujet excède notre propos, nous nous permettons de renvoyer aux références bibliographiques citées par Jean-Louis Jeannelle dans une note de son article (*ibid.*, p. 139-140, note 4).

¹⁰¹ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ L'expression est de Michael Holland (« Blanchot et la sortie du nihilisme », *Cahiers Maurice Blanchot*, *loc. cit.*, p. 69).

et par d'autres, comme de véritables pamphlets antisémites. Par conséquent, certains verront *L'Instant de ma mort* comme une réponse, différée d'une dizaine d'années, à de telles accusations politiques, un aveu concernant des textes que, « avec raison, on [lui] reproche¹⁰⁴ », comme l'écrira Blanchot à Roger Laporte, le récit d'une « délivrance et d'une rédemption – ou une plaidoirie¹⁰⁵ », selon les termes de Lacoue-Labarthe.

Comme si, à travers le surgissement d'un souvenir de jeunesse mis à distance dans une narration tenue à la première personne, mais qui place à l'avant-scène du récit le personnage d'un jeune homme – « un homme encore jeune » (*IM*, 9) –, Blanchot s'engageait à répondre à la polémique entourant les propos politiques du jeune homme qu'il était : « Je me souviens d'un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même – et peut-être l'erreur de l'injustice » (*IM*, 9) sont les mots sur lesquels s'ouvrirait ainsi une confession politique qui se refuserait à elle-même, choisissant pour se livrer le mode de la fiction et le travestissement que permet le recours au personnage.

2. 1. *Polémiques*

Postérieure aux attaques de Mehlman, la publication en 1994 de *L'Instant de ma mort* vient en effet rallier une partie de la critique autour d'une lecture du texte comme réponse. Et le pas est facilement franchi pour faire de *L'Instant de ma mort* l'expression d'une culpabilité ou la quête de légitimation d'un passé ayant pu porter préjudice à son auteur. Lecarme parle à cet égard d'une « demande de pardon politique ou idéologique¹⁰⁶ ».

Lorsque paraît *Demeure*, plusieurs font en effet le pont entre *L'Instant de ma mort* et les attaques de Mehlman, prêtant à Derrida l'intention de ventriloquer le récit de son ami pour le faire parler et répondre à ses détracteurs – rappelons que Derrida reprend en entier le texte de Blanchot à l'intérieur de son propre texte –, ceux-ci ayant d'ailleurs attendu pendant une dizaine d'années une réplique de Blanchot. Derrida apporterait donc, par amitié, la preuve de la non-culpabilité de Blanchot en contrepartie des attaques de penseur

¹⁰⁴ M. Blanchot, « Lettre de Maurice Blanchot à Roger Laporte du 22 décembre 1984 », cité dans J.-L. Nancy, *Maurice Blanchot. Passion politique*, lettre-récit de 1984 suivie d'une lettre à Dionys Mascolo, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2011, p. 53.

¹⁰⁵ Ph. Lacoue-Labarthe, « La contestation de la mort », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁶ J. Lecarme, « *Demeure* la question de l'autobiographie (sur *L'Instant de ma mort*) », dans *Maurice Blanchot. Récits critiques*, *op. cit.*, p. 461.

et d'activiste de droite qui lui ont été faites, amenant du même coup une preuve de la culpabilité politique de Blanchot. Jacques Lecarme en arrive d'ailleurs à la conclusion que, si *L'Instant de ma mort* a été lu, « par les amis de Blanchot, sur le mode référentiel », c'est précisément parce que le récit « leur paraît une riposte victorieuse au procès politique de Blanchot¹⁰⁷ ». Ainsi, la polémique du début des années 1980, loin de se résoudre à travers les lectures attentives de Derrida et de Lecarme, suscite plutôt une seconde polémique, déplaçant la réception de *L'Instant de ma mort* sur la scène du politique.

2. 2. *Plaider coupable*

La dimension de la culpabilité se trouve donc indéniablement placée au cœur du témoignage de *L'Instant de ma mort*. Mais de quoi Blanchot s'avouerait-il coupable ? D'avoir pensé et écrit « à droite », à une certaine époque ? D'avoir survécu, lui, « jeune châtelain » (*IM*, 13), alors que d'autres, des « fils de fermiers, bien étrangers à tout combat, et qui n'avaient pour tort que leur jeunesse, [ont] été abattus » (*IM*, 12) ? D'avoir été sauvé par son appartenance à la noblesse et dont « le Château », parce que « c'était le Château » (*IM*, 13), serait le signe et le symptôme d'un sacrifice qui n'a pas eu lieu ? Une fois de plus, le texte évite d'être clair et ne permet pas de trancher.

Comme nous l'avons montré précédemment, des traces de culpabilité et de ce qui pourrait être la source de ce sentiment se lisent cependant dans ce qui constitue l'après-coup de la mise en joue – la détente – du jeune homme par le soldat, alors que le narrateur insiste sur la honte d'avoir été sauvé en raison de son statut social qu'éprouverait le jeune homme¹⁰⁸. L'enceinte du château où il se tient, l'impression de prestige et de haute société qui se dégage de ce lieu « majestueux » (*IM*, 13), « une grande maison » (*IM*, 9) qui contient une « chambre haute » (*IM*, 14), tout cela impose le respect du jeune homme comme des lieux, tous deux laissés intacts par le lieutenant.

Le narrateur suggère en effet que s'il a la vie sauve, il le doit aux signes apparents de sa classe sociale :

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Au sujet de l'affect de la honte, voir la partie « La honte comme prémisse ».

Quand le lieutenant était revenu et qu'il s'était rendu compte de la disparition du jeune châtelain, pourquoi la colère, la rage, ne l'avaient-elles pas poussé à brûler le Château (immobile et majestueux) ? *C'est que c'était le Château.* [...] En cette année 1944, le lieutenant eut pour le Château le respect ou la considération que les fermes ne suscitaient pas. [...] Tout brûlait, sauf le Château. *Les Seigneurs avaient été épargnés.* (IM, 13-14 ; nous soulignons)

Ce privilège des mieux nantis et des « Seigneurs » inscrit une faute dans l'existence même du jeune homme, qui est sa sur-vivance. Il est désormais aux prises avec la culpabilité, que Blanchot désigne par « le tourment de l'injustice » (IM, 14), soit « le sentiment qu'il n'était vivant que parce que, même aux yeux des Russes, il appartenait à une classe noble » (IM, 14-15).

Si l'on suit l'hypothèse d'une réponse à la polémique initiée par Mehlman, on aura compris que Blanchot ferait ici son *mea culpa*, se disant coupable d'avoir survécu à cause de sa classe sociale, coupable de vivre ainsi *en sursis*, alors que d'autres sont morts, de la même façon, c'est-à-dire sans avoir fait quoi que ce soit pour mériter cette mort. Le narrateur va d'ailleurs dénoncer cette injustice pour lui autant que pour les autres qui ont subi « la cruauté de l'assassinat » (IM, 15). Or une telle lecture n'est possible que si on considère le récit de *L'Instant de ma mort* sur le mode autobiographique, attesté par l'identité entre les trois instances que sont l'auteur, le narrateur et le personnage. L'auteur passerait ainsi par le biais du narrateur, puis du personnage du jeune homme, faisant entendre son histoire sur deux fréquences différentes, comme c'est le cas pour le sujet honteux et les récits marqués par cet affect. Cela n'est pas non plus étranger à l'écriture de Cixous, comme en témoignent les jeux sur la personne que donne à lire *Double Oubli de l'Orang-Outang* et qui répondent à ce qui s'énonçait déjà dans *Prénom de Dieu* :

J'avais eu ce que ma première personne avait voulu avoir, j'avais demandé et reçu tout mon patrimoine, j'avais connu le goût des fruits et les flancs de ma mère, et ma possible toute-puissance, et mon secret prénom, j'avais vécu. *Il ne me restait plus qu'à passer à ma troisième personne*¹⁰⁹. (PD, 57 ; nous soulignons)

L'écriture de Blanchot pourrait bien aussi obéir à une telle règle.

¹⁰⁹ Cité par G. Michaud dans « Soi disant sujet, ou "La fiction suit son cours" (Autour de *Double Oubli de l'Orang-Outang* d'Hélène Cixous) », *Études françaises*, loc. cit., p. 154.

Testament politique à plus d'un titre, *L'Instant de ma mort* se lit en fait comme le plaidoyer crypté de l'auteur en faveur du témoignage en mode de fiction, de même qu'il est le point culminant d'une polémique dont la relance se fera bien au-delà de la mort de son auteur. Or « [c]e qui transit ce témoignage de fiction, c'est donc le concept singulier d'une "expérience inédite"¹¹⁰. » Témoin d'une telle expérience, l'écriture blanchotienne ne peut s'engager que par la voie du secret à remonter le cours de cet événement de la mort qui, lui, ne peut se dire autrement que dans son effacement ou son arrêt. *L'Instant de ma mort* serait donc en plus témoignage d'un événement tenu secret au fil de l'œuvre et qui, tout à coup, furtivement, l'instant d'une narration à la première personne et de quelques confessions hors texte – voire hors littérature –, se révèle.

La double injonction de la mort apparaît donc, en regard de l'œuvre, comme celle de ne pas pouvoir se raconter et de se dire au secret, rappelant la demande de la mère faite à la narratrice du *Jour où je n'étais pas là* : « [R]aconte les secrets mais en secret » (*J*, 144), redoublé par « fais-le et ne me le dis pas. » (*J*, 145) Cette loi du récit de Cixous en appelle d'ailleurs au souhait de Blanchot voulant « lire *ce qui n'est pourtant pas écrit*. » (*EL*, 257 ; Blanchot souligne) Telle une tension à l'œuvre dans le récit, la présence du secret avec son potentiel de révélation fait naître, chez le lecteur, « le sentiment qu'on ne peut accéder à la chose que par les traces¹¹¹ », jusqu'aux traces d'effacement, jusqu'à l'oblitération même de ce qui arrive : traces de la culpabilité, traces du témoignage, traces de la subjectivité, traces de la mort, traces du biographique. L'événement demeure tenu à l'écart de tout aveu qui se donnerait comme tel, soumis à l'ordre secret du secret qui, « à l'inverse d'une énigme destinée à la révélation », aurait « pour caractère de se redoubler en une altérité toujours plus distante¹¹² ».

¹¹⁰ « Ce qui transit ce témoignage de fiction, c'est donc le concept singulier d'une "expérience inédite". Rien ne semble plus absurde, pour le bon sens même, en effet qu'une expérience inédite. Mais quiconque ne cherche pas à penser et à lire ce qu'un tel syntagme introduit de fiction et donc de littérature dans le témoignage le plus authentique n'aura pas commencé à lire et à entendre Blanchot. » (*J. Derrida, Demeure – Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 57.)

¹¹¹ Serge Canadas, « Maurice Blanchot, ou le secret de l'écriture (Introduction à *L'Arrêt de mort*) », *Modernités* (Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux), « Dire le secret », n° 14, 2001, p. 157.

¹¹² *Ibid.*, p. 151.

Conclusion

Il y aurait donc un événement biographique correspondant à la quasi-exécution de Maurice Blanchot et une fiction littéraire dans la forme de *L'Instant de ma mort*, et l'un et l'autre témoigneraient *en vérité* de ce qui arrive. De ce qui arrive au sujet, sujet de l'existence connu sous le nom de Maurice Blanchot, sujet de l'écriture, soit l'expérience non éprouvée de la mort dans l'événement de la mise en joue. Cette expérience, vraisemblablement vécue par Maurice Blanchot lui-même, serait également rapportée, comme nous le verrons, sous forme de traces dans *L'Arrêt de mort*, *La Folie du jour* et « (Une scène primitive ?) », rendues manifestes par des échos ou des réminiscences. Ces *citations* de l'événement constituent autant de manières d'en témoigner *en vérité* dans la fiction, dans l'oscillation entre les textes et en eux. Des textes dont les foyers ne cessent de se déplacer entre vérité et fiction, dedans et dehors, première et troisième personnes, faisant varier les instances du témoin et du témoignage, dans un « extraordinaire après coup¹¹³ » qui aura réussi à « fabriquer cela » (*E*, 309), pour reprendre les mots d'Ernaux évoquant le travail de l'événement : une fiction en forme de confession fuyante, un témoignage du trauma qui ne peut s'écrire que longtemps après son arrivance.

Car l'événement dont témoignerait *L'Instant de ma mort* – et nous avons assez montré dans quelle mesure le cas de cette fiction ne peut que s'énoncer au conditionnel, alors que rien ne paraît *hors de tout doute* –, cet événement, donc, est bien l'affaire d'un trauma, toujours déjà passé au moment de se dire. À l'image même du lapsus qui affecte la date – celle de la quasi-exécution autant que celle gravée sur la façade du Château –, l'événement tiendrait sa vérité, son « authenticité » du « déplacement mnésique » qui caractérise, comme nous l'avons dit, « l'impact du trauma¹¹⁴ ».

Événement vrai *parce que* faux, vrai parce que *presque* vrai, événement déplacé de la scène historique, factuelle, biographique à la scène psychique : tel serait ce que la passion de l'événement nous aura permis de rétablir quant à la réalité et à la fiction d'un événement, d'une date, d'un fait vécu, par une « étrange confiance [...] qui confondrait l'identité du jeune homme avec celle de l'auteur, à moins que ce témoignage, supposé non

¹¹³ G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

littéraire et non fictif, appartienne encore au régime littéraire qui peut fictionner le réel¹¹⁵ ». Toute cette passion générée autour de l'événement aura mis au jour les mécanismes de révélation qui sont aussi des moyens de dissimuler quelque chose comme une vérité, par des jeux infinis entre le secret et l'aveu, entre le politique et le biographique.

¹¹⁵ R. Major, « Qu'est-ce qui vous arrive (de l'événement psychique) ? », *Cahiers de la Villa Gillet*, *op. cit.*, p. 45.

II. CONVERGENCES : AUTOUR DE *L'INSTANT DE MA MORT*

Sans révélation mais pourtant présent, sans dévoilement mais en train de s'écrire, le secret au fondement de l'œuvre de Blanchot – « commandement mystérieux » (*AM*, 126) auquel obéirait l'écriture et qui rappelle « *le commandant fantôme de l'écriture* » (*J*, quatrième de couverture ; Cixous souligne) de Cixous – croise ainsi la confession en mode de fiction de *L'Instant de ma mort*. À travers ce récit et dans la circulation, autour de celui-ci, de *L'Arrêt de mort*, de *La Folie du jour* et d'« (Une scène primitive ?) » se déploie selon nous une véritable pensée de l'événement : l'événement y serait raconté, questionné, mis en acte en une pensée de l'événement prenant le récit à témoin de son arrivance.

Ces quatre *fictions* font toutes à leur façon trembler la notion de genre : elles se présentent sous la forme de scènes ou de récits qui bouleversent les limites et enjeux de la narration. En effet, ces textes font jouer la notion même de récit, soit en proposant un diptyque anacoluthique dont les deux parties ne présenteraient pas (ou peu) de lien entre elles (*L'Arrêt de mort*, *L'Instant de ma mort*), soit en réduisant le récit à sa plus simple expression sous la forme fragmentaire d'« (Une scène primitive ?) ». Ils peuvent également mettre en abyme la notion de récit pour en faire le procès, ce que fait *La Folie du jour*, qualifié par Derrida de « récit de récit sans récit, récit sans bord¹¹⁶ », ce qui complique nécessairement sa lecture et l'assigne à l'impossible.

Nous verrons ici comment ces fictions de Blanchot sont tout particulièrement liées par l'expérience de la quasi-exécution, vécue selon toute vraisemblance par Blanchot, échappant à la mort un jour de 1944, au château familial de Quain. Unis par la mort qui constitue le noyau dur de cette expérience, ces textes ont tous en commun d'évoquer, de manière plus ou moins cryptée, l'événement de ce qui arrive sans arriver. Nous entendons montrer comment l'événement, crypté sous la forme d'un récit *princeps* – et dans le cas de Blanchot, il y en a plus d'un –, fait retour dans un second récit (*L'Instant de ma mort*), plusieurs décennies plus tard. Nous aborderons, d'une part, les fictions que sont *L'Arrêt de mort* et *La Folie du jour*, en apparence les plus éloignées de l'autobiographique. D'autre part, nous traiterons en regard l'un de l'autre « les deux grands textes autobiographiques de

¹¹⁶ J. Derrida, « La loi du genre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 256-257.

Blanchot¹¹⁷ », selon l'expression de Lacoue-Labarthe, que sont « (Une scène primitive ?) » et *L'Instant de ma mort*.

1. Résistance des commencements (L'Arrêt de mort et La Folie du jour)

« Le récit d'un événement, le plus extraordinaire soit-il, comme l'est ce qui lie dans un absolu [le personnage de] J. et le narrateur [de *L'Arrêt de mort*], est l'événement du récit qui s'écrit, par une série de transformations qui touchent à l'être humain comme *mortel* et comme *sujet parlant*¹¹⁸ », écrit Serge Canadas dans l'article qu'il consacre au récit de 1948. Événement de la mort, événement de la parole, voilà bien *ce qui arrive* à la fiction à deux temps de *L'Arrêt de mort*, d'abord à travers l'histoire de J., puis à travers celle de N(athalie). Entre les deux histoires, comme le mentionne la quatrième de couverture signée Edmond Jabès, se trouve « l'implacable sentence, l'infaillible décret » de l'arrêt de mort qui « s'abat, comme un couperet, sur chacune de ses pages et, une fois au moins, de la manière la plus visible, non pour séparer en deux parties presque égales, le récit mais, au contraire, pour marquer de sa coupure le passage de l'une à l'autre » (*AM*, quatrième de couverture ; nous soulignons). Le blanc entre les parties vient ici marquer une autre coupure et réitérer, comme nous l'avons montré chez Ernaux puis chez Cixous, l'importance de la coupe dans le champ de l'événement.

Écrit « pendant la guerre ou après¹¹⁹ » et achevé en 1947, *L'Arrêt de mort* paraît en 1948 chez Gallimard et sera réédité en 1977, sans la mention de « récit » qu'il affichait à l'origine. Avec la guerre en toile de fond, *L'Arrêt de mort* présente une fable sur la limite et la mort, sur les frontières et l'absence de frontières qui séparent les êtres, la pensée, la parole, ces voiles et dévoilements marquant les rapports entre le narrateur et les femmes qu'il rencontre et qu'il va accompagner jusqu'à la mort. *L'Arrêt de mort* porte par ailleurs en sous-texte le récit d'une amitié, celle de Blanchot pour Bataille, dont la mort de sa

¹¹⁷ Ph. Lacoue-Labarthe, « Tout arrive : spécial hommage à Maurice Blanchot », cité par A. Bianchi et L. Kharlamov, dans « Présentation » (Ph. Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 9).

¹¹⁸ S. Canadas, « Maurice Blanchot, ou le secret de l'écriture (Introduction à *L'Arrêt de mort*) », *Modernités*, *loc. cit.*, p. 161. L'auteur souligne.

¹¹⁹ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 293.

maîtresse, Laure, pourrait bien constituer une clé de lecture du récit. C'est du moins ce que suggère Bident¹²⁰.

Au-delà du référent hors littérature qui *arrive* presque comme une coïncidence au récit, ce qui se déploie dans *L'Arrêt de mort* est une fable de l'événement répondant à la formule également citée en quatrième de couverture : « "Ce qui arriva était arrivé depuis longtemps" » et qui s'énonce en quelque sorte comme le présage de ce qui fera retour quarante-six ans plus tard, dans le récit de la quasi-exécution qu'est *L'Instant de ma mort*. Ce retour de l'événement répond à l'exigence de ce que Blanchot désigne sous le terme de « patience », soit la distance et le temps nécessaires à l'autobiographique pour se manifester sous le mode événementiel : « Il faut beaucoup de patience pour que, repoussée au fond de l'horrible, la pensée peu à peu se lève et nous reconnaisse et nous regarde. » (*AM*, 109) Sarah Kofman aurait sans doute considéré cette patience essentielle à « rendre tolérable l'intolérable¹²¹ ». Le regard dont parle ici Blanchot serait en fait celui de la mort, imposant sa loi au récit. « La loi est regard de la mort » (*AM*, quatrième de couverture) et *L'Arrêt de mort* se déploie comme « l'espace éprouvé de sa Loi » (*AM*, quatrième de couverture) qui serait aussi celle du secret.

1. 1. « Munich aussi était arrivé » (*AM*, 26)

Dès son incipit, le récit de *L'Arrêt de mort* donne lieu à une véritable mise en scène de *ce qui arrive* par le biais de cette loi du secret qui est aussi celle de l'événement :

Ces événements me sont arrivés en 1938. J'éprouve à en parler la plus grande gêne. Plusieurs fois déjà, j'ai tenté de leur donner une forme écrite. Si j'ai écrit des livres, c'est que j'ai espéré par des livres mettre fin à tout cela. Si j'ai écrit des romans, les romans sont nés *au moment où les mots ont commencé de reculer devant la vérité*. Je n'ai pas peur de la *vérité*. Je ne crains pas de *livrer un secret*. Mais les mots, jusqu'à maintenant, ont été plus faibles et plus rusés que je n'aurais voulu. [...] Il serait extrêmement utile à la vérité de ne pas se découvrir. Mais, à présent, *j'espère en finir* bientôt. En finir, cela aussi est noble et important. (*AM*, 7 ; nous soulignons)

¹²⁰ « Si la première partie de *L'Arrêt de mort* est aussi le récit de la mort de Laure, l'altération et la mise en fiction d'un tel événement [...] donnent une valeur considérable à l'amitié, une ténacité inflexible, au nom de la gémellité de la souffrance, d'un souci et d'un partage de la discrétion, et d'un accord de conviction esthétique », écrit Bident. (*Ibid.*, p. 291. L'auteur souligne)

¹²¹ Voir l'analyse de ce leitmotiv kofmanien dans R. Rosenblum, « Peut-on mourir de dire ? Sarah Kofman, Primo Levi », *Revue française de psychanalyse*, loc. cit., p. 123.

Le narrateur et scripteur de son histoire rappelle ici l'événement dans l'intention de le liquider, d'en épuiser la force à partir de ce qui serait une révélation du secret. Dans l'espoir d'atteindre ce but, l'année 1938, dans tout le poids de sa réalité historique, est d'emblée appelée à comparaître : le texte parle bien la langue de l'événement, de l'événement à confesser, alors que les mots ne cessent de « reculer devant la vérité » (AM, 7). Portant l'inscription d'une date (« 1938 »), tel le Château de *L'Instant de ma mort* affichant l'année 1807, le récit « qui se présente comme une chronique¹²² » va ainsi lier, une fois de plus, événement fictif et date *objective*, assurant une profondeur de champ, un paysage historique qui n'est pas sans conséquence pour l'histoire qui sera contée.

En effet, le cadre de *L'Arrêt de mort* est celui des événements entourant la conférence de Munich, rencontre politique précédant la Seconde Guerre mondiale qui éclatera l'année suivante. Le narrateur évoque les « jours troubles de Munich » (AM, 11) qui concordent avec le traitement que reçoit J. : « Le jour fixé pour la première piqûre du traitement [...] fut l'un des plus sinistres d'avant Munich » (AM, 23) ; « Cependant, le médecin était revenu. *Munich aussi était arrivé.* » (AM, 26 ; nous soulignons) Les événements qui arrivent aux protagonistes se déploient donc dans une perspective historique, et le personnel, le quotidien sont marqués par *les grands événements* de l'Histoire. La guerre s'installe et les événements « devien[nent] toujours plus graves : penser et vivre n[e] vont plus de pair » (AM, 98). « Mais, si à cette époque », poursuit le narrateur, « je fis un effort [...] pour entrer d'une *manière plus réelle* dans le conflit, je ne jurerais pas que l'anxiété publique y fût étrangère, mais il est bien plus vrai que je cherchais dans *la folie du sang et des armes* l'espoir d'échapper à *l'inévitable.* » (AM, 98-99 ; nous soulignons)

À l'image du narrateur essayant de pénétrer dans l'Histoire « d'une manière plus réelle », la date confère à la fiction une vive impression de réalité, de matérialité ; elle est « une manière plus réelle » (AM, 99) d'entrer dans l'Histoire et dans l'histoire de *L'Arrêt de mort*. Ce qui sera raconté sous le couvert de cette date ne manque d'ailleurs pas d'évoquer l'événement de la quasi-exécution, en une chaîne de signifiants qui, à partir de la date, passerait de la guerre sur le point d'éclater – cette « folie du sang et des armes » (AM, 99) – à ses conséquences pour un destin singulier. Circulant de 1938 à 1944, date de la mise en

¹²² S. Canadas, « Maurice Blanchot, ou le secret de l'écriture (Introduction à *L'Arrêt de mort*) », *Modernités*, *loc. cit.*, p. 160.

joue présumée de Blanchot, le référent se déplace ainsi sous le masque de « l'inévitable » (AM, 99), expression qui vaudrait tant pour la guerre que pour la quasi-exécution. Et ce ne serait pas la première fois qu'un récit de Blanchot mentirait de la sorte pour dire la vérité de l'événement. Une vérité enfouie, cachée, qu'on ne souhaite ainsi pas complètement révéler ou vider de son contenu de secret.

Pour le narrateur de *L'Arrêt de mort*, lui-même auteur de « romans » – un *alter ego* de Blanchot ? –, les mots se présentent dans leur insuffisance à rendre compte de « ces événements qui [lui] sont arrivés » (AM, 7), préservant le secret et glissant discrètement vers la fiction. Si les mots ont « recul[é] devant la vérité » (AM, 7), c'est dire que ce qui persiste dans la forme du récit se situe du côté de la fiction. Le narrateur explique d'ailleurs, dès l'ouverture du récit, l'avoir écrite pour en détruire ensuite le manuscrit :

Cependant, je dois le rappeler, une fois je réussis à donner une forme à ces événements. C'était en 1940, pendant les dernières semaines de juillet ou les premières d'août. Dans le désœuvrement que m'imposait la stupeur, j'écrivis cette histoire. Mais, quand elle fut écrite, je la relus. Aussitôt je *détruisis le manuscrit*. (AM, 7-8 ; nous soulignons)

Le narrateur témoigne ici d'une incapacité à dire les choses *une fois pour toutes*, de l'écueil rencontré par sa volonté de mettre « fin à tout cela » (AM, 7). Ce désir d'en finir avec les événements est mis en échec par l'incapacité des mots à dire la vérité de ce qui est arrivé, si ce n'est qu'« une fois », où le narrateur « réussi[t] à donner une forme à ces événements » (AM, 7-8). Ce manuscrit consignait l'histoire ou les « événements de 1938 » sera détruit par le narrateur lui-même, en un écho au manuscrit disparu de *L'Instant de ma mort*. Bident suggère d'ailleurs la possibilité que le manuscrit volé dont il est question dans *L'Instant de ma mort* soit « une première version de *L'Arrêt de mort*¹²³ », le critique insistant une fois de plus sur le basculement de la fiction dans le hors-cadre de la *réalité*. Blanchot rejouerait ainsi, dans la fiction de *L'Arrêt de mort*, le manuscrit volé *dans la réalité*.

