

Université de Montréal

*Fragments de corps et d'idées :*  
*vers une écriture qui s'incarne*

Par

Méléda Bordeleau

Départements de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts  
en littérature comparée

Juillet 2022

© Méléda Bordeleau, 2022

Université de Montréal

Départements de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

*Ce mémoire intitulé*

**Fragments de corps et d'idées :**

***Vers une écriture qui s'incarne***

*Présenté par*

**Méléda Bordeleau**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Robert Schwartzwald**

Président-rapporteur

**Simon Harel**

Directeur de recherche

**Victoria Oana-Lupascu**

Membre du jury

## Résumé

L'objectif de ce mémoire est de réfléchir aux différentes implications du récit de soi lorsqu'il nous parvient de façon fragmentée. J'ai souhaité penser la création de liens et de relations à travers la mise en distance, la discontinuité et le détour et j'ai proposé pour cette raison que ces aspects sont centraux à l'économie du récit et à l'établissement d'un rapport à soi. J'ai donc privilégié l'étude de deux livres, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) et *The Argonauts* (2015) par Maggie Nelson, qui offrent un portrait éclaté du sujet. Ces ouvrages sont liés l'un l'autre par une image que Maggie Nelson emprunte à Barthes, soit le vaisseau Argo. Métaphore de la métaphore pour George Kliebenstein, l'image de l'Argo permet de naviguer à travers ces récits dont les fragments se superposent plutôt qu'ils ne s'enchaînent. Cette métaphore offre une compréhension des textes dans un hors temps, au contact d'une destination à définir. Des liens s'établissent néanmoins au fil de la lecture entre l'auteur.ice et soi-mêmes. Ce dispositif littéraire constitue le projet d'étude du mémoire que j'associe à l'incarnation. Ainsi, l'écriture de soi peut être entrevue comme un acte qui permet la construction d'un rapport à soi. Le mémoire est divisé en trois sections. Dans un premier temps, les récits sont interrogés afin d'en comprendre la composante biographique tout en explorant la discontinuité de leurs présentations. Par la suite, le corps et ses représentations sont examinés dans les deux récits, ce qui permet une première apparition de l'incarnation dans ce mémoire. Enfin, la troisième section établit le rôle de la langue et de ses marges.

**Mots clés :** discontinuité, récit de soi, corps, incarnation, mise en relation, transivité, Roland Barthes, Maggie Nelson

## **Abstract**

This study aims to examine the many implications of self-writing when it comes in a fragmented form. My intention was to consider the creation of links and relationships through distancing, discontinuity and digressions and I suggested those aspects are crucial to the narrative and giving an account of oneself. I therefore chose to focus on the study of two books, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) and Maggie Nelson's *The Argonauts* (2015), which offer a fragmented portrayal of the subject. These works are linked to each other by an image that Nelson borrows from Barthes, the Argo ship. A metaphor's metaphor for George Kliebenstein, the image of the Argo allows a navigation between those narratives in which fragments overlap rather than following each other. This metaphor offers an out of time understanding of the texts heading to an undefined destination. Links are nonetheless established throughout the reading between the authors and themselves. This literary device constitutes the core of this study which I link to embodiment. Thus, self-writing can be seen as an act allowing the building of a relationship with oneself. The study is divided in three sections. Firstly, narratives are looked into in order to understand their biographical foundation while also exploring their discontinuous form. Secondly, the body and its representations are examined, enabling a first understanding of embodiment. Finally, the third section establishes the function of language and its margins.

**Keywords:** discontinuity, self-writing, body, embodiment, relationship, transitivity, Roland Barthes, Maggie Nelson

# Table des matières

Résumé	3
Abstract	4
Table des matières	5
Liste des abréviations	7
Remerciements	8
Introduction	9
<i>Roland Barthes par Roland Barthes et The Argonauts</i>	11
1. 14	
L'espace de la discontinuité	16
Le vaisseau Argo	17
Les argonautes	22
Les formes brèves du discours	26
Roland Barthes et le fragment	27
2. Récit de l'intime : raconter ses moments d'existence	31
L'écriture de soi	31
Les moments d'existence	33
Se raconter	35
L'imagerie biographique	38
3. La mise en récit du soi : Se raconter au détour de soi	42
Le récit de soi	42
Écrire au détour de soi	45
Se raconter	47
4. Rendre compte de soi par l'imaginaire	52
Rendre compte de soi	52
Penser l'origine	56
Du récit à l'écriture	60
Construire son imaginaire	61
<i>The many gendered mothers of my heart</i>	64
5. Rencontrer le corps	69
Figurer le corps	72
Le corps transitif	76
6. Le corps incarné	84

<b>L'incarnation : S'éprouver à travers le corps</b>	84
<b>Le devenir de l'immanence</b>	89
<b>Le corps trans-immanent</b>	93
<b>7. L'écriture comme acte d'incarnation</b>	97
<b>Les limites de l'exprimable</b>	97
<b>Du corps à l'écriture</b>	103
<b>L'incarnation comme entrée en relation</b>	107
<b>L'Argo</b>	111
<b>Conclusion</b>	115
<b>Bibliographie</b>	121

## **Liste des abréviations**

*Roland Barthes par Roland Barthes : R.B.*

*Le neutre, notes de cours au Collège de France 1977-1978 : Le neutre*

## **Remerciements**

Je voudrais remercier mon directeur de recherche Simon Harel d'avoir soutenu dès les premiers instants l'orientation de mon sujet de mémoire. Je tiens également à souligner sa disponibilité ainsi que l'assiduité de ses lectures. Ses corrections et ses commentaires m'ont guidée vers la forme finale de ce mémoire.

Merci à Svetlana pour la correction.

Merci à Robert Schwartzwald et Victoria Oana-Lupascu d'avoir accepté de faire partie du jury.

Et surtout merci à Florence pour tout le support durant ces trois années. Merci pour ta lecture et ta relecture, chapitre après chapitre, tes intuitions, ton écoute et ta confiance. Ta présence à mes côtés m'aura permis de dépasser mes doutes et de me rendre jusqu'au bout.



## Introduction

Le récit de soi peut engendrer différents degrés d'implications. Écrire sur soi oblige une position particulière où l'on devient à la fois sujet écrivain et décrit. Cependant de nombreux procédés permettent de garder une certaine distance avec le texte produit, comme si les événements racontés avaient été vécus par un autre. Dans le cadre de ce mémoire, j'ai choisi de m'intéresser à la relation qui peut être entretenue avec soi-même au sein d'ouvrages qui ne sont pas à proprement parler des récits que l'on pourrait regrouper sous la forme autobiographique. « I'm always looking for terms that are not 'memoir' to describe autobiographical writing that exceeds the boundaries of the 'personal. » (Nelson dans Wiegman 2), précise Maggie Nelson, alors qu'elle tente de renouveler les codes du récit de soi en s'offrant comme matière à écrire. C'est pour cette raison que j'ai privilégié l'étude de deux écrivain.es qui se dévoilent à travers des objets littéraires, difficiles à catégoriser. Roland Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) présente un portrait sous forme de fragments où s'entremêlent pensées, photos de familles, cogitations sur son travail d'auteur et images variées. Maggie Nelson, quant à elle, offre dans *The Argonauts* une introspection autour de son expérience de la maternité et de la formation d'une famille queer avec son partenaire de vie. Elle engage une réflexion critique sur ces sujets à l'aide de nombreux appels à différents penseur.es et théoricien.nes de divers horizons. Dans les deux cas, la forme et l'organisation du texte suggèrent une prise de distance avec ce qui a trait au vécu. Je propose que les choix qui ont été faits en ce sens traduisent, au contraire, une mise en relation avec soi-même, par le biais de l'écriture. Pour ce faire, cette dernière doit jouer un rôle particulier que j'associe à l'incarnation. C'est alors que l'écriture de soi peut être entrevue comme un acte d'incarnation qui permet un processus de construction d'un rapport à soi.

Dans le but d'arriver à cette conclusion, plusieurs étapes seront cependant nécessaires. Ayant besoin de mettre en place de nombreux éléments, ce mémoire prendra la forme d'un feuilleté, pour emprunter l'expression de Barthes, où différentes couches devront s'ajouter afin de faire ressortir la dynamique sous-jacente. Je m'appuierai sur trois axes : le récit, le corps et l'écriture. Chacun permettra de penser la relation qui peut naître au sein du livre. Je parle ici de récit bien qu'il ne soit constant ou linéaire chez aucun des auteur et autrice. J'emploierai cependant l'expression de mise en récit afin de relever l'organisation du texte autour d'une idée de

dévoilement du soi, plus apparente chez Nelson que dans le récit Barthes. Pour ce qui est du corps, il tient une place importante dans les deux livres qui dépasse sa simple représentation. Il devient ainsi primordial non seulement à l'élaboration d'une conception de l'incarnation, mais également dans l'établissement du rapport avec soi-même. En effet, bien souvent les corps décrits tentent de rendre compte d'impressions fugitives sans toutefois faire place à une symbolisation précise. De cette manière, les sujets ainsi présentés renvoient à un vouloir être qui se donne comme matière à écriture, sans plus.

La première partie de ce mémoire se concentrera sur la mise en récit. Il s'agira d'examiner les différents apports de l'intime qui peuvent être associés à un dévoilement du soi : par la narration de souvenirs, une posture réflexive sur ces derniers ou sur soi-même, ou encore dans un positionnement sur des enjeux sociaux. Je tenterai alors de comprendre comment l'écriture de soi permet d'établir une relation avec soi-même sans déclencher un dispositif autobiographique qui consisterait à raconter sa vie, en partie ou en totalité. J'avancerai que Barthes et Nelson entrent en relation avec eux-mêmes et retracent la construction de leur imaginaire. Pour y arriver, je me dois de procéder par étapes en interrogeant toutes les dimensions de la mise en récit.

Le premier chapitre examinera donc les modes d'écriture discontinue, qui sont présents chez Barthes et Nelson. Cette réflexion autour de la mise en récit assurera l'établissement du rôle de la discontinuité dans l'incarnation, tout en y esquissant sa forme. Par la suite, dans le deuxième chapitre, l'analyse de la mise en récit portera spécifiquement sur la part biographique, soit les éléments contenus dans les livres qui font directement référence à la vie de leur auteur et autrice. Cette section permettra de mieux comprendre la manière dont les souvenirs sont utilisés pour révéler des fragments d'intimité à la place d'un récit linéaire et entier. Pour ce faire, je m'inspirerai de la vision entretenue par Virginia Woolf dans *A Sketch from the Past*. Le troisième chapitre poursuivra l'étude du biographique pour en interroger la cohésion. Il sera alors question du lien créé entre la narration et les événements relatés. Le tout constituera une première entrée dans l'établissement du rapport à soi à l'aide notamment de la pensée de Judith Butler, ce qui ouvrira une discussion sur le rôle de l'altérité et l'apport de l'autre. Le quatrième chapitre clôturera la réflexion entamée dans le chapitre précédent en s'attardant sur le concept du « rendre compte de

soi », toujours en se fondant sur les travaux de Butler. Je serai, alors, en mesure de présenter la fonction de l'imaginaire dans la construction des textes, ce qui mettra un terme à la première partie de ce mémoire.

Une fois tous ces éléments soumis, la deuxième section du mémoire cernera la possibilité de l'incarnation. Le corps fera ainsi son entrée, son rôle et sa représentation seront examinés. Par la suite, il sera possible d'entrevoir la manière dont le corps s'incarne. Le cinquième chapitre entamera une première approche du corps en interrogeant ses différentes apparitions. Ces dernières sont multiples, ce qui m'amènera à parler de la pluralité des corps qui se retrouvent à la fois chez Barthes et chez Nelson. Une fois ces corps présentés, je pourrai dans le chapitre suivant envisager leur incarnation. J'invoquerai les implications qui en découlent et l'importance que l'incarnation occupe dans la relation entre le corps et sa présence dans le texte. C'est également par ce biais que j'examinerai les liens qui s'établissent avec la langue. L'écriture pourra, à ce moment, être envisagée comme un acte d'incarnation, ce dont il sera question dans le septième et dernier chapitre. L'écriture et la langue seront à nouveau au cœur de ma réflexion et les éléments ainsi rassemblés permettront de comprendre la dynamique établie entre l'instauration d'un rapport à soi et l'écriture incarnée.

### ***Roland Barthes par Roland Barthes et The Argonauts***

Présenté sous forme de fragments, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) a d'abord été publié dans la collection « Écrivains de toujours » où Barthes poursuit le concept d'un auteur par lui-même, bien qu'il soit le seul à être à la fois auteur et sujet du livre<sup>1</sup>. Dans cet ouvrage, Barthes offre un portrait de soi qui demeure cependant difficile à saisir. L'organisation du livre est complexe et exploite au maximum la matérialité de l'œuvre. Des images, des photos, la calligraphie de Barthes se mélangent aux fragments et à différents commentaires. La biographie qui se retrouve à la fin du livre est soigneusement choisie par l'auteur, où certains éléments

---

<sup>1</sup> En effet, on retrouve notamment dans cette collection du Seuil, « Écrivains de toujours », *Montaigne par lui-même* (1951), *Apollinaire par lui-même* (1954) qui n'ont évidemment pas été écrits par ces derniers. Par ailleurs, c'est dans cette collection que l'on retrouve le *Michelet* (1954) de Roland Barthes.

d'apparences anodines sont mis de l'avant<sup>2</sup>. Ce débordement de l'écriture à travers le texte de Barthes est primordial dans la pensée que j'ai décidé de construire, puisqu'elle marque une relation entretenue avec le livre comme objet. Je me permettrai donc une description de l'agencement de *R.B.* dans le premier chapitre, puis subséquemment, je m'assurerai de remettre chaque citation dans leur contexte en relation avec le fragment ou la section du livre d'où elles proviennent. Je tâcherai alors de présenter l'idée générale du fragment tout en identifiant le titre, dans le but de favoriser la création de liens entre les différents passages identifiés. Si cette approche est peu utilisée dans la littérature critique au sujet de Barthes, elle est nécessaire à l'élaboration de mon propos.

Paru en 2015, *The Argonauts* est le neuvième titre de Maggie Nelson, autrice américaine née en 1973. Elle a notamment publié *Jane : A Murder* (2005), *The Red Part: A Memoir* (2007) et *Bleuet* (2009). Dans chacun de ces ouvrages, Nelson choisit d'aborder des périodes précises de sa vie telles que la réouverture du procès du meurtrier de la tante de Nelson dans *The Red Part : A Memoir*, ou encore la fin d'une relation amoureuse et l'accompagnement donné à une amie dont les capacités physiques ont été sévèrement limitées dans *Bleuets*. *The Argonauts* (2015) raconte les premières expériences de Nelson en regard de la maternité et la formation de sa nouvelle famille avec son partenaire Harry Dodge. En parallèle, le livre, dédié à Harry, suit de près la relation de Nelson avec ce dernier. La place occupée par Harry est importante alors qu'elle l'interpelle directement par de multiples «you ». *The Argonauts* est également l'histoire de corps, celui de Nelson qui se transforme durant sa grossesse, tandis qu'Harry vit pendant la même période des changements corporels, la conséquence d'une prise d'hormones et d'une ablation des seins. Différentes trames s'entrecroisent où Nelson adopte une position réflexive sur sa vie présente et passée. Aucune chronologie n'est respectée ce qui rend d'autant plus difficile la description de l'ouvrage. Le mélange des genres de discours, entre le récit autobiographique et l'essai, favorise un livre d'autothéorie<sup>3</sup> et offre un environnement fertile à l'investigation de la connexion entre

---

<sup>2</sup> Je m'attarderai plus longuement sur ce point dans le deuxième chapitre.