Or « [d]e ces événements », poursuit le narrateur, « il y a plusieurs témoins » (AM, 8) et même « une preuve “vivante” » : « Mais cette preuve, sans moi, ne peut rien prouver [...]. Moi mort, elle ne représente que *l'écorce d'une énigme*. » (AM, 9 ; nous soulignons) Il

¹²³ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, op. cit., p. 229.

y a bel et bien ici matière à penser en termes de « secrets » et de « “preuves” » que sont, dans la fiction comme dans la réalité, les « lettres » et les « photographies » (*AM*, 10 ; Blanchot souligne), des preuves *entre guillemets*, de l’histoire qui sera racontée ou tenue secrète, racontée *et* gardée secrète par le narrateur. Tout est en effet tenu caché, « enfermé dans l’armoire » (*AM*, 10) ; les dates sont « indiquées dans un petit carnet, enfermé dans [s]on secrétaire » (*AM*, 11), explique le narrateur, qui obéit à la prescription, à l’égard des événements qui lui sont arrivés, « de ne pas ouvrir ce qui est fermé » (*AM*, 10).

1. 2. *Dispositif de la crypte*

Véritable dispositif de la crypte qui garde secret les événements tout en cherchant à les raconter, *L’Arrêt de mort* tient enclos le secret du livre où ne subsistent qu’encodages et cryptages : « *L’Arrêt de mort* », écrit Jérémie Majorel, « est le récit de Blanchot le plus crypté qui soit, une inflation de nombres, de chiffres, de dates, de numéros dans lesquels on ne s’y retrouve pas¹²⁴... » Adresses incomplètes (« 15 rue de... » [*AM*, 8]), initiales (« J. », « N. »), chiffres dont de nombreuses dates – une véritable « surnumérologie¹²⁵ » (« 15 » [*AM*, 8], « XV^e » [*AM*, 9], les années « 1938 » [*AM*, 7] et « 1940 » [*AM*, 8]) –, écriture *blanche*, voire abstraite dont le sens glisse littéralement sur les choses sans s’y arrêter, sont autant de manifestations d’un secret bien gardé. Tout semble mis en place pour que la fiction mime le travail de l’événement à se révéler même si ce doit être par à-coups et dans une langue chiffrée.

En plus de se trouver au cœur de la date de 1938, le secret engendré par le cryptage est particulièrement présent dans le cas des noms. Obéissant à une règle secrète qui échappe au lecteur, les désignations des personnages varient sans cesse. Le personnage principal est ainsi tantôt désigné par « N(athalie) » (*AM*, 69), « N. » (*AM*, 86) ou « Nathalie » (*AM*, 119). Sa fille, pour sa part, se voit toujours désignée par le prénom « Christiana », alors que les autres personnages féminins se nomment « C(olette) » (*AM*, 62) ou « Colette » (*AM*, 80) et « S(imone) D. » (*AM*, 73). Il paraît en effet difficile de dégager la logique qui sous-tend, chez Blanchot, ces emplois du prénom ou de la lettre, ainsi que des parenthèses. Cependant, une chose est sûre, l’emploi des initiales – plus proche de l’anonymat que du nom –, des

¹²⁴ Jérémie Majorel, « *L’Arrêt de mort* : une scène primitive ? », *Cahiers Maurice Blanchot*, *loc. cit.*, p. 84.

¹²⁵ J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 169.

parenthèses et tous les jeux qui concernent le nom des personnages contribuent à ébranler la question de l'identité qui lui est reliée de près.

Or si le nom propre peut varier, qu'en est-il de l'identité du personnage ? S'agit-il du même personnage ou d'une de ses *variations* ? Un personnage peut-il *varier* au gré des noms, des instances qui le désignent ? C'est l'impression que donne le récit de *L'Arrêt de mort*, lorsqu'il multiplie les instances du nom qui font à leur tour osciller l'identité des personnages. Rappelant l'usage en cours dans la correspondance pour cacher sans l'effacer complètement la référence à des personnes réelles, le recours à cette technique dans le récit de *L'Arrêt de mort* contribue également à brouiller les références. Les initiales comme les parenthèses laissent ainsi à l'état de traces la référence non pas à de véritables personnes qui existeraient hors littérature mais, plus étrangement, aux personnages eux-mêmes, existant à l'intérieur du cadre de la fiction.

La seconde partie du récit atteste également de l'existence d'une crypte que le narrateur tente d'ouvrir, mais sans succès, en maintenant toujours à distance les secrets qu'elle contient. Après le blanc séparant les deux parties du récit, d'ailleurs sans lien entre elles – « aucun fil ne se poursuit d'une histoire à l'autre, aucun trait temporel, aucun personnage, aucune situation¹²⁶ », écrit Derrida –, le narrateur annonce : « Je continuerai cette histoire, mais, maintenant, je prendrai quelques précautions. Ces précautions ne sont pas faites pour jeter un voile sur la vérité. La vérité sera dite, *tout ce qui s'est passé d'important sera dit. Mais tout ne s'est pas encore passé.* » (*AM*, 54 ; nous soulignons) Ainsi, l'attention est déplacée de la vérité à l'événement, et celui-ci demeure à ce jour toujours inaccompli ou incomplet. Il s'agira donc de dire tout ce qui s'est passé, mais cela ne peut arriver puisque ce n'est pas encore arrivé : c'est par ce mouvement aporétique, toujours fidèle à l'impossible, que s'énonce donc la vérité chez Blanchot.

La vérité pourrait être dite, si cela était possible, et comme paraît le souhaiter le narrateur. Mais pour dire *quoi* ? La pensée de la mort s'impose dès lors au narrateur comme l'envers de cette vérité : « Elle-même est parfois fausse, mais *derrière ce mensonge, je reconnais encore quelque chose de vrai* que, moi, je ne puis tromper. » (*AM*, 55 ; nous soulignons) Derrière ce mensonge – cette fiction –, se trouverait donc « *quelque chose de*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 173.

vrai » qui ferait signe vers la mort en général et celle en particulier que Blanchot aurait évitée de justesse.

Le vocabulaire de l'événement présent dans *L'Arrêt de mort* dès l'ouverture du récit annonce ainsi une mise en scène de l'aveu ou de la confession par laquelle viendra témoigner la fiction. En effet, comme le remarque Serge Canadas, *L'Arrêt de mort* « présente un caractère de pacte littéraire fort proche de celui de l'aveu [...] avec sa dramaturgie propre, le récit à la première personne, la tonalité pathétique, le lexique et l'insistance d'une révélation intempestive¹²⁷ ». L'accent mis sur les dates et l'évocation d'événements historiques contribuent au pacte testimonial fictif qu'affiche le récit, mimant l'aveu dans une logique de voilement/dévoilement de la vérité et du secret, inscrits à même la fiction. Mais ce pacte reste prisonnier de la fiction et il rencontre la limite d'une rupture avec le référent hors littérature. Alors même que le narrateur exige « de ne pas ouvrir ce qui est fermé » (*AM*, 10), c'est précisément par ce refus que le texte de Blanchot avoue, selon la logique de l'inavouable qui seul « pourrait être avoué, si c'était encore possible¹²⁸ ». À l'exemple du pardon et du don – deux thèmes derridiens indissociables, entre autres, de la pensée de l'événement –, l'aveu ne peut avoir lieu que dans le registre de l'impossible, alors que l'« on n'avoue jamais. Même surtout quand on avoue¹²⁹. »

Le secret, présent dans ce qu'on avoue en n'avouant pas, se révèle d'ailleurs l'une des voies – secrètes – de l'événement, enfoui dans les simulacres, les feintes et les silences de la fiction. Des silences que laisse voir la longue syncope du récit, celle que doit provoquer le traitement imposé à J. : « la première piqûre du traitement (laquelle devait dans tous les cas provoquer une longue syncope) » (*AM*, 23). La syncope exemplifie en fait l'écriture même de Blanchot en ce qu'elle engendre de suspension, d'intervalle, d'écart, de distance dans l'aveu. Matérialisation de la pensée de la mort qui habite le texte, la syncope ou l'arrêt place également le texte en équilibre sur la pointe de l'instant, là où temps et mort se rencontrent. Et c'est précisément sur cette arête, sur ce temps suspendu de la syncope que se jouent autant la mort que la résurrection de J., entraînée par l'appel du narrateur :

¹²⁷ S. Canadas, « Maurice Blanchot, ou le secret de l'écriture (Introduction à *L'Arrêt de mort*) », *Modernités, loc. cit.*, p. 152. L'auteur souligne.

¹²⁸ J. Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie, op. cit.*, p. 42.

¹²⁹ *Ibid.*

Je me penchai sur elle, je l'appelai à haute voix, d'une voix forte, par son prénom ; et aussitôt – je puis le dire, il n'y eut pas une seconde d'intervalle – une sorte de souffle sortit de sa bouche [...] ; presque en même temps – de cela aussi je suis sûr – ses bras bougèrent, essayèrent de se lever. (*AM*, 36)

Puis, plus loin : « cette jeune fille qui était morte, à mon appel revient à la vie. » (*AM*, 52)
Dans cette contraction du temps qui fait qu'« il n'y eut pas une seconde d'intervalle » (*AM*, 36), la vie et la mort se rejoignent dans une suspension qui n'en est pas une et c'est la voix qui vient rompre l'abandon à cet instant qui est tout, qui est rien.

Ainsi, dans la quasi-simultanéité de la vie et de la mort – séparés par un soubresaut (de vie) –, le temps se distend, permettant à la jeune fille de passer d'un état à un autre. Si, d'intervalle, il n'y eut pas, c'est donc que l'instant prend de l'ampleur, dure et fait durer les événements qui s'enchaînent à la pointe du moment – l'instant qui passera de *L'Arrêt de mort* à l'ultime récit de Blanchot. L'absence d'intervalle se révèle ainsi intervalle par saturation d'un temps qui s'étire et l'événement survient par la négative ; l'événement est dans ce qui ne vient pas, ce qui ne survient pas, il est l'absence, l'absent. Il n'y a donc pas de mort, seulement la vie, interrompue en un sursaut (de vie). La vie interrompue par la vie. Ou alors il n'y aurait, selon la même logique, pas de vie et seulement la mort, une longue mort qui sursaute, mais demeure ininterrompue dans l'existence encore toute à la mort – donc pas encore *posthume* – du sujet qui raconte. À ce compte, conclut Derrida,

[l]a résurrection, la naissance ou le triomphe de la vie, n'aura donc pas été l'effet d'une cause. Plutôt un *événement absolu*, une cause même, la cause, la Chose, le *prénom* même dont on ne sait plus, dès lors que *l'intervalle ou l'interruption ne sépare plus l'appel du premier souffle*, qui l'a prononcé pour qui¹³⁰.

1. 3. *L'événement à l'arrêt*

Entre la première mort de J., sa résurrection et sa deuxième mort, la syncope marque le rythme de vie et de mort qui ponctue le récit. Comme ce sera également le cas dans *L'Instant de ma mort*, l'événement de la mort, et la mort de J. en particulier, dont le narrateur sera le témoin et l'agent – mort apparentée ici à « l'expérience du dernier

¹³⁰ J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 158. Nous soulignons.

instant¹³¹ » – devient en somme l’objet principal du récit. Car J. meurt bel et bien deux fois : une première fois, elle se meurt et revient à la vie, puis elle meurt une seconde fois, pour de bon cette fois, grâce à une injection que lui administre le narrateur. Ainsi, *L’Arrêt de mort* – l’arrêt selon lequel la mort est donnée, mais aussi l’arrêt de la mort restée en suspens –, c’est avant tout le récit d’une euthanasie, d’une mort donnée par arrêt, une mort réclamée par J. au narrateur et que celui-ci lui donnera par injection, à la fin de la première partie. Cette mort donnée par injection – tel un écho à ce dont il sera question dans *Le jour où je n’étais pas là* autour du personnage d’Omi – marque la fin du récit, qui sera ensuite relancé dans une deuxième partie où Nathalie succède à J. L’arrêt de mort de J. constitue en fait, pour le narrateur, le terme même de son récit.

L’arrêt qui suspend à la fois « la décision arrêtant l’indécidable¹³² » et la mort est donc l’événement *en soi* de la fiction. Il tombe et arrive, dans la puissance de sa retenue : « l’arrêt est un *verdict*, une décision arrêlée, déterminée, qui arrête aussi et qui détermine, et son rapport au complément de nom (de mort) est, bien entendu, celui qu’on entend dans “condamnation à mort”¹³³ », rappelle Derrida. Arrêt de mort veut donc dire *arrêt de l’écriture* : la mort inscrit la fin, l’impossibilité du récit confronté aux limites du langage à raconter l’indicible. La double portée de l’arrêt – au sens de suspension et de décision (ou verdict), « l’arrêt qui met un terme [*l’arrêt suspensif*] et l’arrêt qui condamne d’une sentence, d’un énoncé, d’une parole [*l’arrêt décisif*]¹³⁴ » – régit donc le texte et sa trajectoire événementielle sur le modèle du chiasme qui règle l’organisation du récit¹³⁵ : « L’arrêt suspensif suspend l’arrêt décisif. L’arrêt décisif suspend l’arrêt suspensif¹³⁶ », énonce Derrida. Ainsi, le narrateur dira : « Je n’ai aucun moyen d’en écrire davantage » (*AM*, 52), « [d]e tout le reste, je ne veux rien dire » (*AM*, 52), mais surtout « [l]’extraordinaire commence au moment où je m’arrête. Mais je ne suis plus maître d’en parler. » (*AM*, 53)

¹³¹ S. Canadas, « Maurice Blanchot, ou le secret de l’écriture (Introduction à *L’Arrêt de mort*) », *Modernités*, *loc. cit.*, p. 164.

¹³² J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 147-148.

¹³³ *Ibid.*, p. 150-151. Derrida souligne.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 142. Nous soulignons.

¹³⁵ Au sujet du chiasme, voir l’article de J. Majorel, « *L’Arrêt de mort* : une scène primitive ? », *Cahiers Maurice Blanchot*, *loc. cit.*, p. 80-86.

¹³⁶ J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 148.

Comme s'il se soumettait à une interdiction de raconter – ou est-ce plutôt la contrainte de ne devoir raconter qu'en secret, comme c'est le cas chez Cixous ? –, le narrateur s'arrête aux mots, abandonnant les mots au seuil du dire, les laissant choir dans le secret de ce qui est arrivé et ne sera pas raconté : il ne doit pas raconter, elle (J.) ne doit pas savoir. L'interdit pèse ainsi sur l'événement, ce qui le transforme d'emblée en *événement de ce qui n'arrive pas* : « [l]'extraordinaire commence » (AM, 53) au moment où le narrateur se tait puisque, de toute façon, « tout ne s'est pas encore passé » (AM, 54).

Récit aporétique aux « bords invaginés¹³⁷ » dont la fin constitue en somme le début de l'histoire et le commencement, la fin, *L'Arrêt de mort* suit le rythme d'un battement, d'une pulsation de vie et de mort. Alors que le rythme est donné, l'arrêt arrête l'arrêt, arrêtant lui-même l'arrêt. « L'arrêt s'arrête mais en s'arrêtant, comme arrêt, il donne le mouvement. Il fait partir, repartir, venir et revenir. Il *donne* la vie, il *donne* la mort¹³⁸ », écrit Derrida, en une rythmique infinie de l'événement qui bat une mesure à deux temps dans un récit lui-même à deux temps. C'est l'intervalle, le temps de la suspension et de la remise en marche qui se révèle ici dans le texte de Blanchot, le battement dans lequel J. meurt et ressuscite sous l'effet, précisément, de la *voix* du narrateur.

Imagé dans sa forme qui (r)appelle le neutre – deux textes suspendus côte à côte, à peine reliés si ce n'est par une même jaquette –, l'événement du récit est donc bel et bien celui de l'arrêt, présence-absence, « événement sans événement¹³⁹ », s'il en est un. La mort échappe à toute maîtrise – le narrateur n'est d'ailleurs plus « maître d'en parler » (AM, 53) – et l'irreprésentable qu'elle constitue signe l'arrêt (de mort) de l'écriture, la faillite du langage à ressasser autre chose que des métaphores devenues clichés, à force d'être répétées. Ainsi, l'utilisation, par l'infirmière, de l'expression « s'éparpilla comme du sable », par exemple, pour décrire le signe physiologique attestant de la vie ou de la mort d'une personne (le pouls), montre bien dans quelle mesure la parole renouvelée *de* et *sur* la mort n'existe pas. Elle n'est qu'expression figée, citation, répétition de répétition : « le pouls, dit l'infirmière, *s'éparpilla comme du sable* » (AM, 34 ; nous soulignons), puis « son pouls [...] devint extrêmement rapide et minuscule, et “*s'éparpilla comme du sable*” »

¹³⁷ *Ibid.*, p. 191.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 148-149. Derrida souligne.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 152.

(AM, 52 ; nous soulignons). Toujours citation, comme l'indiquent les guillemets, voire même *citation de citation*, la parole *de et sur* la mort échoue à dire autrement, en une forme neuve qui témoignerait pour la première fois de la chose. Cette métaphore de l'éparpillement illustre également le mouvement de l'événement qui prend forme et se défait aussitôt, selon un mode de dispersion emblématique de la fiction et du cours des événements qui y sont rapportés.

Tel que le signale l'expression employée à deux reprises par l'infirmière, le témoignage de la mort est ressassement infini du même, la mort répétant la mort, toujours déjà survenue. Le récit de *L'Arrêt de mort* consiste en effet à « reconstruire la mort¹⁴⁰ », selon l'expression de Claude Rabant. La reconstruisant, Blanchot fait de la mort un commencement, commencement que livre le récit dans la forme d'une scène originale ou primitive¹⁴¹, désignée à son tour par le narrateur comme « le phénomène de la vitre » (AM, 72-73) et qui vient ébranler la réalité de son désir pour les femmes qu'il rencontre : « si je rencontrais une personne qui me plaisait, tout ce qui m'arrivait avec elle d'agréable était *sous verre* et, à cause de cela, inusable, mais, aussi, lointain et dans un éternel passé » (AM, 79-80 ; nous soulignons). Cette « thématique récurrente chez Blanchot » de la « fenêtre », de la « vitre ou du verre¹⁴² » revient d'ailleurs hanter le fragment « (Une scène primitive ?) » et inscrit une mise à distance entre le sujet et le monde, toujours empêchés d'entrer en contact par une paroi transparente qui agit tel un voile.

Origine et fin se croisent ainsi autour de la vitre en une alliance chiasmatisque à laquelle s'ajoute la superposition des visages de J. et de N., et celle du moulage respectif de leurs mains, comme en cette photographie du suaire – un autre voile – que le narrateur observe dans le cabinet du médecin et qui laisse voir une autre superposition. Le texte devient alors suaire et les personnages affichent leur masque mortuaire, y laissant leur trace

¹⁴⁰ Claude Rabant, « Cette mort dure encore... », *Lignes* (Paris, Librairie Séguier), n° 11, septembre 1990, p. 25 (cité par Ch. Bident dans *Maurice Blanchot, partenaire invisible, op. cit.*, p. 293). Bident ajoute à cette image de la reconstruction en disant que « [r]econstruire la mort, [...] c'est à la fois affronter l'Histoire, affronter l'amour, affronter la littérature. [...] Reconstruire la mort défigurée par l'après-Munich, par la "solution finale", c'est ce qu'impose la première partie [de *L'Arrêt de mort*], tentant de lui restaurer une singularité et une extrémité sans pour autant la rendre exemplaire. » (*Ibid.*)

¹⁴¹ Sur *L'Arrêt de mort* comme scène primitive, voir J. Majorel, « *L'Arrêt de mort* : une scène primitive ? », *Cahiers Maurice Blanchot, loc. cit.*, p. 80-86.

¹⁴² Ph. Lacoue-Labarthe, « Agonie terminée, agonie interminable », dans *Agonie terminée, agonie interminable, op. cit.*, p. 136.

spectrale. « Le thème de la mort hante donc bien de part en part la scène originare¹⁴³ » et annonce en ce sens le récit de *L'Instant de ma mort*.

Or ce chiasme entre le début et la fin du récit, mais aussi entre le narrateur et les femmes qu'il rencontre, se dessine sous X – lettre omniprésente dans le récit et qui désigne tant le statuaire à qui s'adresse N. pour faire le moulage de ses mains (*AM*, 119) (« X est le nom du statuaire, de celui qui, par excellence, arrête la vie la mort¹⁴⁴ », écrit Derrida) que le narrateur lui-même, désigné sous X. par le médecin de J. (« X. ? Mon pauvre monsieur, il faut faire une croix dessus » [*AM*, 78], le narrateur se trouvant ainsi oblitéré et présent en tant que trace de lui-même, dans son absence et son anonymat). Cette lettre, rappelons-le, est aussi le signe atrophié dans l'anomalie chromosomique de l'enfant du *Jour où je n'étais pas là*.

Par ailleurs, le point de rencontre de ce X pourrait bien tenir dans la parole adressée à N. comme à l'écriture, à la pensée et à la mort, à la pensée *de* la mort : « “Viens” » (*AM*, 127). Invitation, promesse, injonction à répondre « *présent* », cet impératif est un appel et une absence, une voix du silence propre à l'écriture et qui, écrit Blanchot, « lorsque l'œuvre qui en est la dérive est par avance renoncement à *faire œuvre*, indiqu[e] seulement l'espace où retentit, pour tous et pour chacun, et donc pour personne, la parole toujours à venir du désœuvrement¹⁴⁵ ». L'« espace où retentit » la voix, ce « Viens », est le signe de l'événement, car « [c]'est à la condition de ce “viens” qu'il y a expérience du venir, de l'événement, de ce qui arrive et par conséquent de ce qui, parce que ça arrive de l'autre, n'est pas anticipable¹⁴⁶ ». Ce serait peut-être là l'injonction du récit, à savoir de rester toujours en instance, toujours en attente de ce qui arrive ou va arriver en réponse à un appel, à une voix qui s'est faite dans le silence, une voix elle-même au silence comme celle qui ressuscite J.

La reconstruction de la mort que propose Blanchot dans *L'Arrêt de mort* procède en somme d'une combinatoire de l'Histoire, de l'amour et de la littérature. « Ces enjeux, suggère Bident, donnent sa loi narrative à *L'Arrêt de mort* », dont la première partie est portée par la présence spectrale de l'amoureux en deuil (Bataille), du « Juif atteint par la

¹⁴³ J. Majorel, « *L'Arrêt de mort* : une scène primitive ? », *Cahiers Maurice Blanchot*, *loc. cit.*, p. 86.

¹⁴⁴ J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 195.

¹⁴⁵ M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 77. Blanchot souligne.

¹⁴⁶ J. Derrida, « Artefactualités », dans *Échographies – de la télévision*, *op. cit.*, p. 20.

guerre » (Levinas) et par celle du « rescapé de l'extermination¹⁴⁷ » (Antelme). Comme *L'Instant de ma mort*, le récit de 1948 possède donc ses propres référents extérieurs à l'œuvre, présents sous la forme de citations historiques ou personnelles. Hors de toute maîtrise et de toute assertion possible, « reconstruire la mort¹⁴⁸ » par l'écriture narrative consisterait donc à témoigner d'une expérience moins par ce qui est dit que par les silences et les blancs du texte, par une fuite du sens dans la syncope, par les interstices de la parole qui laissent voir justement la mort dont le texte essaie de parler.

Or « [i]l se peut que tous ces mots soient un rideau derrière lequel ce qui s'est joué ne cessera plus de se jouer » (*AM*, 54), en une mort répétée à l'infini, qui n'en finit plus de mourir et qui fait de la vie une longue survivance. Ce secret de la mort serait aussi celui de la parole, parole tue et répétée, parole proférée sans objet et soumise à l'arrêt, comme ce qui fait de ce récit de Blanchot une voix qui parle *de la mort* ou plutôt de la *morte*, à partir d'elle et à son sujet, une voix témoignant des « transformations qui touchent à l'être humain comme *mortel* et comme *sujet parlant*¹⁴⁹ », justement, pour reprendre les mots de Serge Canadas.

Le récit de *L'Arrêt de mort* se tiendrait ainsi « au bord de l'événement qu'il n'a pas le droit de raconter¹⁵⁰ » – la mort de J., mais aussi la quasi-exécution de Blanchot qui reviendra quarante-six ans plus tard dans la forme de *L'Instant de ma mort*. C'est un récit au bord des mots qui cherche à dire « l'expérience inédite » de la mort « à laquelle [ces mots] se réfèrent », et que Blanchot désignera ailleurs sous l'expression de « la mort impossible nécessaire » (*ED*, 110). Blanchot passe cette expérience sous silence et la maintient au secret, alors que toute demande de récit vient (s')échouer dans le langage.

Qu'elle soit adressée au narrateur ou à l'œuvre même qui, par sa structure et son contenu, pourrait être en mesure d'y répondre, la demande de récit se solde de fait par un refus ou une incapacité, une résistance de l'écriture à rendre compte, à rendre *des comptes*, à témoigner en un récit linéaire, organisé et structuré dans le sens d'un aveu ou dans la direction d'une révélation. La fin de la première section de *L'Arrêt de mort* montre bien, à

¹⁴⁷ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 293.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ S. Canadas, « Maurice Blanchot, ou le secret de l'écriture (Introduction à *L'Arrêt de mort*) », *Modernités*, *loc. cit.*, p. 161. L'auteur souligne.

¹⁵⁰ J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 160.

ce titre, la présence d'une invitation à poursuivre, invitation que le narrateur, placé devant la résistance de son objet, n'aura d'autre choix que de décliner, alors que la deuxième section s'engage ailleurs, sur une tout autre voie, dans un tout autre récit :

Je n'ai aucun moyen d'en écrire *davantage*. [...] De tout le reste, je ne veux rien dire. [...] Il faut que ceci soit entendu : je n'ai rien raconté d'extraordinaire ni même de surprenant. L'extraordinaire commence *au moment où je m'arrête*. Mais je ne suis plus maître d'en parler. (AM, 52-53 ; nous soulignons)

Par cet aveu qui témoigne encore une fois de l'inavouable – à la hauteur de ce que Blanchot souhaiterait lire et qui n'est pas encore écrit (« *Je veux lire ce qui n'est pourtant pas écrit* » (EL, 257 ; Blanchot souligne) –, le narrateur admet ainsi son incapacité à livrer un récit *en bonne et due forme*, un récit intelligible et maîtrisé. Une telle perte de contrôle se manifeste par ailleurs chez Ernaux, comme nous l'avons montré, dans l'effectuation même de l'événement de l'avortement qui impose son dérèglement et son indirection à la narratrice de *L'Événement* et à son récit.

1. 4. Un récit ?

Un aveu similaire à celui proféré par le narrateur de *L'Arrêt de mort* se trouve au cœur de *La Folie du jour*, récit qui présente également une fin en forme de commencement et un commencement en forme de fin. En effet, « [l]e double récit [de *L'Arrêt de mort*], remarque Derrida, est construit [...] pour que reste suspendue la demande de récit qui, comme dans *La Folie du jour*, exige l'unité du narrateur capable de se souvenir et de (se) rassembler, disant ce qui s'est passé "au juste"¹⁵¹ ». Affichant une construction semblable et soumises l'une comme l'autre à l'injonction de raconter, ces deux fictions de Blanchot paraissent unies sous plusieurs aspects, en plus d'être parties constituantes du spectre de l'événement, ayant pour point de départ et d'arrivée la quasi-exécution de *L'Instant de ma mort*. De *L'Arrêt de mort* à *La Folie du jour*, il n'y a donc qu'un pas et il est facile de penser, comme

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 173.

le suggère Serge Canadas, que « *L'Arrêt de mort* approfondit une expérience que *La Folie du jour* porte à une forme d'épure¹⁵² ».

Paru d'abord en 1949 dans la revue *Empédocle* sous le titre « Un récit » ou « Un récit ?¹⁵³ » avant d'être publié chez Fata Morgana en 1973, *La Folie du jour* présente un pacte d'écriture et de lecture similaires à ceux de *L'Arrêt de mort* et de *L'Instant de ma mort*. Narré à la première personne, le texte s'apparente à une fable dont le cryptage n'est pas sans laisser voir la tension générée par le secret ; le texte s'offre, résume Bident, « comme un alliage tour à tour plaisant et obscur d'autoportrait fictif et d'éclats autobiographiques, comme si parler de soi ne pouvait passer que par une telle *parole oblique*¹⁵⁴ ». Cet angle oblique du récit de soi révèle ainsi des faits (plus ou moins biographiques), de même qu'il laisse paraître les moyens de les détourner dans la fiction, précisément en ne donnant pas suite à la demande de récit dont témoigne le texte.

En effet, la fiction de *La Folie du jour* consiste à fuir toute possibilité de récit, à marquer l'impossibilité de raconter, dans l'horizon d'Auschwitz et après. L'oblique sert donc aussi cette volonté de l'auteur : témoigner dans le silence, constituer l'œuvre par la ruine, par l'effritement, par le perpétuel recommencement de la parole qui commence là où elle finit, qui finit là où elle commence, et qui se traduira également, chez Blanchot, par une pratique du fragmentaire¹⁵⁵. Comme le relève si justement Bident,

Blanchot évoque dans *La Folie du jour* une bonne part de son passé, politique, psychologique, médical, passionnel. Et il le fait d'une manière *oblique*, intensément *littéraire*, comme si c'était à la littérature de prendre sur elle ce qu'aucun aveu public, à commencer par l'aveu romanesque, ne saurait compenser, ne saurait produire¹⁵⁶.

¹⁵² S. Canadas, « Maurice Blanchot, ou le secret de l'écriture (Introduction à *L'Arrêt de mort*) », *Modernités*, *loc. cit.*, p. 161.

¹⁵³ « C'est sous ce titre, avec ou sans point d'interrogation (avec sur la première de couverture et en titres coureurs, sans dans le sommaire et en tête de récit), qu'il [*La Folie du jour*] paraît dans la revue *Empédocle* en mai 1949. » (Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 283.)

¹⁵⁴ *Ibid.* Nous soulignons.

¹⁵⁵ Voir à ce sujet les travaux de Leslie Hill, notamment « Le tournant du fragmentaire. Prolégomènes » (*Europe*, *op. cit.*, p. 74-84), *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: a Change of Epoch* (Londres et New York, Continuum, 2012) et *Blanchot: Extreme Contemporary* (Londres et New York, Routledge, coll. « Warwick Studies in European Philosophy », 1997).

¹⁵⁶ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 285. L'auteur souligne en italique les mots « *oblique* » et « *littéraire* » ; nous soulignons d'un trait.

Le témoignage s'inscrit ainsi d'emblée dans le registre littéraire, et la littérature témoigne *en vérité* de ce qui est arrivé, dans la forme de ce qui arrive. L'ouverture de *La Folie du jour* annonce d'ailleurs la piste de l'événement autobiographique, rapporté plus tard dans *L'Instant de ma mort*, évoquant le « plaisir immense » (FJ, 9) associé à la mort, alors que le narrateur « repose sur l'allégresse » (FJ, 12) – comme on dit « Repose en paix » –, « saisi par la joie » (FJ, 20) de la fin qui lui arrive. Cette allégresse deviendra d'ailleurs « sentiment de légèreté » (IM, 11) dans *L'Instant de ma mort*.

Or l'événement dont témoigne surtout *La Folie du jour* est, comme l'indique le titre, une trouée dans le cours de l'écriture et des jours, un « *jour* » qui, précisément, fait jour, montre, dévoile et laisse passer la lumière, semblable à celui qu'évoquera à son tour Cixous. Ce jour est celui de l'événement – événement ici associé à la folie, à une folie « restée sans témoin » (FJ, 11) –, « ce jour hors duquel il n'est rien » (FJ, 10), rien qui puisse arriver. « Qui pourrait m'enlever cela ? », demande le narrateur de *La Folie du jour* : « Et ce jour s'effaçant, je m'effacerai avec lui, pensée, certitude qui me transporte. » (FJ, 10) C'est le jour qui se lève et marque la disparition du narrateur, celui qui permet sa fuite dans la folie par l'espace qu'il crée (encore un *jour*). Un jour qui, partant de l'être, s'ouvre sur le vide, comme dans ce passage, « autobiographique lui aussi¹⁵⁷ », dira Lacoue-Labarthe, où Blanchot réfléchit à l'écriture qui mène à cette absence :

Écrire comme question d'écrire, question qui porte l'écriture qui porte la question, ne te permet plus ce rapport à l'être [...] que tu as reçu un jour du passé du monde, domaine que tu étais appelé à gérer afin d'en fortifier ton « Moi », bien que celui-ci fût *comme fissuré, dès le jour où le ciel s'ouvrit sur son vide*. (PA, 9 ; nous soulignons)

Le sujet apparaît ici « comme fissuré » par la folie – la fissure étant aussi, parfois, synonyme de folie – et l'événement passe par cette scission du Moi, entièrement voué à l'altérité qui le traverse.

Ce jour trouve, comme on l'a dit, un écho certain dans celui évoqué par Cixous puisque ici aussi, c'est l'événement de l'absence et plus précisément de la vision qui

¹⁵⁷ Ph. Lacoue-Labarthe, « Agonie terminée, agonie interminable », dans *Agonie terminée, agonie interminable, op. cit.*, p. 134.

manque et fait défaut au narrateur, la vision qui sera aussi la faiblesse de Cixous dans la réalité comme dans la fiction¹⁵⁸. Et ce n'est sans doute pas un hasard si l'auteure consacre toute une partie de son séminaire donné à l'Université de Paris VIII entre 1980 et 1986 à lire ce texte de Blanchot¹⁵⁹. La lecture que propose Cixous de *La Folie du jour* attire dès cette époque l'attention sur les « racines réelles¹⁶⁰ » de l'événement qui est relaté, suggérant qu'il s'agit peut-être d'une « anecdote au sens figuré connotant une sorte de crime avorté¹⁶¹ », cette comparaison faisant par ailleurs ressortir un des principaux thèmes de l'écriture cixousienne. Parlant du « jour », du point de vue du jour qui serait une « vision de l'extérieur », une vue « légèrement à distance » ou anglée qui serait celle de Dieu, le récit effectuerait en fait un mouvement de télescopage menant à la fin à une vue « extrêmement rapprochée » (« *an extremely close-up view* », selon l'expression de Cixous qui marque bien la fermeture associée à cette distance), « quelque chose de presque impensable¹⁶² ». Le narrateur qui reviendrait « dans le jour » serait ainsi « moins Dieu, moins fou¹⁶³ », il ne mourrait pas, mais serait plutôt « effacé avec le jour¹⁶⁴ », occupant une place qui n'est pas sans rappeler celle de l'enfant trisomique, commandant de l'écriture du *Jour où je n'étais pas là*. Effacé comme il est né, avec le jour, le narrateur de *La Folie du jour* l'est aussi bien que l'enfant du *Jour où je n'étais pas là*.

« Voir le jour » : selon la chaîne associative qui va de la naissance à la vue (de la lumière), la langue glisse de l'un à l'autre et fait du jour la métaphore de la vie en même temps que le signe caractéristique de la vision. « [C]ela permet de parler ici de *sur-vie* comme *sur-vision*¹⁶⁵ », énonce Derrida. Ainsi, par un jeu de substitution proche de l'énallage, si le narrateur de *La Folie du jour* « sur-voit », c'est donc dire qu'il « *sur-vit* », la vision occupant ici la place de la vie, ébranlée par la perspective de la mort déchirant le

¹⁵⁸ Voir, entre autres, « Savoir », dans *Voiles*, *op. cit.*

¹⁵⁹ Une partie de ce séminaire a été traduite par Verena Andermatt Conley qui en a dirigé la publication sous le titre de *Readings* (*op. cit.*).

¹⁶⁰ « *This story may have real roots.* » (H. Cixous, « *Apprenticeship and Alienation* », dans *Readings*, *op. cit.*, p. 98. Nous traduisons.)

¹⁶¹ « *It may also be a figurative anecdote connoting a kind of aborted crime.* » (*Ibid.*, p. 98-99. Nous traduisons.)

¹⁶² « *All is happening as if the view from the outside, this slightly distant view of God, had become an extremely close-up view, something quite unthinkable.* » (*Ibid.*, p. 106. Nous traduisons.)

¹⁶³ « *The narrator went back into the day. Now he is less God, less mad.* » (*Ibid.* Nous traduisons.)

¹⁶⁴ « *He will not die, he will only be erased with the day.* » (*Ibid.*, p. 108. Nous traduisons.)

¹⁶⁵ J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 127.

jour, dans la forme de l'aveuglement. « Je faillis perdre la vue », raconte le narrateur, comme on dit *perdre la vie* :

quelqu'un ayant écrasé du verre sur mes yeux. Ce coup m'ébranla, je le reconnais. [...] Le pire, c'était la brusque, l'affreuse cruauté du jour ; je ne pouvais *ni regarder ni ne pas regarder* ; voir c'était l'épouvante, et cesser de voir me déchirait du front à la gorge. (FJ, 21 ; nous soulignons)

L'expression de ce « ni, ni » présente dans la loi du narrateur (« je ne pouvais ni regarder ni ne pas regarder ») situe l'expérience du côté du neutre, en dehors des limites de ce qui *est*, à la fois ce qui est *et n'est pas*, bref, une expérience à la limite, *de la limite*.

Cette loi de la vision qui est l'événement de la fiction s'ajoute à la folie et *La Folie du jour* se conçoit comme « une histoire de la folie qui consiste à voir le jour, à voir la vision ou la visibilité depuis une expérience d'aveuglement¹⁶⁶ ». L'aveuglement, comme la lumière vive, arrive au narrateur qui se trouve aux prises avec la mort, pris par elle, suspendu entre la vie et la mort, à la fois vivant et content de l'être : « je vis » – homonymie qui laisse entendre *vivre* et *voir* – « et cette vie me fait le plaisir le plus grand » (FJ, 9). Il est aussi en train de mourir à répétition (« souvent je mourais sans rien dire » (FJ, 22)). Il s'agit en fait pour lui d'être vivant *et mort*, aveuglé *et voyant* à la fois. Telle serait l'expérience de la folie décrite par le narrateur comme une expérience hors limites et à la limite : « j'éprouve à vivre un plaisir sans limites et j'aurai à mourir une satisfaction sans limites. » (FJ, 9) Hors limites aussi est l'expérience du deuil vécue par la narratrice du *Jour où je n'étais pas là*, provoquée par la mort de l'enfant trisomique. Un deuil près de la folie, un *jour* qui se fait sur la nuit, d'une clarté plus sombre que la nuit même. « À la longue », confie la voix narrative de *La Folie du jour*,

je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour ; telle était la vérité : la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout bon sens ; elle m'assaillait déraisonnablement, sans règle, sans but. Cette découverte fut *un coup de dent à travers ma vie*. (FJ, 22-23 ; nous soulignons)

¹⁶⁶ *Ibid.*

Et ce « coup de dent à travers [l]a vie », cette morsure pourrait bien être l'expression même de l'événement, métaphorisé par la déchirure, cette rupture violente qui ne laisse rien intact.

L'événement dont témoigne *La Folie du jour* est également une exécution qui n'aura pas lieu : « Peu après, la folie du monde se déchaîna. Je fus mis au mur comme beaucoup d'autres. Pourquoi ? Pour rien. Les fusils ne partirent pas. Je me dis : Dieu, que fais-tu ? Je cessai alors d'être insensé. Le monde hésita, puis reprit son équilibre. » (FJ, 11) Scène primitive autant que cryptée – primitive *parce que* cryptée –, on ne saura que bien plus tard, dans un après-coup de vingt années, qu'il s'agissait alors *peut-être* de l'événement arrivé à Maurice Blanchot et qu'il racontera dans *L'Instant de ma mort*. La description qui est faite ici d'une scène de quasi-exécution trouve en effet des échos dans *L'Instant de ma mort*, les deux textes semblant se compléter, se lire l'un l'autre : l'alignement des « cible[s] humaine[s] » (IM, 10) « mis[es] au mur » (FJ, 11), le temps suspendu, « les fusils [qui] ne part[ent] pas » (FJ, 11), puis le « brusque retour au monde » (IM, 11) et le jeune homme qui « retrouv[e] le sens du réel » (IM, 12) comme il « repr[end] son équilibre » (FJ, 11).

Faisant par ailleurs une large place au mode interrogatif – un mode auquel le narrateur ne peut répondre –, le récit de *La Folie du jour* présente une narration défaillante constituée d'une suite de questions sans réponse. Les différents morceaux du texte sont en apparence peu liés entre eux et la fiction offre des fragments agencés avec peu d'enchaînement. Mais s'agit-il bien là d'un récit ? Le lecteur est en droit de se le demander, confronté à l'absence de maîtrise chez le narrateur, lui-même aux prises avec un récit qui se défile : « j'avais saisi l'instant à partir duquel le jour, ayant buté sur un événement vrai, allait se hâter vers sa fin. Voici qu'elle arrive, me disais-je, la fin vient, quelque chose arrive, la fin commence. J'étais saisi par la joie. » (FJ, 19-20) La fin du récit – qui fait d'ailleurs écho à son commencement en reprenant les mêmes phrases en une sorte de discours hybride, mi-direct mi-indirect (« Je commençai : Je ne suis ni savant ni ignorant. » [FJ, 36])¹⁶⁷ – rejette en fait la vision factuelle de l'événement et par là même toute la tradition narrative linéaire, qui fait du récit une suite d'événements dont rendrait compte un discours organisé, dans un enchaînement logique de la diégèse. À l'injonction de parler (« Racontez-nous comment les choses se sont passées “*au juste*”. » [FJ, 36 ; nous

¹⁶⁷ À ce sujet, voir J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 129.

soulignons]), à la « *demande de récit*¹⁶⁸ » qui lui est adressée sans que l'on sache qui la formule ni d'où provient cette demande, le narrateur ne peut obtempérer.

Incapable de répondre à la demande de mise en récit de l'événement de ce qui est arrivé, incapable en somme *d'en répondre*, le narrateur n'arrive pas à « former un récit avec ces événements » (*FJ*, 37), alors « qu'un écrivain, un homme qui parle et qui raisonne avec distinction » devrait « toujours [être] capable de raconter des faits dont il se souvient » (*FJ*, 37-38). L'événement n'aura d'autre choix que de se raconter ailleurs et autrement, dans la forme d'un *autre* récit, un récit qui n'en est pas un, crypté – il va sans dire – et laissant au secret l'événement dont, au demeurant, il témoigne sans témoigner. Ou alors celui qui écrit n'est pas écrivain, ce qui laisse toute la place à l'écriture, à la souveraineté de l'écriture derrière laquelle s'effacerait l'écrivain, annonciateur de la « parole toujours à venir du désœuvrement¹⁶⁹ ».

2. D'« (Une scène primitive ?) », l'autre

La voix de l'événement s'élève également d'une autre scène. Énigmatique et traversant tel un météore la prose philosophique de *L'Écriture du désastre*, le fragment intitulé « (Une scène primitive ?) » semble porté par « le mouvement d'écrire [qui] se reconnaît à reconnaître cette mort immémoriale¹⁷⁰ » : Blanchot s'arrête à l'enfant, il fait un détour par cette autre modalité de l'autobiographique qu'est le souvenir. « Cet énigmatique poème en prose autobiographique¹⁷¹ », dira Lacoue-Labarthe, rédigé « presque sur le mode de la confession » dans le style d'Augustin ou de Rousseau¹⁷², et qui paraît être la quintessence de l'écriture autobiographique blanchotienne, par où « les catégories de la scène et du secret, de la primitivité, de la fiction, voire du mythe¹⁷³ » sont interrogées, ce texte, donc, semble répondre, dans le registre de la fiction, à la lecture de *On tue un enfant* de Serge Leclair que propose Blanchot. Ces pages où Blanchot commente le texte de Leclair,

¹⁶⁸ *Ibid.* Derrida souligne.

¹⁶⁹ M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, *op. cit.*

¹⁷⁰ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 515.

¹⁷¹ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷² Ph. Lacoue-Labarthe, « En 1976, Maurice Blanchot... » (conférence, date indéterminée, entre 1998 et 2002), citée par A. Bianchi et L. Kharmalov dans « Présentation », dans Ph. Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷³ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 66.

témoignant du « désastre intime qui répond d'avance, sans le nommer, à l'impossible¹⁷⁴ », précèdent en effet le fragment de souvenir.

La genèse de ce fragment rapportée par Lacoue-Labarthe¹⁷⁵ nous renseigne par ailleurs quant à la référence autobiographique reliant ce texte au hors-texte : d'abord destiné à la revue *Première Livraison* que dirige en 1976 Philippe Lacoue-Labarthe, puis repris par Blanchot dans *L'Écriture du désastre*, le texte est déjà évoqué dans une lettre de Blanchot à Roger Laporte. Dans cette lettre datée du 24 septembre 1966, Blanchot désigne la première version de ce texte comme « un souvenir au centre de tout oublié¹⁷⁶ ». Et ce souvenir pourrait bien être un souvenir-écran, comme l'expérience de la mort de l'*infans* décrite par Leclaire, un écran servant à occulter le traumatisme de la quasi-exécution.

C'est à la lumière de cet autre document *hors littérature* que Lacoue-Labarthe concède à Blanchot l'élaboration d'une autobiographie qui ne répond pas aux normes du genre : Lacoue-Labarthe considère en effet sans hésiter le fragment comme un *authentique* souvenir d'enfance, évoquant d'ailleurs une parenté indéniable avec *L'Instant de ma mort*. Or si, comme on l'a vu, Lecarme pêche par excès de réserve à l'égard de l'autobiographique chez Blanchot, Lacoue-Labarthe, lui, en détecte pour ainsi dire partout, allant jusqu'à lire « l'œuvre critique tout entière [...] comme l'autobiographie d'un infatigable lecteur¹⁷⁷. » À ce compte, le fragment qui déchire la prose critique de *L'Écriture du désastre*, y déposant le récit d'une scène brève et discrète, une scène où rien ne se passe, en somme, pourrait bien être autobiographique.

2. 1. *La mort de l'infans*

Introduisant en quelque sorte le souvenir que constitue « (Une scène primitive ?) » par un texte portant sur la mort de l'*infans*, Blanchot fait se toucher la mort et l'enfant. Ce premier contact qui prépare à l'évocation du souvenir qui va suivre – qui met précisément en scène un enfant – ressemble à un effleurement : Blanchot questionne et commente le texte de

¹⁷⁴ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 515.

¹⁷⁵ Voir à ce sujet Ph. Lacoue-Labarthe, « Agonie terminée, agonie interminable », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 133 et suiv.

¹⁷⁶ Lettre de Maurice Blanchot à Roger Laporte, citée par A. Bianchi et L. Kharmalov (« Présentation », dans Ph. Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 49).

¹⁷⁷ Ph. Lacoue-Labarthe, « Agonie terminée, agonie interminable », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 134.

Leclaire « sobrement » (*ED*, 110) et sans le citer littéralement, à l'exception du titre du texte qui sera répété comme un leitmotiv anaphorique. « “On tue un enfant.” » (*ED*, 115 et 116) : « on ne vit et on ne parle qu'en tuant l'*infans* en soi (en autrui aussi) » (*ED*, 110), écrit Blanchot résumant la pensée du psychanalyste.

Cette mort de l'*infans* serait, explique Leclaire, « insupportable », « réalis[ant] le plus secret et le plus profond de nos vœux » :

On conçoit sans peine excessive la mort de son prochain, on accepte même, avec ou sans débat, de le tuer, voire de le manger. L'horreur du parricide semble devenir plus familière : Œdipe, de tragédie sacrée, est devenu complexe. Le droit est reconnu, à l'imagination au moins, de mettre la mère en pièces et de tuer le père [...]. Mais tuer l'enfant, non : on retrouve l'horreur sacrée ; c'est impossible. Dieu même arrête la main d'Abraham : le sacrifice sera accompli, mais on substituera un agneau à Isaac. Il faudra que l'enfant-roi, le « fils de Dieu », soit *marqué de la grâce d'avoir échappé au massacre des premiers-nés* pour que s'accomplisse à l'âge d'homme *le mystère de la mort et de la rédemption*. Nous étions déjà dans l'Histoire, nous n'en sommes pas sortis¹⁷⁸.

Il y a dans ce passage de Leclaire une prémisse à l'écriture de Blanchot, comme un contrat de lecture annonçant déjà ce qui se trouvera dans le souvenir d'« (Une scène primitive ?) », puis dans la fiction de *L'Instant de ma mort* : le sacrifice dont pourrait être témoin l'enfant d'« (Une scène primitive ?) », celui auquel échappe le jeune homme de *L'Instant de ma mort*, « la grâce » devenue « légèreté » (*IM*, 15), « joie », « bonheur » (*ED*, 17), la scène sans nom où l'enfant serait tué, une scène indicible, au secret¹⁷⁹.

Ce qui se passe dans cette scène de la mémoire appelle la mort, et l'enfant d'« (Une scène primitive ?) » demeure inconsolable ; il « vivra désormais dans le secret » (*ED*, 117), comme c'est le cas de Blanchot lui-même, rappelant la scène secrète de sa mise en joue dans le récit de *L'Instant de ma mort*, quarante ans après son arrivée. C'est que, d'une telle scène, le « trait est interminable » (*ED*, 117) et la scène ne cessera donc de s'écrire, à travers les figures de l'infini et du « ressassement éternel¹⁸⁰ » de l'événement de la mort auquel il aurait échappé. Ainsi, ce que Freud désigne sous le nom de « déplacement

¹⁷⁸ S. Leclaire, *On tue un enfant*, *op. cit.*, p. 10-11. Nous soulignons.

¹⁷⁹ Voir notre commentaire dans « La mort, le deuil, les larmes ».

¹⁸⁰ Titre d'un texte de Blanchot paru dans *Après coup* (*op. cit.*).

*rétrograde*¹⁸¹ » du souvenir pourrait bien être ce qui arrive sous la forme d'un souvenir-écran, dans cette scène d'enfance, souvenir qui fait écran à un autre, « rattach[é] à une époque postérieure de la vie du sujet¹⁸² » et dont le contenu aurait été refoulé. Un écran comme une fenêtre qui sépare l'enfant et le monde, et laisse voir tout à la fois, la fenêtre à travers laquelle regarde l'enfant de la scène. Nous y reviendrons.

Dans la description du paysage qu'offre le fragment, la présence de ce « *même ciel* » (ED, 117 ; souligné par l'auteur) est évoquée, à la fois comme un écran qui empêcherait de voir – c'est le souvenir de la mort, toujours déjà arrivée – et celui où serait projeté l'avenir infini de la mort pour l'enfant. De même, le « mur d'une maison » et « le ciel ordinaire, avec les nuages, la lumière grise, le jour terne et sans lointain » (ED, 117) sont autant d'écrans sur lesquels apparaîtrait le souvenir de la mort, souvenir empêché et passé sous silence jusqu'à *L'Instant de ma mort*, marqué par le témoignage – dans l'écriture et dans la forme de cette scène primitive – de l'impossibilité même de témoigner. L'événement de la mise en joue vécue par Blanchot en 1944 ne peut donc s'écrire, dans le fragment de 1975, que sous la forme discrète d'un souvenir d'enfance à la troisième personne.

2. 2. *Scène primitive*

Scène du souvenir, écran, scène primitive aussi, comme le suggère Blanchot par le recours à la forme interrogative dès l'intitulé, en une question inaugurale d'un texte qui en contient plus d'une : « a-t-il sept ans, huit ans peut-être ? », « [...] il voit *sans doute* à la manière d'un enfant » (ED, 117 ; nous soulignons). Or en quoi cette scène est-elle primitive ? Et primitive, l'est-elle seulement ? Blanchot laisse entendre que cette scène serait primitive dans le sens où elle incarne le regard premier posé par l'enfant, par l'importance et le caractère premier, inaugural, de l'expérience qui y est rapportée : la mort est en ce sens l'expérience primitive par excellence, marquant une rupture et l'entrée de l'enfant dans un nouveau monde. C'est Dieu ou l'expérience du mourir qu'entrevoit l'enfant sans le savoir, à son insu même, dans un mouvement qui est le battement du « savoir vertigineux » (ED, 117), apparaissant et disparaissant tel un feu clignotant aux yeux de l'enfant.

¹⁸¹ S. Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, tr. fr. S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1975, p. 38. Freud souligne.

¹⁸² *Ibid.*

Le micro-récit est en fait constitué principalement d'hypothèses et de suppositions – comme en témoigne le titre et l'impératif « supposez, supposez-le » (*ED*, 117), adressé d'entrée de jeu au lecteur. Cependant, le texte glisse vers l'affirmation que quelque chose *se passe*, que quelque chose *s'y passe*, ce que le narrateur désigne par « [c]e qui se passe ensuite » (*ED*, 117). La scène amène en ce sens le récit à témoigner d'une certitude (« le savoir vertigineux » qui « s'y affirme et s'y dissipe » [*ED*, 117]), de ce qu'il y a. Or ce *il y a* – formule par excellence du neutre et de l'événement – porte le nom de « rien » : « rien est ce qu'il y a, d'abord rien au-delà. » (*ED*, 117) L'enfant contemple ainsi le ciel et *rien* (ne) se produit, en « une telle absence que tout s'y est depuis toujours et à jamais perdu » (*ED*, 117). « Quelque chose arrive qui est rien », et l'on se trouve « à la limite d'une “arrivance”, de la présence et de l'absence¹⁸³ », comme l'écrit Cixous parlant la langue de l'événement.