<sup>3</sup> Tel qu'énoncé sur le quatrième de couverture. Bien que je ne m'attarde pas à l'élaboration de ce genre littéraire, Arizona Quarterly a proposé un numéro à ce sujet, dont je propose les références. Wiegman, Robyn éditrice « Autotheory Theory. » *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 76, no. 1 2020.

l'écriture, le corps et le rapport à soi. Le titre, tout comme la présentation des citations en marges et sans références exactes<sup>4</sup> sont directement empruntés à *R.B.*, ce qui facilitera le rapprochement entre les textes et me permettra tout au long du mémoire de passer aisément de l'un à l'autre.

Je me dois d'apporter une dernière précision concernant le lien qui existe entre les deux textes. J'ai spécifié que le titre *The Argonauts* fait référence à Roland Barthes et tout particulièrement du *Roland Barthes par Roland Barthes*. En effet, Nelson cite et emploie l'image du vaisseau Argo que l'on retrouve à de multiples reprises dans les deux livres. J'expliquerai les tenants de l'utilisation d'une telle image dans le premier chapitre. Je me dois cependant de relever dès maintenant l'importance de cette utilisation de l'Argo au sein de mon mémoire, puisque je l'invoquerai dans divers contextes.

---

<sup>4</sup> Tel qu'on les retrouve dans *Les fragments d'un discours amoureux* (1977)

## 1. Pensée, discontinuité et écriture

J'ai choisi comme première entrée dans ces œuvres de m'attarder au rôle de la discontinuité et à la forme que cette dernière joue dans les récits de Barthes et Nelson. En effet, il m'apparaît important, dans un premier temps, de saisir comment s'articule le concept de discontinuité puisqu'il sera primordial à la juste compréhension du rôle de l'incarnation. Par ailleurs, l'organisation des textes découle directement de la discontinuité dont les implications se retrouveront à de multiples niveaux des récits. Je propose donc, en premier lieu, d'offrir une vision globale de l'articulation choisie pour ce mémoire. Pour ce faire, je me baserai principalement sur les réflexions de Michel Foucault, mais également de Ralph Heyndels. Il sera alors plus aisé, dans un deuxième temps, de comprendre comment la discontinuité joue au sein du corpus, lors de l'étude de la forme du fragment.

Dans *L'archéologie du savoir*<sup>5</sup>, Foucault préconise une remise en question des modes de connaissance du réel, en particulier de l'histoire. Dans la réponse qu'il offre au Cercle d'épistémologie, Foucault insiste sur le revirement de position adopté face à la discontinuité qui cesse d'être un obstacle à contourner au profit d'un processus permettant de faire apparaître de nouvelles limites à partir desquelles on peut travailler, où « [on] pratiqu[e] désormais la mise en jeu systématique du discontinu » (Foucault *Dits Et Écrits 1954-1988* 699). Foucault parle d'un renversement du signe où l'illusion de la continuité est dévoilée ou du moins se fait consciente. Ce changement de paradigme autorise un retournement majeur puisqu'il modifie les modes de compréhension du savoir. Ce dernier réussit à s'affranchir d'une pensée téléologique ancrée au sein d'une historicité qui demeure avant tout transcendante. Pour Isabelle Chol, qui se fonde entre autres sur les travaux de Foucault, ce renversement est radical dans la mesure où il prend la forme d'une dénonciation

La dénonciation de l'illusion d'un savoir continu et complet conduit ainsi à la prise en compte, paradoxale, du discontinu, du désordre, comme porteur d'une signification, qui ne serait plus celle d'une causalité interprétante, fermée et définitive. (Chol 10)

---

<sup>5</sup> Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. [Réimpr.] Gallimard, 2012. *Collection Tel* ; 354.

Chol associe le désordre à la discontinuité pour mieux faire place au chaos du réel dorénavant mis en lumière. Cette crise de la connaissance chamboule le rapport au réel qui, inévitablement, a des répercussions au sein de la représentation. La littérature, appréhendée comme telle, se voit transformée. Il faut dire que pour Chol la littérature est avant tout un reflet du réel, sans pour autant être nécessairement le produit d'une mimésis, bien au contraire. L'appel à la discontinuité permettrait l'atteinte d'une vérité existentielle en rejetant le caractère anecdotique du réel. On demeure dans une logique de refus qui s'inscrit dans un discours philosophique et épistémologique.

Discontinuer, interrompre et recommencer ne révèlent pas seulement une technique, avec ses moyens et procédés, mais aussi d'une conception de l'œuvre, littéraire, musicale, plastique, philosophique, portant elle-même une philosophie du sens. Car, comme le souligne Ralph Heyndels dans *La poésie fragmentée*, «le discours discontinu actualise sa propre *dispositio* : il n'est pas l'expression seconde d'une pensée antérieure. [...]»(Chol 14)

Il s'agit donc d'une pratique d'écriture qui actualise sa propre forme, acquérant une certaine indépendance envers la continuité à laquelle elle était auparavant subordonnée. Chol, dans cet extrait, cite Ralph Heyndels au sujet de la *dispositio* et renvoie à une mise en question du statut du sens. Ainsi, la discontinuité devient l'expression d'une *nécessité énigmatique du sens* :

L'*énigme du sens* telle que la discontinuité la fait advenir, c'est, tout d'abord, que le sens est l'*insaisissable aperçu*— c'est-à-dire : ce qui existe comme exigence et non comme déjà-là antérieur ; c'est, ensuite, que le sens *n'est pas* saisissable dans l'évidence du *cela-va-de-soi* qui parle 'en son nom', mais seulement dans le paradoxe de son *absence*. (Heyndels 28)

De cette manière, Heyndels quitte une représentation symbolique ou mystique de l'insaisissable et s'éloigne de son élaboration moderniste. Paradoxalement, le sens n'est saisissable que dans son absence. Heyndels propose alors d'entrevoir la discontinuité par la négation qui se caractérise par sa réflexivité, telle que conçue par Hegel :

La négation est autoréflexive : elle renvoie à son 'geste' même de nier. Elle désigne la *différence* ; mais une différence qui n'existe pas en dehors de ce 'geste' même de la désigner. Elle a un sens, mais rigoureusement *anatreptique* (qui 'se retourne sur lui-même») : celui de ce 'geste' même dont l'apparition (l'irruption) 'fait' sens. (Heyndels 11)

L'*anatreptique* renvoie donc à un retour sur lui-même qui permet l'affranchissement de la discontinuité en acquérant une forme propre, bien que non définissable. Il devient alors possible d'envisager l'écriture discontinue en dehors des modes de représentation de la rupture ou du refus. La discontinuité peut prendre une myriade de formes et je veux pouvoir la penser à l'extérieur de ce schéma. Peu importe la forme qu'il prend, le récit se fonde sur un rythme qui est créé par des pauses, des absences et des sauts. Bien qu'il semble continu, il ne l'est jamais réellement. Qu'il soit fictionnel ou biographique, il se construit par ce qui est écrit, mais également ce qui ne l'est pas. Un processus de hiérarchisation est constamment mis en branle, sans qu'on puisse s'en apercevoir. Chaque récit accorde un certain degré de discontinuité qui n'entrave pas forcément la fluidité d'un texte. Il m'apparaît par conséquent raisonnable de penser la discontinuité comme un *continuum* au lieu d'une dichotomie. Pour y arriver, il faut non seulement regarder la construction du texte, mais également le rapport entretenu avec le récit qu'il relate. La question devient alors, par où commencer ? Lorsqu'on parle de discontinuité dans la littérature, à quel niveau se situe-t-elle ?

### **L'espace de la discontinuité**

Dans *Le langage de l'espace*, Foucault retrace le passage de l'écriture soumise à la temporalité jusqu'à sa spatialité. Pour l'auteur, cependant, l'assujettissement de l'écriture au temps n'était pas exprimé par ce qui est écrit et ne faisait pas seulement référence à une chronologie du récit, mais plutôt à la nécessité de s'inscrire chronologiquement, à la poursuite d'une origine : « écrire c'était faire retour, c'était revenir à l'origine, se ressaisir du premier moment ; c'était être de nouveau au matin. » (Foucault *Dits Et Écrits 1954-1988* 407). En se positionnant face à ce qui nous a précédés, la littérature est sujette à une courbe qui la ramène à sa fonction mythique, toujours préoccupée par l'origine. Or, le XXème siècle a permis de quitter cette boucle du retour à l'infini pour déployer les champs de possibilités de la langue qui s'offre à elle-même.

Et si l'espace dans le langage d'aujourd'hui est la plus obsédante des métaphores, ce n'est pas qu'il offre désormais le seul recours ; mais c'est dans l'espace que le langage d'entrée de jeu se déploie, glisse sur lui-même, détermine ses choix, dessine ses figures et ses translations. C'est en lui qu'il se transforme, que son être même se 'métaphorise'.  
(*Ibid.*)



Dans la mesure où la langue devient suffisante à sa condition d'existence, elle n'est alors plus obligée de s'inscrire à l'intérieur du temps. Pour reprendre l'expression de Foucault, elle se « métaphorise ». En effet, la langue en tant qu'espace, ou plus précisément l'espace de la langue, se construit par ses seules délimitations. En sortant d'une logique temporelle, la langue devient son propre sujet, où les zones d'opacité sont rendues visibles. C'est pour cette raison que Foucault y voit une libération du langage. Celle-ci aura évidemment un impact sur la littérature.

L'écart, la distance, l'intermédiaire, la dispersion, la fracture, la différence ne sont pas des thèmes de la littérature d'aujourd'hui ; mais ce en quoi le langage maintenant nous est donné et vient jusqu'à nous : ce qui fait qu'il parle. (*Ibid.*)

Ce changement de perspective introduit un élément essentiel quant à la manière de traiter la discontinuité dans la littérature. Elle n'est plus seulement symptôme ou trace d'un désir de rupture ; elle inscrit la dynamique de la langue. L'écriture discontinue devient alors une façon d'expérimenter ses propres limites puisqu'elle se replie sur elle-même. C'est de cette façon que je souhaite l'envisager à partir de maintenant. L'expérience des limites est au cœur de l'élaboration du rapport à soi et il est important, non seulement de concevoir comment celle-ci se déploie, mais également où elle se situe. En pensant la discontinuité non pas comme un acte de rupture mais comme une expérience des limites, il est possible de comprendre les enjeux qui se posent encore à la mise en récit, tout comme ceux qui font obstacle à la construction du rapport à soi. Pour le moment, la transposition de l'espace de la langue à l'écriture discontinue est abstraite. Une image permettrait peut-être de mieux apercevoir les possibilités qu'offre une telle conceptualisation. L'image en question est celle du vaisseau Argo, qui tient une place significative non seulement chez Nelson qui s'en inspire pour son titre *The Argonauts*, mais également chez Barthes qui l'invoque à de multiples reprises. J'aborderai sous peu le lien qui unit l'utilisation distincte de cette image. Il est donc primordial de comprendre comment celle-ci s'articule individuellement.

### **Le vaisseau Argo**

Le mythe du vaisseau Argo se retrouve dans *Les Argonautiques*, une épopée qui existe sous différentes versions, dont la plus connue est celle d'Apollonios de Rhodes. Elle relate le voyage de Jason et des Argonautes dans leur quête de la toison d'or. L'Argo, leur navire, a été construit

sous la supervision d'Athéna et sous la protection d'Héra. Au fil du périple, les Argonautes auront fait plusieurs escales avant d'arriver en Colchide où Jason est soumis à de multiples épreuves. Le retour ne se fera pas sans heurts et donnera lieu à divers obstacles où l'Argo est mis à mal. Durant ce voyage, certains Argonautes auront été substitués, tout comme les pièces du navire. À la fin de la quête, toutes les pièces du vaisseau auront été remplacées ; l'Argo est alors entièrement renouvelé, tout en conservant son identité. C'est du moins comment Barthes l'explique, puisque comme le précise George Kliebenstein dans « Roland Barthes et les secrets de l'Argo », la référence serait incorrecte

C'est qu'il s'agit en fait, d'une fausse référence. Ou si l'on préfère, d'un pseudophore. L'orthophore, quant à lui, serait le bateau de Thésée — entretenu, comme une relique sainte, et pendant plusieurs siècles, à Athènes. (Kliebenstein 106)

Kliebenstein précise toutefois que Barthes n'est pas le premier à avoir commis cet impair, car il aurait également été fait par Leibnitz (Kliebenstein 107). Bien que Kliebenstein s'attarde aux origines potentielles de cette fausse représentation, il ne la considère pas pour autant comme une erreur, mais plutôt comme une stratégie d'écriture : « Et il faut bien garder la chose en tête : le mythe rectifié est, chez Barthes, une stratégie d'écriture, comme en avertit d'entrée de jeu, en 1933, son premier texte : 'en marge du *Criton*', dans lequel, il sauve Socrate de la mort. » (Kliebenstein 112). Stratégie d'écriture certes, puisqu'elle sert un but très précis, soit de représenter la persistance d'un objet par son identité ou sa nomination. Barthes construit l'image du vaisseau Argo autour du désir d'illustrer la possibilité de la permanence d'un tout, alors que les éléments qui le compose changent jusqu'à ce qu'il ne reste rien de l'original. Ce tout est garanti par son identité qui prend naissance dans l'acte de nommer. Ce n'est donc pas le mythe qui l'intéresse, mais l'élaboration de celui-ci.

À la lecture de *R.B.*, on retrouve à trois reprises l'image du vaisseau Argo et, à chaque fois, elle structure un peu plus le livre. En effet, chacun de ces fragments présente des éléments qui construisent un cadre de référence bien précis. Ce n'est pas en soi l'image qui sera interrogée, mais la façon dont elle se meut dans le texte, alors qu'elle est insufflée d'une pulsion renouvelée à chaque apparition où l'Argo devient archi-métaphore, pour reprendre l'expression de Kliebenstein : « À ce compte, le Vaisseau Argo [...] représente le phore par excellence. Comme 'moyen de transport', comme médium d'une quête mythique, Argo est une archi-métaphore (une

métaphore de la métaphore). » (Kliebenstein 95). En effet, la fonction de cette image dépasse sa propre portée, ce qui est particulièrement le cas dans *R.B.* où elle se mêle à la construction du texte même. Ce cadre forme et s'intègre à l'imaginaire que Barthes offre dans ce livre. Cette élaboration autour de l'Argo sera par la suite reprise par Nelson. Voilà pourquoi je souhaite d'abord présenter ces trois fragments. Une fois bien définie, l'image du vaisseau Argo éclairera non seulement la structure des textes, mais également le rôle joué par la discontinuité.

Le premier fragment, *Le vaisseau Argo* permet de comprendre la fonction de cette image utilisée comme allégorie de la création en tant qu'acte intrinsèquement modeste. Les prémices du fragment sont claires.