Le ciel porte d'ailleurs l'affirmation de l'absence, l'attestation de la présence-absence de la mort, d'une mort qui se fait présence *dans* l'absence – soit, selon nous, la mort de l'enfant et la mort du jeune homme, mis en joue dans la vie de Blanchot comme dans le récit de *L'Instant de ma mort*. Cet événement de la mort, de l'absence et de *rien* se trouve en effet, comme dans *L'Instant de ma mort*, associé à l'extase, ce qui évoque la « tradition mystique de l'effusion », comme le souligne Lacoue-Labarthe qui y voit un rappel de « l'extase vide » de Heidegger, l'inscription dans la tradition mystique française, en même temps qu'une citation du « Mémorial » de Pascal (« Joie, joie, pleurs de joie... »)¹⁸⁴. Par ailleurs, « le sentiment de bonheur », « la joie ravageante » (*ED*, 117) se lisent comme des échos certains du « sentiment de légèreté » (*IM*, 15) éprouvé par le narrateur de *L'Instant de ma mort* : l'enfant d'« (Une scène primitive ?) » éprouve « la joie ravageante dont il ne pourra témoigner que par les larmes, un ruissellement sans fin de larmes » (*ED*, 117), alors que le narrateur de *L'Instant de ma mort* évoque « le sentiment de légèreté qu'[il] ne saurai[t] traduire » (*IM*, 15). Le bonheur constitue également, tout comme le ciel, un

¹⁸³ « *In Blanchot, something is happening that is nothing. We are at the limit of a “happening”, of presence and absence.* » (H. Cixous, « *Writing and the Law* », dans *Readings, op. cit.*, p. 20. Nous traduisons.)

¹⁸⁴ B. Pascal, « Mémorial », dans *Œuvres complètes, op. cit.* ; cité par Ph. Lacoue-Labarthe dans « Agonie terminée, agonie interminable », dans *Agonie terminée, agonie interminable, op. cit.*, p. 137.

« motif reconnaissabl[e] et presque familie[r]¹⁸⁵ » de l'œuvre de Blanchot. Et dans les deux cas, le témoignage en est impossible, tel un sentiment qui « ne saurai[t] » être « traduit[t] » (*IM*, 15), et qui serait infini (« sans fin » [*ED*, 117]) ; le bonheur ne cesse de marquer l'écriture de son absence, d'y laisser une empreinte qui serait celle du désœuvrement.

Paradoxalement, la scène de l'enfant à la vitre témoigne de l'absence de témoignage et, pourtant, un témoignage a lieu devant une tierce partie, désignée par la périphrase « vous qui vivez plus tard, proches d'un cœur qui ne bat plus » (*ED*, 117). La scène « primitive » se joue ainsi devant témoins, également assignables au pronom « on », personnel tout en étant indéfini : « on croit à un chagrin d'enfant, on cherche à le consoler. » (*ED*, 117) Le recours à cet impersonnel – à cette *impersonne* – accentue la distance aménagée dans le registre de l'autobiographique. En effet, le spectateur de la scène primitive qui s'est déroulée s'avère lui-même fantomatique, confondu dans la masse d'un « on » anonyme. Le même procédé est à l'œuvre dans *L'Instant de ma mort*, alors que le narrateur et le jeune homme dont il se souvient sont confrontés à la présence de la rumeur : « Dans une grande maison (le Château, *disait-on*) » (*IM*, 9 ; nous soulignons). Pour toutes ces raisons, l'enfant de cette scène à la vitre où la troisième personne domine pourrait bien préfigurer le jeune homme de *L'Instant de ma mort*, lui-même constituant l'ombre du narrateur et de Blanchot, figures s'emboîtant les uns et les autres telles des poupées gigognes. L'écriture de Blanchot se ferait donc palimpseste et *L'Instant de ma mort* afficherait en secret la scène qui s'écrit dans « (Une scène primitive ?) », « scène primitive surgie du plus lointain de l'enfance qui hante toute l'œuvre de Blanchot, par laquelle le narrateur atteste sa survie improbable, miraculeuse¹⁸⁶ ».

Conclusion

D'une scène brève comme un éclair traversant *L'Écriture du désastre* et marquant le texte au passage de sa lumière, de cette scène primitive – sauvage autant qu'inaugurale – jusqu'à l'ultime récit de Blanchot, les échos se font ainsi entendre dans la forme même, les images et les mots se tenant si proches les uns des autres qu'on croirait qu'ils dessinent un même

¹⁸⁵ Ph. Lacoue-Labarthe, « Agonie terminée, agonie interminable », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 136. Voir à ce sujet notre commentaire dans « La mort, le deuil, les larmes ».

¹⁸⁶ G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 50.

souvenir auquel on aurait fait subir une légère translation : l'enfant est devenu jeune homme, le rien a retrouvé sa forme de trauma. Tout autour de la scène, le même silence, la même discrétion à laquelle se soumettent l'auteur, le narrateur et les personnages de l'enfant et du jeune homme, qui « vivr[ont] désormais dans le secret » (*ED*, 117). Finalement, c'est éclairé par la lecture de *L'Instant de ma mort* que le fragment « (Une scène primitive ?) » peut être considéré comme autobiographique. La reprise de certains passages de l'un à l'autre des textes, de même que la tonalité confessionnelle permettent de penser que l'événement dont il est question en filigrane dans « (Une scène primitive ?) » serait bel et bien celui raconté par *L'Instant de ma mort* : la mort toujours déjà arrivée depuis ce jour de 1944 où Maurice Blanchot aurait été mis en joue au Château de Quain.

Ainsi, de *L'Arrêt de mort* à *La Folie du jour*, en passant par « (Une scène primitive ?) », l'événement se révèle à la fois autobiographique et fictif, tout-puissant à engendrer l'écriture. Ce parcours de l'événement qui est l'oblique d'une trajectoire menant à *L'Instant de ma mort* trouve sa finalité ou son aboutissement dans ce récit qui met en scène, tout en le maintenant à distance, l'événement *réel* arrivé à Maurice Blanchot. Dans ce parcours entre les textes, une véritable poétique de la crypte qui enferme et contient l'événement se dessine.

Un tel mouvement ne cessera d'ailleurs pas d'exercer sur le lecteur une fascination qui, bien qu'elle laisse passer la lumière ou le jour, referme le livre sur l'événement de son secret, maintenant ainsi l'indécidabilité du texte, à la limite du supportable et de la compréhension. Loin de l'épanchement d'un « grand livre ouvert » ou « d'une ouverture du livre dans toute sa lumière » qui « déplace[rait] l'angoisse refoulée » et calmerait la « fascination¹⁸⁷ », comme l'écrit Sarah Kofman à propos de la scène de la leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp qu'elle commente dans le tableau de Rembrandt, l'écriture de Blanchot trace des passages secrets qui ne cessent d'inquiéter entre les textes comme entre réalité (biographique) et fiction (littéraire).

Textes *princeps* d'un événement pré-individuel et pré-historique, en même temps qu'intime et historique, les fictions de Blanchot dont il a été question ici constituent selon nous l'*infantia* de la pensée de l'écrivain. Ces scènes de la fiction se déploient comme

¹⁸⁷ S. Kofman citée par J. Derrida dans « D'abord je ne savais pas... », *Les Cahiers du GRIF*, *loc. cit.*, p. 141.

autant de scènes primitives de l'*infans*, éclairant « cet état bienheureux d'avant le langage¹⁸⁸ », dans laquelle nous voyons aussi une enfance du texte à partir de quoi le texte pourrait parler, une fois l'enfance tuée. Tue et tuée, l'enfance oubliée de l'événement comme le souvenir oublié de la naissance qui permet de vivre. Par la voie de cet oubli, de ce silence qui est l'oubli de la voix, l'écriture pourra enfin arriver à la parole impossible de *L'Instant de ma mort*.

¹⁸⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 88.

III. RAPPROCHEMENTS, ELOIGNEMENTS

Dans un mouvement semblable à celui des premières lignes de *L'Arrêt de mort* mimant l'aveu, l'ouverture de *L'Instant de ma mort* installe d'emblée l'illusion autobiographique, illusion qui repose ici principalement sur la tonalité de la confession qui s'y trouve. Par ses premiers mots, la fiction de Blanchot s'inscrit dans le sillage des textes de mémorialistes tels saint Augustin, Montaigne ou Rousseau. Le récit est ainsi aménagé pour accueillir la commémoration du souvenir.

Je me souviens d'un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même – et peut-être l'erreur de l'injustice.

Les Alliés avaient réussi à prendre pied sur *le sol français*. *Les Allemands*, déjà vaincus, luttèrent en vain avec une inutile férocité.

Dans une grande maison (le Château, disait-on), on frappa à la porte plutôt timidement. (*IM*, 9 ; nous soulignons)

La narration menée à la première personne du singulier, le contexte historique et le lieu géographique bien précis du récit (« Les Alliés », « le sol français », « Les Allemands »), de même que l'importance accordée à l'évocation du souvenir (« Je me souviens »), tout converge à établir un certain pacte autobiographique qui reposerait sur l'illusion autoréférentielle – un pacte *oblique*, donc – et cela, malgré l'absence de mention générique dans le paratexte et l'appartenance éditoriale qui, tant chez Fata Morgana qu'aux Éditions Gallimard, laissent présager la primauté de la fiction sur l'autobiographique. Le titre, cependant, laisse entendre, dès le premier contact avec le texte, à la fois la présence de la première personne et l'impossible que constitue l'expérience qui sera racontée – rappelons que Lecarme parle à cet égard d'un « *adynaton*¹⁸⁹ », cette figure de style marquant l'inconcevable par l'exagération –, puisque relevant de l'impensé autant qu'impossible à raconter.

La question de l'autobiographique – qui se distingue de celle de l'autobiographie en insistant sur les traces multiples de l'inscription au détriment de la graphie unique et unifiée par la présence d'un sujet autoréférentiel (et, en cela, Lecarme a raison de dire qu'il n'y a

¹⁸⁹ Le titre de *L'Instant de ma mort* « représente un parfait *adynaton*, nul n'a jamais pu écrire l'instant de sa mort, de sa vraie mort ». (J. Lecarme, « Demeure la question de l'autobiographie (sur *L'Instant de ma mort*) », dans *Maurice Blanchot. Récits critiques, op. cit.*, p. 455. L'auteur souligne.)

pas, dans *L'Instant de ma mort*, d'autobiographie à proprement parler) – est en effet une des questions fondamentales formulées par la fiction de *L'Instant de ma mort*. En regard des liens narratifs ou événementiels – relevant de la nature de l'événement et de sa temporalité – tissés entre *L'Instant de ma mort*, *L'Arrêt de mort*, *La Folie du jour* et « (Une scène primitive ?) », en fonction de la nature même de *L'Instant de ma mort* tout comme de ce que l'on connaît des biographèmes, il est possible, comme nous l'avons vu, d'adopter différents angles quant à la dimension autobiographique de l'ultime récit de Blanchot. Nous verrons ici ce qui motive une lecture *réelle-fictive* de ce texte et en quoi *L'Instant de ma mort* parle, de sa voix événementielle, en faveur d'un témoignage tenu en mode tout à la fois autobiographique, littéraire et fictif.

1. Révélateurs de l'autobiographique

Si, comme nous l'avons démontré, Blanchot témoigne de manière oblique ou à distance de l'événement autobiographique, tant dans *L'Arrêt de mort* que dans *La Folie du jour* et dans « (Une scène primitive ?) », il paraît hors de doute qu'il le fasse en toute connaissance de cause. Dans son essai intitulé « Kafka et la littérature » – texte contemporain à *L'Arrêt de mort*, à une année près –, Blanchot s'attarde justement à une façon de témoigner qui s'apparente à ce que l'on retrouvera des années plus tard dans *L'Instant de ma mort* : « Tout se passe comme si, écrit-il à propos de Kafka, *plus il s'éloignait de lui-même, plus il devenait présent*. Le récit de fiction met, à l'intérieur de celui qui écrit, une distance, un intervalle (fictif lui-même), sans lequel il ne pourrait s'exprimer¹⁹⁰. » C'est par une telle distance que se révélerait donc le sujet autobiographique, l'auteur témoignant dans la fiction de ce qu'il est, en un espace laissant voir l'ombre du sujet écrivant, toujours spectral et jamais fixe ou fixé, et qui serait « l'ombre portante¹⁹¹ » de l'écriture autobiographique de Maurice Blanchot.

L'« autobiographique ne revient qu'à supposer la perceptibilité du non-biographique¹⁹² », énonce Bident à qui nous empruntons cette idée d'autobiographique « à distance ». C'est cette perceptibilité du non-biographique qui permet, par contraste, de dire

¹⁹⁰ M. Blanchot, « Kafka et la littérature », dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 29 ; cité par Ch. Bident dans *Maurice Blanchot, partenaire invisible, op. cit.*, p. 293. Nous soulignons.

¹⁹¹ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible, op. cit.*, p. 294.

¹⁹² *Ibid.*

qu'il y a quelque part, dans un récit, inscription d'une matière autobiographique. L'écriture de Blanchot paraît ainsi s'«acharn[er] à effacer toute factualité identifiable [...], au moment même où [...] le récit touche au plus près d'une donnée biographique¹⁹³». La distance narrative, rendue visible par exemple par la présence de personnages, par le recours à une narration à la troisième personne ou par l'absence d'affects, aménage ainsi un espace, un *jour* par où se verrait la matière autobiographique.

1. 1. *Écrire (dans) la distance*

En regard de la distance qui permet, tel un révélateur photographique, l'apparition de l'autobiographique, la fiction de *L'Arrêt de mort* permet d'apercevoir le rappel de l'événement vécu par Blanchot. Le narrateur confie :

ce qui arriva était déjà arrivé depuis longtemps déjà ou depuis longtemps était si imminent que de ne l'avoir pas amené en plein jour, alors que dans mon existence de chaque nuit je l'éprouvais, c'est là *le signe de mon accord secret avec ce pressentiment*. [...] De cette chambre, plongée dans la plus grande nuit, je connaissais tout, je l'avais pénétrée, je la portais en moi, je la faisais vivre, d'une vie qui n'est pas la vie. (*AM*, 107-108)

L'événement *toujours déjà* arrivé de la mort se dessine dans « cette chambre, plongée dans la plus grande nuit » (*AM*, 107), amenant le narrateur à embrasser une existence détachée de la vie, en dehors d'elle – une vie posthume, peut-être – « une vie qui n'est pas la vie » (*AM*, 107-108) et qui se révèle marquée par la mort. La chambre évoquée ici apparaît précisément comme une figure de la mort, chambre connue, habitée, placée sous le signe de la sur-vie – « une vie qui n'est pas la vie » (*AM*, 107-108). Or cette chambre pourrait bien être la « pièce séparée, “la chambre haute” » où le lieutenant de *L'Instant de ma mort* « trouv[e] des papiers et une sorte d'épais manuscrit » (*IM*, 14). Une chambre *entre guillemets*, venue d'ailleurs pour être citée ici.

La distance caractérisant le rappel autobiographique de l'événement se matérialise également dans le délai temporel, l'intervalle nécessaire pour que soit rappelé, à la mémoire d'abord, puis dans l'écriture, l'événement de ce qui est arrivé. Car, comme nous l'avons

¹⁹³ S. Canadas, « Maurice Blanchot, ou le secret de l'écriture (Introduction à *L'Arrêt de mort*) », *Modernités*, *loc. cit.*, p. 153.

déjà mentionné, « [i]l faut beaucoup de patience pour que, repoussée au fond de l'horrible, la pensée peu à peu se lève et nous reconnaisse et nous regarde » (*AM*, 109) : pensée de la mort, pensée de l'arrêt de mort de 1944 qui referait surface de l'autre côté de la fiction, après un délai de cinquante années, alors que la publication de récits, par ailleurs, aura cessé depuis celle de *L'Attente l'oubli* en 1962, soit trente-deux ans avant *L'Instant de ma mort*¹⁹⁴.

Cette « pensée superbe » (*AM*, 55), qui est celle de la mort, surgit telle l'insoumise séduisant le narrateur. Elle devient sa compagne, la complice de chaque instant qu'il « essaie en vain de mettre à genoux » (*AM*, 55). Elle occupe toute la place – la place de l'écriture, celle du sujet et du récit : « Quand elle se lève, cette pensée, il n'y a plus ni souvenir ni crainte, ni lassitude ni pressentiment, ni rappel d'hier ni projet pour demain » (*AM*, 55). Elle se tient sur l'arête du temps, à la pointe de l'instant, seule temporalité possible pour l'écriture, elle-même vacillant entre les deux pôles du neutre. Or, comme le souligne Derrida, « l'ar(r)ête, c'est aussi, comme nom, cette limite aiguisée, cet angle d'instabilité sur lequel il est impossible, précisément, de s'installer, de s'arrêter », « une ligne de vacillation¹⁹⁵ », une telle vacillation rappelant l'oscillation de la date participant au jeu – au déplacement, à ce qui bouge – entre le réel et la fiction¹⁹⁶.

L'Arrêt de mort témoigne ainsi de cette manière oblique et vacillante de l'autobiographique, non pas par les menus événements qu'il rapporte – Bident dira d'ailleurs que l'autobiographique « ne loge pas à l'enseigne du menu fait¹⁹⁷ » – mais plutôt par la trame de fond, la tension qui l'habite à l'égard de sa capacité à dire la mort. Blanchot signe ce récit de son expérience, en mettant en scène la pensée de la mort qui met à son tour en tension tout le récit. L'auteur s'inscrit par la négative, par l'absence, racontant une histoire qui témoigne du fait qu'il ne peut raconter autre chose ni raconter *autrement* la mort qui lui serait arrivée. Il en fait un récit crypté et cryptique qui, comme nous l'avons montré, multiplie l'apparition de boîtes, coffres et armoires, comme autant de cryptes métaphoriques pour enfouir le secret du texte : « À la fin de 1940, quelqu'un, par ma faute,

¹⁹⁴ Ginette Michaud parle d'un « renoncement qui avait duré trente-deux ans » et rappelle qu'« il n'y eut, en effet, “plus jamais” de récit après *L'Attente l'oubli* ». (*Tenir au secret, op. cit.*, p. 48-49.)

¹⁹⁵ J. Derrida, « Survivre », dans *Parages, op. cit.*, p. 143.

¹⁹⁶ Voir à ce sujet notre commentaire dans « L'histoire, la date, l'archive ».

¹⁹⁷ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible, op. cit.*, p. 294.

a eu un très vague pressentiment de cette “preuve”. Comme elle ne connaissait presque rien de l’histoire, elle n’a même pu en frôler la vérité. Elle a seulement deviné que *quelque chose était enfermé dans l’armoire* » (AM, 10 ; nous soulignons). Pressentiment pour ce qui n’est pas encore arrivé dans le récit (le texte indique que les événements remontent à 1940), mais qui est déjà survenu à Blanchot (la quasi-exécution arrive en 1944 et Blanchot achève *L’Arrêt de mort* en 1947). Folie des dates, dérèglement du temps, antériorité et postériorité déjouées : on ne sait plus très bien ce qui vient avant, après, ni *ce* qui vient, au-delà de cette profération répétée du « Viens » final de *L’Arrêt de mort*, qui est à la fois la promesse et l’attente, l’invitation et l’arrivance même de la Chose.

1. 2. *Superposition et effacement*

Dans la seconde partie de *L’Arrêt de mort*, la figure de Blanchot semble se préciser, dessinée en creux sous la *persona* du narrateur. « Comme vous devriez être mort depuis deux ans, tout ce qui vous reste à vivre est en surnombre » (AM, 14) : le narrateur est en sursis, un sur-vivant, comme Blanchot qui, depuis l’événement de sa quasi-exécution, bénéficierait d’une existence posthume. « Cette survivance » du « récitant », comme l’écrit Derrida, « est aussi une revenance spectrale (le survivant est toujours un fantôme) qui se remarque et met en scène dès le départ, au moment où le caractère posthume, testamentaire et scriptural du récit vient à se déployer¹⁹⁸ ». L’autobiographique fonctionnerait donc par superposition – du vivant et du sur-vivant, du spectre et du récitant (le terme renvoyant ici à la voix sans affects de la narration) –, à l’image de celle des deux visages du suaire dont la photographie, « une admirable photographie du Saint-Suaire de Turin » (AM, 19), orne les murs du cabinet du médecin de *L’Arrêt de mort*. Ce dernier reconnaît d’ailleurs « la superposition de deux images, celle du Christ, mais aussi celle de Véronique », alors que « derrière la figure du Christ, [le narrateur a] vu distinctement les traits d’un visage de femme extrêmement beau et même superbe, à cause d’une bizarre expression d’orgueil » (AM, 19).

Ce visage de femme – emblème du féminin dans la vie du Christ comme dans l’écriture de Blanchot – qui affiche « une bizarre expression d’orgueil » (AM, 19) pourrait

¹⁹⁸ J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 169.

bien être la métaphore féminine de Blanchot lui-même, dont le portrait aurait été discrètement inséré à même la superposition des visages de ces personnages. Une superposition qui illustre également la rencontre des deux parties constitutives de *L'Arrêt de mort*¹⁹⁹ comme celles, apposées sans coordination, de *L'Instant de ma mort*. De même, à propos de la mention « récit » qui accompagne le livre puis disparaît, Derrida parle d'une « surimpression par effacement²⁰⁰ » des deux versions de *L'Arrêt de mort* :

La première (1948) porte, sous le titre, sinon en sous-titre, la mention « récit ». Celle-ci disparaît dans la seconde version (1971), qui efface aussi les deux dernières pages, épilogue énigmatique qui risquait de rassembler, sous l'autorité d'un méta-récit, les deux « récits » apparemment indépendants, voire effectivement hétérogènes qui le précèdent²⁰¹.

Tout porte à croire, en somme, que cette opération d'effacement que subit l'œuvre en ce qui concerne le genre et l'inscription du genre « récit » – qui est aussi celle de la mise en apposition des deux récits constituant *L'Arrêt de mort* –, que cette opération, donc, marquée par « le destin esthétique imposé par Auschwitz²⁰² », se trouve également au cœur du mode d'inscription de l'autobiographique chez Blanchot.

Ainsi, nous pensons que la superposition semble, d'une part, participer du mode d'écriture de soi de Blanchot : celle des instances narratives et biographiques dans la fiction, mais aussi la superposition de textes qui, comme nous l'avons montré, se répondent et se complètent. D'autre part, la superposition permettrait de couvrir ce qui était déjà là, laissant voir à la fois ce qui a été caché ou effacé – à tout le moins recouvert – et la trace de ce recouvrement. Par ailleurs, en faisant signe vers la fiction, en effaçant les codes de l'autobiographie telle qu'on la connaît, le texte semble ne pouvoir que faire retour et pointer, obliquement, vers l'horizon autobiographique, détaché des contraintes et libéré des conventions quant au genre, celui du récit autant que celui de l'autobiographie.

Si le « récit » de Blanchot s'achemine ainsi par l'oblique vers « l'autobiographique », ce n'est donc qu'à se détourner de son « sujet » et de ses modes habituels de confession ou

¹⁹⁹ Au sujet de la superposition des visages et des récits, voir J. Derrida, « Survivre », dans *Parages, ibid.*, p. 162.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 136.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible, op. cit.*, p. 285.

d'aveu, par effacement ou par superposition de leurs codes. Ainsi, l'« effacement de la mention “récit” fait [...] partie du récit de *L'Arrêt de mort*²⁰³ », de la même façon que le retrait du sujet autobiographique ou son recouvrement fait partie de l'écriture autoréférentielle de Blanchot, l'autobiographique marquant de traces son effacement : « S'inscrire ne sera désormais possible qu'en s'effaçant²⁰⁴. »

2. Un récit à foyers variables

La mise à distance de l'autobiographique qui caractérise l'écriture de Blanchot s'appuie, dans le cas de *L'Instant de ma mort*, sur une distanciation de la narration, menée à la première personne par un narrateur qui évoque en ces termes le travail de la mémoire : « Je me souviens d'un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même. » (*IM*, 9) Ce jeune homme pourrait bien être le narrateur, qui lui-même serait l'*alter ego* de l'auteur, et la chaîne des substitutions serait complète. Mais le narrateur maintient plutôt le personnage à distance de lui-même. En même temps, comme le narrateur d'« (Une scène primitive ?) » adopte le point de vue de l'enfant, celui de *L'Instant de ma mort* sait, connaît, mais ce savoir ne l'empêche pas de douter de ce qui sera commémoré dans la fiction. Évidemment, il ne participe pas de la rumeur qui désigne par « Le Château » la « grande maison » (*IM*, 9) où se trouve le jeune homme.

De la même façon, le narrateur « sait » à plusieurs occasions ce que faisait le jeune homme : « *Je sais* que le jeune homme vint ouvrir à des hôtes qui sans doute demandaient secours. » (*IM*, 9 ; nous soulignons) Le narrateur *sait* certaines choses, en même temps qu'il en ignore d'autres, la narration étant l'objet de plusieurs jeux de focalisation. Le narrateur doute, émet des hypothèses, fait des suppositions ; il questionne la nature des événements, souvent sans avoir recours à la forme interrogative d'ailleurs, situant le réel à la frange de l'indécidable : « *peut-être* l'erreur de l'injustice », « des hôtes qui *sans doute* demandaient secours » (*IM*, 9 ; nous soulignons). L'utilisation de telles locutions adverbiales inscrit l'indécidable au cœur du récit, ce que contribue également à créer l'emploi des tirets de chaque côté desquels sont déposés des énoncés comme autant de possibilités se côtoyant, sans que le lecteur puisse trancher quant à ce qui arrive. Comme si une instance *autre*,

²⁰³ J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 170.

²⁰⁴ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 284.

encore plus im-personnelle, dirons-nous, qu'une narration omnisciente, si cela est possible, venait préciser les choses, ajouter des détails ou questionner la vérité de ce qui est énoncé : « un jeune homme – un homme encore jeune » (*IM*, 9), « Je sais – le sais-je », « Mort – immortel » (*IM*, 11). La jointure des termes, marquée ici par le tiret comme un trait de lumière, figure la distance, le jeu entre savoir et non-savoir, « la lumière d'un jour dont il (n')est (pas) possible de s'extirper, ignorance qui pour Blanchot constitue le savoir essentiel²⁰⁵ ».

2. 1. *Un monde en ruines*

Par ailleurs, c'est un univers en ruines que nous présente le narrateur de *L'Instant de ma mort*, un monde marqué par l'échec et la défaite associés à l'armée allemande, à la fin de la Seconde Guerre mondiale : les Allemands sont « déjà vaincus », ils luttent « en vain avec une inutile férocité » (*IM*, 9). D'une part, ce monde est un monde raturé, en partie effacé, la ruine laissant par définition voir en même temps l'état passé et présent. D'autre part, la connotation de fin du monde employée par le narrateur pour décrire le paysage qu'il se remémore laisse voir la subjectivité dont fait preuve le témoignage. Subjectif et pourtant dénué d'affects, le récit de Blanchot témoigne dans une langue clinique, analytique, à distance de tout pathos. Par exemple, les nombreuses périphrases et la syntaxe « faite de liaisons disjoignantes²⁰⁶ », de brusques allers-retours entre interrogations, doutes et affirmations, contribuent à façonner l'écriture « blanche » et à *distance*, propre à Blanchot. Le « jeune homme » (*IM*, 9, 10), « la cible humaine » (*IM*, 10), « celui que visaient déjà les Allemands » (*IM*, 11), « celui qu'ils savaient en danger » (*IM*, 12), « le jeune châtelain » (*IM*, 13) sont autant de périphrases utilisées pour parler du personnage du jeune homme. Par le recours à cette figure qui réitère la distance à laquelle il se trouve, le narrateur insiste pour désigner le personnage par des syntagmes distincts de lui-même et ainsi court-circuiter toute association entre lui et le personnage. Signe d'une retenue en même temps que d'un souci du détail dans la description, le recours aux périphrases établit d'emblée à quelle distance de l'événement se fera la narration et que cet événement soit autobiographique ou carrément fictif ne fait à cet égard aucune différence.

²⁰⁵ S. Pelletier, *Critique et fiction chez Maurice Blanchot : (Re)lire la limite*, loc. cit., p. 178.

²⁰⁶ G. Michaud, *Tenir au secret*, op. cit., p. 63.

C'est pourtant au moment de l'évocation de « celui que visaient déjà les Allemands » (*IM*, 11) que le récit bascule et que la distance autobiographique, tout à coup, se rétracte, laissant paraître la proximité, voire l'identité entre le narrateur et le personnage du jeune homme. Cela se produit même un peu plus tôt, lorsque le narrateur rapporte des faits, biographiques de surcroît, au sujet de la famille du jeune homme. Il dresse alors la liste des membres de la famille devenus « cible humaine » (*IM*, 10) pour le soldat : « Soit : la tante (94 ans), sa mère plus jeune, sa sœur et sa belle-sœur » (*IM*, 10-11). Ces précisions, fournies par le narrateur, amenuisent tout à coup la distance entre narrateur et personnage, et les données chiffrées jouent leur rôle de preuves tangibles (ou matérielles) dans la constitution du témoignage.

De plus, lors de la mise en joue, la contraction s'opère littéralement entre narrateur et personnage, à partir de cette expérience de la mort inédite, anticipée et jamais arrivée : « Je sais – le sais-je – que celui que visaient déjà les Allemands, n'attendant que l'ordre final, éprouva alors un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude (rien d'heureux cependant) » (*IM*, 11). Le doute s'inscrit – « le sais-je », toujours sans la marque de l'interrogation –, avec pour seul indice les tirets (« – le sais-je – ») pour marquer une différence quant à la syntonisation du récit, comme si un même syntagme pouvait ou devait être entendu sur différentes fréquences, telles les voix basses et hautes du sujet honteux. Le doute survient puis se dissipe immédiatement, alors que le narrateur affirme avec une certitude apparente « que celui que visaient déjà les Allemands [...] éprouva alors un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude (rien d'heureux cependant) ». (*IM*, 11 ; nous soulignons)

Ne serait-ce que brièvement, furtivement, l'opération de rapprochement entre l'identité du narrateur et celle du personnage se produit, laissant voir l'autobiographique au cœur de la distance, comme des raies de lumière striant la surface du texte. Mais le jeu de foyers reprend immédiatement et l'indécidable ressurgit, cette fois dans des questions bien marquées par l'interrogative : « allégresse souveraine ? La rencontre de la mort et de la mort ? » (*IM*, 11). Par ce jeu de va-et-vient focal où l'événement serait constamment mis à distance puis ramené au plus près du narrateur, l'écart se creuse puis se comble, l'autobiographique glissant sans cesse dans la fiction.

Le narrateur explique ensuite en ces termes l'intention de son témoignage : « *À sa place*, je ne chercherai pas à analyser ce sentiment de légèreté. » (*IM*, 11 ; nous soulignons) Cet aveu contresigne le vers de Celan (« [N]ul ne témoigne pour le témoin²⁰⁷ »), qui énonce *à sa place* la loi du témoignage possible-impossible, et l'apposition « à sa place » peut en effet être comprise d'au moins deux façons : soit le narrateur ne se mettra pas « à sa place », soit il se trouve *déjà* « à sa place » et ne cherchera pas à faire l'analyse de ce sentiment. La distance revient cependant tout de suite après cet aveu de concordance – qui se défend bien d'en être un, avec la pervertibilité propre au récit événementiel –, avec l'emploi de la troisième personne du singulier : « Il était peut-être tout à coup invincible. Mort – immortel. » (*IM*, 11) Placés de chaque côté du tiret, les termes « mort » et « immortel » ne constituent plus ici des opposés, mais les deux versants d'une même expérience, laissant une fois de plus paraître la place prépondérante accordée par Blanchot au jeu du neutre. Telle l'expression du neutre avec au centre le tiret (« Mort – immortel »), les deux termes – le premier est à la fois nom et adjectif et le second, adjectif – répondent à l'appel du pronom qui témoigne *en vérité* et à distance, dans la fiction d'un récit.

Retournant sans arrêt les mots pour en faire voir l'envers, la syntaxe pour faire entendre une chose et une autre, Blanchot joue de cette façon le double voire le triple jeu de l'aveu de l'inavouable en train d'être avoué. Pris dans cette logique qui pousse l'événement jusqu'à la pervertibilité, le narrateur fait bien ce qu'il nous avait prévenus qu'il ne ferait pas : disant « je ne chercherai pas à analyser ce sentiment de légèreté » (*IM*, 11), le narrateur s'engage *précisément* sur la voie d'une telle analyse de ce qui arrive. Pervertibilité du récit qui va là où il indique qu'il n'ira pas, telle une fiction qui s'engage sur la voie du témoignage à même le matériau autobiographique. Le narrateur conclut alors en tentant de préciser la nature de son sentiment, opposant au « peut-être » la préférence de l'adverbe « plutôt » : « *Peut-être* l'extase. *Plutôt* le sentiment de compassion pour l'humanité souffrante, le bonheur de n'être pas immortel ni éternel. » (*IM*, 11 ; nous soulignons)

La remarque finale de cette *analyse* va également dans le sens d'une certitude : le narrateur affirme que « [d]ésormais, il fut lié à la mort, *par une amitié subreptice* » (*IM*, 11 ; nous soulignons), et on ne sait plus alors de qui il s'agit, du narrateur ou du

²⁰⁷ P. Celan, « *Aschenglorie*/Gloire de cendres », dans *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, op. cit.

personnage. Quand on sait la politique de l'amitié qui sous-tend le travail d'écriture de Blanchot, cette évocation du lien intime entre le narrateur, le personnage et la mort n'est pas surprenante. Et elle pourrait bien receler une autre trace de l'inscription de l'autobiographique dans la fiction de Blanchot puisque, comme le rappelle Lecarme, dans *Pour l'amitié*, l'écrivain se désigne pour une rare (unique ?) fois sous l'initiale B. et signe un texte à la première personne²⁰⁸.

2. 2. « Une amitié subreptice » (IM, 11)

Alors que la distance s'amenuise entre narrateur et personnage, dans ce temps qui constitue l'attente – la tension de la mise en joue maintenant le récit en suspens –, la mort s'impose au récit et au sujet jusqu'à occuper toute la place. La proximité avec la mort, en une fréquentation de l'attente insoutenable qui précède la détente – celle de l'arme à feu comme celle du récit –, entraîne un autre détournement qui s'exprime par un « brusque retour au monde » (IM, 11). À partir de « cet instant » (IM, 11) éminemment pervertible – instant de l'attente et de la légèreté entraînée, peut-être, par la certitude d'une mort à venir –, à partir de ce moment où l'attente est rompue par l'intervention d'un soldat qui révèle d'abord sa véritable identité, avant d'intimer au jeune homme, par un « signe », « de disparaître » (IM, 12), à partir de ce moment, donc, la distance se crée à nouveau et le narrateur ne sait plus rien, rappelant ce qui arrive au garçon d'« (Une scène primitive ?) ». Le texte révèle en effet qu'il s'est trompé sur l'identité du soldat : « Mais voici que l'un d'eux s'approcha et dit d'une voix ferme : “Nous, pas allemands, russes”, et, dans une sorte de rire : “armée Vlassov”, et il lui fit signe de disparaître. » (IM, 12) Cette révélation se fait d'ailleurs sur le mode de la surprise (selon le sens premier de « subreptice »), également contenu dans la lettre à Kozovoï faisant état de « l'humanité russe²⁰⁹ ». Lue à la lumière de la lettre, cette mention de l'armée Vlassov fait d'ailleurs pencher le récit de Blanchot du côté de l'autobiographique.

²⁰⁸ Lecarme rappelle à juste titre que « Blanchot éprouve une grande allergie à l'énoncé du nom de personne, mais dans un texte de témoignage comme *Pour l'amitié*, il se résigne bien à se nommer par initiale B. et à se désigner continuellement à la première personne. » (« Demeure la question de l'autobiographie (sur *L'Instant de ma mort*) », dans *Maurice Blanchot. Récits critiques, op. cit.*, p. 455.)

²⁰⁹ M. Blanchot, « Lettre 53 » [28 mai 1982], dans *Lettres à Vadim Kozovoï, loc. cit.*, p. 73.

L'identité entre le narrateur et son personnage est ensuite une fois de plus rompue : l'identité n'est plus partagée et le savoir s'efface temporairement au profit d'une supposition, d'une hypothèse de la part du narrateur, qui révèle ainsi l'imprécision du souvenir. « Je *crois* qu'il s'éloigna » (*IM*, 12 ; nous soulignons), signale le narrateur, qui admet ensuite d'un même souffle sa connaissance intrinsèque du personnage en énonçant les faits liés à sa disparition : « Je *crois* qu'il s'éloigna, *toujours dans le sentiment de légèreté*, au point qu'il se retrouva *dans un bois éloigné, nommé "Bois des bruyères", où il demeura abrité par les arbres qu'il connaissait bien.* » (*IM*, 12 ; nous soulignons)

Enfin, l'impression de flou obtenue par les jeux de foyers ou changements de distance focale caractérisant le récit tient à l'absence de marque interrogative comme à l'emploi des tirets qui inscrivent l'indécidable. Ces traces de l'indécidable côtoient des détails que seul le narrateur-personnage peut connaître, et tout cela modifie invariablement, par oscillation, la distance à laquelle se tient le récit de l'autobiographique. Cette distance variable à laquelle est tenu l'autobiographique s'avère aussi fonction de la nature même du souvenir, du rappel de l'événement et du travail de la mémoire. Elle contribue largement au témoignage à la fois fictif et autobiographique de Blanchot.

La mort, cependant, n'est pas gardée à distance de la fiction ; elle se tient toute proche, dans un rapport d'intimité avec le narrateur et le personnage, placé sous le signe d'une « amitié subreptice » (*IM*, 11), c'est-à-dire « obtenu[e] par surprise, à l'insu de quelqu'un et contre sa volonté », une amitié « clandestine²¹⁰ » comme les activités de résistance qui s'organisent autour du personnage de *L'Instant de ma mort*. Mais le terme « subreptice » a également une autre connotation, liée au droit celle-là et signifiant ce « qu'on a obtenu illicitement par un faux exposé, en surprenant la bonne foi de l'autorité sollicitée²¹¹ ». Qu'est-ce qui a été obtenu ici de cette façon, sous les dehors de l'amitié ? La vie, épargnée par le soldat en fonction du *faux témoignage* que constituerait le Château, alors que Blanchot aurait mérité cette exécution ? Ou la mort qui, « contre la volonté » du sujet, se serait imposée à lui, le condamnant à une existence posthume ? Selon la poétique inscrite par la honte et la culpabilité, nous dirons que les deux sens sont présents dans *L'Instant de ma mort*.

²¹⁰ *Le Petit Robert, op. cit.*

²¹¹ *Ibid.*

2. 3. Mensonge et vérité

Réel et fictif à la fois, réel *parce que* fictif, le souvenir dont témoigne le récit n'en est pourtant pas moins authentique, véritable sans être vérifiable, ayant passé du statut d'événement historique à celui d'événement psychique. À l'image même du Château portant la vraie *fausse* date de 1807, il est à la fois « [s]ouvenir indestructible » et erreur de citation (historique). Et la toute-puissance de l'événement dont témoigne le récit, autant que la toute-puissance de l'écriture à engendrer l'événement se situe précisément là, à cette intersection, dans cette rencontre entre vérité et mensonge, entre réalité et fiction, entre fait vécu et récit littéraire, cette intersection constituant précisément le pouvoir d'invention et de témoignage que le récit a en propre. De sorte que la question que se pose le narrateur à l'endroit du soldat vaut aussi pour le lecteur, à qui l'erreur peut échapper – à savoir s'il était

assez cultivé pour savoir que c'était l'année fameuse de Iéna, lorsque Napoléon, sur son petit cheval gris, passait sous les fenêtres de Hegel qui reconnut en lui « l'âme du monde », ainsi qu'il l'écrivit à un ami ? *Mensonge et vérité*, car, comme Hegel l'écrivit à un autre ami, les Français pillèrent et saccagèrent sa demeure. (*IM*, 13-14 ; nous soulignons)

Clé de voûte du récit de Blanchot, le syntagme « [m]ensonge et vérité²¹² » (*IM*, 14) résonne comme une formule illustrant à la fois le travail de l'événement, à l'œuvre dans le récit, et la perspective sur le témoignage, déployée dans l'écriture blanchotienne.

Comme nous l'avons montré précédemment, ce jeu sur la date inscrit également le travail de Blanchot dans le champ du mensonge et de la vérité, de la fiction et du témoignage. Supposée attester hors de tout doute de ce qui a eu lieu, à un moment précis de l'histoire ou de l'Histoire, la date amène le récit sur le terrain du témoignage. Des dates – 1944 et 1807 dans le cas de *L'Instant de ma mort* – résonnent historiquement, mais deviennent également des agents de la fiction, venant attester d'une expérience à la fois réelle et fictive. Ces dates sont ainsi soumises à la puissance du *comme*, impulsion de la fiction à engendrer l'événement ; elles peuvent se tromper et trembler, comme nous l'avons vu. Et une telle erreur quant à la date révélerait la véritable teneur de l'événement :

²¹² « Mensonge et vérité », c'est le « *Dichtung und Wahrheit* » de Goethe devenu « Fiction et témoignage », titre provisoire de la conférence prononcée par Derrida lors du colloque organisé par Michel Lisse, en juillet 1995, et qui deviendra *Demeure – Maurice Blanchot (op. cit.)*.

événement psychique plus que biographique, l'événement dont témoigne *L'Instant de ma mort* porte la trace des jeux de la mémoire, laisse voir le travail du souvenir de l'événement traumatique qui inscrit dans l'intervalle le temps qu'aura pris le récit à s'écrire. Les écarts, variations de foyers, jeux de voilement et de dévoilement qui se trouvent dans cette fiction montrent ainsi l'événement à l'œuvre dans le récit, plus proche de la scène psychique que de toute autre.

À la fois mensonge et vérité, fiction et témoignage, l'événement transforme le récit en témoignage, et l'on ne sait plus très bien ce qui tient de l'autobiographique et ce qui tient de l'invention. L'événement relève ainsi du réel – et non de la réalité –, de l'authenticité – et non de la vérité –, à l'image du jeune homme retrouvant « le sens du réel » (*IM*, 12), alors que le soldat lui a permis de fuir. L'événement autobiographique dont il s'agit est donc avant tout événement fictif ou phantasmé, « un événement psychique *réel*, aux conséquences réelles et indéniables²¹³ » et qui demeure jusque dans la tombe phantasme d'événement, non parce qu'il ne s'est pas produit et n'a pas produit ses conséquences, ses affects, mais parce que l'événement psychique est ce qui arrive *en vérité* et dont seul le témoin peut témoigner, même – ou surtout – lorsqu'il ne peut pas en témoigner. Il va sans dire que *s'il témoigne*, *L'Instant de ma mort* le fait en *régime de fiction*, ébranlant par le fait même les catégories de genres littéraires, bouleversant la voix narrative, ventriloquée par la voix de la mort autant que du mort et inaugurant du même coup « un mode de témoignage indirect au nom de l'inavouable²¹⁴ ». Un tel témoignage serait autobiographique autant que fictif, performatif et *perverformatif*, formulé à la première comme à la troisième personnes ; il se tient sur l'arrête de l'indécidable entre témoignage et littérature, entre réel et fiction, entre la vie et la mort.

3. La mort, à l'instant

Disons-le clairement, si une telle chose est possible : l'expérience dont témoigne *L'Instant de ma mort* est celle, inéprouvée, de la mort. Intimement liée, depuis *L'Arrêt de mort*, à la dimension du temps suspendu ou en arrêt, la mort se présente comme le sujet sans objet de l'écriture, impossible à objectiver, mais pourtant à l'œuvre dans le récit comme le principal

²¹³ J. Derrida, « “Maurice Blanchot est mort” », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 293. Nous soulignons.

²¹⁴ Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 564.

motif de l'événement. Cependant, il faut bien distinguer la mort du mourir : cette mort qui a toujours déjà eu lieu, chez Blanchot, c'est le mourir sans cesse en train d'arriver. Toujours déjà arrivé, le mourir participe de l'existence du sujet, constitue le caractère posthume de son existence, de sa vie qui est sur-vie.

Dans la fiction qu'est *L'Instant de ma mort*, le moment de la mort n'arrive pas et pourtant, la mort est là ; le récit fait un bond dans le temps et l'anacoluthie amène le récit dans une seconde partie, un second temps, qui concerne la disparition d'un manuscrit. Déposé à côté de la première partie et sans lien apparent avec celle-ci, en une structure qui rappelle *L'Arrêt de mort*, le second volet de *L'Instant de ma mort* se constitue à partir de l'intervalle, du blanc matériellement aménagé dans le livre²¹⁵. Dans ce blanc réside la mort empêchée, l'arrêt, le temps suspendu de la quasi-exécution. La mort tient en effet dans ce saut, cette suspension, ce délai.

Cet enchaînement sans enchaînement qui mène de la quasi-exécution à la disparition d'un manuscrit, rapportée par l'avant-dernier fragment ou seconde partie du récit, se matérialise ainsi dans le blanc qui sépare les pages, tel le silence emportant le secret de la mort. La seconde partie de *L'Instant de ma mort* s'ouvre d'ailleurs sur ces mots :

Plus tard, revenu à Paris, il rencontra Malraux. Celui-ci lui raconta qu'il avait été fait prisonnier (sans être reconnu), qu'il avait réussi à s'échapper, tout en perdant un manuscrit. « Ce n'étaient que des réflexions sur l'art, faciles à reconstituer, tandis qu'un manuscrit ne saurait l'être. » Avec Paulhan, il fit faire des recherches qui ne pouvaient que rester vaines. (*IM*, 17 ; nous soulignons)

Dans ce « paragraphe qu'on dirait "anecdotique" et qui sonne comme un banal épisode romanesque de "retour à l'existence ordinaire" [...] avant que la voix exténuée ne prononce les tout derniers mots, qui sont vertigineux et ouvrent sur le vide de l'instance éternelle²¹⁶ », pour citer Lacoue-Labarthe, le déictique « plus tard » marque bien la continuité avec ce qui précède – le récit de la quasi-exécution –, de la même façon que le *personnage* de Malraux inscrit, comme nous l'avons montré, un complexe jeu de miroirs entre ce dernier, acteur de

²¹⁵ Évoquant le manuscrit qu'il a pu consulter, Philippe Lacoue-Labarthe précise d'ailleurs que le blanc y est bien inscrit : « Le manuscrit porte bien : "un blanc" ». (« Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 78.)

²¹⁶ *Ibid.*

la Résistance, et le personnage du jeune homme, protagoniste principal de *L'Instant de ma mort*. La distance se crée ensuite entre les deux par l'événement du manuscrit qui déplace le propos du récit vers une autre fin, celle d'un manuscrit qui ne peut être reconstitué, puisqu'il est disparu, égaré de manière irrévocable. Le mystère de cette rencontre qui n'en est pas une, entre la quasi-exécution et la disparition d'un manuscrit, constitue une des plus éloquentes énigmes de ce texte, éloquente en ce qu'elle révèle que quelque chose *se passe* ou *s'est passé*, mais on ne saurait précisément dire quoi.

3. 1. *Clausule*

Opérant un second saut anacoluthique, le texte s'engage ensuite dans une clausule qui est un terme en même temps qu'un écho de ce qui précède, un appel vers le commencement : « Qu'importe. Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, *l'instant de ma mort désormais toujours en instance*. » (*IM*, 18 ; nous soulignons) Le « sentiment de légèreté qui est la mort même », syntagme qui apparaît tel une citation du récit lui-même et qui évoque le « bonheur d'être presque fusillé » énoncé par Blanchot dans sa lettre à Derrida²¹⁷, la joie d'être « empêché de mourir par la mort même » (*IM*, 9) de même que « le sentiment de bonheur qui [...] submerge l'enfant » d'« (Une scène primitive ?) », ce sentiment ou cette grâce est donc « la mort même » (*IM*, 9 et 18), sursaut du temps et de la vie en sursis. Le moment de la suspension, l'intervalle entre la vie et la mort, entre l'attente et la détente, entre la mort espérée et la mort empêchée, telle serait la mort elle-même. L'instant de la mort – mort qui n'a pas eu lieu – a tout de même eu lieu et le sentiment de légèreté constitue la trace – la seule ? – attestant que l'événement a bel et bien eu lieu.

Avec cette étonnante amorce du « Qu'importe », qui résonne du nom de Quain, ce dernier mouvement de *L'Instant de ma mort*, tel un ultime après-coup du trauma rapporté dans un récit tout aussi ultime, semble porter, à travers chacun des mots constituant l'unique phrase de la clausule, son poids de révélation, sa trajectoire d'événement, en même temps que son lot de silence qui enfouit toute révélation dans la tombe du récit, dans la crypte littéraire, et renvoie la mort à la littérature. Et la littérature à la mort. Ce sera, « pour

²¹⁷ Citée dans J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 64.

le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours en instance », conclut le narrateur. L'instance, « dans tous ses sens (temporel, topique, juridique, linguistique²¹⁸ », aura donc le fin mot de la fiction. Instance de parole, du récit, c'est aussi l'instance grammaticale de la première personne qui parle ici au nom de Maurice Blanchot, en son nom d'écrivain d'une extrême discrétion, lui, mort d'une mort toujours en attente de survenir. Mais plus particulièrement, c'est l'instance au sens juridique qui nous interpelle en ce qu'elle fait signe vers Kafka, ce professeur de la honte, et place le sujet désormais « en instance » de procès ou d'appel.

« [C]et événement sans événement du mourir²¹⁹ » qui se tient sur l'arête du temps, possible-impossible instant sur lequel il est impossible de se tenir et pourtant, la mort y tient, y reste, demeure – suspendue en son trait infini : voilà ce qui ne cesse d'arriver par les voies du récit et de l'inépuisable mystère de *L'Instant de ma mort*. À la pointe de l'instant, sur l'arête du temps qui est aussi l'arrêt de la mort sur le point d'arriver – « l'instant de ma mort », celui où je meurs et où j'échappe à la mort en même temps – se tient une temporalité intenable, à la fois possible et impossible et d'où tout ne peut que basculer et rebasculer sans fin.

²¹⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 76.

²¹⁹ J. Derrida, « À Maurice Blanchot », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, *op. cit.*, p. 327.

CONCLUSION : LA MORT, LA CITATION – À L'ANACOLUTHE

Par la résonance de ses syntagmes cryptés et cryptiques, de même que par sa nature de tombeau, *L'Instant de ma mort* constitue un récit de l'événement, dans la perspective d'un témoignage en régime de fiction. Comme nous l'avons montré, la révélation faite de rapprochements et d'éloignements de la matière autobiographique engage l'événement sur la voix du phantasme où se croisent réalité et fiction. La complexité des liens entre événement, fiction, réalité et témoignage tient également au fait que l'événement dont témoigne *L'Instant de ma mort* affiche un référent autobiographique, intime mais également historique, à la fois personnel et politique.

Ce qui se passe dans *L'Instant de ma mort* se passe ainsi *en secret* et retourne *au secret*, pris dans les intervalles, les jeux focaux et autres mises au foyer, glissements et mouvements narratifs ; le témoignage est voué au secret, aussi bien dire à l'indécidable – *L'Instant de ma mort* est une « indécidable fiction littéraire », un « invérifiable témoignage autobiographique²²⁰ ». Le secret qui, comme le rappelle Canadas à propos de *L'Arrêt de mort*, « en appelle à une logique circulaire », façonne en réalité la forme elliptique à partir de laquelle se pense le récit de Blanchot, elliptique parce qu'à même de témoigner par l'absence – en faisant précisément *l'ellipse* de ce qui arrive –, mais également parce que formée à partir d'au moins deux foyers – l'ellipse est une « courbe plane fermée dont chaque point est tel que la somme de ses distances à deux points fixes (*foyer*) est constante²²¹ » – soit, dans le cas qui nous intéresse, l'intime et l'historique, l'autobiographique et le fictif.

La mise à distance de l'autobiographique, chez Blanchot, s'avère de surcroît une manière d'échapper à l'autorité biographique (aussi bien dire au *logos*) qui est aussi « l'unité d[un] narrateur capable de se souvenir et de (se) rassembler, disant ce qui s'est passé “au juste”²²² », selon la définition qu'en donne Derrida dans *Parages*. L'autobiographie à distance éviterait par le fait même d'encourager une conception monolithique du sujet qui *sait*. Les glissements (narratifs), les équivoques, les hypothèses, les questions (interrogatives et *an*-interrogatives), les hésitations et les doutes, de même

²²⁰ G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 50.

²²¹ *Le Petit Robert*, *op. cit.*

²²² J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 173.

l'oblitération auxquels s'adonne le récit blanchotien, tout cela contribue à créer un portrait oscillant et multiple du sujet autant que de la réalité dont il témoigne. Sans noyau fixe en dehors des « foyers » mouvants et incertains de son identité, de sa mémoire, de l'autre et des faits dont il témoigne néanmoins, le sujet se livre par son retrait, un paradoxe donnant lieu à ce récit charnière qu'est *L'Instant de ma mort* et aux textes en écho que constituent les fictions de *L'Arrêt de mort*, de *La Folie du jour* et d'« (Une scène primitive ?) ».

« Pour aborder un texte il faudrait que celui-ci eût un bord²²³ », écrit Derrida dans « Survivre ». Notre lecture de *L'Instant de ma mort* aura bien montré ce qu'il en est lorsque le bord est manquant ou atrophié – comme la lettre de l'enfant mongolien –, lorsque le bord manque et ne demeure que « bordure de soi arrachée à soi, sans soi, consistant en bord sans contenu, sans bordure générique ou modale²²⁴ ». *L'Instant de ma mort* place le lecteur devant un bord coupé du reste, un bord qui se tiendrait à la limite, pour reprendre la figure que nous avons explorée dans notre lecture du *Jour où je n'étais pas là*.