Ce vaisseau Argo est bien utile : il fournit l'allégorie d'un objet éminemment structural, créé, non par le génie, l'inspiration, la détermination, l'évolution, mais par deux actes modestes (qui ne peuvent être saisis dans aucune mystique de la création) : la *substitution* (une pièce chasse l'autre, comme dans un paradigme) et la *nomination* (le nom n'est nullement lié à la stabilité des pièces) : à force de combiner à l'intérieur d'un même nom, il ne reste plus rien de l'*origine* : Argo est un objet sans autre cause que son nom, sans autre identité que sa forme (Barthes *R.B.* 55)

L'image du vaisseau Argo est riche par sa simplicité. Elle permet de penser un objet (un texte par exemple) par la mise en branle de deux gestes, celui de nommer et celui de substituer. Un renversement s'opère où la fonction expressive ne se situe plus tout à fait dans l'acte de nommer. En effet, ce dernier joue un rôle de délimitation : il crée un espace. C'est à travers celui-ci que les parties sont rassemblées. Le sens naît ainsi de cet assemblage, le tout. L'acte de nommer circonscrit alors l'objet : « un objet sans autre cause que son nom, sans autre identité que sa forme » (*Ibid.*) La nomination a donc un effet structurant, puisqu'elle est la seule forme de cohérence de l'objet, le reste (l'origine, la stabilité, la finalité, les pièces) n'offre aucune possibilité de permanence. Pour reprendre l'image du navire, les pièces nécessaires à sa construction n'ont pas d'identité commune avant qu'elles ne soient rassemblées à l'intérieur d'un même espace, celui du navire qui devient Argo. Dans la seconde partie du fragment, Barthes présente aux lecteurs et lectrices un de ses Argos en exemple pour illustrer l'importance de la structure. Son espace de travail, explique-t-il, se dédouble sur deux sites géographiquement distincts : Paris et la campagne. Pourtant, ils ne forment qu'un seul et unique espace tandis que la structure reste fondamentalement la même : « Parce que la disposition des outils (papiers, plumes, pupitres, pendules, cendriers) est la même :

c'est la structure de l'espace qui en fait l'identité » (ibid). L'espace est donc profondément lié à l'identité et à l'acte de nommer. La nature de l'outil n'est nullement nécessaire à l'identité du lieu où il se trouve et n'est utile qu'en tant que relation (la distance entre les outils). L'espace de travail se transforme alors lui-même en images : « Ce phénomène privé suffirait à éclairer sur le structuralisme : le système prévaut sur l'être des objets » (*Ibid.*).

Le second fragment « La seiche et son encre » évoque le projet d'écriture de *R.B.* Barthes revient sur la construction des fragments qui le mène à se poser une question simple, mais nécessaire : « Quand saurais-je que le livre est fini ? » (Barthes *R.B.* 196). En effet, l'élaboration des fragments se fait par une accumulation qui peut être infinie tandis que l'espace du livre ne l'est pas. À cette impasse, Barthes suggère une structure similaire à la langue où les liens qui se développent se rejoignent et forment un tout

Ayant débité la matière de ces fragments pendant des mois, ce qui m'arrive depuis vient se ranger spontanément (sans forcer) sous les énonciations qui ont déjà été faites : la structure se tisse peu à peu, et, en se faisant, elle aime de plus en plus : il se construit ainsi, sans aucun plan de ma part, un répertoire fini et perpétuel, comme celui de la langue (*Ibid.*)

Barthes évoque le tissage progressif de la structure du livre qui se construit sans que l'acte soit pleinement prémédité. Ce sont donc les liens qui sont à l'origine de cette organisation et non les fragments en soi. Et comme la fabrication d'un tissu le révèle, plus les entrelacements sont multiples, plus la structure sera solide, sans que la matérialité des fils ni leur nombre soient un enjeu. C'est à ce moment que le vaisseau apparaît. L'image de l'Argo se présente alors comme l'idéal du travail qu'il (a) accompli(t) : « À un certain moment, plus d'autre transformation possible que celle qui arrivera au vaisseau Argo : je pourrais très longtemps garder le livre, en en changeant peu à peu chaque fragment. » (Barthes *R.B.* 196). Étant donné l'espace limité du texte, le changement apparaît de l'intérieur. De cette façon, le livre, en tant que « répertoire fini et perpétuel », se cristallise sans pour autant offrir une version finale. Les différents fragments peuvent être substitués par d'autres sans que l'« essence » de *R.B.* soit perturbée. Le recours à cette image permet alors de comprendre la relation entre les morceaux et le tout. *R.B.* est ce qu'il est par ce qui le compose, même si le contenu est, en soi, peu déterminant : le sens naît des liens. Le texte demeure cependant un tout puisqu'il est clos sur lui-même dans un espace délimité qui est le livre

comme objet. J'abordais plus haut l'importance de l'expérience des limites de l'écriture et de la langue, c'est justement de cette manière qu'il faut envisager l'analogie de Barthes. Comme le vaisseau Argo, la nature du texte est changeante l'obligeant à expérimenter ses propres limites, strictement déterminées par un ici et là. Si dans le fragment *Le vaisseau Argo*, « le système prévaut sur l'être des objets », une logique similaire doit être reprise pour le texte qui forme cette structure en lui donnant son seulement sa forme, mais aussi son contenu.

Pour ce qui est du troisième fragment de l'Argo, *Le travail du mot*, je le ferai intervenir en relation avec Nelson, puisqu'elle y fait directement référence. Elle l'emploie cependant dans un contexte assez différent de l'original. C'est pour cette raison qu'il est important de préciser le contenu de ce dernier avant d'approfondir le texte de Nelson. Dans *Le travail des mots*, Barthes utilise un cadre théorique et des référents similaires aux fragments précédents. Encore une fois, il invoque cette métaphore pour illustrer la structure de la langue et de l'écriture. Cette fois-ci, le sujet figuré est le mot tandis que l'espace dans lequel il se déploie est la dialectique. Cette dernière est alors associée au principe de reconduction où le mot est sans cesse amené à se renouveler. Pour Barthes, le meilleur exemple de reconduction dans la langue est *l'apostrophe amoureuse* qui naît fréquemment dans un « je t'aime »

Tel l'Argonaute renouvelant son vaisseau pendant son voyage sans en changer le nom, le sujet amoureux va accomplir à travers la même exclamation une longue course, dialectisant peu à peu la demande originelle sans cependant ternir l'incandescence de sa première adresse, considérant que le travail même de l'amour et du langage est de donner à une même phrase des inflexions toujours nouvelles, créant ainsi une langue inouïe où la forme du signe se répète, mais jamais son signifié ; où le parleur amoureux triomphe enfin de l'atroce *réduction* que le langage (et la science psychanalytique) impriment à tous nos affects. (Barthes *R.B.* 137)

Le vaisseau Argo permet donc d'illustrer le triomphe de la réduction du langage qui réussit à renouveler le signifiant sans en changer le signifié. L'affect se retrouve alors libéré de la langue, bien que cela soit rendu possible grâce à un acte de langage. La dialectique se joue ainsi dans le passage du mot par la *praxis* qui répond à la langue comme système abstrait : « (Des trois imaginaires que je viens d'alléguer, le plus opérant est le dernier ; car si une image est construite, cette image est du moins celle d'une transformation dialectique— d'une *praxis*) » (*Ibid.*). L'Argo sert donc l'image de la transformation dialectique. Ici la structure n'est pas présentée, la métaphore

figure plutôt le glissement entrepris par le sens en mouvement. Ce dernier s'inscrit cependant dans un schème plus grand, celui de la structure de la langue. De cette façon, elle est représentée sous différentes lentilles qui vont du général au particulier, mais toujours à l'aide du navire de l'Argo, image polysémique par excellence.

L'image du vaisseau Argo est maintenant précisée, du moins pour Barthes. Je me suis limitée ici à ce qui a été abordé dans *R.B*, car ce texte instruit la relation entre l'écriture et la langue. Je souhaiterais à présent m'attarder à la représentation de cette figure dans *The Argonauts* en décrivant de façon succincte le livre de Nelson.

### **Les argonautes**

Lire *The Argonauts* se fait sans heurt. Les idées se succèdent sans qu'on s'en rende réellement compte. Certes, les paragraphes sont multiples et bien souvent courts, s'apparentant aux fragments. Néanmoins, l'absence de chapitre peut donner l'impression d'un long monologue ininterrompu. La discontinuité est cependant présente quoiqu'elle ne s'exprime pas dans la rupture. Barthes explique dans « Littérature et discontinuité » que cette dernière met à mal le livre en tant qu'objet et idée. La discontinuité est ainsi à la fois une atteinte à la matérialité du livre et du récit. *The Argonauts* n'est pas une attaque délibérée à l'encontre du livre et à ce qu'il représente. Il n'est cependant pas non plus un récit comme Barthes l'entend. Le récit, selon lui, est avant tout un développement.

Écrire c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit ; toute Littérature, même si elle est impulsive ou intellectuelle (il faut bien tolérer quelques parents pauvres au roman), doit être un récit, une fluence de parole au service d'un événement ou d'une idée qui « va son chemin » vers son dénouement ou sa conclusion : ne pas « réciter » son objet, c'est pour le livre, se suicider (Barthes *Essais Critiques* 177)

Difficile de déterminer l'objet de cette « fluence de parole » dans le cas de Nelson. Les idées sont multiples et ne convergent pas nécessairement vers un dénouement. Une bonne part de l'œuvre laisse place aux souvenirs de grossesse de Nelson, des difficultés de la conception assistée jusqu'à son accouchement. Elle décrit également sa relation avec son partenaire de vie, Harry, qui est une personne dont l'identité de genre est non définie dans le livre, il est seulement possible d'affirmer

que ce n'est pas une personne cisgenre. Elle va alors aborder les différents processus qu'Harry a entrepris pour transformer son corps. À cela se mêlent des souvenirs d'enfance ou d'études à l'université. Quoiqu'il en soit, rien n'est particulièrement annoncé au début du texte si ce n'est un aveu d'échec : peut-être que les mots ne suffisent pas, peut-être que tout ce qui peut être pensé ne peut pas être clairement exprimé : « I stopped Smug repeating, *Everything that can be thought at all can be thought clearly* and wondered anew, can everything be thought. » (Nelson 4) Cette phrase fait directement référence au *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, dont la citation complète en français va comme suit : « Tout ce qui peut proprement être pensé peut être exprimé. Tout ce qui se laisse exprimer se laisse exprimer clairement. » (Wittgenstein 58) Cependant, sa rencontre avec Harry, qui croit que les mots ne suffisent pas, va créer une fracture dans cette certitude que tout peut être exprimé. Le livre peut alors se lire comme une tentative de réponse à cette nouvelle incertitude.

C'est sous cet angle que l'on peut parler de discontinuité et qu'on peut l'évoquer sous forme d'espaces. La fluidité n'est pas reliée à un objectif. Le texte revient sur lui-même et délimite son propre espace. Les idées et les souvenirs s'entrecroisent sans qu'une voie soit déterminante. Est-ce un livre sur la relation de Nelson avec son partenaire de vie, sur le corps et ses transformations, la langue, sa propre capacité à se raconter, ou encore la grossesse ou la sexualité ? Un peu de tout cela et rien à la fois. Comme le *Mobile* à travers lequel Barthes révèle l'idée d'une discontinuité, la rhétorique est inversée, « les idées ne sont pas 'développées', mais distribuées » (Barthes *Essais critiques* 179). Distribuer, c'est répartir dans l'espace sans que la chronologie soit forcément en jeu. Le seul moment temporel est celui de la lecture, dans la mesure où l'espace de l'écriture est aussi la possibilité d'une lecture aléatoire. La matérialité du livre se brise, puisqu'elle n'est plus assujettie à un début ou à une fin, « au développement » auquel Barthes fait allusion<sup>6</sup>. C'est en cela que le texte expérimente ses propres limites en se déployant.

Maintenant que *The Argonauts* a été mis en contexte, il est possible de s'attarder à la place et au rôle de l'image du vaisseau Argo. Comme je l'ai mentionné plus haut, cette image fait

---

<sup>6</sup> Voir citation p.17

référence à celle qu'emploie Barthes bien plus qu'au mythe grec. Par ailleurs, la première fois que l'Argo s'imisce dans le texte, c'est sous la plume de Barthes. Le vaisseau s'y retrouve dès les premières pages, alors que le livre commence par la réminiscence des premiers moments de la relation de Nelson et Harry, leur rencontre, de l'euphorie du début, mais également tous les questionnements qui l'accompagnent. À la troisième page, Nelson se remémore avoir copié un passage de *R. B.* où le « je t'aime » est sans cesse renouvelé, tout en se répétant sous la même forme.

A day or two after my love pronouncement, now feral with vulnerability, I sent you the passage from *Roland Barthes by Roland Barthes* in which

Ce fragment est celui du *travail des mots* abordé plus haut qui est ici paraphrasé. Ce passage, destiné à Harry, ne produit toutefois pas l'effet escompté : « I thought the passage was romantic. You read it as a possible retraction. In retrospect, I guess it was both » (*Ibid.*). Contrairement à la fin du fragment original, Harry n'y voit pas un quelconque triomphe contre la réduction du langage. L'écart entre la vision de Nelson et son partenaire est encore une fois souligné et l'échec de la langue l'est d'autant plus. La différence entre l'effet désiré et la réception réaffirme l'hypothèse que les mots ne suffisent pas, ou du moins qu'ils sont faillibles.

*The Argonauts* est cependant un titre pluriel qui multiplie les références et les significations. Bien que le vaisseau Argo soit mentionné pour la première fois en invoquant l'image employée par Barthes, il revient à plusieurs reprises dans des contextes variés. Une fois que l'image est présentée, elle acquiert une forme d'autonomie qui fait en sorte que Nelson n'a qu'à l'évoquer sans qu'aucune précision ne soit nécessaire. C'est ce qui se produit quand Nelson se remémore le souvenir d'une échographie lorsqu'elle était enceinte d'Iggy. Alors qu'une infirmière est exaltée par l'exhibition de l'appareil génital du fœtus, l'Argo refait surface dans la réflexion qui s'ensuit

Just let him wheel round in his sac for Christ's sake, I thought, grimly folding the genital triptychs into my wallet, weeks after week. Let him stay oblivious- for the first and last time, perhaps- to the task of performing a self for other. To the fact that we develop, even in utero, in responses to a flow of projections and reflections ricocheting off us. Eventually, we call that snowball a self (Argo). (Nelson 95)



La simple évocation de ce mot enclenche l'image qui revient à l'esprit. Celle-ci est bien sûr associée au soi, puisqu'il succède à « *self* ». Sa portée va cependant plus loin. Si on reprend l'idée de Barthes que le récit n'est pas récité, mais plutôt distribué, l'Argo se retrouve dispersé à travers le texte et chaque nouvelle interpellation s'accumule en construisant des liens comme des fils qui sont tissés. L'Argo n'est plus seulement accolé à un contexte précis, mais se mélange aux diverses apparitions qui le précède ou lui succède. Dans cet extrait, il y a un ici, le soi Argo, mais également un ailleurs qui est suggéré, les autres Argos présents. À chaque fois que ce dernier est invoqué, un rapport au tout est réaffirmé. Cette relation que le texte entretient avec lui-même est justement ce que j'illustre quand j'évoque la discontinuité de l'écriture ou de son espace. Le discontinu n'est pas à concevoir comme une rupture où le lien avec le tout serait *de facto* rompu. Il est seulement le résultat, tel que l'écrirait Foucault, d'un effet de langage inhérent à sa propre transformation (« ce qui fait qu'il parle »).

La transition du temps à l'espace de l'écriture s'accompagne d'un autre changement de perspective. En effet, n'étant plus soumis à un développement, le texte devient libre de l'espace qui le contient et n'a plus à rendre compte d'une chronologie. Il peut alors être pris comme il est. Chaque passage se suffit à lui-même, sans que cela ne l'empêche de s'intégrer aux paragraphes adjacents. Il est à la fois indépendant et relié au corps qui le contient. *The Argonauts* se compose exactement de cette manière. Les segments, plus ou moins longs, font parfois directement allusion à celui qu'il suit, mais chacun peut aussi être isolé. Les liens qui se tissent au fil de la lecture ne sont pas linéaires et les références s'entrecroisent constamment. Le discontinu se présente dans le potentiel individuel de chaque pièce d'écriture, de sorte qu'il y a toujours un rapport complexe entretenu entre le morceau et le tout. Tel que je l'ai déjà mentionnée, l'écriture discontinue, peu importe la forme qu'elle prend, finit par être entrevue comme une relation ; ne change ici que la nature de l'objet mis en relation. Les paragraphes se renvoient l'un à l'autre pêle-mêle, quoiqu'ordonnés. En somme, le texte est parfois un jeu dans la manière dont les souvenirs, les pensées, les citations et références en tout genre sont présentées dans le récit de Nelson. Une structure schématique pourrait certainement être trouvée, bien qu'il ne s'agisse pas de l'objectif de ce travail. Je ne cherche pas à comprendre ce qui relie chaque passage entre eux, mais plutôt la façon dont ces liens tissent le texte pour en faire un objet unifié. Une idée est cependant esquissée

pour en dessiner les contours. Un processus semblable doit maintenant être interrogé pour Barthes, qui prend la forme d'une étude du fragment.

### **Les formes brèves du discours**

Dans son travail de recensement sur le fragment, *The Fragment : Toward a History and Poetics of a Performative Genre*, Camelia Elias élabore une véritable nomenclature du fragment en vue d'en déterminer sa composante irréductible. Dans le but de construire une conceptualisation précise, l'aphorisme est rapidement invoqué afin de l'opposer à la forme qui nous intéresse ici. Pourtant, ceux-ci ne sont pas si différents l'un de l'autre. Ils produisent cependant un effet de sens diamétralement divergent. L'aphorisme est alors utilisé à titre de contre-exemple. Je me permets de souligner cette opposition, puisqu'elle prend une place importante dans *R.B.*, mais également de façon générale, dans les écrits de Barthes. Pour Elias, l'aphorisme exploite la poétique de la réduction, c'est-à-dire qu'il est mu par un désir de concision et brille par sa capacité à user de la langue et de la rhétorique pour exprimer une pensée qui se suffit à elle-même.

Pour ce qui est du fragment, c'est en tant que partie qu'il est conçu et naît dans la pluralité, car constamment rattaché au tout que forment les fragments rassemblés. Elias mentionne d'ailleurs qu'il est impossible d'envisager le fragment au singulier puisqu'il prend toujours un « s »<sup>7</sup>. Le tout requiert donc un minimum d'unité. La relation que le fragment entretient avec le tout n'enlève cependant rien à sa forme qui, comme l'aphorisme, se suffit à lui-même. Cette ambiguïté rend d'autant plus difficile sa définition. Qu'est-ce qui peut garantir sa nature ? Elias parle même du paradoxe du fragment qui empêche à la fois sa continuité et sa clôture. En étudiant Barthes, elle apporte une précision intéressante en soulignant sa capacité de déployer le sens, voire jusqu'à l'infini. Le fragment, incapable de se contenir en lui-même, est entrevu comme une écriture du devenir. Il s'agit d'ailleurs, pour Elias, d'une de ses caractéristiques primordiales puisque le fragment joue constamment de la dichotomie être/devenir et s'élabore au sein d'une poétique de l'intersection

That is to say, whereas the poetics of perspective explains the fragment's manifestations of agency which are able to ground the fragment's content into *being*, the poetic of genre describes the fragment's form, which grounds the representational functions of the fragment's mode of *becoming* in manifestation of various labels. In

---

<sup>7</sup> « For how is one to approach that which only exists in a state of plurality? » (Elias 1)

this equation the form/content dichotomy is an active point of intersection where the fragment's constitution/function characteristics meets the fragment's fragmentary form. (Elias 229-30)

La capacité du fragment à se positionner comme point de rencontre amène Elias à le qualifier de genre performatif dans la mesure où il se réalise par sa propre existence et qu'il ne peut se définir que par sa mise en relation avec lui-même. Cette perspective réfute l'idée du fragment en tant que ruine, où il constitue une partie d'un tout unifiant. Ainsi le fragment, quoique jamais totalement indépendant, n'est, au contraire, déterminable qu'en relation qu'avec d'autres. Le singulier rencontre donc toujours son pluriel.

### **Roland Barthes et le fragment**

Roland Barthes revendique les formes brèves de l'écriture. De nombreux éléments qui ont été relevés plus tôt sont d'ailleurs avancés par Barthes lui-même au sein de plusieurs de ses textes. La nature réflexive de *R.B.* s'offre alors comme un lieu propice à l'exploration du fragment en regard à sa forme. La structure de *Roland Barthes par Roland Barthes* est complexe et se déploie sur plusieurs niveaux. On y retrouve un enchevêtrement d'idées qui se répondent et font écho aux publications antérieures de Barthes<sup>8</sup>. Bien que les fragments forment le corps du texte, ils n'en constituent qu'une partie. D'autres sections toutes aussi importantes sont également présentes de même que différents ajouts parsemés çà et là. C'est pour cette raison qu'il est primordial de comprendre comment le fragment s'intègre à l'intérieur de cette organisation, ce qui permettra de l'envisager plus largement dans la discontinuité.

Dès le deuxième de couverture, une première annonce : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ». Vient ensuite le commencement, où Barthes livre un avant-propos qui situe le texte, mais également les images qui constituent cette première partie. Le texte, à ce moment-ci, commente des photos de souvenirs. Puis viennent les fragments, le corps

---

<sup>8</sup> Barthes fait référence directement ou non à une dizaine de ses publications, dont notamment *S/Z* (1970), *Mythologies* (1957), *Le degré zéro de l'écriture* (1953) et *Essais critiques* (1964). Il se cite également à plusieurs reprises en identifiant la page source.

du texte, sans que le livre ne soit totalement clos. Le texte se mêle aux images qui ne se limitent pas seulement à des photographies de Barthes. Reproductions de notes de travail, de dessins, de partitions musicales, de caricatures jusqu'à des travaux scolaires et des tableaux médicaux, le coup de crayon est constamment présent. Une place particulière est cependant réservée à la graphie, avec ou sans signifié. Elle s'immisce partout même aux couvertures (à l'exception de la quatrième). Pour reprendre l'expression de Barthes, l'image de la main qui trace traverse le livre par ces multiples représentations.

À la fin des fragments s'ensuivent une biographie, puis une bibliographie, ainsi qu'une page où la graphie est présentée. Cette trace de la main qui bouge est accompagnée d'une phrase dont la première partie se retrouve au recto, alors que la deuxième partie est au verso : « la graphie pour rien... ou le signifiant sans le signifié » (Barthes *R.B.* 229-30). Et puis finalement, en troisième de couverture, le mot de la fin écrit à la main : « Et après ? — Quoi écrire maintenant ? Pourrez-vous encore écrire quelque chose ? /— On écrit avec son désir, et je n'en finis pas de désirer. ». *Roland Barthes par Roland Barthes* expérimente la matérialité du livre et cherche à en exploiter tout l'espace disponible. Le *hors texte* est aussi important que les fragments puisqu'il renforce l'impression de ruptures et pousse à explorer le livre horizontalement. Ainsi, la lecture s'inscrit dans une conception spatiale de la discontinuité où chaque élément renferme de nouvelles possibilités quant aux interprétations imaginables. De cette manière, avant même d'être arrivé au fragment, le fragmentaire est déjà établi.

J'ai évoqué plus haut que le fragment, en tant que forme littéraire, est pensé comme la rencontre du pluriel dans la relation qui se crée entre les différents fragments, mais également à travers un rapport au tout qui est illustré par le vaisseau Argo. Autre élément identifié, le fragment est une forme du devenir, dont sa réalisation est sans cesse reportée. Cette idée en voie de réalisation en tant qu'éternel accomplissement construit la structure de *R.B* et va jusqu'à ouvrir le corps du texte avec le premier fragment *Vers l'écriture*

*Les arbres sont des alphabets, disaient les Grecs. Parmi tous les arbres-lettre, le palmier est le plus beau. De l'écriture, profuse et distincte comme le jet de ses palmes, il possède l'effet majeur : la retombée. (Barthes R.B.50)*

Cet extrait partage la page avec un poème d'Heinrich Heine, inscrit en caractère romain qui pourrait servir d'épigraphe au corps du texte que sont les fragments. Cette position n'est nullement aléatoire puisqu'elle initie le tournant de l'image vers l'écriture. Dans son avant-propos (celui qui initie la section *Images*), Barthes présente son texte en deux temps : celui de l'image qui correspond à son enfance et celui de l'écriture. Le commencement de sa vie réelle naît lorsque l'écriture apparaît ; la vie d'avant n'étant qu'un préambule. Barthes reproduit cette dynamique dans *R.B.* en débutant son portrait par des images qui laisseront place à l'écriture

*L'imaginaire de l'image sera donc arrêté à l'entrée dans la vie productive (qui fut pour moi la sortie du sanatorium). Un autre imaginaire s'avancera alors : celui de l'écriture. Et pour que cet imaginaire-là puisse se déployer (car telle est l'intention de ce livre) sans être jamais retenu, assuré, justifié par la représentation d'un individu civil, pour qu'il soit libre de ses signes propres, jamais figuratifs, le texte suivra sans images, sinon celle de la main qui trace. (R.B. 10)*

Le déploiement de l'imaginaire de l'écriture n'est possible que par une transition de l'image à la graphie. Nous retrouvons cette transition dans ce premier segment par la métaphore des arbres alphabets. Nous quittons ainsi le domaine de l'image photographique pour emprunter celle de l'image littéraire, lieu de l'imaginaire de l'écriture. Barthes précise que ces signes ne seront plus figuratifs alors que plusieurs métaphores et procédés littéraires s'immiscent dans les fragments. Cependant, le tout se présentera sous une forme moins assurée et plus diffuse.

*Vers l'écriture*, se déploie à la fois comme le déplacement de l'image à l'écriture, mais également comme l'annonciation du projet littéraire. La nature des fragments (si elle existe) se retrouve dans cette idée de direction *vers l'écriture*, sans être toutefois totalement accomplie. Barthes associe l'écriture à la retombée : « *De l'écriture, profuse et distincte comme le jet de ses palmes, il possède l'effet majeur : la retombée.* ». Ce mouvement représente un effet qui se fait sentir dans l'après-coup, à la manière d'un objet qui redescend après avoir été lancé. Une direction est annoncée alors que la finalité demeure incertaine, permettant de rester dans le domaine du possible. C'est du moins la thèse avancée par Hélène Surjus dans sa monographie *Roland Barthes et la scène de l'écriture : vers le fragment*, où elle précise que les fragments de Barthes fuient le plein<sup>9</sup> ainsi que la finalité. Je tiens à souligner le sous-titre qui amorce déjà l'idée d'une direction.

---

<sup>9</sup> Pour Surjus, le plein renvoie à la totalité à laquelle Barthes fait fréquemment référence.

L'utilisation de « *vers* » corrobore l'image du mouvement, permettant ainsi d'éviter de penser à sa fin. Pour Surjus, cependant, la clôture demeure inévitable :

Le fragment, lui, a pour caractéristique d'être achevé (car de toutes les matières d'œuvre, seule l'écriture en effet peut se diviser sans cesser d'être totale : un fragment d'écriture est toujours un accomplissement de celle-ci), mais se donne pour exigence difficile de ne pas marquer sa clôture. (Surjus 76)

Sans qu'elle y fasse directement référence, Surjus réussit à décrire l'effet de retombée auquel Barthes fait allusion, lorsqu'elle mentionne l'exigence « de ne pas marquer sa clôture ». Si nous retenons l'image de la balle, sa retombée est composée de multiples rebonds qui poursuivent le mouvement, même lorsqu'il devient difficile à observer à l'œil nu. La retombée permet alors de contourner la fatalité du fragment achevé, dans la mesure où elle autorise cet effet de rebond et produit une finalité en décalé. La thèse de Surjus est que l'écriture de Barthes se déploie telle une scénographie théâtrale et rejoint celle d'Elias qui parle de la nature performative du fragment. Dans les deux cas, il est question d'une écriture qui se joue de sa propre forme et se réalise par elle-même. Comme Surjus le mentionne, le fragment est un refus de « la liaison du sens et de l'univocité du discours » (Surjus 11). Néanmoins, il demeure toujours prisonnier d'une finalité et de ses limites.

À travers ce détour, l'écriture de la discontinuité prend forme. Celle-ci n'est pas seulement le résultat ou le symptôme d'une rupture, mais plutôt la trace d'une transformation inscrite à l'intérieur de la langue. Un éventail de possibilités s'ouvre alors par cet espace ainsi redéployé. Quant à l'image du vaisseau Argo, il permet d'illustrer le rôle que prend la discontinuité autant chez Barthes que chez Nelson. Même si le morcellement de l'écriture s'opère différemment dans les deux cas, il rend compte d'une écriture de l'espace où le texte est sans cesse amené à expérimenter ses propres limites. L'écriture spatialisée est primordiale car elle rend possible cette expérimentation des limites. Maintenant que celles-ci ont été établies, je peux poursuivre la réflexion en interrogeant les autres difficultés qui se présentent à la mise en récit de soi.

## 2. Récit de l'intime : raconter ses moments d'existence

Le premier chapitre a permis de préciser la place de la discontinuité au sein de l'écriture de soi. Il a également servi à définir plus amplement ce concept qui se déploie avant tout à travers l'espace par une expérimentation des limites. Le vaisseau Argo a, de son côté, exposé la structure des textes qui s'établissent dans l'interrelation des éléments qui les composent. J'ai abordé l'écriture de soi via les différents procédés utilisés dans la mise en récit, sans pour autant examiner leur nature autobiographique, qui sera l'objet du présent chapitre. Je m'éloignerai toutefois des théories littéraires des récits autobiographiques afin de poursuivre la réflexion entamée sur la discontinuité et l'espace. Ainsi, je me permettrai un détour par Virginia Woolf qui dans *A Sketch of the Past*, propose une réorganisation des moments de sa vie illustrant la dynamique retrouvée dans les textes étudiés. Il sera alors plus aisé de dessiner la relation qui s'établit entre Barthes et Nelson et leur récit de vie respectif.

### L'écriture de soi

La question du récit de soi est vaste et il est peut-être difficile de s'arrêter sur une description suffisamment riche pour arriver à saisir la façon dont le sujet est amené à parler de soi. C'est pour cette raison qu'il m'apparaît pertinent d'explorer le domaine des études autobiographiques. Cette catégorie est assez large pour englober à la fois le projet littéraire de Barthes et de Nelson, bien que des définitions généralement acceptées ne les intègrent pas nécessairement à l'instar de celle suggérée par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*<sup>10</sup>. En effet, Lejeune propose qu'il doit y avoir une adéquation parfaite entre l'auteur, le narrateur, ainsi que le protagoniste, critère qui n'est pas respecté dans aucun des livres qui ont tous deux plus d'un narrateur ainsi que de protagonistes. Barthes alterne les pronoms parlant de lui à la troisième personne à de multiples reprises alors que Nelson fait intervenir Harry en tant que narrateur et auteur à la fin de *The Argonauts*. Sa place est si prépondérante qu'il pourrait également être considéré comme protagoniste. Je reviendrai en détail sur ces caractéristiques, nécessaires à ce stade, afin d'illustrer la difficulté de les intégrer dans un genre littéraire précis. Malgré tout, les études autobiographiques

---

<sup>10</sup> Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique. 2, Signes de vie*. Éd. du Seuil, 2005.

permettent d'établir des lignes directrices qui rendent possible l'esquisse d'un portrait de ces écritures de soi.

Patrick Madden dans «The 'New Memoir'» offre un tour d'horizon des nouvelles expérimentations du récit de soi non fictionnel, ce qui l'amènera à élaborer une terminologie inédite.