Ainsi, devant une telle frontière à franchir – un bord sans bord –, plusieurs voies s'offrent au lecteur qui se retrouve au seuil du texte, tel un « éclaireur qui créerait au fur et à mesure le bout du monde qu'il explore, là où la mer tombe dans le vide, comme sur les cartes anciennes représentant le monde humain tel qu'il était alors²²⁵ » : il peut rebrousser chemin, risquer une traversée sans attaches ou encore avancer en sécurisant les appuis qui s'offrent à lui, cherchant les moyens de rattacher cette limite à quelque chose. C'est cette dernière voie qu'empruntera Philippe Lacoue-Labarthe dans sa lecture à l'écoute des textes de Blanchot, ouvrant un chemin que nous voudrions reprendre ici pour une dernière fois.

Dans « Fidélités », Lacoue-Labarthe émet l'hypothèse que la fin de *L'Instant de ma mort* soit une citation, venant rappeler « les deux plus célèbres scènes thanatographiques de la tradition autobiographique française²²⁶ », soit la chute de cheval rapportée par Montaigne dans ses *Essais* et la scène où Rousseau se fait renverser par un chien, évoquée dans *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*. Ce rappel s'effectuerait à partir de la figure de la légèreté, puisque, toujours selon Lacoue-Labarthe, « c'est le même “sentiment de légèreté”

²²³ *Ibid.*, p. 118.

²²⁴ J. Derrida, « La loi du genre », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 256-257.

²²⁵ S. Pelletier, *Critique et fiction chez Maurice Blanchot : (Re)lire la limite*, *loc. cit.*, p. 220.

²²⁶ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 85.

qui est au cœur (sans cœur) de l’(in)expérience de la mort²²⁷ » chez Montaigne, chez Rousseau et chez Blanchot, puisque tous trois rappellent « la stupéfiante allégresse de l’expérience infiniment paradoxale de la mort²²⁸ ». Par une telle citation, Blanchot inscrirait *L’Instant de ma mort* dans la tradition des grands récits mémorialistes français, offrant un appui supplémentaire à la lecture autobiographique de son œuvre. À ces intertextes, Lacoue-Labarthe ajoute d’ailleurs la lecture d’« (Une scène primitive) ? » et d’un passage à propos de William Blake qui se trouve dans *Faux Pas* (nous y reviendrons).

Dans la foulée d’un tel travail de la citation, nous évoquerons pour notre part un texte de la philosophe Sarah Kofman, dont le récit autobiographique *Rue Ordener, rue Labat* paraît à titre posthume la même année que *L’Instant de ma mort* – Kofman dont la pensée n’aura d’ailleurs cessé de hanter notre lecture de *L’Instant de ma mort*, mais aussi, quoique selon de plus obscurs recoupements, celle de *L’Événement* et du *Jour où je n’étais pas là*. Dans *Comment s’en sortir ?*, « une longue réflexion (réflexion stylistique, linguistique) sur l’une des formes médiévales de la profération de la “mala hora”, du malheur²²⁹ », Kofman insère des fragments autobiographiques et glisse ce souvenir d’un « événement sinistre de [s]on enfance » : « En février 1943, il y a presque quarante ans [...] à 8 heures du soir [...], un homme de la kommandantur [...] vient nous prévenir, ma mère et moi (nous mangions dans la cuisine un bouillon de légumes) d’aller nous planquer au plus vite car nous étions sur la liste pour cette nuit-là [...] (mon père ayant déjà été ramassé le 16 juillet 1942)²³⁰ ».

Ce passage qui est la scène d’un souvenir évoque pour nous une autre confession, celle que fait Blanchot à Derrida dans sa lettre : « Il y a quarante ans, je connus le bonheur d’être presque fusillé²³¹. » Comme si le récit de Kofman faisait signe vers la lettre de Blanchot (ou inversement), ainsi que vers tous ces rappels de scènes traumatiques liées à l’expérience de la guerre et, de près ou de loin, à celle, sans nom, des camps de la mort – arrêté le 16 juillet, le père de Sarah Kofman sera assassiné et toute sa famille sera dispersée

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p. 73.

²²⁹ R. Rosenblum, « Peut-on mourir de dire ? Sarah Kofman, Primo Levi », *Revue française de psychanalyse*, *loc. cit.*, p. 127.

²³⁰ S. Kofman, *Comment s’en sortir ?*, *op. cit.*, p. 109-110.

²³¹ Cité dans J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 64.

au cours d'une « rafle de la Gestapo²³² » –, toutes ces scènes ayant eu lieu il y a quarante, cinquante ou soixante ans (soixante-dix ans maintenant, s'il est encore possible d'en témoigner). Ainsi, ces souvenirs sans nom, ces traumatismes, toutes ces scènes seraient des citations, voire des citations de citations : tous les récits de survivants sont des citations de citations, hantés par la voix de l'autre comme par un murmure intarissable.

Dernière citation

Que toute littérature soit citation, nous le savions déjà. Mais en regard du travail de la citation, l'œuvre et la pensée de Blanchot semblent vouloir faire entendre autre chose. La poétique de la citation que révèlent les textes de Blanchot, et tout particulièrement *L'Instant de ma mort*, pourrait bien être mise en acte par un autre obscur travail de la citation, présent chez Derrida.

Dans le texte de Derrida qui paraît d'abord dans *Maurice Blanchot. Récits critiques* avant d'être repris dans la réédition de *Parages* en 2003, se trouve le syntagme « une “mort sans phrase”²³³ », syntagme qui est une citation, comme en témoignent les guillemets, mais une citation sans référence. Le texte n'affiche en effet aucune mention de la provenance de cette expression. Le lecteur peut bien entendu présumer qu'elle provient de la « Présentation » de Christophe Bident, comme permet de le penser la proximité avec les autres passages que cite Derrida et qu'il attribue explicitement à celui-ci. Pourtant, l'expression « une “mort sans phrase”²³⁴ » ne se trouve pas dans le texte de Bident placé en ouverture des Actes du colloque.

Plusieurs hypothèses se présentent une fois de plus au lecteur. D'une part, il peut présumer que cette expression, absente du texte de Bident, se trouverait seulement dans la version « orale » du texte et aurait été supprimée de sa transcription. Le fait qu'au début du paragraphe, Derrida reprenne les paroles de Bident – à qui il emprunte d'ailleurs le titre de son allocution –, permet, comme on l'a dit, une telle hypothèse. Nous reprenons ici le passage de Derrida :

²³² R. Rosenblum, « Peut-on mourir de dire ? Sarah Kofman, Primo Levi », *Revue française de psychanalyse*, *loc. cit.*, p. 122.

²³³ J. Derrida, « “Maurice Blanchot est mort” », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 270.

²³⁴ *Ibid.*

Comme c'est une tentation à laquelle je m'efforce de ne céder jamais et comme ce n'est pas, je le suppose, celle à laquelle cédait Christophe Bident, quand il a commencé par dire « Maurice Blanchot est mort », je présume qu'il a voulu nous donner à penser une résistance de l'événement, ici de la mort *elle-même*, qui met en déroute tout ce que le langage, et surtout la littérature, fût-ce celle de Maurice Blanchot lui-même, peut en subtiliser, en volatiliser, en incinérer, en virtualiser, une « mort sans phrase », dont Maurice Blanchot a d'ailleurs aussi beaucoup parlé²³⁵.

Derrida répondrait ainsi à Bident, s'inscrivant en « dialogue » avec lui, comme le laisse d'ailleurs entendre le titre de la section qui contient le texte de Derrida dans *Récits critiques*²³⁶. Car qui est en présence dans ce « dialogue » ? Derrida et Nancy, auteur de l'autre texte que contient la section ? Derrida et Blanchot ? Ou n'est-ce pas justement Derrida et Bident ? Légitimant la parole de Bident en la reprenant, Derrida s'inscrit en effet en dialogue avec lui ; il lui offre l'hospitalité, l'accueillant de manière à lui signaler qu'il l'a bien entendu au début du colloque. Qu'il aurait aussi bien entendu, entre autres, cette date du 20 juin que cite Bident dans son enquête sur Blanchot et qui enlève à la lettre, convoquée par Derrida dans *Demeure*, son statut de preuve *hors de tout doute*.

D'autre part, le lecteur peut penser que l'expression « une “mort sans phrase”²³⁷ » renvoie simplement à une citation historique, à une locution passée dans l'usage, faisant référence à une situation d'énonciation culturelle ou historique précise. Cette expression serait à cet égard faussement attribuée au député Sieyès, appelé « La Taupe de la Révolution » qui, dans son jugement portant sur la condamnation à mort de Louis XVI, aurait supposément prononcé cette formule de « mort sans phrase²³⁸ ». Derrida nous placerait donc en présence du témoignage réputé de Sieyès, le philosophe nourrissant son commentaire de fiction historique, situant d'emblée le témoignage *en mode de fiction*. Par ce mensonge historique, on peut penser que Derrida remettrait en même temps en mouvement sa lecture de *L'Instant de ma mort*, alors qu'il avait cherché à la stabiliser dans *Demeure*.

²³⁵ *Ibid.* Derrida souligne.

²³⁶ Voir *Maurice Blanchot. Récits critiques, op. cit.*, p. 593.

²³⁷ J. Derrida, « “Maurice Blanchot est mort” », dans *Parages, op. cit.*, p. 270.

²³⁸ À ce sujet, voir Marc Lahmer, « Sieyès est-il l'auteur des formules célèbres qu'on lui prête ? », *Revue française d'histoire des idées politiques* (Paris, Éditions Picard), n° 33, 2011, p. 47-70.

Enfin, le lecteur peut croire que cette expression est de Blanchot lui-même : « une “mort sans phrase”, dont Maurice Blanchot a d’ailleurs aussi beaucoup parlé²³⁹ ». Ni Derrida ni Bident n’auraient à ce compte jugé bon d’indiquer la provenance de cette expression, laissant la phrase sans attache se rapporter naturellement à celui dont il est question dans le texte.

Quoi qu’il en soit de cette citation, on ne saurait trancher quant à son origine, à son référent. Un tel travail de la citation à l’enseigne de l’indécidable, le travail que fait la citation et celui que fait Derrida avec elle, incarnerait selon nous la pensée de la mort dont témoigne l’œuvre de Blanchot : la mort serait une citation dont on ne sait d’où elle vient ni à qui elle revient, une citation sur laquelle on s’entend pour dire qu’elle reprend, rejoue, remet en circulation ce qui a déjà été dit ou entendu. La mort serait ainsi « [d]ernière citation à ne plus citer²⁴⁰ ». Et si c’était la seule façon de parler de la mort, de parler de cette « mort sans phrase », soit en la citant, toujours déjà venue d’ailleurs mais on ne sait d’où...

Citation et mort – toutes deux anacoluthiques, c’est-à-dire en équilibre « sur le fil d’une figure aussi puissante qu’invisible parce qu’elle n’inscrit aucune trace²⁴¹ ». La « mort impossible nécessaire » (*ED*, 110) dont parle Blanchot s’entend ainsi au silence comme une citation anacoluthique : « La mort appartient à cet espace entre voir et dire, entre le mot et la chose. *Un saut abolissant tous les ponts*, abolissant l’idée même de pont²⁴² ». Tenue à l’écart de toute antériorité et de tout avenir, la mort serait ainsi l’« expérience sans expérience²⁴³ », la voix de *l’infans* toujours empêchée et pourtant qui fait parler, la citation, toujours oblitérée, rayée de ses origines, abolie. La mort serait, comme tout récit, une citation coupée de sa référence.

²³⁹ J. Derrida, « “Maurice Blanchot est mort” », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 270.

²⁴⁰ Ph. Lacoue-Labarthe, « Fidélités », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 89.

²⁴¹ G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 121.

²⁴² S. Pelletier, *Critique et fiction chez Maurice Blanchot : (Re)lire la limite*, *loc. cit.*, p. 178. Nous soulignons.

²⁴³ Ph. Lacoue-Labarthe, « Agonie terminée, agonie interminable », dans *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 145.

CONCLUSION. LIER, DÉLIER

L'expérience [de penser sans assistance] précède toute méthode. On pourrait dire que l'expérience est *a priori* et la méthode *a posteriori*. Mais ceci n'est valable qu'à titre indicatif, puisque la véritable expérience ne peut avoir lieu sans l'intervention d'une sorte de méthode. La méthode a dû exister dès le début dans une certaine expérience bien précise qui, par sa vertu, arrive à prendre corps et forme, figure. Mais une certaine aventure a été indispensable, voire même, pour le sujet au sein duquel elle se forme, une sorte de perdition dans l'expérience, une certaine manière d'errer en perdition. Une errance qui sera plus tard liberté.
— Maria Zambrano, *Notes pour une méthode*.

Tout au long de cette thèse, à partir d'une pensée de la déconstruction et du champ psychanalytique, nous avons cherché à analyser les points de rencontre entre les œuvres d'Annie Ernaux, d'Hélène Cixous et de Maurice Blanchot, à les faire résonner l'une pour l'autre, tant par le *biais* des figures de la honte, de l'histoire et de la mort, qu'à travers les poétiques de chacun. Comme en témoigne la complexité de ces poétiques, nous pouvons dire sans exagérer que chacun des auteurs que nous avons étudiés ici aurait pu faire l'objet d'une thèse. Le choix de restreindre le corpus à quelques textes (davantage orientés vers l'événement, pensions-nous) nous aura bien entendu facilité la tâche pour faire tenir en un seul corps de pensée ces trois figures majeures de la littérature française de la seconde moitié du XX^e siècle que sont, pour des raisons évidemment bien différentes, Annie Ernaux, Hélène Cixous et Maurice Blanchot. Mais la nature tentaculaire de l'événement étendant ses conséquences à plus d'un texte, et de plus d'une façon, aura tôt fait de signaler l'ampleur de notre projet.

Une autre résistance à l'écriture de cette thèse a résidé dans la posture comparatiste qu'il nous a fallu prendre. L'approche de la comparaison comportait en effet ses limites en regard de notre corpus et il a été nécessaire de trouver une méthode tenant compte des particularités de chacune des écritures du corpus, tout en permettant de les réunir autour de quelques figures, une méthode qui allait favoriser « l'errance qui sera[it] plus tard liberté¹ », comme l'écrit Maria Zambrano. Ces motifs nous étaient d'ailleurs apparus assez tôt dans le projet, telles des questions fondamentales adressées au lecteur par *Le jour où je n'étais pas là*, *L'Événement* et *L'Instant de ma mort* : comment raconter la mort ? Qu'est-ce qu'une écriture du deuil ? Comment penser la honte ? Le travail de comparaison, que nous avons voulu explorer à la fois en tant que liaison et déliaison des œuvres, aura donc imposé à notre étude sa propre logique, soit celle contrapuntique qui allait favoriser l'alternance entre la description de voix singulières et l'analyse, dans l'interstice, de figures communes aux trois œuvres et toutes liées à l'événement.

Ces récits, tenant à des degrés divers de l'autobiographique et de la fiction, soulevaient donc des questions semblables (celles de l'événement, de la fiction et de l'autobiographique, notamment), mais empruntaient, pour y répondre, des voies totalement différentes, apparaissant parfois aux extrêmes du spectre de la littérature et de la philosophie. C'est le cas des œuvres d'Ernaux et de Cixous, dont l'écriture est liée de longue date à la pensée de Bourdieu pour la première, de Derrida, pour la seconde. Ces positions épistémologiques et philosophiques se révélant distinctes, sinon franchement opposées l'une à l'autre, le rapprochement de ces écritures se sera fait par le noyau dur de l'événement – cette ligne brisée du trauma tenant lieu de « *commandant fantôme de l'écriture* » (J, 116 ; Cixous souligne). En ce qui concerne Blanchot, encore plus éloigné d'Ernaux que ne l'est Cixous, *L'Instant de ma mort* nous aura servi d'ultime contrepoint permettant d'approcher l'extrême cas de figure de l'événement *en soi* que constitue la mort d'un point de vue philosophique.

À partir de cette proposition de lecture que nous avons élaborée et approfondie, chaque écriture a en quelque sorte dicté sa propre méthode ; il a fallu travailler avec les forces contenues – et les résistances – dans chaque œuvre, tenir compte des tensions

¹ Maria Zambrano, *Notes pour une méthode*, Paris, Des femmes, 2005, p. 21.

propres à chacune de manière à faire ressortir la puissance de l'événement. Ainsi, parce que nous avons choisi la voie d'une certaine déconstruction – c'est-à-dire une lecture « attentive à prendre en compte ce qui se refuse toujours à l'analyse² » –, il a fallu forcer l'œuvre d'Ernaux dans une direction qui ne lui était pas naturelle. Cela impliquait de ne pas prendre au pied de la lettre sa méthode d'exposition des faits postulant une vérité à révéler dont il n'y aurait plus rien à découvrir ou à dénouer, une fois le livre écrit, publié et commenté. De même, pour analyser l'œuvre d'Ernaux avec les outils de la psychanalyse, il a été nécessaire de la lire à rebours, contre son gré – si une telle chose est possible –, de prendre le contrepied de plusieurs déclarations de l'auteure et constamment se défier de certaines orientations de lecture prescrites par l'abondant commentaire tenu par l'auteure au sujet de son œuvre ou suggérées par l'œuvre elle-même.

Chez Cixous, la résistance loge ailleurs. Écrite dans une étroite proximité de pensée avec la philosophie de Derrida et les concepts psychanalytiques, l'œuvre de Cixous révèle une construction reposant sur le glissement ou le déplacement de la langue et du sens, plus proche de la réalité psychique que de tout autre. En une opération inverse à celle commandée par les textes d'Ernaux, nous avons donc cherché à remettre en ordre la séquence – narrative, temporelle et sémantique – du *Jour où je n'étais pas là*, de manière à retrouver et à suivre le *fil* du sens qui est aussi *fil*s de l'événement. Enfin, pour lire Blanchot, nous avons fait appel à ces cryptographes remarquables que sont Jacques Derrida et Philippe Lacoue-Labarthe. Nous avons repris les chemins qu'ils nous indiquaient dans l'œuvre de Blanchot pour ensuite faire ressortir les lieux d'achoppement du récit et de l'événement, poussant l'exploration vers le rapport anacoluthique qu'ils inscrivent. Cet art de la citation anacoluthique pratiqué par Blanchot nous est en effet apparu comme la singularité de son écriture événementielle.

C'est d'ailleurs dans la continuité de ce que nous avons pensé à partir de la figure de l'anacoluthie dans la poétique de Blanchot que nous voudrions maintenant, au moment de conclure cette thèse, *délier* le corpus que nous avons jusqu'ici fait tenir en un seul corps de texte et de pensée, la « déliaison introdui[sant] quelque chose de l'ordre d'une rupture

² J. Derrida, *Résistances – de la psychanalyse*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996, p. 48.

d'une continuité³ ». Nous nous attacherons donc maintenant à distinguer les particularités de chacune des poétiques en regard de l'événement et du témoignage, ce qui, paradoxalement, se veut encore une façon de les faire entendre *ensemble*, par un saut permettant à la pensée d'aller de l'un à l'autre de ces *topoi* aporétiques de l'événement. Or « [l]a possibilité de la déliaison est aussi, bien entendu », écrit Derrida, « la seule condition de possibilité de la liaison en général⁴. » *Délier* serait ainsi encore *lier*, mais *autrement*, telle l'anacoluthie réunissant deux termes ou deux idées par la suppression de ce qui les unit, déliés pour être liés autrement.

Entre maîtrise et déroute

Les trois écritures de notre corpus se distinguent d'abord dans la façon d'aborder l'événement : par une approche inspirée de l'observation sociologique, chez Ernaux, et ayant pour objet la vie individuelle et sociale ; par des louvoiements déplaçant la pensée d'un livre à l'autre, d'un sujet – de la phrase, du récit – à l'autre chez Cixous ; de manière abstraite et elliptique chez Blanchot.

Chez Ernaux, la « fabrication » – du fœtus, du récit – est le principal mode d'événement du récit. Cette opération fait bien entendu référence aux sens artisanal et artistique de l'écriture, mais aussi de manière plus négative, à une « production mécanique, sur commande⁵ » qui s'opposerait à l'inspiration. Cette acception du terme laisse entendre que le récit pourrait bien être commandé par l'autre, échappant de cette façon à la maîtrise tant recherchée par son auteure. La maîtrise est en effet une préoccupation majeure pour Ernaux qui cherche à dominer par l'écriture tout ce qui (lui) arrive. Étendant sa volonté de contrôle jusque dans la réception de l'œuvre, Ernaux s'immiscera d'ailleurs constamment entre le livre et son lecteur, tentant d'imposer sa vision de son écriture et à en orienter sinon à en circonvenir la lecture, en multipliant commentaires auto-analytiques et entretiens.

L'écriture événementielle d'Ernaux engage par ailleurs un mouvement vertical qui consisterait à élever le sujet, par le travail de la sublimation, ce qui permettrait l'avènement d'un corps glorieux. Ce corps phantasmé remplacerait ainsi le sujet de l'écriture par un

³ Claude Dumézil, « Une éthique autre », *Analyse freudienne Presse* (Paris, L'Harmattan), n^{os} 16-17, printemps-automne 1998, p. 14.

⁴ J. Derrida, *Résistances – de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 48.

⁵ *Le Petit Robert*, *op. cit.*

autre, délivré de sa singularité et de sa corporéité : un corps d'écriture substitué au corps réel, qu'il s'agisse de l'avortement, du fœtus avorté, de la mère, du père ou de la sœur. Ce corps *autre* de l'écriture se gagnerait par l'alchimie de l'écriture, par l'opération de mise en récit qui passe par l'observation de soi comme un autre – et ce corps pourrait bien avoir le dernier mot de l'œuvre.

Chez Cixous, l'événement est omniprésent et le récit prend forme à partir des passages et déplacements d'une figure à une autre, d'une modalité événementielle à une autre. Le rapport à l'événement qui se dessine dans *Le jour où je n'étais pas là* est à cet égard dominé par l'invention poétique qui fait arriver au langage cela même dont parle le récit : la dimension *tout-autre* de l'enfant, la *différence*, mais aussi les secrets mêlés de l'eugénisme et de l'euthanasie, la tragédie historique de la Shoah et celle, intime, de l'enfant trisomique. L'événement est en ce sens le rappel, par « l'expérience poétique de la langue⁶ », de tous les êtres blessés dont fait état le livre.

La fiction incarnée par l'enfant trisomique devient en effet le seul guide de ce qui arrive, ici, à la littérature, entièrement consacrée à l'événement et faisant toute la place à l'événement « proprement psychique » par lequel le « sujet du discours ou de l'écriture se *dessaisit* du pouvoir de ne vouloir dire que ce qu'il dit⁷ ». L'événement s'écrit chez Cixous dans une langue forte d'images qui font état de la faiblesse de ce dessaisissement, liant en un oxymoron emblématique de la langue de l'événement la « violente faiblesse » (*J*, 118) de l'écriture traduisant l'ab-norme. Enfin, c'est aussi sur le mode tragique que s'inscrit l'événement chez Cixous, engageant les questions de la responsabilité, de la faute et de la mort, ces enjeux faisant tous l'objet d'une revenance sans fin.

Telle une variation de la revenance, l'événement chez Blanchot tient d'abord sa puissance de la réinscription, d'un ressassement « par petites touches » ou « allusions furtives »⁸ qui, de *L'Arrêt de mort* à *L'Instant de ma mort*, en passant par « (Une scène primitive) ? » et *La Folie du jour*, aura « poussé l'exigence du récit jusqu'à écrire ce qui

⁶ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida, op. cit.*, p. 521.

⁷ R. Major, « Qu'est-ce qui vous arrive (de l'événement psychique) ? », *Cahiers de la Villa Gillet, loc. cit.*, p. 43. Nous soulignons.

⁸ Christine de Camy, « Blanchot ou l'exigence du récit », *L'En-je lacanien* (Ramonville-Saint-Agne, Érès), n° 16, 2011/1, p. 105.

reste du récit⁹ », à l'écrire *comme un reste* – trace mnésique, fragment autobiographique, résidu de l'œuvre. Ne pouvant se livrer entièrement pour des raisons politiques, historiques autant que poétiques, l'événement dont témoigne l'œuvre de Blanchot inscrit l'impossibilité au cœur de ce qui arrive. Impossible à saisir, impossible à éprouver, impossible à raconter : l'événement se confond avec la mort et en revêt les traits.

L'impossibilité marque également, chez Blanchot, le mode de lecture. Confronté à son incapacité « d'arrêter le sens ou la référence¹⁰ » de l'événement, le lecteur est en effet appelé à refaire mimétiquement le mouvement qui se joue dans l'œuvre, c'est-à-dire à « citer et à réciter » compulsivement le texte, à « répéter ce qu'on comprend sans le comprendre tout à fait, en sentant à l'œuvre, dans l'économie de l'ellipse, une puissance plus puissante que celle du sens et peut-être même que celle de la vérité¹¹ », comme l'écrit Derrida au sujet du poème « *Aschenglorie* » de Paul Celan et qui vaut tout autant pour le récit de Blanchot. Le doute et l'absence de maîtrise – le dessaisissement – déterminent ainsi la posture narrative autant que l'herméneutique de *L'Instant de ma mort*, récit qui se déploie sur un autre registre que celui du *logos*, situant de cette façon l'œuvre de Blanchot à l'autre extrémité du spectre événementiel par rapport à celle d'Ernaux et au désir de contrôle qui la caractérise.

« Là où un événement digne de ce nom advient, une certaine performativité doit être mise en déroute¹² », énonce Derrida dans « La forme et la façon (plus jamais : envers et contre tout, ne plus jamais penser ça “pour la forme”)¹³ ». Laissant voir les limites du performatif à traduire l'événement ou à le faire passer au récit, la « mise en déroute¹⁴ » pourrait bien être un autre nom pour le *perverformatif* que l'on retrouve à l'œuvre chez Cixous, de même que pour le témoignage au silence de Blanchot, parole qui agirait tel un anti-performatif faisant tout de même advenir l'événement.

Chez Ernaux, une telle mise en déroute se fait plus discrète et nécessitera du temps. Confiant, dans un entretien accordé à Pierre-Louis Lefort, qu'elle a longtemps « cru que le

⁹ *Ibid.*

¹⁰ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida, op. cit.*, p. 538.

¹¹ *Ibid.*, p. 533.

¹² J. Derrida, « La forme et la façon (plus jamais : envers et contre tout, ne plus jamais penser ça “pour la forme”) », dans A. David, *Racisme et antisémitisme, op. cit.*, p. 27, note 16.

¹³ *Ibid.*, p. 7-27.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27, note 16.

“vide” était la cause et le sens de l’écriture, de [s]on écriture », Ernaux admet finalement « que c’est plutôt la perte : elle est le cœur, le noyau dur, la chose qui, peut-être, tient tous les fils des livres entre eux¹⁵ ». La perte peut ici correspondre à une perte de contrôle dans l’écriture – l’auteure n’étant plus maître de ce qu’elle dit –, mais aussi être le corollaire d’un deuil qui ne trouverait jamais le moyen de se résoudre et dans lequel l’objet (de la perte) serait secondaire.