In other words, while traditional memoirs of widely variant quality and literary interest continue to be published, the postmodern zeitgeist also produces its memoirs, which are fundamentally more obtrusively aware of the mediated nature of life, the unwieldiness of experience, the fallibility of memory, and the artifice of textual transformation. (Madden 223)

Sans emprunter la même dénomination de Madden, les éléments qu'il énumère sont toutefois pertinents à la compréhension des textes en tant que récit de soi, sans pour autant les faire entrer dans une catégorie précise. Bien que la lourdeur de l'expérience («the unwieldiness of experience») se fasse sentir chez Barthes, la faillibilité de la mémoire, tout comme la reconnaissance de l'artifice du texte, fondent le récit de soi présenté par les deux auteur.es. Ainsi, les œuvres dépassent un objectif de construire un récit cohérent qui permettrait de répondre à des questions telles que « Qui suis-je ? » ou encore « Quelle est la vie que j'ai menée ? ».

De son côté, Emily O. Wittman dans son livre *The New Midlife Self-Writing*, où elle consacre un chapitre entier à Maggie Nelson, s'interroge sur la terminologie la plus juste pour qualifier le travail de Nelson et des autres autrices étudiées. Dans le but d'envisager un espace plus ouvert à penser des nouvelles formes d'écritures, elle privilégie l'expression d'Avrom Fleishman « *self-writing* » ou écriture de soi en français

The new self-writing is indeed characterized, in part, by the novel ways in which it engages philosophical questions, experiments and jumps away from the traditional trajectories of autobiographical writing, while also (due to its seamless prose, stylistic clarity, and pedagogical concerns) producing what I call "pedagogical style." (Wittman 2)

La proposition de Wittman dans *The New Midlife Self-Writing* est que Nelson, comme d'autres de ses contemporaines, offre un récit qui peut être rapproché du *Bildungsroman*, à la fois dans le



« style pédagogique », mais également dans la volonté de relater une époque de sa vie déterminante. À contrario du *Bildungsroman*, la période exposée correspond approximativement à sa quarantaine. De cette façon, l'écriture de soi invite la réflexion en produisant un espace où les questions philosophiques et les expérimentations croisent une narration anachronique de souvenirs savamment choisis. Ce chapitre vise précisément à comprendre comment cette dynamique prend forme chez Nelson, de même que chez Barthes. Bien que *R.B.* ait été publié en 1975, la mise en forme du texte emprunte également ce mélange des genres malgré que l'aspect biographique soit beaucoup plus effacé. Ainsi, je rangerai la mise en récit de Nelson et de Barthes au sein de l'écriture de soi. Ces quelques caractéristiques énumérées en dessinent déjà les contours. Il reste cependant à identifier la façon dont elles organisent la mise en récit. Pour ce faire, je souhaite faire un détour chez Virginia Woolf en utilisant sa réflexion autour de ce qu'elle nomme *Moment of being*.

### **Les moments d'existence**

Virginia Woolf dans *A Sketch of the Past*, se donne le projet d'écrire ses mémoires, ou plutôt un journal de sa construction. En effet, le choix de *Sketch* n'est pas anodin, puisqu'il s'agit que d'une ébauche. L'écriture est sporadique et apparaît comme une tâche qui nécessite d'y revenir constamment. Le travail de rédaction s'est d'ailleurs échelonné sur plus d'un an et chaque entrée est datée entre parenthèses.<sup>11</sup> Dans ce texte, Woolf remet en question ce que signifie se raconter, en y dévoilant l'intime. Pour ce faire, elle part d'un constat des plus simples : la majorité des événements qui se déroulent dans notre vie ne valent pas la peine d'être racontés, non pas qu'ils soient anecdotiques, mais plutôt qu'ils ne suscitent pas d'émotion. Cette pensée émerge de la réalisation que la faillibilité de la mémoire n'est aucunement proportionnelle à l'importance d'un souvenir : « Why remember the hum of bees in the garden going down to the beach, and forget completely being thrown naked by father into the sea? (Woolf 70). Cette réalisation de Virginia Woolf s'accorde avec la constatation qu'une bonne partie de sa vie est formée de moments qui ne produisent aucune impression ou ressenti. Elle désigne ces moments sous l'expression *non-being*,

---

<sup>11</sup> La dernière entrée, le 15 novembre 1940, précède d'ailleurs de seulement quelques mois la mort de Woolf au mois de mars de l'année suivante. Il n'a donc vraisemblablement pas été achevé comme il est précisé dans cette version annotée.

que l'on pourrait traduire par une non-existence et qui se manifestent par une incapacité à marquer sa mémoire, mais également son imaginaire :

Although this was a good day the goodness was embedded in a kind of nondescript cotton wool [moments of non-being]. This is always so. A great part of every day is not lived consciously. One walks, eats, sees things, deals with what has to be done; the broken vacuum clean; ordering dinner; writing order to Mabel; washing; cooking dinner; bookbinding. (Woolf 70 *ibid*)

Ces moments où règne un état d'engourdissement du quotidien opèrent de telle manière pour Woolf que l'on sort de notre existence. Pourtant, il arrive que certains événements subsistent et s'imprègnent en nous, ce sont les moments d'existence (*moment of being*), des instants où l'on prend conscience que l'on vit. Là est leur seul point commun puisqu'ils ne sont ni garant d'une joie ni d'une douleur. Leur capacité à faire ressentir une sensation, une émotion, même la plus minime, les rend exceptionnels, comme le fut un des premiers souvenirs de Virginia Woolf

I was looking at the flower bed by the front door ; “that was a whole”, I said. I was looking a plant with a spread of leave; and it seemed suddenly plain that the flower itself was a part the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that the real flower; part earth; part flower. It was a thought I put away as being likely to be very useful to me later. (Woolf 71)

Le souvenir raconté par Woolf relève d'une intériorité qui ne semble liée à aucun contexte particulier. Celui-ci est constitué de deux impressions de certitude : la prise de conscience de l'unité de la fleur et que cette pensée s'avérera possiblement utile. Ces réalisations, pour Woolf, sont toutefois riches de sens, car un bref instant elle s'est sentie possédée par un sentiment qu'elle ignorait quelques secondes plus tôt. La richesse des instants d'existence woolfiens tient dans la conviction que tout ne mérite pas d'être raconté, tandis que les événements qui construisent les mémoires doivent minimalement être le reflet d'un quelconque sentiment d'être en vie. Pour Maria Dibattista dans « Women's autobiographies », les moments d'existences prennent d'ailleurs naissance au sein même de l'écriture où ceux-ci sont alors dévoilés

These moments of being, then, are not, strictly speaking, events or moments of intensified life. Rather, they are moments of vision fraught with horror that overwhelm the mind with “a revelation of some order” hidden behind appearances. It is only when the revelation is translated and transformed into writing that Woolf can discern “what belongs to what.” (Dibattista 216)

De cette manière, les épiphanies décrites par Woolf se forment par leur capacité potentielle à se transformer en matière première. Ainsi, on assiste à un renversement où ces moments deviennent

significatifs et reflètent l'existence dans la mesure où ils peuvent être retranscrits dans l'écriture. La représentation que Woolf se fait d'un récit de vie est donc composée d'instantanés qui s'accumulent sans que ces derniers mènent au prochain, puisque le tri se fait en décalé, au moment où le travail littéraire s'accomplit. C'est ce qui pousse Wittman à penser ces moments d'existence comme un revirement du récit de soi qui oppose le *chronos* au *kairos* : « Both Woolf and Manguso pass as students of the Greek philosophers, with their distinct taxonomy of time, pitting *kairos* against *chronos*, qualitative time versus quantitative time, the rush of possibility and felicity versus chronological time. » (Wittman 37). Bien qu'elle fasse ici le rapprochement avec l'autrice Sarah Manguso, Wittman établit également un lien entre l'organisation des écrits de Virginia Woolf et de Maggie Nelson. Pour l'heure, je souhaite attirer l'attention sur l'appel au *kairos* qui autorise une construction alternative de l'écriture de soi, où la non-linéarité devient le cœur du projet littéraire. Ainsi le *kairos* rend compte d'une réorganisation du sens et des souvenirs qui trahissent un désir de transformer le vécu en possibilités, dont je propose qu'elles naissent au sein même de l'écriture. Barthes, dans *Le neutre : Notes de cours au Collège de France*, explique que le *kairos* permet de modifier la temporalité du discours, en s'éloignant d'une logique du « développement » à laquelle j'ai fait référence dans le chapitre précédent. Il l'associe alors à une « temporalité légère, trouée, mobile, inflexionnelle, fragmentuelle ». (Barthes *Le Neutre, Notes De Cours Au Collège De France 1977-1978* 216). Ces caractéristiques pourraient qualifier autant *R.B.* que ce qui est défendu par Woolf. L'apport de Woolf précise cependant la nature littéraire de ces moments, tout en les ancrant à l'intérieur de sensations, d'impressions ou d'émotions. Tous ces éléments en main, il est maintenant possible de plonger dans la construction de la mise en récit de Nelson et de Barthes.

### **Se raconter**

Avant d'appréhender la manière dont se décline le récit, il est important de s'interroger sur la nature de celui-ci. Quel récit Nelson offre-t-elle dans *The Argonauts* ? Comme je l'ai mentionné, le texte revient souvent sur sa raison d'être, ce qui trouble les cartes tout au long de la lecture. La chronologie est changeante, mais on peut comprendre qu'elle suit la relation entre Maggie Nelson et son partenaire de vie. En effet, le livre commence par une de leurs premières rencontres et se termine par la contemplation de la nouvelle famille qu'ils ont formée avec le premier fils d'Harry et le bébé issu de leur union. Cette trame, que l'on devine, est également mise en relation avec une

autre qui est suggérée par une question rapportée par la voix d'Harry : « *You've written about all parts of your life except this, the queer part, you said / Give me a break, I said back. I haven't written about it yet.* » (Nelson 32) Cet échange de paroles intervient lors d'un conflit dans le couple, au moment où Nelson évoque la douleur qu'Harry vit, étouffé par ses bandages qui écrasent sa poitrine afin de la rendre invisible. S'ensuit une discussion houleuse touchant des questions sur l'identité et ce que peut signifier être queer. La réponse rapportée par Nelson, « *I haven't written about it yet* », soutient l'idée de ce qui nous est livré dans l'ouvrage. Cette citation est close par un « *yet* » souligné, ce qui confirme la temporalité : l'ici et maintenant s'offre comme mission de parler de « la partie queer » de Nelson. Le récit serait-il alors celui de sa vie queer ? Si tel est le cas, il faut se demander où commence et où se termine le queer. Nelson joue avec l'absurdité d'un tel questionnement et bien souvent, elle remet en cause la représentation de l'identité queer dans le quotidien. Elle va jusqu'à interroger la nature même du queer au titre de concept. Les réflexions qui émergent à ce sujet naissent habituellement d'un souvenir anecdotique qui se révèle être la source d'une pensée fertile. Nelson utilise alors cette occasion pour faire intervenir des théories et des idées issues de la psychanalyse, de la sociologie ou encore des études du genre, par l'apport d'une multitude de citations qui enrichissent le récit.

Dans les premières pages du livre, Nelson se remémore une conversation qu'elle a eu avec une amie peu de temps avant ou pendant le processus d'écriture ; celle-ci faisant la découverte d'une tasse offerte par la mère de Nelson sur laquelle est imprimée une photo de famille où elle est enceinte de son fils. Cette photo, dont elle nous fournit une description, s'inscrit dans les codes du portrait de famille de Noël, par exemple les vêtements hivernaux, la cheminée et le bas de Noël où son beau-fils se trouve également présent. L'amie de Maggie Nelson réagit à cette mise en scène traditionnelle alors qu'elle s'exclame : « *I've never seen anything so heteronormative in all my life* » (Nelson 13). Cette remarque qui agace Nelson l'amène à se demander quelle est la source de cette hétéronormativité

But what about it is the essence of heteronormativity? That my mother made a mug on a boogie service like Snapfish? That we're clearly participating, or acquiescing into participating, in a long tradition of families being photographed at holiday time in their holiday best? That my mother made me the mug, in part to indicate that she recognizes and accepts my tribe as family? What about my pregnancy —is that inherently heteronormative? Or is the presumed opposition of queerness and procreation (or, to

put a finer edge on it, maternity) more a reactionary embrace of how things have shaken down for queers than the mark of some ontological truth? As more queers have kids, will the presumed opposition simply wither away? Will you miss it? (Nelson 13)

L'évocation de ce commentaire entraîne un flot de questions qui, non sans ironie, fait ressortir l'absurdité d'opposer le queer à la parentalité. L'idée même d'une ontologie de l'hétéronormativité et d'une identité queer paraît superflue. La dernière prend la forme d'une interpellation directe qui, bien que destinée à l'investigatrice de ce flux d'interrogations rhétoriques, engage aussi un interlocuteur autre et pluriel (ambigüité accentuée par la valeur à la fois singulière et plurielle de *you*). Nelson ne s'arrête pas à cette démonstration, sa réflexion se poursuit sur près de trois pages alors qu'elle tente de remettre en question l'opposition queer (radicalité) et maternité (normalité), tout en essayant d'offrir une vision de ce que peut bien signifier être queer.

Afin d'appuyer son argumentaire, elle fait appel à Judith Butler, Jacques Lacan, D.W. Winnicott et Denise Riley, ce qui donne un texte très concentré en notions, concepts et citations. Ces derniers n'étant jamais référencés, le seul indice qui permet de les identifier est l'utilisation de l'italique et le nom en marge. Le passage se clôt par le retour à la conversation avec cette amie, associé à d'autres souvenirs servant de mise en contexte. À plusieurs occasions, un mouvement similaire est mis en branle. Le récit est érigé sur ces bribes de vies relatées par Nelson qui laissent place à une réflexion critique plus générale sur la réalité qui l'entoure. Cet enchevêtrement de pensées construit la structure de *The Argonauts*.

Comme chez Woolf, les évènements racontés ont été choisis non pas en fonction d'une nature révélatrice ou fondatrice, mais plutôt selon leur capacité à offrir une matière d'écriture. Telle la fleur qui fut source de certitudes, le souvenir de la tasse fait surgir l'absurdité de l'opposition entre le queer et la maternité. Dans les deux cas, ces passages reconstituent une prise de conscience, où les conclusions deviennent évidentes. Ces moments construisent ainsi un réseau sémantique dont les liens s'entrecroisent et sont la trace d'une forme de pensée, ce qui pour Woolf établit la base de l'existence qui permet de quitter les états d'engourdissement de l'être. Le quotidien décrit par Nelson n'est jamais celui de la routine qui mène vers une sorte de léthargie ; il est la source d'une mise en mouvement de la pensée qui se traduit par l'écriture du livre. C'est ce mouvement de pensées qui conduit Wittman à le qualifier d'œuvre philosophique : « *The Argonauts*, among so many other things, is a book of philosophy (though surely not just a philosophical book), full of interventions into ontological, epistemological, aesthetic, and ethical traditions. » (Wittman 52). Je

reviendrai plus loin sur cette manifestation d'une forme de savoir. Pour le moment, je tiens seulement à souligner l'importance de la mise en relation d'éléments issus du passé avec des réflexions de nature philosophique. Comme Woolf, qui cherchait à écrire ses mémoires par l'établissement de lien entre ce qui fut et ce qui est, Nelson invoque le passé dans le but de faire ressurgir le présent par l'écriture.

### **L'imagerie biographique**

Le biographique occupe une place modeste dans *R.B.*, puisqu'on ne le retrouve que brièvement dans la première partie intitulée *Images* puis au sein de la biographie sommaire qui clôt le livre. Le point de vue adopté dans ces deux sections est différent l'un de l'autre, bien qu'il coïncide malgré tout. Dès les deux premières pages, Barthes présente sa démarche et explique pourquoi les images doivent précéder le texte.