Ce déplacement du vide à la perte illustre également, selon nous, un changement dans la conception que se fait Ernaux du récit de soi. On observe en effet une évolution dans le rapport de l’auteure au témoignage et à l’autobiographique : de *La Honte* à *L’Autre Fille*, avec *L’Événement* au carrefour de ce changement, Ernaux semble passer d’une conception matérialiste – qui reposerait sur l’évocation de preuves issues de l’observation sociologique et ethnographique – à une conception de l’écriture de soi qui relèverait de l’*autre* et inclurait à ce compte la fiction. Avec *L’Autre Fille*, Ernaux inaugure une écriture où il ne serait plus seulement question de vérité mais également de vérité *psychique*, se détournant ainsi du rapprochement entre « témoigner » et « prouver » qui aura marqué sa poétique depuis son premier ouvrage, pour s’engager dans une autre conception du témoignage reposant sur la croyance plutôt que sur la preuve.

Ainsi, « *témoigner* n’est pas *prouver* », rappelle Derrida :

« Je témoigne » cela veut dire : « j’affirme (à tort ou à raison, mais en toute bonne foi, sincèrement) que cela a été ou m’est présent, dans l’espace et le temps (sensible, donc), et bien que vous n’y ayez pas accès, pas le même accès vous-mêmes, mes destinataires, *vous devez me croire*, parce que je m’engage à vous dire la vérité, j’y suis déjà engagé, je vous dis que je vous dis la vérité. Croyez-moi. Vous devez me croire »¹⁶.

La croyance que fait ici intervenir Derrida ajoute au performatif du témoignage, comme la fiction qui agit sur la réalité pour la faire entendre autrement. Cette conception du témoignage trouve à l’évidence une forte résonance chez Cixous. À l’image du récit du frère qui *révélerait* les circonstances de la mort de l’enfant trisomique – « voici le récit

¹⁵ P.-L. Lefort, « Entretien avec Annie Ernaux », *French Review*, *loc. cit.*, p. 994.

¹⁶ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L’Herne. Derrida, op. cit.*, p. 527. Derrida souligne.

détruit restauré » (J, 182), annonce la narratrice du *Jour où je n'étais pas là*, comme en écho au manuscrit perdu de *L'Instant de ma mort* –, la vérité du témoignage ne serait rien d'autre qu'un effet, nécessitant pour se faire entendre la croyance de celui qui écoute. Ainsi, Cixous aurait-elle inventé l'enfant pour un livre que cela n'affecterait en rien la vérité de ce témoignage de la « maternité perdue » et « rendue¹⁷ » à l'autre mère, comme on se rend à la justice pour avouer ses crimes.

À l'égard de la pensée du témoignage et de sa réception, Blanchot se trouverait pour sa part victime d'une sorte de « révisionnisme » prenant pour objet le référent comme preuve, ainsi que l'insinuent les lectures de Jeffrey Mehlman et de Jacques Lecarme. Tels les révisionnistes de l'histoire « récus[a]nt [...] les témoignages » des survivants d'Auschwitz « sous prétexte que des témoignages ne seront jamais, par définition, des preuves¹⁸ », ces lecteurs de Blanchot auront tenté d'*amortir* le performatif de son écriture qui fait que quelque chose arrive bel et bien, indéniablement, sous la forme d'un récit qui parle du témoignage, de la possibilité et de l'impossibilité de témoigner de sa propre mort, si une telle chose est possible. Ces lectures jetaient également un doute sur la capacité à témoigner, dans « l'alliance entre la mort et le secret¹⁹ », de ce cas de figure limite de la littérature que constitue *L'Instant de ma mort*, un cas qui questionne aussi le pouvoir d'évocation de la Littérature et sa capacité à se taire.

« [P]as nécessairement discursif », le témoignage « est parfois silencieux. Il doit engager quelque chose du corps qui n'a pas droit à la parole²⁰ », écrit Derrida à propos de la poésie de Celan. C'est aussi le cas du récit de Blanchot, portant sur la mise en joue et l'« expérience inéprouvée » de la mort. Alors qu'« *Aschenglorie* » de Celan constitue, toujours selon Derrida, un « témoignage sur le témoignage », un « méta-témoignage » ou un « témoignage absolu »²¹, on peut penser que *L'Instant de ma mort* présente une autre exemplarité, principalement en raison du fait que le texte est, justement, un récit de mort, un texte venu de la mort et qui s'écrit sur elle. L'ultime récit de Blanchot exemplifierait donc autrement, par la présence de l'*autre*, de l'étrangeté et de l'énigme, l'opération toute-

¹⁷ Nous empruntons ces expressions à Gill Rye dans son article « “Maternité rendue, maternité perdue” : *the return of/to the past in Le Jour où je n'étais pas là* » (*Parallax, loc. cit.*).

¹⁸ J. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne. Derrida, op. cit.*, p. 531.

¹⁹ *Ibid.*, p. 527.

²⁰ *Ibid.*, p. 528.

²¹ *Ibid.*, p. 524.

puissante de l'événement : rien ne sera livré que ce qui est écrit, l'événement devant « rester secret, comme un don ou un pardon doivent rester secrets²² ». Exemplification, exemple : *L'Instant de ma mort* l'est-il vraiment ? Nous dirons pour notre part que le récit pose certainement la question de l'exemple. Mais en quoi ce texte serait-il exemplaire et de quoi le serait-il ? De l'événement ? De la littérature ? De ce qui se joue entre la vie et la littérature, entre le témoignage et le secret, le livre modelant le modèle, mais tenant aussi lieu de copie, de réplique de quelque chose qui serait à son tour *toujours déjà* cité ? *L'Arrêt de mort*, récit auquel nous avons consacré une large part de notre commentaire, nous sera apparu, en regard de ces questions, peut-être plus exemplaire encore que *L'Instant de ma mort*.

À partir de ce que dit Derrida sur Blanchot et sur le témoignage dans cet *autre* cas, tout aussi absolu, du poème de Celan, de même qu'à partir de notre étude des textes de Cixous, d'Ernaux et de Blanchot, nous pouvons donc penser – commencer à penser ce qui ne se pense pas ou du moins avec difficulté – que, s'il y a du secret à l'appui de l'écriture dans la forme d'un récit « autobiographique » et que l'événement se présente, résiste à un « tout-dire » et à un « tout-savoir », qu'il arrive au texte comme une faille, une déchirure dans la masse opaque du « tout ensemble confondu » que serait le secret, cette déchirure laisserait voir à son tour une autre zone de secret, une crypte, un « impossible à dire », peut-être inconnu de celui qui écrit, peut-être même sans contenu.

Alors qu'Ernaux cherche par l'exercice d'une maîtrise à échapper à l'aporie de la vie et de la mort, Blanchot, pour sa part, semble proposer d'y « séjourner pour, au sein même de l'aporie, inventer des stratagèmes, des tours et des détours pour faire apparaître une issue, en piégeant les pièges dans une écriture infinie²³ ». Livre aussi dense qu'un poème, *L'Instant de ma mort* dessine ainsi, à même l'aporie, l'envers poétique et crypté de l'événement, ce qui arrive quand tout disparaît, quand le témoin se tait en racontant, raconte en se taisant. Le secret transit le dire de l'événement et le lecteur demeure lui aussi dans l'aporie de ce qui se pense et ne se pense pas : la mort arrivée, non arrivée.

²² J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 105.

²³ F. Proust, « Impasses et passes », *Cahiers du GRIF*, *loc. cit.*, p. 9.

Scènes de la différence sexuelle

Par l'irruption de l'événement sur la scène de l'écriture, le récit mettrait donc brièvement fin à la dissimulation propre au secret, c'est-à-dire furtivement, le temps d'un instant. Par sa fracture, l'événement percerait en effet une trouée par laquelle le lecteur pourrait attester que là où il y a l'événement, se trouvait du secret. Et cela est d'autant plus vrai dans les récits qui nous ont retenu ici et qui modalisent chacun (au moins) une possibilité d'un tel *jour* de l'événement : naître, voir le jour (Cixous), marquer d'une ouverture, un *jour* (Blanchot), révéler au grand jour (Ernaux). Or ce *jour* aménagé par l'événement laisserait entrevoir, selon nous, la scène du féminin, puis celle de la différence sexuelle. En plus d'affecter, par la puissance de l'événement qu'ils contiennent, le mode du témoignage, les récits « événementiels » de Blanchot, de Cixous et d'Ernaux rejoueraient donc aussi les catégories du féminin et du masculin.

En lisant pour les lier – et la parenté anagrammatique entre « lire » et « lier » n'est pas innocente – *L'Instant de ma mort* et le fragment d'« (Une scène primitive ?) », nous avons placé l'écriture de Blanchot sous la responsabilité d'un enfant à la fois « masculin et non masculin²⁴ », c'est-à-dire neutre. Cet enfant et la scène où il se trouve déplacent l'écriture de Blanchot sur la scène de l'*autre*. Par le flot de larmes qui arrive à l'enfant, la passivité qui l'habite, la *vision* qu'il embrasse – l'enfant pourrait voir Dieu, l'Autre, par une fenêtre – de même que par l'expérience sans expérience qui *arrive* au personnage de *L'Instant de ma mort*, Blanchot passerait donc à la scène de l'autre paraissant sous les traits de Dieu et de la mort. Dieu pourrait d'ailleurs être à la fois ce qui est vu par l'enfant à travers la fenêtre – objet de la vision – et ce qui regarde par la fenêtre, le sujet même de la vision et de la fiction : un enfant comme Dieu, à la fenêtre, en train de regarder.

Habitant le féminin pour en explorer toutes les scènes, toutes les sphères, toutes les incarnations et figures, l'écriture de Cixous, avec ses retournements, ses métamorphoses, la porosité des passages entre les figures du mongolien, du chien à trois pattes et des autres « monstre[s] d'innocence²⁵ », investit pour sa part tout l'espace du féminin. *Le jour où je*

²⁴ H. Cixous, « *Writing and the Law* », dans *Readings*, *op. cit.*, p. 19. Nous traduisons.

²⁵ J. Derrida, « La Veilleuse («... au livre de lui-même») », dans J. Trilling, *James Joyce ou L'écriture matricide*, *op. cit.*, p. 32.

n'étais pas là devient la scène du féminin par excellence, comme si le sujet avait remis les clés de son mystère à l'Autre et laissait la maîtrise lui échapper au profit d'un autre guide.

Par ailleurs, en regard de la scène de la différence sexuelle, Ernaux donne lieu à la plus masculine des trois écritures du corpus, n'abordant que furtivement la scène du féminin, s'accrochant au *logos* à travers l'ambition ethno-sociographique qui constitue l'origine de son projet d'écriture. La recherche d'un appui sûr, d'un « accolement définitif » (*E*, 278) entre les mots et les choses, s'il advient, court-circuite en effet la trajectoire de l'événement. C'est précisément par l'exploration de scènes de la différence sexuelle que son écriture, non sans paradoxe, échappera au *logos* et donnera accès à l'événement.

Échapper au *logos* pour embrasser le *féminin* comme *autre* : voilà ce à quoi Ernaux ne consent pas aisément, à travers un récit de l'événement dont elle cherche à limiter les dégâts, à calculer les conséquences. Par la scène de l'avortement rapportée dans *L'Événement*, de même que par l'avènement du souvenir de la sœur morte dans *L'Autre Fille* et la description de la photo ouvrant *Les Années*, Ernaux *échappe* cependant la maîtrise de l'événement – son récit, précisément, *lui échappe* – et c'est alors que ce que recouvrait cette maîtrise se fait jour : « le vertige et le désarroi, la détresse et le dénuement²⁶ ». Un tel abandon se produit, par exemple, au moment du lapsus photographique rapporté dans *Les Années*, de même qu'au moment où tombent les larmes de leur mouvement vertical sur le fœtus mort de *L'Événement*.

Telles les larmes venues d'O., c'est également par la médiation du visage de l'autre que l'écriture d'Ernaux entre dans l'espace du féminin comme lieu du dessaisissement de soi : la ville, les parents, les passagers du RER, bref, les lieux, les gens qu'elle a connus. Le visage de l'autre, c'est ce qui lui permettra de s'écrire, soi, de penser la mémoire, le souvenir et la vie. L'oblique de l'autre (la ville, la sœur, la société) domine ainsi la pensée de l'événement, alors même qu'Ernaux propose de tout regarder *en face*. Pour elle, ce sera toujours « soi-même comme un autre », le « singulier universel » de Sartre (cité par Ernaux dans *RY*, 35) comme seule voie possible de la subjectivité.

Engendrée par l'expérience de l'avortement, « une expérience vécue d'un bout à l'autre au travers du corps » (*E*, 319), l'écriture prend ainsi forme, littéralement, à partir de

²⁶ F. Proust, « Impasses et passes », *Cahiers du GRIF*, *loc. cit.*, p. 8.

la matrice de la jeune femme en train d'avorter. Partant du corps de la femme et de celui de l'événement qu'elle porte en elle, l'écriture matricielle se déploie et étend son pouvoir jusqu'au matricide, tuant, au sein de la protagoniste, la possibilité d'être mère une première fois en même temps que sa propre mère, arrivant par ce crime à expulser de son ventre l'écrivain qu'elle souhaite être. Non pas, cette fois, pour tuer ce corps nouveau – corps de nouveau-né –, mais pour le faire vivre. La violence de l'avortement tel que l'a vécue la narratrice se double donc de celle du matricide dont procéderait l'écriture sacrificielle, transformant la jeune femme en écrivain cannibale à qui on proposerait de « manger [s]on placenta » (*E*, 312).

L'événement de l'avortement et les conséquences qu'il déploie marque ainsi une naissance – celle de la jeune femme qui s'auto-engendre en mâle, qui passe dans l'autre monde, celui d'en haut qui est aussi le monde de la pensée, la jeune femme se consacrant, après son avortement, à la lecture et à l'écriture de son mémoire, puis « écri[vant] [s]on premier livre, *Les armoires vides*, huit ans après. Dans le désir de faire tenir, dans ce dimanche et dans cette chambre, toute [sa] vie jusqu'à [ses] vingt ans. » (*E*, 307) C'est en même temps l'histoire d'un meurtre, l'écriture venant témoigner du sacrifice de la mère, un « matricide textuel » qui se poursuivra dans *Une Femme*. La narratrice de *L'Événement* conclut d'ailleurs « qu'il [lui] fallait cette épreuve et ce sacrifice pour désirer avoir des enfants », « [p]our accepter la violence de la reproduction dans [s]on corps et devenir à [s]on tour lieu de passage des générations » (*E*, 318). Des enfants qui seront aussi, comme chez Cixous, des livres. L'écriture d'Ernaux, comme celle de Cixous, se déploie ainsi à partir de la mort même de la mère qu'elle tue en secret, par le biais du rappel de l'événement de l'enfant mort, ce meurtre symbolique de la mère entraînant l'auto-engendrement du féminin sur la scène de la différence sexuelle.

Par ailleurs, chez Blanchot, la scène de la différence sexuelle se joue dans le phénomène de la vitre, comme un voile qui aurait été placé entre la femme (de *L'Arrêt de mort*) et l'enfant, et prenant tout son sens dans le fragment d'« (Une scène primitive ?) ». Avec la tonalité du souvenir qui la caractérise, la scène qui fait suite, dans *L'Écriture du désastre*, aux commentaires de Blanchot sur le texte de Leclair montre en effet un enfant regardant « à travers la vitre » (*ED*, 117) C'est par cette vitre – qui rappelle le phénomène décrit dans *L'Arrêt de mort* – qu'un enfant regarde le ciel, et que, soudain, en un instant

fulgurant, la mort passe. Ce que cet enfant regarde ici, ce qui passe, c'est Dieu en quelque sorte, comme un passage de *Faux Pas* à propos de William Blake permet de le penser : « Si, à quatre ans, il a vu Dieu à sa fenêtre, est-ce comme un génie poétique, précocement appelé à briser les apparences banales, ou sa *vision* exprimerait-elle un *sursaut* plus profond, *une divination d'une autre essence ?* » (*FP*, 40 ; nous soulignons) Une « vision », un « sursaut », une « divination d'une autre essence » : ce qui arrive à l'enfant pourrait bien être expérience du *tout autre*, aussi appelé du nom de « féminin ».

Dans sa lecture de ce texte de Blanchot, Cixous interprète cette scène comme une scène de castration et de résistance à la castration, plaçant l'enfant au cœur d'un espace œdipien²⁷. La castration remplacerait ici la scène d'accouplement dont l'enfant est généralement témoin dans toute scène primitive, de sorte que « (Une scène primitive ?) » se lirait comme une autre scène de la différence sexuelle.

Cette scène telle que la décrit Cixous présente d'ailleurs de nombreuses intersections avec sa propre scène de la différence sexuelle. C'est dans la chaîne métamorphique qui va de l'enfant au chien à trois pattes, à partir d'un chromosome « mal écrit » ou d'une patte en trop, que se produit l'événement de la différence sexuelle chez Cixous. Enfant du couple œdipien composé de la narratrice et de son père, mais aussi de celui incestueux de la narratrice et de son frère, le troisième enfant de la famille, digne représentant du troisième sexe avec son chromosome en trop, est en fait un chien : « NOUS QUI VOULIONS UN TROISIEME ENFANT MON FRERE ET MOI. CE FUT UN CHIEN. » (*OL*, 171 ; les capitales sont dans le texte) Figure anthropomorphe, ce chien à qui sera donné le nom de Fipps reviendra dans la forme du chien à trois pattes du *Jour où je n'étais pas là*, chien abandonné « sans témoin » et venu tel un Christ pour « porter le poids des péchés de la famille » (*J*, 21). Par cette patte que l'un a en trop (le chromosome) et l'autre, en moins (la patte du chien), et qui rappelle la forme d'un sexe mâle, l'enfant-chien incarne aussi l'objet manquant, résultat de la castration : « cette patte elle nous a *manqué à toutes* subitement » (*J*, 20 ; nous soulignons). L'enfant sera donc « la figure de la castration » (*N*, 144) – rappelons que l'enfant trisomique n'a pas le nez juif –, « la face sans suite » (*N*, 144) comme un récit qui s'arrête. Mais le récit va reprendre, infatigable, ramenant avec lui

²⁷ Au sujet de cet espace œdipien, voir H. Cixous, « *Writing and the Law* », dans *Readings*, *op. cit.*, p. 19-21.

l'enfant comme l'objet rendu de la castration, « pénis du Sujet » oublié, puis « revenu sur la mère » (*N*, 172).

Faisant passer l'enfant de l'incarnation d'un neutre – l'enfant n'est pas sans sexe, mais bien « sans-membre autre » (*N*, 57), c'est-à-dire l'étrangeté de ce qui est ni masculin ni féminin – à l'enfant *en-trop*, la scène de la différence sexuelle va revenir s'écrire dans le *Jour où je n'étais pas là*. Elle guide ainsi l'enfant au plus près de la grand-mère, à son chevet, pour y subir une autre métamorphose : « J'ai constaté dans notre famille les femmes redeviennent des mongoliens en vieillissant » (*J*, 123), écrit la narratrice. Les femmes ont donc déjà été, dans un temps immémorial d'avant la différence, des mongoliens, des enfants monstrueux, ni masculin ni féminin, *mongolien*, la trisomie apparaissant, dans le règne humain, comme le troisième sexe par excellence.

Ainsi qu'elle commence bien avant ce texte, la course de l'enfant ne s'achève pas avec *Le jour où je n'étais pas là*. L'enfant revient notamment dans *Double Oubli de l'Orang-Outang*, l'oubli tenant lieu d'axe de réflexion entre le fils et le manuscrit du premier livre (*Prénom de Dieu*), contenu dans le Carton retrouvé. L'événement de l'enfant réapparaît dans la forme de « l'Événement » avec majuscule, décrit par la narratrice comme « l'entrée si peu orthodoxe et comme rusée du Carton improbable dans [s]a vie » (*DO*, 14).

Par une opération de substitution – une autre différenciation – qui fait de l'enfant un livre (comme le sont d'ailleurs tous les enfants-livres de l'œuvre-vie de Cixous), la narratrice se révèle alors enceinte d'un livre : « “Je vais avoir un livre” » (*DO*, 16). Or, échappant à la fois à l'indifférenciation qui le caractérisait dans *Neutre* et au visage monstrueux qu'il affichait dans *Le jour où je n'étais pas là*, c'est sans équivoque un enfant mâle qui surgit ici sur la scène du livre : « [i]l était totalement mâle. Toutes ses parties, tous ses sexes étaient mâles. » (*DO*, 20) L'enfant-livre dans la forme du Carton tranche donc avec l'indétermination de l'enfant trisomique, rappelant par contraste l'expérience « d'absolue extériorité », le « continent étranger » (*DO*, 20) que représentait cet enfant. Son rappel aura ainsi permis de lui donner un sexe, de l'assigner d'un côté ou de l'autre de la limite – du sexe mais aussi de l'être. Car Cixous aura tranché une fois pour toutes sur cette question : même animal, même monstrueux, l'enfant est « l'être-quand-même », porte-parole d'un « je-suis-quand-même » (*J*, 22) venant défier tous les manques.

*

Une figure du manque : voilà l'événement qui nous aura intéressé ici. Par l'emblème du manuscrit manquant, l'écriture de Blanchot se sera en quelque sorte épuisée à force d'économie ; elle se sera tarie par trop de silence. Ernaux et Cixous auront pour leur part construit sur le manque et la perte engendrant le manque une œuvre d'une dépense inouïe, elles qui n'ont jamais fini de payer, paient encore et sans cesse de leur écriture, de leur vie racontée. Ernaux prend d'ailleurs sans payer aux autres ce qu'elle leur doit de lui avoir inspiré une telle œuvre : elle se sera « servi » en se « refus[ant] à [leur] rendre quoi que soit » (RY, 9). Quant à Cixous, elle n'a jamais fini de dire ce qui manque et ce qui est en trop, ajoutant et (en) rajoutant, déléguant à sa mère l'interruption d'un récit qui semble intarissable.

Or ce qu'il en coûte, c'est aussi ce qu'il *en coupe* par le sacrifice qui doit être fait pour que s'écrive l'événement : sacrifice de soi, de l'*infans*, de la mère, de l'autre. Il faut couper, mais il faut aussi nouer, *lier* et *délier*, par un mouvement de l'écriture qui inscrirait tous les possibles du sacrifice, sans qu'il soit désormais possible de décider entre « le sacrifice qui *noue* et le sacrifice qui *tranche*²⁸ ». En somme, c'est par l'interruption mise en figure par le sacrifice – arrêt de grossesse, être inachevé, exécution suspendue – que l'événement arrive.

²⁸ J. Derrida, *Résistances – de la psychanalyse*, op. cit., p. 51, note 1.

BIBLIOGRAPHIE

I.

A. CORPUS PRIMAIRE

BLANCHOT, Maurice, *L'Instant de ma mort*, Montpellier, Fata Morgana, 1994 ; rééd. Paris, Gallimard, 2002.

CIXOUS, Hélène, *Le jour où je n'étais pas là*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2000.

ERNAUX, Annie, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

B. CORPUS SECONDAIRE

1. Œuvre de Maurice Blanchot

L'Arrêt de mort, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1948.

La Part du feu, Paris, Gallimard, 1949.

Thomas l'Obscur, nouvelle version, Paris, Gallimard, 1950.

L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1955.

L'Attente l'oubli, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1962 ; rééd., Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2000.

L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969.

La Folie du jour, Montpellier, Fata Morgana, 1973 ; rééd., Paris, Gallimard, 2002.

Le Pas au-delà, Paris, Gallimard, 1973.

L'Écriture du désastre, Paris, Gallimard, 1980.

Après coup précédé par *Le ressassement éternel*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

La Communauté inavouable, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

L'Amitié, Paris, Fourbis, 1996.

Pour l'amitié, Tours, Farrago, 2000.

Lettres à Vadim Kozovoï, suivi de *La parole ascendante*, Houilles, Éditions Manucius, coll. « Le marteau sans maître », 2009.

2. Œuvre d'Hélène Cixous

Prénom de Dieu, Paris, Grasset, 1967.

Neutre, Paris, Grasset, 1972 ; rééd., Paris, Des femmes, 1998.

Tombe, Paris, Seuil, 1973 ; rééd., Paris, Seuil, coll. « Réflexion », 2008.

L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves, Paris, Théâtre du Soleil, 1987.

Jours de l'an, Paris, Des femmes, 1990.

Photos de racines, avec Mireille CALLE-GRUBER, Paris, Des femmes, 1994.

Or. Les lettres de mon père, Paris, Des femmes, 1997.

« Savoir », dans *Voiles*, avec Jacques DERRIDA, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 9-19.

Manuscrit de « Le jour où je n'étais pas là », fonds Hélène Cixous, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

Osnabrück, Paris, Des femmes, 1999.

« Débat », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2000, p. 453-468.

Les Rêveries de la femme sauvage, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2000.

« Le livre, personnage du livre », avec Mireille CALLE-GRUBER, *Cahiers de la Villa Gillet* (Lyon, Les Éditions Circé et Villa Gillet), « L'événement + Penser la guerre aujourd'hui », n° 16, avril 2002, p. 7-27.

Manhattan. Lettres de la préhistoire, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2002.

Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2002.

« Aller vers le plus effrayant », *Che vuoi ?* (Paris, L'Harmattan), n° 19, 2003, p. 13-32.

L'Amour du loup et autres remords, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003.

Rêve je te dis, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003.

« Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous » [propos recueillis par Aliette Armel], *Magazine littéraire* (Paris), « Jacques Derrida : la philosophie en déconstruction », n° 430, avril 2004, p. 22-29.

Rencontre terrestre, avec Frédéric-Yves JEANNET, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005.

« “Je suis d’abord un auteur de textes qui n’ont pas de nom.” » [propos recueillis par Marine Landrot], *Télérama* (Paris), n° 2974, 10 janvier 2007 ; texte mis en ligne à l’adresse suivante :

<http://www.telerama.fr/livre/helene-cixous-je-suis-d-abord-un-auteur-de-textes-qui-n-ont-pas-de-nom,89551.php>

Double Oubli de l’Orang-Outang, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2010.

« Volées d’humanité », Paris, CampagnePremière, coll. « recherche », 2010, p. 15-37.

3. Œuvre d’Annie Ernaux

Les Armoires vides, Paris, Gallimard, 1974 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

Ce qu’ils disent ou rien, Paris, Gallimard, 1977.

La Femme gelée, Paris, Gallimard, 1981 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

La Place, Paris, Gallimard, 1983 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

Une Femme, Paris, Gallimard, 1987 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

Passion simple, Paris, Gallimard, 1991 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

Journal du dehors, Paris, Gallimard, 1993 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

« Vers un je transpersonnel », *Autofictions et Cie*, *RITM* (Université de Paris X), n° 6, 1993, p. 219-221.

La Honte, Paris, Gallimard, 1997 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, 1997 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

L’Événement, Paris, Gallimard, 2000 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

La Vie extérieure, Paris, Gallimard, 2000 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

Se perdre, Paris, Gallimard, 2001 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

« Bourdieu : le chagrin », *Le Monde* (Paris), 5 février 2002 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 912-914.

L'Occupation, Paris, Gallimard, 2002 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003.