On ne trouvera donc ici, mêlé au roman familial, que les figurations d'une préhistoire du corps — de ce corps qui s'achemine vers le travail, la jouissance, d'écriture. Car tel est le sens théorique de cette limitation : manifester que le temps du récit (de l'imagerie) finit avec la jeunesse du sujet : il n'y a de biographique que de la vie improductive. (Barthes *R.B.* 10)

C'est par les images que le récit peut s'inscrire, celui de la jeunesse puisqu'il s'arrête alors dans le temps. Par la suite, l'écriture transitionne de la temporalité à l'espace. Et puis cet aveu « il n'y a de biographique que de la vie improductive » donne une réponse claire sur la position de Barthes ; l'écriture et le récit biographique ne peuvent se croiser. Le biographique se dévoile par l'image. Non seulement il est évincé de ce que Barthes appelle la vie productive (de l'écriture), mais il la précède. Même si Barthes emploie l'expression *temps du récit*, celui-ci n'est pas organisé en fonction d'une chronologie. Les images s'ordonnent plutôt par l'émoi qu'elles suscitent. C'est là qu'interviennent les moments d'existence de Woolf. Le récit biographique ne se construit plus grâce aux événements importants d'une vie, ceux-ci sont *de facto* exclus de cette *imagerie*. Les photographies ne sont que les traces d'un remous émotionnel où naît le récit. À travers les commentaires qui les accompagnent, l'ennui revient à plusieurs reprises tel un fil qui tisse une trame narrative. Souvent, on y voit un portrait de Barthes, le cadre assez rapproché, pour permettre de scruter son regard. L'âge est différent en fonction des photos où toutes les périodes de la vie sont représentées. De ces clichés, l'ennui ne transparait pas forcément, particulièrement ceux de

son enfance. Barthes les associe tout de même à ce sentiment ce qu'il affirme dans le commentaire rattaché à une photo de lui à huit ans, fixant l'objectif avec un petit sourire en coin mi-agacé, mi-résigné.

*Enfant je m'ennuyais souvent et beaucoup. Cela a commencé visiblement très tôt, cela s'est continué toute ma vie, par bouffées (de plus en plus rare, il est vrai, grâce au travail et aux amis) Et cela s'est toujours vu. C'est un ennui panique, allant jusqu'à la détresse : tel celui que j'éprouve dans les colloques, les conférences, les soirées étrangères, les amusements de groupe : partout où l'ennui peut se voir. L'ennui serait-il donc mon hystérie ? (Barthes R.B. 32)*

L'ennui est la forme la plus pure de non-existence puisqu'il donne l'impression de ne pas faire œuvre utile ; il ne fait qu'écouler le temps. Pour autant, il s'agit d'une émotion qui se vit consciemment. L'ennui arrive véritablement quand on en prend conscience. Ce sentiment, lorsqu'il se transforme en détresse, tel que décrit par Barthes, est la source d'instantanés de lucidité où l'engourdissement du quotidien n'est plus possible. Aussi douloureuses qu'elles puissent être, les périodes d'ennuis sont des moments d'existence où une prise de conscience intervient : c'est la réalité qui rejoint l'être. Quand Barthes se demande s'il s'agit de son hystérie, il construit un récit qui nourrit une vision cohérente de lui-même. Cette représentation naît de souvenirs qui acceptent la place de l'ennui dans sa vie et la souffrance qui l'accompagne. Cela fait en sorte que la lectrice ou le lecteur va sonder le texte, parcourant les images à la recherche d'une trace d'ennui à l'intérieur d'un sourire en coin sous un regard sérieux, ou encore devant un visage souriant. Le terme précis utilisé par Barthes pour expliquer sa démarche dans le choix des photos est la sidération (Barthes R.B. 9), ce qui laisse peu de place à la nuance. C'est justement ce remous émotionnel qui organise le récit. Le biographique, dévoilé en parallèle au roman familial, passe par l'ennui qui agit comme matière cohérente.

Comme je l'ai déjà mentionné, le récit de vie se retrouve également à la fin de *R.B.* Longue d'à peine deux pages, la courte biographie que Barthes nous offre regroupe des dates de convalescences ou de réalisations professionnelles. Présentée sobrement, la succession d'informations inscrites commence par sa naissance et se termine en 1962, soit treize ans avant la parution du livre.

Ainsi les années les plus prolifiques de publications et de contributions sont laissées de côté. Un commentaire entre parenthèses est toutefois rajouté en guise de conclusion

(Une vie : études, maladies, nominations. Et le reste ? Les rencontres, les amitiés, les amours, les voyages, les lectures, les plaisirs, les peurs, les croyances, les jouissances, les bonheurs, les indignations, les détresses : en un mot : les retentissements ? — Dans le texte — mais non dans l'œuvre) (Barthes *R.B.* 221)

L'espace biographique n'est rempli, pour reprendre l'expression de Barthes, que de la vie improductive, le reste, ce qui compte vraiment, est exclu, puisqu'il s'intègre à l'écriture et se retrouve dans le texte. On comprend que le récit biographique occupe donc une place minime dans *R.B.* et soit retranché du côté du paratexte. De quoi se compose alors le reste du livre ? Les retentissements dont parle Barthes semblent construire un autre récit qui est conduit par l'effet, qu'il soit de l'ordre des impressions, des émotions, ou d'un remous intérieur. Dans *Fragments d'un discours amoureux* Barthes parle du retentissement en ces termes.

Ce qui retentit en moi, c'est ce que j'apprends avec mon corps : quelque chose de ténu et d'aigu réveille brusquement ce corps qui, entre-temps, s'assoupissait dans la connaissance raisonnée d'une situation générale : le mot, l'image, la pensée agissent à la façon d'un coup de fouet (Barthes *Fragments d'un discours amoureux*)

Ainsi, l'énumération qui déploie les retentissements est associée à l'expérience de l'existence à rebours, puisqu'ils sont le retour d'un après-coup, une vibration dont les ondes s'étalent et qui émane directement du corps. Le retentissement fait une autre apparition dans le corps du texte, à l'intérieur d'un des fragments éponymes. Cette fois-ci, par contre, l'effet ne naît pas des moments de vie, mais plutôt du regard de l'autre sur sa propre existence : « Tout mot qui le concerne retentit en lui à l'extrême, et c'est ce retentissement qu'il redoute, au point de fuir peureusement tout discours qui pourrait être tenu à son sujet. » (Barthes *R.B.* 186). Le retentissement dans ce contexte se traduit par la peur de l'effet que les mots des autres auront sur Barthes. Je tiens à souligner le changement de pronom qui est employé dans ce fragment, où la troisième personne est utilisée plutôt que la première. Par ce procédé, il se place en marge de sa propre personne et emprunte, du même coup, les mots des autres. Le « il » employé pour le désigner par ceux qui désirent le commenter, en bien ou en mal, instruit une distance entre le Barthes écrivant et le Barthes décrit et permet alors de révéler un malaise. Le retentissement redouté est l'effet qui ne peut être anticipé, qui effraie et mène à la fuite, comme cela est suggéré par la conclusion du fragment : « Le lien du



monde est ainsi toujours conquis à partir d'une peur. » (*Ibid.*) La peur sert ainsi de tremplin qui alloue la création d'un lien au monde, à ce qui est autre. Le retentissement serait-il donc le sentiment d'avoir conquis quelque chose qui est extérieur à soi-même ? L'utilisation de la troisième personne contribuerait-elle à cette conquête, puisqu'elle permet d'entrer en contact avec ce qui est autre sans oublier la peur de celui-ci, tout en gardant une distance salutaire ? Peu importe le sens qui est donné au retentissement, il évoque dans tous les cas une position réflexive qui nécessite un décalage. Ainsi, le texte s'envisage comme un récit d'effets où il n'est qu'accessible dans un après-coup. Le « moi » y est toujours présent, bien qu'indirectement.

Les moments d'existence proposés par Woolf ont rendu possible la compréhension de l'organisation du récit où le biographique s'y retrouve, mais de manière détournée. Le récit devient l'occasion de faire naître l'écriture à l'intérieur d'une sensibilité personnelle où les événements relatés occupent une place secondaire. Les événements sont d'abord médiatisés par l'effet ressenti, ce qui permet de discerner lesquels pourront devenir matière à écrire de ceux qui ne produisent rien, les moments de non-existence. Wittman rappelle l'importance que prend alors la non-linéarité, que je relie à ces moments d'existence

The contemporary midlife self-writing under consideration brings us a non-linear depiction of the self; who the writer "is" is not taken for granted, and subject matter is first and foremost less anthropocentric, even as it is more embodied (Wittman 4)

La non-linéarité joue un rôle primordial dans l'écriture de soi telle que présentée par Nelson. Le « je » présent chez Barthes n'est également pas « pris pour acquis » alors que ce dernier emploie d'autres pronoms pour se qualifier. Les deux textes appréhendent la place du « je » de manière similaire, dans la mesure où la position réflexive est utilisée comme un tremplin de la pensée. Le sujet sort de l'espace purement biographique et cherche à se situer ailleurs. Il s'agira donc maintenant de comprendre comment le « je » est déployé chez Barthes et Nelson.

### **3. La mise en récit du soi : Se raconter au détour de soi**

Le déploiement de la mise en récit chez Barthes tout comme chez Nelson a pu être mis en lumière par l'étude de Woolf. Il se décline en moments d'existence plutôt qu'en une suite d'évènements. Cet examen a permis d'appréhender l'organisation de la part biographique présente dans le corpus étudié, tout en relevant son rôle secondaire. Le travail d'analyse n'est cependant pas terminé puisqu'il reste à déterminer la manière dont les œuvres trouvent leur cohérence en tant que récit de soi. En effet, la relation entretenue entre la narration de celle ou celui qui écrit et le texte n'a pas encore été abordée. Cette dimension sera donc l'objet du présent chapitre. J'adopterai la position développée par Judith Butler qui, dans son essai *Le récit de soi*, s'interroge sur les conditions d'émergence du soi et la façon d'entrer en contact avec soi-même. Ainsi, je me rapprocherai progressivement de la question initiale de ce mémoire qui vise à comprendre de quelle manière l'écriture comme incarnation permet l'établissement d'un rapport avec soi. Par ailleurs, cette voie allouera l'identification des limites inhérentes au geste d'écrire sur soi. De plus, ce chapitre initiera la réflexion sur l'acte de rendre compte de soi, qui sera étayé au chapitre suivant.

#### **Le récit de soi**

Il est impossible de prime abord de raconter sa vie en totalité. En effet, l'espace du texte est forcément limitatif d'une part et, d'autre part, personne n'est en mesure de se remémorer l'entièreté de l'existence. Cette évidence n'est jamais abordée de front par Barthes et Nelson. Il m'apparaît cependant nécessaire d'établir cette limite fondamentale du récit de soi, puisqu'elle agit directement sur l'économie des textes proposés. Cette prémisse entraîne deux caractéristiques majeures au sein de la mise en récit : l'émergence de souvenirs spontanés qui sont organisés de façon anachronique ; et la position réflexive tenue par le « je » narratif. Si la structure de ce premier élément a été explorée dans le chapitre précédent, je m'attarderai maintenant au deuxième élément. Je parle de « je » narratif afin de marquer la distance qui s'immisce dans les textes entre ce qui est vécu et la présentation qui en est faite. Cette distance est primordiale à l'établissement de la mise en récit.

J'ai privilégié le travail de Butler puisqu'elle fait partie des auteur.es les plus souvent cité.es par Maggie Nelson dans *The Argonauts*. Même si elle fait appel à cette autrice principalement pour son apport aux études de genre, *Le récit de soi* nous éclaire sur le rôle que joue l'autre, non seulement au sein de la narration mais aussi dans notre rapport à soi. Comme Butler l'explique, la narration et le souvenir de notre propre vie ne concordent pas forcément, bien au contraire. Dans une tentative de déterminer la place de la cohérence dans le récit de vie, Butler va se tourner vers la psychanalyse. En choisissant cette avenue, elle explore les conséquences de la rencontre avec l'Autre dans le cadre d'une cure analytique, ainsi que dans un contexte plus global. Elle part de la prémisse que le sujet offre systématiquement le récit de sa propre vie à un autre, qu'il soit réel ou fictif. Cependant, cette action a une portée bien plus grande puisqu'elle va également permettre d'entrer en relation avec soi-même :

« Ainsi, j'essaie de raconter une histoire à mon propos et je commence quelque part, désignant un instant, essayant de commencer une séquence, proposant peut-être des liens causaux ou du moins une structure narrative. Je me raconte et, me racontant, je me lie, je rends compte de moi, j'en rends compte à un autre sous la forme d'une histoire qui pourrait bien œuvrer à résumer comment et pourquoi je suis » (Butler 67)

En interrogeant le processus qui est mis en branle dans le récit de soi, Butler établit d'une part le caractère fictionnel de toute forme de narration sur soi, et de l'autre, la nécessité d'entrer en relation avec soi-même : « le sujet se lie ». Se raconter peut alors être entrevu comme un acte réflexif qui permet non seulement de rapporter son histoire, mais également de la construire. J'ai déjà fait allusion à l'organisation du récit qui se tisse par les liens. Le façonnement y est similaire puisqu'il est question du sujet qui se lie, sauf qu'il opère à travers le travail de narration au sein d'une même séquence. Dans un des passages de *The Argonauts*, Nelson relate les jours passés dans un hôtel pendant la convalescence d'Harry après une mastectomie. Entre les soins, le couple regarde des films, dont un de la série X-men. Nelson retranscrit alors un dialogue entre le professeur X et Erik Lehnsherr sur la place des mutants et la nécessité d'entrer dans un moule qui est suivi par un paragraphe où elle résume la discussion qu'elle et Harry ont eue en réaction à cette scène. Puis, c'est le retour au temps de l'écriture où Nelson ajoute ses impressions rétrospectives

While we talked we said words like *nonviolence, assimilation, threats to survival, preserving the radical*. But when I think about it now I hear only the background buzz of our trying to explain something to each other, to ourselves, about our lived experiences thus far on this peeled, endangered planet. As is so often the case, the

intensity of our need to be understood distorted our positions, backed us further into the cage. (Nelson 82)

L'objectif ici n'est pas de souligner le décalage entre le souvenir raconté et les impressions lors de l'écriture du roman. Il s'agit plutôt d'y voir le travail narratif de la mise en récit qui se synchronise à un acte réflexif qui intervient à la fois sur la narration en tant que récit que l'on donne aux autres et sur le rapport à soi. La réflexion à rebours qui vient à l'esprit de Nelson ne concerne pas ce qui a été dit ni même la scène à proprement parler. Elle rend compte d'une réalisation : le débat convivial de prime abord était en réalité le théâtre d'un couple qui tentait d'expliquer leur existence à l'autre tout comme à eux-mêmes, dont l'aboutissement est raté d'avance. Cela n'est cependant rendu possible que par la narration, la position que le « je » entretient avec lui-même. Nelson *se lie* par cette posture qu'elle tient sur elle-même et ses propres souvenirs en faisant intervenir de multiples « je » narratifs.

En élaborant l'histoire, je me crée une nouvelle forme en instituant un « je » narratif qui se surajoute au « je » dont je cherche à raconter la vie passée. Le « je » narratif s'ajoute effectivement à l'histoire à chaque fois qu'il essaie de parler, puisque le « je » apparaît encore comme la perspective narrative, et cette addition ne peut se raconter totalement au moment où elle fournit le point d'ancrage de la perspective de cette narration. (Butler 40)

Pour Butler, le récit de soi naît inévitablement d'un « je » qui s'ajoute à celui de l'histoire vécue, ce à quoi Nelson fait constamment appel. Ce dédoublement opère non seulement au niveau du récit ainsi construit, mais également quant à la formation du sujet (« je me crée une nouvelle forme »). On peut alors concevoir que le mouvement du sujet « qui se lie » s'institue par l'interrelation de deux « je ». Il n'y a cependant pas que cette interrelation qui joue, puisque la perspective narrative de Nelson est souvent accompagnée d'une interpellation autre qui naît dans ces constants appels aux citations, comme c'est le cas du segment qui se clôt par une ouverture : « *Do you want to be right or do you want to connect? ask couples' therapists everywhere/ The aim is not to answer questions, it's to get out, to get out of it.* » (Nelson 82). Cette dernière phrase est la traduction d'un passage de *Dialogues* écrits par Gilles Deleuze et Claire Parnet, qui fait partie des ouvrages les plus cités dans le livre. Bien que la citation soit révélatrice, je souhaite attirer l'attention sur le glissement de sens qui s'observe entre le dialogue du film et cette conclusion. Si le contexte est au départ anecdotique, le recul affiché par Nelson engage une position réflexive sur elle-même, appuyée par cette citation prise isolément qui offre une ouverture en guise de conclusion. En proposant un point d'ancrage qui est autre, Nelson coupe cette double narration en

lui insufflant un regard extérieur et théorique. Ainsi, la mise en récit permet d'entrer en rapport avec soi, sans jamais s'y perdre. En revanche, pour Barthes, les choses ne semblent pas aussi claires et la mise en relation apparaît sous une forme plus trouble, ce que je me donnerai maintenant comme tâche d'éclaircir.

### **Écrire au détour de soi**

La narration occupe un rôle différent chez Barthes qui dépasse le désir de raconter son histoire, puisqu'il n'en propose aucune, du moins aucune qui soit unique et finale. La perspective narrative s'exprime plutôt à travers une série de liens qui vont développer l'idée de rendre compte du « pourquoi je suis », ce que Butler identifiera comme l'existence d'un sujet qui se lie. Cette disposition m'amène à interroger l'économie du récit faite par Barthes qui semble se mettre en périphérie de sa vie.

Barthes parsème à l'intérieur même de son texte des éléments qui corroborent un désir d'écrire sur soi et qui en multiplie les détours. Une des pistes de réflexion se retrouve au sein du fragment intitulé *Le cercle des fragments* qui commence ainsi : « Écrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étales en rond : tout mon petit univers en miettes ; au centre quoi ? » (Barthes *R.B.* 111). Développé sur deux pages et demie, ce fragment constitue l'un des plus longs du livre. Je souhaite m'attarder à cette écriture circulaire et la structure de cette citation construite sous la forme d'une parataxe. Chaque segment de la phrase introduit le suivant par deux points : l'écriture des fragments mène au cercle, entraînant l'étalement de sa propre personne (« je m'étales en rond ») qui conduit à l'émiettement de son univers. Une cassure apparaît cependant à la fin de ce passage, alors que le dernier segment n'est pas introduit par un deux-points, mais par un point-virgule. Puis, la phrase se conclut par un questionnement : « au centre quoi ? ». La structure employée fait écho à une image que Barthes utilise dans *Le style et son image*. Au fruit à noyau représentant la dyade fond/forme, Barthes propose plutôt un *feuilleton* (du discours), voire la figure d'un oignon où les couches sémantiques se superposent sans qu'une essence (un noyau) doive exister.

Le problème du style ne peut être traité que par rapport à ce que j'appellerai encore le *Feuilleté* du discours ; et, pour continuer les métaphores alimentaires, je résumerai ces quelques propos en disant que, si jusqu'à présent on a vu le texte sous les espèces d'un fruit à noyau (un abricot, par exemple), la pulpe étant la forme et l'amande étant le fond, il convient de le voir plutôt sous les espèces d'un oignon, agencement superposé de pelures (de niveaux, de systèmes), dont le volume ne comporte finalement aucun cœur, aucun noyau, aucun secret aucun principe irréductible, sinon l'infini même de ses enveloppes — qui n'enveloppent rien d'autre que l'ensemble de ses surfaces. (Barthes *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* 159)

Le mouvement exercé par les strates du discours, tel qu'il est décrit, illustre parfaitement la structure syntaxique du passage cité plus haut. Le sens se déploie alors dans la polysémie et non dans l'univocité. Les couches s'ajoutent tandis qu'au centre, rien, si ce n'est l'infini. Il s'agit ici d'un cercle et la question de son centre n'est que posée ; la réponse reste en suspens. Les enveloppes infinies du texte semblent ainsi être réfutées. L'infini n'est cependant jamais très loin, puisqu'il refait surface, mais s'étend dans une autre direction. En effet, le cercle incarne aussi la multiplication à l'infini, telle la boucle d'un éternel retour. Dans ce cas-ci, les fragments s'accumulent au pourtour, non pas pour laisser place à un sujet ou à un imaginaire, mais pour exprimer une limite qui circonscrit la frontière avec ce qui est du domaine de l'autre. L'infini ne s'accroît pas, il est effritement : « tout mon petit univers en miettes » (Barthes *R.B.* 111).

Il s'agit donc d'un décentrement de l'écriture de soi où le sujet n'est visiblement plus le point de rencontre du texte. Pourtant, bien que ce dernier suggère un dispersement du sujet, sa structure crée une conjoncture favorable à l'établissement d'un rapport à soi. Lorsque Barthes pose la question du centre, j'assiste en tant que lectrice à une interpellation qui me dépasse, qui va permettre à un « je » de *se lier*. Pour en revenir au concept développé par Butler, l'organisation employée dans *Le cercle des fragments* ainsi que son contenu prennent forme dans le dédoublement alors que le « je » narratif semble lui-même se dédoubler. La perspective narrative est donc sans cesse amenée à bouger, une nouvelle forme émerge constamment. Le sujet se lie dans la mesure où il rend compte de lui-même tout en racontant une histoire qui est paradoxalement celle de l'effritement d'un soi. Cependant, cette fragmentation n'est pas forcément le signe d'une destruction, au contraire. Afin de comprendre comment ce déploiement est possible, il est essentiel de revenir à la dimension de l'interpellation que Butler considère cruciale à la narration

Je suggèrerais que la structure de l'interpellation n'est pas une caractéristique parmi d'autres de la narration, un de ses nombreux et variables attributs, mais qu'elle l'interrompt. Au moment où l'histoire s'adresse à quelqu'un, elle prend une dimension rhétorique irréductible à une simple fonction narrative. Elle présuppose qu'il y a quelqu'un et cherche à l'enrôler et à agir sur lui. Quelque chose se fait par le langage lorsque je commence à rendre compte de moi : cet acte est inévitablement interlocutoire, hanté, lesté, persuasif et stratégique. (Butler 54)

L'interpellation en tant que suspension de la narration est pertinente dans l'écriture fragmentée de Barthes car elle explique l'impression de s'interrompre tandis que chaque section fonctionne à la manière d'une interpellation renouvelée. La narration est alors entrecoupée par Barthes qui entre en relation avec lui-même. Butler parle d'une dimension rhétorique inévitable où le sujet cherche à agir sur l'autre interpellé. Or, dans le cas de Barthes, cet autre semble faire référence à lui-même, telle une tentative supplémentaire pour répondre à la mission première d'offrir son portrait. J'observe donc une voix qui rend compte d'elle-même, mais hantée par cette question fondamentale de l'origine. L'interpellation démultipliée décuple les conditions d'émergence de ce qui pourrait constituer une réponse satisfaisante puisque l'interrogation reste en suspens. Cette absence d'explication n'est toutefois pas le signe d'un échec. Comme l'Argo, elle se forme dans la pluralité : « C'est pluraliser, subtiliser, qu'il faudrait sans frein. » (Barthes *R.B.* 84)

## **Se raconter**

En abordant le « je » de la narration, sa fonction rhétorique est mise en lumière alors qu'un positionnement est pris sur sa propre histoire. Une séparation existe entre les événements qui composent le récit de notre vie et l'acte de se raconter. Chez Nelson, cette distance est constamment rappelée, car elle précise le temps de l'écriture qui agit comme temporalité de son récit. Ce dernier demeure cependant toujours anachronique et brouillé. Il permet toutefois d'instaurer un point d'ancrage à partir duquel les éléments s'organisent. La reconstitution d'un « je » narratif n'est aucunement accessoire puisqu'elle est également l'indication d'un autre rôle qui dépasse les besoins du récit. Butler souligne la fonction de la narration dans la construction du sujet qui est amené à se reconstituer avec toutes les difficultés sous-jacentes. Cette perspective est primordiale à l'établissement d'un récit qui sort du cadre de la narration classique (un début, un dénouement, une fin).

Paradoxalement, cette invocation [du « je » narratif] est un acte performatif, et non pas narratif, même s'il fonctionne comme le pivot de la narration elle-même. En d'autres termes, j'accomplis quelque chose avec ce « je » — en l'élaborant et le situant par rapport à un public réel ou imaginé — qui ne se réduit pas au fait de raconter une histoire à son propos, même si le fait de « raconter » fait encore partie de ce que je fais. (Butler 67)

La narration se construit en fonction de cet autre interpellé qui doit être situé. L'aspect performatif est donc constamment rattaché à l'interpellation. L'écriture d'un texte révèle cependant une difficulté supplémentaire puisqu'en inscrivant une part de soi, ceux qui font partie notre vie sont forcément interpellés. C'est sous ce regard que la performativité devient un enjeu. Cette difficulté est abordée dans *The Argonauts*, alors que Nelson s'est donnée la tâche délicate de raconter non seulement sa vie privée, mais aussi son intimité. Partageant son quotidien avec son partenaire Harry, Nelson ne peut qu'être confrontée à la complexité de parler pour soi. Même si elle est bien consciente du caractère subjectif de son projet et de ses propres perceptions, un malaise se fait cependant sentir. Au lieu d'étouffer cet inconfort, elle va se servir de ce malaise comme matière d'écriture. En effet, la culpabilité d'écrire sur les autres est mentionnée à plusieurs reprises et s'intègre parfaitement à une des questions centrales qui traverse le texte : pourquoi écrire et surtout sur quoi ? Un passage en particulier traduit l'ambivalence qui découle de l'écriture de soi. Au tiers du livre, Nelson raconte le moment où elle demande à Harry de lire une version de ce qui deviendra *The Argonauts*. Harry éprouve une certaine réserve, Nelson lui répond

*How can a book be both a free expression and a negotiation? It is not idle to fault a net for having holes? That's just an excuse for a crappy net, he might say. But it's my book, mine!! (Nelson 46-47)*

Une tension naît non pas du point de vue de son partenaire, mais bien d'un malaise intérieur. D'ailleurs, la réponse d'Harry n'est que la projection de Nelson. Elle permet toutefois de comprendre ce qui se joue. Écrire sur soi peut difficilement être un acte clos et déborde forcément sur la vie des autres et leur subjectivité. C'est à ce moment qu'un glissement s'opère. Du monologue intérieur s'ensuit une voix autre qui est la confrontation de deux subjectivités

*Yes but the details of my life, of our life together, don't belong to you alone. Ok, but no mind can take the same interest in his neighbor's me as his own. The neighbor's me falls together with all the rest of the things in one foreign mass, against which his own me stands out in startling relief. A writer's narcissism. But that's William James's description of subjectivity itself, not narcissism. (Ibid.)*



De cette rencontre de l'altérité, la subjectivité est transformée en guide. Nelson fait appel à la subjectivité comme concept bien défini dans le but de protéger son intégrité. Ce n'est pas son regard qui est attaqué, mais l'idée de la subjectivité qui est intrinsèque à l'écriture et résulte toujours d'un positionnement. Le processus qui est décrit traduit une tentative de conceptualiser le soi qui parle en abordant l'écriture ainsi que la subjectivité par des termes impersonnels et extérieurs. Butler retrace ce processus et l'intègre à la performativité narrative qui découle de la difficulté maintenir un lien à l'autre.

Je commence à réfléchir, pensant qu'il doit y avoir un fil conceptuel qui fournira ici une possibilité narrative, un quelconque lien perdu, une quelconque possibilité de chronologie, et le « je » devient de plus en plus conceptuel, de plus en plus conscient, concentré, déterminé. À ce moment, lorsque j'approche de l'ambition d'autonomie intellectuelle en présence de l'autre, en l'excluant presque de mon horizon, le fils de mon histoire s'effiloche. Si je parviens à cette autonomie, je perds ma relation à l'autre. (Butler 69)

L'autonomie ne peut être établie sans qu'une limite ne soit atteinte et que les liens façonnés avec l'autre ne se brisent, tout comme sa propre possibilité narrative. Une autonomie entière et sans concession efface toute chance de ce lier à autrui. L'argumentaire de Nelson tombe à plat puisqu'il est confronté à l'appel de l'intimité. La relation entre Nelson et Harry est régie par l'intime. Parce que celle-ci n'est pas de l'ordre du rationnel toute retranscription adéquate est difficile, ici mise de l'avant par Harry

Whatever — why can't you just write something that will bear adequate witness to me, to us, to our happiness? *Because I do not yet understand the relationship between writing and happiness, or writing and holding.* (Nelson 47)

La tension reste intacte, car l'opposition entre la véracité et l'écriture n'est pas tout à fait vraie. En effet, l'intimité sous-entendue par Harry, refusant que sa vie soit ramenée à une idée, ne s'oppose pas à l'écriture en soi. Seulement, elle semble être inadéquate dans la mesure où elle ne rend pas justice à leur vie conjugale. Or, comme la réponse le souligne, le malaise se retrouve plutôt dans la relation entre l'écriture et le bonheur. Le problème se déplace alors d'une question de véracité à ce qui peut être exprimé et mène, encore une fois, à un aveu d'échec : celui de comprendre le lien entre écriture et bonheur, mais peut-être aussi celui d'écrire sur soi tout simplement. En poursuivant sa réflexion, Butler explique que cet échec de la narration conduit à une réalisation et c'est à travers celle-ci qu'il est possible de faire l'expérience de soi

À ce moment émerge autre chose qu'une pure élaboration conceptuelle de l'expérience. Le « je » qui raconte découvre qu'il ne peut diriger la narration, et qu'il ne peut rendre compte ni de son incapacité à raconter, ni de la raison pour laquelle la narration s'interrompt. Il refait expérience de lui-même, ou plutôt, il refait l'expérience de lui-même comme ignorant radicalement, sinon irrémédiablement, qui il est. (Butler 69)

Il est important de préciser que le rapprochement qui est fait ici entre les conceptualisations de Butler et Nelson doit être entrevu sous la loupe d'une mise en scène. Nelson retranscrit cette réalisation par le truchement des interpellations entre elle et Harry et lui donne une voix qui fait miroiter un dédoublement du « je ». L'expérience de l'écriture s'associe à l'expérience de soi, qui n'est cependant rendue possible que par ce jeu d'interpellations. Le résultat, quant à lui, n'est pas un échec, mais plutôt la reconnaissance de sa propre opacité qui demeure de fait hors de notre contrôle. Dans ce cas-ci, l'opacité ne naît pas de l'incapacité de Nelson, à rendre compte de sa vie intime avec Harry, mais que ces tentatives sont malgré tout insuffisamment riches pour englober la vision de son partenaire. À la suite de cet échange, Nelson évoque avoir eu comme projet de coécrire un livre avec Harry, y renonçant finalement. Cette pensée devient anxiogène alors qu'elle est effrayée à l'idée que les limites de sa propre personne s'effacent : « I guess I wasn't ready to lose sight of *my own me* yet, for as long, writing has been the only place I have felt it plausible to find it (whatever 'it' is). » (Nelson 47). L'écriture permet de se retrouver même s'il est impossible de déterminer en quoi cela consiste : « whatever 'it' is ». Notre narration nous échappe donc sans que cela soit un échec. Il s'agit seulement d'une façon de rendre compte de soi avec le sentiment d'impuissance que cela sous-tend.