« Ambivalences et ambiguïtés du journal intime. Entretien avec Annie Ernaux », dans Fabrice THUMEREL (dir.), *Annie Ernaux. Une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2004, p. 245-251.

« Raisons d'écrire », dans Jacques DUBOIS, Pascal DURAND et Yves WINKIN (éds), *Le Symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (11-19 juillet 2001)*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 343-347.

L'Usage de la photo, en collaboration avec Marc MARIE, Paris, Gallimard, 2005.

« La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture », dans Bruno CHAOUAT (dir.), *Lire, écrire la honte. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, juin 2003*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Passages », 2007, p. 307-319.

Les Années, Paris, Gallimard, 2008 ; repris dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

« Ne pas prendre d'abord le parti de l'art », dans Francine DUGAST-PORTES, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008, p. 175-180.

L'Atelier noir, Paris, Éditions des Busclats, 2011.

L'Autre Fille, Paris, NiL éditions, coll. « Les Affranchis », 2011.

Écrire la vie, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

« Ernaux, ante mortem », *Le Monde* (Paris), cahier « Le Monde des Livres », 27 octobre 2011 ; texte mis en ligne à l'adresse suivante : http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/27/ernaux-ante-mortem_1594642_3260.html

Retour à Yvetot, Paris, Éditions du Mauconduit, 2013.

C. SUR LE CORPUS

1. Sur Maurice Blanchot

BERKMAN, Gisèle, « Blanchot, Derrida : l'amitié, la déconstruction, l'écriture », dans Monique ANTELME, Gisèle BERKMAN, Christophe BIDENT *et al.* (éds), *Blanchot dans son siècle. Colloque de Cerisy*, Lyon, Sens Public et Parangon/VS, 2009, p. 194-213.

BIDENT, Christophe, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1998.

———, *Reconnaisances. Antelme, Blanchot, Deleuze*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Petite bibliothèque des idées », 2003.

——— et Pierre VILAR (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours, Farrago, Paris, Leo Scheer, 2003.

CAHEN, Didier, « Le jour même », *Cahiers Maurice Blanchot* (Paris, Les Presses du Réel), n° 1, 2011, p. 25-32.

CAMY, Christine de, « Blanchot ou l'exigence du récit », *L'En-je lacanien* (Ramonville-Saint-Agne, Érès), n° 16, 2011/1, p. 93-105.

CANADAS, Serge, « Maurice Blanchot, ou le secret de l'écriture (Introduction à *L'Arrêt de mort*) », *Modernités* (Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux), « Dire le secret », n° 14, 2001, p. 151-169.

CIXOUS, Hélène, « *Writing and the Law. Blanchot, Joyce, Kafka, and Lispector* », dans *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, édition, traduction et introduction par Verena ANDERMATT CONLEY, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature Series », 1991, p. 1-27.

———, « *Apprenticeship and Alienation* », dans *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, édition, traduction et introduction par Verena ANDERMATT CONLEY, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature Series », 1991, p. 74-109.

DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986 ; nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003.

———, *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.

———, « À Maurice Blanchot », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, textes présentés par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 323-332.

GROSSMAN, Évelyne, « Blanchot le héros », *Europe* (Paris), « Maurice Blanchot », n^{os} 940-941, août-septembre 2007, p. 3-12.

HILL, Leslie, *Blanchot: Extreme Contemporary*, Londres et New York, Routledge, coll. « Warwick Studies in European Philosophy », 1997.

———, « Le tournant du fragmentaire. Prolégomènes », *Europe* (Paris), « Maurice Blanchot », n^{os} 940-941, août-septembre 2007, p. 74-84.

———, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: a Change of Epoch*, Londres et New York, Continuum, 2012.

HOLLAND, Michael, « Blanchot et la sortie du nihilisme », *Cahiers Maurice Blanchot* (Paris, Les Presses du Réel), n^o 1, 2011, p. 65-78.

JEANNELLE, Jean-Louis, « André Malraux et Maurice Blanchot à l'instant de la mort », *Europe* (Paris), « Maurice Blanchot », n^{os} 940-941, août-septembre 2007, p. 127-142.

KOFMAN, Sarah, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1987.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, suivi de *L'émou*, Aristide BIANCHI et Leonid KHARLAMOV (éds), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011.

LECARME, Jacques, « Demeure la question de l'autobiographie (sur *L'Instant de ma mort*) », dans Christophe BIDENT et Pierre VILAR (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours, Farrago, Paris, Leo Scheer, 2003, p. 451-462.

Les Lettres Romanes (Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain), « Maurice Blanchot. La singularité d'une écriture », hors série, 2005.

MAJOR, René, « Le jeune homme et la mort », dans *Au commencement – La vie la mort*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999, p. 13-25.

MAJOREL, Jérémie, « Derrida et Starobinski, “critiques” de Blanchot ? », *Tracés. Revue de Sciences humaines* (Lyon, ENS Éditions), « Où en est la critique ? », n^o 13, 2007, p. 143-163.

———, « *L'Arrêt de mort* : une scène primitive ? », *Cahiers Maurice Blanchot* (Paris, Les Presses du Réel), n^o 1, 2011, p. 80-86.

MEHLMAN, Jeffrey, *Legacies: Of Anti-Semitism in France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

———, *Genealogies of the Text: Literature, Psychoanalysis, and Politics in Modern France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

MICHAUD, Ginette, *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2006.

NADEAU, Maurice, « Maurice Blanchot », dans *Grâces leur soient rendues – mémoires littéraires*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 67-72.

NANCY, Jean-Luc, « Le neutre, la neutralisation du neutre », *Cahiers Maurice Blanchot* (Paris, Les Presses du Réel), n° 1, 2011, p. 21-24.

———, *Maurice Blanchot. Passion politique*, lettre-récit de 1984 suivie d'une lettre à Dionys Mascolo, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2011.

NEWMAN, Michael, « *The Trace of Trauma: Blindness, Testimony and the Gaze in Blanchot and Derrida* », dans Carolyn BAILEY GILL (dir.), *Maurice Blanchot: The Obligation of Writing*, Londres et New York, Routledge, 1996, p. 153-173.

PATOUET, Jacqueline, « Maurice Blanchot ou mourir la mort », *L'En-je lacanien* (Ramonville-Saint-Agne, Érès), n° 15, 2010, p. 59-66.

PELLETIER, Sylvain, *Critique et fiction chez Maurice Blanchot : (Re)lire la limite*, thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 2006 (inédite).

PRÉVOST, Pierre, *Pierre Prévost rencontre Georges Bataille*, Paris, J.-M. Place, 1987.

PRÉVOST, Xavier « La tentation du silence – Maurice Blanchot », *La Nouvelle Revue française* (Paris, NRF), n° 509, juin 1995, p. 98-104.

RABANT, Claude, « Cette mort dure encore... », *Lignes* (Paris, Librairie Séguier), n° 11, septembre 1990, p. 22-58.

TERADA, Rei « *The Instant of My Death, and: Demeure: Fiction and Testimony (review)* », *SubStance* (Madison, University of Wisconsin Press), Issue 96, vol. 13, n° 3, 2001, p. 132-136.

VIART, Dominique, « Blancheurs et minimalismes littéraires », dans Dominique RABATÉ et Dominique VIART (dir.), *Écritures blanches*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Travaux 143, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2009, p. 7-26.

2. SUR HÉLÈNE CIXOUS

CALLE-GRUBER, Mireille, « Nêtre », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2000, p. 37-56.

———, *Du café à l'éternité. Hélène Cixous à l'œuvre*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2002.

CREVIER GOULET, Sarah-Anaïs, *Entre le texte et le corps : travail de deuil, performativité et différences sexuelles chez Hélène Cixous*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 2012 (inédite).

DERRIDA, Jacques, « Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile », dans *Voiles*, avec Hélène CIXOUS, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 23-85.

———, « Débat », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2000, p. 453-468.

———, *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2002.

———, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003.

GERMAIN, Marie Odile, « Portrait d'un donateur : Hélène Cixous à la BnF », 28 avril 2001, texte en ligne à l'adresse suivante :
http://chroniques.bnf.fr/archives/juin2001/numero_courant/en_vue/default.htm

——— et Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Genèses Généalogies Genre. Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Galilée et Bibliothèque nationale de France, coll. « Lignes fictives », 2006.

GRUBER, Eberhard, « Réécriture du tragique », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2000, p. 163-187.

MICHAUD, Ginette, « *Che cos'è la pittura ?* Trois manières de toucher la Chose : Nancy, Derrida, Cixous », *Études françaises* (Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal), vol. 42, n° 2, 2006, p. 103-133.

———, *Battements – du secret littéraire* et « *Comme en rêve...* » *Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous*, volumes 1 et 2, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2010.

———, « Soi disant sujet, ou “La fiction suit son cours” (Autour de *Double Oubli de l’Orang-Outang* d’Hélène Cixous) », *Études françaises* (Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal), vol. 48, n° 2, 2012, p. 147-166.

RYE, Gill, « “Maternité rendue, maternité perdue” : *the return of/to the past in Le Jour où je n’étais pas là* », *Parallax* (Londres, Routledge, University College London), 2007, vol. 13, n° 3, p. 104-111.

SEGARRA, Marta, « *Hélène Cixous’s Other Animal: the Half-Sunken Dog* », *New Literary History* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press), vol. 37, n° 1, hiver 2006, p. 119-134.

——— (dir.), *L’Événement comme écriture. Cixous et Derrida se lisant*, précédé du texte d’Hélène CIXOUS « Ce qui a l’air de quoi », Paris, CampagnePremière, coll. « recherche », 2007.

——— et Bruno CLÉMENT (dir.), *rêver croire penser. Autour d’Hélène Cixous*, précédé du texte d’Hélène CIXOUS, « Volées d’humanité », Paris, CampagnePremière, coll. « recherche », 2010.

« *Tombe d’Hélène Cixous* », vidéo mise en ligne à l’adresse suivante : <http://www.seuil.com/video-55.htm>

3. Sur Annie Ernaux

ARGAND, Catherine, « Annie Ernaux (entretien) », *Lire*, n° 284, avril 2000 ; texte mis en ligne à l’adresse suivante : http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_805924.html

CHARPENTIER, Isabelle, « La littérature est une arme de combat... » (Entretien avec Annie Ernaux, dans Gérard MAUGER (dir.), *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Broissieux, Éditions du Croquant, 2005, p. 159-175.

DUGAST-PORTES, Francine, *Annie Ernaux. Étude de l’œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008.

FERNANDEZ-RECATALA, Denis, *Annie Ernaux*, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Domaine français », 1994.

HUGUENY-LÉGER, Élise, *Annie Ernaux. Une poétique de la transgression*, Bern, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2009.

LEDOUX, Lucie, *Du récit de soi aux mots des autres. L’événement d’Annie Ernaux et L’inceste de Christine Angot*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2003 (inédit).

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, « “Ceci est mon corps”, ceci est mon texte : *La honte* d’Annie Ernaux », dans Isabelle BOISCLAIR (dir.), *Lectures du genre*, Montréal, Remue-ménage, 2002, p. 163-178.

LEFORT, Pierre-Louis, « Entretien avec Annie Ernaux », *French Review* (Carbondale, American Association of Teachers of French), vol. 76, n° 5, avril 2003, p. 984-994.

———, *Ma Mère, la morte. L’écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Éditions Imago, 2007.

LEJEUNE, Philippe, « Un singulier journal au féminin. Annie Ernaux et Philippe Lejeune », dans Fabrice THUMEREL (dir.), *Annie Ernaux. Une œuvre de l’entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2004, p. 253-258.

PRÉVOST, Claude et Jean-Luc LEBRUN, « Annie Ernaux ou la conquête de la monodie », dans *Nouveaux Territoires romanesques*, Paris, Messidor et Éditions sociales, 1990, p. 51-56.

THOMAS, Lyn, *Annie Ernaux, à la première personne*, Paris, Stock, coll. « Essai », 2005.

———, « Influences illégitimes : la revue *Confidences* comme intertexte des *Armoires vides* », dans Fabrice THUMEREL (dir.), *Annie Ernaux. Une œuvre de l’entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2004, p. 139-148.

TONDEUR, Claire-Lise, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* (Carbondale, American Association of Teachers of French), vol. 69, n° 1, octobre 1995, p. 37-43.

———, *Annie Ernaux ou l’exil intérieur*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1996.

VILAIN, Philippe, « Annie Ernaux ou l’autobiographie en question » [entretien], *Roman 20/50* (Villeneuve d’Ascq, Centre d’étude du roman des années 1920 à 1950), n° 24, décembre 1997, p. 141-147.

———, « Annie Ernaux ou l’écriture comme recherche (compte rendu de *La Honte* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »), *LittéRéalité* (Toronto, Université York), vol. 9, n° 1, 1997, p. 111-113.

II. L’ÉVÉNEMENT

ALEXANDRE, Didier, Madeleine FRÉDÉRIC, Sabrina PARENT *et al.* (dir.), *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004.

BASTIDE, Roger, « Événement (Sociologie) », dans *Encyclopædia Universalis*, t. 9, Paris, Encyclopædia Universalis, 2002, p. 45-47.

BOISSET, Emmanuel et Philippe CORNO (dir.), *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969.

DERRIDA, Jacques, « Mes chances : Au rendez-vous de quelques stéréophonies épiciuriennes », *Cahiers Confrontation* (Paris, Éditions Aubier), n° 19, printemps 1988, p. 19-45 ; repris dans J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987, p. 353-384.

———, « Artefactualités », dans *Échographies – de la télévision*, avec Bernard STIEGLER, Paris, Galilée et Institut national de l'audiovisuel, coll. « Débats », 1996, p. 51-65.

———, *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York avec Giovanna Borradori, octobre-décembre 2001*, avec Jürgen HABERMAS, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004.

———, « La forme et la façon (plus jamais : envers et contre tout, ne plus jamais penser ça “pour la forme” »), dans Alain DAVID, *Racisme et antisémitisme. Essai de philosophie sur l'envers des concepts*, Paris, Ellipses, coll. « Polis. Petits essais d'éthique et de politique », 2001, p. 7-27.

———, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, avec Alexis NOUSS et Gad SOUSSANA, Paris et Montréal, L'Harmattan, 2001, p. 79-112.

———, « Scènes des différences. Où la philosophie et la poétique, indissociables, font événement d'écriture », avec Mireille CALLE-GRUBER, *Littérature* (Paris, Larousse), « La différence sexuelle en tous genres », n° 142, juin 2006, p. 16-29.

LEGRAND, Michel, « L'événement et les catégories biographiques. Propositions pour une science de la biographie », dans Philippe LEJEUNE et Claude LEROY (dir.), *Le Tournant d'une vie*, RITM (Université de Paris X), n° 10, 1995, p. 209-230.

MAJOR, René, « Qu'est-ce qui vous arrive (de l'événement psychique) ? », *Cahiers de la Villa Gillet* (Lyon, Les Éditions Circé et Villa Gillet), « L'événement + Penser la guerre aujourd'hui », n° 16, avril 2002, p. 41-51.

MAROT, Patrick, « L'événement et le deuil de l'expérience », dans Pierre GLAUDES et Helmut METER (éds), *Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles. Actes du colloque international de Klagenfurt, 1^{er}-3 juin 2005*, Bern, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2008, p. 3-13.

NORA, Pierre, « Le retour de l'événement », dans Jacques LE GOFF et Pierre NORA (dir.), *Faire de l'histoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1974, p. 210-227.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1983.

———, « Événement et sens », dans Jean-Luc PETIT (dir.), *L'Événement en perspective*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Raisons pratiques », 1991, p. 41-56.

———, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000.

ROMANO, Claude, *L'Événement et le monde*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1998.

Terrain (Paris, ministère de la Culture), « Qu'est-ce qu'un événement ? », n° 38, mars 2002.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Univers historique », 1971.

WINOCK, Michel, « Qu'est-ce qu'un événement ? », *L'Histoire* (Paris, Société d'Éditions scientifiques), n° 268, septembre 2002, p. 32-37.

III. THÉORIES DU TRAUMA, DU TÉMOIGNAGE ET DE L'AUTOBIOGRAPHIQUE

ALTOUNIAN, Janine, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000.

CARUTH, Cathy, « Introduction », dans Cathy CARUTH (dir.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 3-12.

———, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

CHIANTARETTO, Jean-François (dir.), *Écriture de soi et trauma*, Paris, Anthropos, 1998.

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004.

CYRULNIK, Boris, *Mourir de dire*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 2012.

DAYAN, Maurice, *Trauma et devenir psychique*, Paris, PUF, 1995.

DÉCARIE, Isabelle, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000 (inédate).

DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Parti pris », 1990.

———, « Poétique et politique du témoignage », dans Marie-Louise MALLET et Ginette MICHAUD (dir.), *Cahiers de L'Herne. Derrida*, Paris, Éditions de L'Herne, n° 83, 2004, p. 521-539.

———, « Et si l'animal répondait ? », dans Jacques DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, Marie-Louise MALLET (éd.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2006, p. 163-191.

FELMAN, Shoshana et Dori LAUB (dir.), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature*, New York, Routledge, 1992.

FERENCZI, Sandor, *Journal Clinique*, janvier-octobre 1932, tr. fr. Groupe de traduction du Coq-Héron, Paris, Payot, coll. « La science de l'homme », 1985.

FREUD, Sigmund, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », dans *Essais de psychanalyse*, tr. fr. André Bourguignon, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 11-46.

LANÇON, Philippe, « La légitimité du vécu : une perversion », *Libération* (Paris), 30 août 2007 ; texte mis en ligne à l'adresse suivante : <http://www.liberation.fr/livres/0101109776-la-legitimite-du-vecu-une-perversion>

LAUB, Dori, « *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening* », dans Shoshana FELMAN et Dori LAUB (dir.), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature*, New York, Routledge, 1992, p. 57-74.

LAURENS, Camille, « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », *La Revue littéraire* (Paris, Éditions Leo Scheer), n° 32, automne 2007, p. 1-14.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

LÉVESQUE, Claude et Christie V. McDONALD (dir.), *L'Oreille de l'autre (otobiographies, transferts, traductions)*, textes et débats avec Jacques Derrida, Montréal, VLB éditeur, 1982.

MAJOR, René, « Faire la vérité », *TTR* (Montréal, Université Concordia, Département d'études françaises), vol. XI, n° 2, 1998, p. 233-241.

MALLET, Marie-Louise (dir.), *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1999.

PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée* (Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi), vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 2006, p. 113-125.

ROSENBLUM, Rachel, « Peut-on mourir de dire ? Sarah Kofman, Primo Levi », *Revue française de psychanalyse* (Paris, PUF), « Devoir de mémoire : entre passion et oubli », LXIV, 2000, p. 113-137.

IV. AUTRES OUVRAGES CITÉS

ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK, *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme aux loups*, précédé de *Fors* par Jacques DERRIDA, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1976.

———, *L'Écorce et le noyau*, préface de Nicholas RAND, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1978 ; rééd. Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987..

ADORNO, Theodor W., *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986.

ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1991.

———, *La Vie de l'esprit*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1970 ; version française de *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002.

BOURDIEU, Pierre et Jean-Claude PASSERON, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

BOURDIEU, Pierre, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

———, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

———, « L'illusion biographique », dans *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 81-89.

———, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Éditions Raisons d'agir, coll. « Cours et travaux », 2004.

Cahiers du GRIF (Paris, Descartes & Cie), « Sarah Kofman », hors série, n° 3, 1997.

CHALIER, Catherine, *Traité des larmes. Fragilité de Dieu, fragilité de l'âme*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2003.

CHAOUAT, Bruno, « Hontologies », dans Bruno CHAOUAT (dir.), *Lire, écrire la honte. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, juin 2003*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Passages », 2007, p. 7-23.

DAVID, Alain, *Racisme et antisémitisme. Essai de philosophie sur l'envers des concepts*, préface de Jacques Derrida, Paris, Ellipses, coll. « Polis. Petits essais d'éthique et de politique », 2001.

DERRIDA, Jacques, *Fors*, dans Nicolas ABRAHAM et Maria TOROK, *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1976, p. 7-82.

———, « Circonfession », dans *Jacques Derrida*, avec Geoffrey BENNINGTON, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991.

———, *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992.

———, *Passions. « L'offrande oblique »*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993.

———, *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996.

———, *Résistances – de la psychanalyse*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996.

———, « D'abord je ne savais pas... », *Les Cahiers du GRIF* (Paris, Descartes & Cie), « Sarah Kofman », hors série, n° 3, 1997, p. 131-166.

———, « La littérature au secret », dans *Donner la mort*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999, p. 163-209.

———, « Mais qu'est-ce donc qui arrive, d'un coup, à une langue d'arrivée ? », préface à Georges VELTSOS, *Humus suivi de Camera degli sposi*, Athènes, Institut Français d'Athènes, coll. « Théâtre », XXVI, 2000, p. VIII-IX.

———, « La Veilleuse (“... au livre de lui-même”) », dans Jacques TRILLING, *James Joyce ou L'écriture matricide*, Belfort, Éditions Circé, 2001, p. 7-31.

DUMÉZIL, Claude, « Une éthique autre », *Analyse freudienne Presse* (Paris, L'Harmattan), n^{os} 16-17, printemps-automne 1998, p. 13-17.

DWORKIN, Ronald, *Life's Dominion: An Argument about Abortion, Euthanasia, and Individual Freedom*, New York, Vintage Books, coll. « Current Affairs/Law », 1994.

Études psychothérapeutiques (Paris, Bayard), « Le secret », n^o 7, 1995.

FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, tr. fr. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 147-174.

———, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, tr. fr. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1975.

———, *La Naissance de la psychanalyse*, tr. fr. Anne Berman, Jean LAPLANCHE et Jacques ANDRÉ (dir.), Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de la psychanalyse », 1991.

———, *Totem et tabou*, tr. fr. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1992.

———, *Essais de psychanalyse*, tr. fr. André Bourguignon, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001.

———, *L'Interprétation du rêve*, tr. fr. Janine Altounian, Pierre Cotet *et al.*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.

KOFMAN, Sarah, *Comment s'en sortir ?*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1983.

———, *L'Enfance de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1985.

———, « La mort conjugée », *La Part de l'œil* (Bruxelles, Presses de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles), n^o 11, 1995, p. 41-45.

———, « Tombeau pour un nom propre », *Les Cahiers du GRIF* (Paris, Descartes & Cie), « Sarah Kofman », hors série, n^o 3, 1997, p. 169-170.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, Jacques-Alain MILLER (éd.), Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1969.

LAHMER, Marc, « Sieyès est-il l'auteur des formules célèbres qu'on lui prête ? », *Revue française d'histoire des idées politiques* (Paris, Éditions Picard), n° 33, 2011, p. 47-70.

LANE, Véronique, *Tenir l'évanouissement. Entre maîtrise intégrale et abandon anéantissant : Jean Genet et Antonin Artaud*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2011 (inédite).

LECLAIRE, Serge, *On tue un enfant*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1981.

LÉVESQUE, Nicolas, *Le Deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture*, Québec, Éditions Nota bene, « Nouveaux Essais Spirale », 2005.

LEVINAS, Emmanuel, *De l'oblitération*, entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'œuvre de Sosno, Paris, Éditions de la Différence, 1990.

LISSE, Michel (dir.), *Passions de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996.

LYOTARD, Jean-François, « Devant la loi, après la loi », dans *Questions au judaïsme. Entretiens avec Élisabeth Weber*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Midrash », 1996, p. 183-211.

MARIN, Louis, *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1992.

MARTIN, Jean-Pierre, *Le Livre des hontes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2006.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo*, tr. fr. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1956.

NOUSS, Alexis, « Parole sans voix », dans Gad SOUSSANA, Alexis NOUSS et Jacques DERRIDA, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 2001, p. 41-78.

PROUST, Françoise, « Impasses et passes », *Cahiers du GRIF* (Paris, Descartes & Cie), « Sarah Kofman », hors série, n° 3, 1997, p. 5-10.

RAND, Nicholas, *Le Cryptage et la vie des œuvres*, Paris, Éditions Aubier, coll. « La psychanalyse prise au mot », 1989.

———, « Préface », dans Nicolas ABRAHAM et Maria TOROK, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987, p. I-XXXIII.

ZAMBRANO, Maria, *Notes pour une méthode*, Paris, Des femmes, 2005.

V. ŒUVRES LITTÉRAIRES

ADLER, Laure, *À ce soir*, Paris, Gallimard, 2001.

BECKETT, Samuel, *Le Monde et le Pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

CELAN, Paul, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Poésie Gallimard, 2004.

DARRIEUSSECQ, Marie, *Tom est mort*, Paris, P.O.L, 2007.

ÉLUARD, Paul, *La rose publique*, Paris, Gallimard, 1934.

KAFKA, Franz, *Le Procès*, dans *Œuvres complètes*, t. I, tr. fr. d'Alexandre Vialatte, Claude DAVID (éd.), Paris, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

KOFMAN, Sarah, *Rue Ordener, rue Labat*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 1994.

LAPORTE, Roger, *Une Voix de fin de silence*, Paris, Gallimard, 1966 ; repris dans *Une vie. Biographie*, Paris, P.O.L, 1986.

MALRAUX, André, *Œuvres complètes*, Marius-François GUYARD, Maurice LARÈS et François TRÉCOURT (éds), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, V.-L. SAULNIER (dir.), PUF, coll. « Quadrige », 2004.

PASCAL, Blaise, « Mémorial », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

PEREC, Georges, *Penser/classer*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*, dans *Œuvres complètes*, Marcel RAYMOND (éd.), t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

ROUX, Dominique de, *Entretiens avec Witold Gombrowicz*, Paris, Pierre de Belfond, coll. « Entretiens », 1968.

SOPHOCLE, *Œdipe*, traduit et commenté par Jacques LACARRIÈRE, Paris, Les Éditions du félin, 1994.

VIAU, Théophile de, *Œuvres poétiques/Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, nouvelle édition de Guido Saba, Paris, Classiques Garnier/Poche, 2008.

VI. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

BALADIER, Charles, Monique DAVID-MÉNARD *et al.* (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, préface de Philippe Sollers, 2^e édition, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « *Encyclopaedia universalis* », 2001.

La Bible, tr. fr. André Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1975.

BLOCH, Oscar et Walther VON WARTBURG (dir.), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, coll. « *Quadrige* », 2002.

DUBOIS, Jean, Henri MITTERAND *et al.* (dir.), *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 2007.

DUCROT, Oswald et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « *Champs* », 1977.

JACOB, André (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, préface de Paul Ricœur, vol. 2, t. 1, « *Les notions philosophiques* », Paris, PUF, 1991.

KAUFMANN, Pierre (dir.), *L'Apport freudien*, Paris, Bordas, 1993.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 4^e édition, Daniel Lagache (dir.), Paris, PUF, coll. « *Quadrige* », 2004.

REY, Alain (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001.

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011.

VII. AUTRES DOCUMENTS

Entrevue radiophonique avec Marie DARRIEUSSECQ, émission radiophonique « *C'est bien meilleur le matin* », SRC-Radio, 16 novembre 2007.

Télédoc, http://www.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/dossier_specialiste.htm