À ce moment-ci, je souhaiterai m'attarder sur l'utilisation du verbe « raconter », ce qui précisera la manière dont le récit de soi s'envisage. Raconter est avant tout un verbe transitif qui oblige une mise en scène, ainsi qu'un certain degré de description. Que l'on conte une histoire fictive ou une anecdote, un récit se crée avec une forme narrative. Quoiqu'il en soit, un objet et une visée sont nécessaires. Le verbe « se raconter », lui, fonctionne différemment. Il devient non seulement pronominal, mais également intransitif. « Se raconter » ne requiert rien d'autre que faire l'expérience de soi-même. Les narrations peuvent se multiplier sans qu'aucune ne réponde réellement à la question du « qu'est-ce que je suis ? ». L'acte est intransitif, car il dépasse ses fonctions narratives, il est la courroie de transmission qui permet de rendre compte de soi, qui n'est possible que dans l'acte se raconter. C'est de cette façon que l'on peut considérer l'aspect

performatif tel que mis en lumière par Butler. Tout le mouvement qu'elle décrit prend son sens dans la mesure où le sujet ne peut se raconter autrement.

Le « je » est le moment de l'échec de tout effort narratif pour s'expliquer soi-même. Il demeure l'inexpliqué et, en ce sens, constitue l'échec requis par le projet même visant à se raconter. Tout effort pour rendre compte de soi est voué à rencontrer cet échec et à se fonder dessus. (Butler 80)

Ni Nelson ni Barthes ne racontent leur vie ou une partie de celle-ci, ils font plutôt intervenir l'aspect intransitif du verbe en se racontant. Ils exposent leurs échecs à relater leur être comme une entité unifiée et racontable. Barthes fragmente son univers, puisqu'il est incapable d'établir ce qui est au centre. De son côté, Nelson fait référence à ce qu'elle est par un *It* indéterminé. C'est également ce qui fait la différence entre raconter sa vie et se raconter ; le premier inscrit la vie en instants, alors que le deuxième le fait en multipliant les sens de ce que peut représenter *être*.

## 4. Rendre compte de soi par l'imaginaire

Maintenant que les modalités de la narration de l'existence ont été relevées dans les textes, il me reste à interroger la manière dont les écrits de Nelson et Barthes sont amenés à entrer en relation. C'est à ce moment que j'introduirai le concept de « rendre compte de soi ». Cette expression renvoie à une élaboration spécifique du sujet et lorsque Butler l'utilise, elle fait référence à une position réflexive nous obligeant à entrer en relation avec soi. Elle l'oppose ainsi à la conception que l'individu est le pur produit de constructions sociales et de normes. Il faut comprendre que *Le récit de soi* situe le problème de la philosophie morale dans notre société contemporaine. Si Butler se concentre sur l'émergence du sujet, c'est qu'elle s'intéresse par ailleurs au principe de responsabilité. Elle tente de comprendre dans quelles mesures nous sommes responsables de nos agissements. Rendre compte de soi devient alors un moyen de rendre des comptes envers soi et autrui. Ce chapitre servira à définir ce concept, tout en relevant le rôle qu'il peut occuper dans le corpus étudié. Néanmoins, pour y arriver il est nécessaire d'éclaircir les conditions d'émergence de la subjectivité. Le rôle de la narration, tout comme celui de l'interpellation, a déjà été étayé dans le précédent chapitre, ce qui permettra d'entrevoir la place de l'autre dans l'acte de rendre compte de soi.

### Rendre compte de soi

En général, le récit de soi est envisagé comme un acte d'extériorisation du sujet qui permet de relater sa vie, comme si celle-ci était purement subjective. Les expériences sont alors avant tout vécues à partir de la sphère de l'intériorité. Or, celle-ci ne peut être totalement close sur elle-même puisqu'elle fait face à une contrainte : « Quand le 'je' cherche à se définir, il peut commencer par lui-même, mais il découvrira que ce soi est déjà impliqué dans une temporalité sociale qui excède ses propres capacités de narration. » (Butler 7). Ainsi, les capacités de narration nécessaires pour se définir dépassent rapidement nos conditions d'émergence, car celles-ci sont confrontées aux différentes zones d'altérité. Comme Butler le rappelle, des limites inhérentes à la subjectivité s'imposent au soi alors qu'il n'est jamais complètement isolé, et cela dès son apparition. Que je le veuille ou non, je me heurte constamment à un ici et maintenant qui est le résultat de normes et de cadres moraux. L'éthique et la responsabilité permettent au « je » de se lier avec le monde extérieur, à commencer par autrui.

Si *Le récit de soi* fait revenir le sujet au centre de l'éthique, je souhaite, pour ma part, prendre la direction inverse et remettre la réalité extérieure (autant la construction sociale que la relation aux autres) au cœur de l'expérience. La rencontre entre le sujet et la réalité extérieure est primordiale étant donné qu'elle forme le rapport à soi. Cela s'explique par le fait que le soi entre en relation avec ce qui l'entoure : « le 'je' n'a aucune histoire propre qui ne soit pas en même temps l'histoire d'une relation – ou d'un ensemble de relations – à un ensemble de normes » (Butler 7). Comment ces relations naissent-elles ? Par quels moyens entrais-je en relation avec ces normes ? Au contact de l'autre, toute personne est amenée à se transformer, alors qu'il est difficile de démêler l'impact précis que les structures sociales et les individus peuvent avoir sur nous. On peut cependant y percevoir une dynamique que Butler nous explique en reprenant le propos de Foucault.

L'idée de Foucault est non seulement que nous sommes certes toujours en relations à ces normes, mais que toute relation au régime de vérité sera toujours en même temps une relation à moi-même, une opération de critique ne peut avoir lieu sans cette dimension réflexive. Remettre en question un régime de vérité, lorsque ce régime de vérité gouverne la subjectivation, c'est remettre en question la vérité de moi-même et, en fait, ma propre capacité à dire la vérité sur moi, à rendre compte de moi. (Butler 22-23)

Le régime de vérité<sup>12</sup> est non seulement nécessaire à la formation des normes, mais également à ma subjectivité, puisque j'en suis issue. Il m'est d'autant plus difficile d'adopter une position réflexive sur moi-même. Comment puis-je alors être convaincue de ma propre capacité à me penser, voire d'élaborer tout discours critique ? Bien qu'elle soit explicite, cette question est essentielle à la fois chez Barthes et chez Nelson, car, comme nous le verrons, le doute s'immisce dans l'écriture de soi. C'est à ce moment que l'Autre et le rôle que joue l'interpellation interviennent. Le régime de vérité inscrit à la fois un *je* et un *tu* tandis que ce dernier revient dans les textes, sous une forme plurielle. Dans *The Argonauts*, le *tu* est engagé afin d'interpeller Harry

---

<sup>12</sup> Butler revient rapidement sur le concept foucauldien de régime de vérité qu'elle définit comme des « codes prescriptifs historiquement établis » Butler, Judith. *Le récit de soi*. Ainsi la vérité est ancrée historiquement et mise en place par les différents mécanismes et instances instruits à une époque donnée. Le sujet provient alors du résultat de différentes normes déterminées par le régime de vérité en place. Sur l'évolution de cette notion, je suggère la lecture « Qu'est-ce qu'un régime de vérité ? » d'Olivier Guerrier (Guerrier, Olivier. "Qu'est-ce qu'un « régime de vérité » ?" *Les cahiers de Framespa*, no. 35, 2020, doi:<https://doi.org/10.4000/framespa.10067>.)

à qui le livre est destiné. J'ai déjà relevé le rôle de ce *tu* premier et je souhaite maintenant approfondir les autres formes d'interpellations qui sont présentes.

Le rapport à soi, parce qu'issu d'un contexte social, enrichit la mise en récit alors qu'il n'est plus seulement le produit d'une subjectivité. En déterminant dans quelle mesure nous pouvons être responsables de nos actions, le principe d'un jugement sur soi est introduit par la nécessité de se positionner dans le monde et devant l'autre. J'ai abordé dans les chapitres précédents la mise en scène de questionnements dans *The Argonauts* autour du rôle des normes et de ce que représente être hors-norme. Non sans ironie, Nelson s'interrogeait sur le caractère hétéronormatif de sa vie et sur les conséquences concrètes qui en découlent. Souvent, lorsqu'elle parle du queer, même si elle ne semble que partager un souvenir, le politique refait surface ou du moins le désir de s'en éloigner. C'est ce qui arrive dans ce passage où revenant sur le début de sa relation avec Harry, Nelson décrit une rencontre survenue avec une connaissance d'Harry qui l'accoste sans aucune gêne

“So, have you been with other women, before Harry? “I was taken aback. Undeterred, she went on: “Straight ladies have always been hot for Harry.” Was Harry a woman? Was I a straight lady? What did past relationship I’d had with “other women” have in common with this one? Why did I have to think about “straight ladies” who were hot for my Harry? Was his sexual power, which I already felt to be immense, a kind of spell I’d fallen under, from which I would emerge abandoned, as he moved on to seduce others? Why was this woman, whom I barely knew, talking to me like this? When would Harry come back from the bathroom? (Nelson 8-9)

Cet enchaînement de questions, encore une fois, non sans ironie, traduit toute l'absurdité des catégories nourries de présupposés ainsi que l'impératif d'y faire appel. La nature rhétorique de ces questions ne nécessite évidemment aucune réponse car, à ce sujet, le point de vue de Nelson est clair. Cependant, ce passage démontre à quel point cela n'est pas suffisant. En effet, prendre position ne permet pas d'ignorer le régime de vérité qui nous entoure, puisqu'il ne le fait pas disparaître. Sans qu'elle le désire, Nelson est conduite à réfléchir sur son orientation présumée, mais également sur sa relation avec Harry et la possibilité qu'elle se termine. Un autre passage du livre aborde le même type de réflexion, mais prend une direction différente. Dans ce cas présent,

Nelson ne puise pas dans sa vie un souvenir, mais évoque une exposition de A.L. Steiner intitulé *Puppies and Babies*<sup>13</sup>

Some of the subjects of *Puppies and Babies* may not identify as queer, but it doesn't matter : the installation queers them. By which I mean to say that it partakes in a long history of queers constructing their own families-be they composed of peers or mentors or lovers or ex-lovers or children or non-human animals- and that it presents queer family making as an umbrella category under which baby making might be a subset, rather than the other way around. (Nelson 72-73)

Cette fois-ci, le rapport est inversé. Ce ne sont pas les personnes queers qui sont amalgamées à une vision hétéronormative. À l'inverse, certains portraits de personnes qui peuvent s'identifier comme hétéro et cisgenre sont exposés au service de la représentation des familles queers. C'est pour cette raison que Nelson ajoute, « the installation queers them ». Le queer prend alors la forme d'un verbe qui agit sur les sujets. Nelson propose une place pour la maternité à l'intérieur de cette catégorie qui est le queer<sup>14</sup> et rappelle qu'elle n'est pas absolue. Puis, elle conclut.

It reminds us that any bodily experience can be made new and strange, that nothing we do in this life need have a lid crammed on it, that no one set of practices or relations has the monopoly on the so-called radical, or the so-called normative. (*Ibid.*)

Ainsi, Nelson réitère que l'expérience ne peut être ramenée à une catégorisation de pratiques, puisque celle-là se renouvelle immanquablement. Le radical et le normatif se croisent sans cesse et il s'agit bien souvent d'une posture qui vise à mettre à l'écart plutôt qu'une réelle opposition sémantique. De ce fait, l'horizon normatif est remis en question, ce qui s'explique dans la pensée de Butler par l'incapacité d'avoir été reconnu en tant que sujet. En effet, le régime de vérité tout comme les normes opèrent au sein de la subjectivation puisqu'elles permettent la reconnaissance d'autrui et par autrui.<sup>15</sup> Bien que ces deux passages de *The Argonauts* se construisent différemment, ils mettent en scène dans les deux cas le constant croisement du politique par ce jeu de la reconnaissance et de l'expérience. Le tout peut prendre une forme usuelle telle que des commentaires déplacés ou s'instruire à l'intérieur même de l'expérience du corps comme la

---

<sup>13</sup> *Puppies & Babies*, 3001 Gallery, Los Angeles, CA, 2012. Collages de photos de chiens, d'enfant et de maternité, l'installation regroupe des photos de la vie privée de l'artiste et de son entourage.

<sup>14</sup> Ce passage reprend les réflexions que Maggie Nelson a exposé dans le zine accompagnant l'exposition en 2013 (Nelson, A.L. Steiner ; Maggie. "Puppies & Babies." *Otherwild*, 2013.). Elle ajoute sur la grossesse : « Perhaps this is where "queer pregnancy" comes in (and what pregnancy isn't queer? an open question). For the phrase doesn't just mean "pregnant queers," whatever that might entail. »

<sup>15</sup> Butler 24

maternité et l'allaitement. À chaque fois, les interpellations permettent de rendre compte de soi tout en adoptant une position réflexive qui naît de ces irruptions d'autrui par des relations avec des normes sociales insuffisantes<sup>16</sup>. Butler précise que le régime de vérité est récusé lorsque le « je » est incapable de se reconnaître dans les conditions mises à sa disposition. Nelson relève l'importance de ces remises en question, sans pour autant qu'elles prennent la forme de revendications. Elle privilégie plutôt l'accumulation d'expériences racontées qu'elle insère régulièrement dans un cadre théorique. Ces dernières s'offrent comme des exemples mille fois observés et répétables de ce qu'on vit. Les extraits déploient ainsi les possibilités d'être queer sans avoir à se rapporter à une dimension politique et mise, au contraire, sur l'expérience de soi. L'ajout des citations et des réflexions personnelles de Nelson rappelle que le politique demeure présent et qu'il est contreproductif de l'effacer totalement. Pour Butler, il convient de se demander : « Qui puis-je être, étant donné le régime de vérité qui détermine mon ontologie ? » (Butler *Le Récit De Soi* 25). À propos de Nelson, j'aurais envie de demander : « comment puis-je faire l'expérience de ma propre existence sans être ramenée à mon ontologie » ? Celle-ci, bien qu'elle n'ait jamais été nommée jusqu'à présent, est cependant sous-entendue et il est maintenant temps de s'y attarder.

## **Penser l'origine**

Une question aussi vaste que le « qui es-tu ? » peut être abordée de mille et une façons. D'ailleurs, par où commencer lorsqu'on veut parler de soi ? Où commence le début de notre être quand on veut le raconter ? Commence-t-il à notre naissance, à nos premiers souvenirs, ou bien avant notre propre existence ? Les premières pages de *A Sketch of the Past* de Virginia Woolf tentent de répondre à cette question. Woolf revient sur un premier souvenir vague où elle décrit des sensations et des détails.

This was of red and purple flowers on a black ground- my mother's dress; and she was sitting either in a train or in an omnibus, and I was on her lap. I therefore saw the flowers she was wearing very close; and can still see purple and red and blue, I think, against the black; they must have been anemones, I suppose. (Woolf 64)

---

<sup>16</sup> Sur ce sujet voir Rambeau, Frédéric. "La critique, un dire vrai." *Cahiers philosophiques*, vol. 130, no. 3, 2012, pp. 29-38, Cairn.info, doi:10.3917/caph.130.0029.



Des couleurs et des figures, voilà de quoi est composé le premier souvenir de Woolf qu'elle essaie de mettre en forme. Son incertitude est palpable bien que cette scène soit d'une grande importance puisqu'elle se veut originelle. L'évènement que Woolf raconte semble avoir eu lieu lorsqu'elle était une enfant, et qui, bien évidemment, ne relate pas sa naissance, mais marque toutefois les balbutiements de l'émergence de sa personne. Il s'agit de la première fois où elle est en mesure de se penser, de rendre compte d'elle-même comme sujet. Les conditions d'émergence du sujet mènent inévitablement à se confronter à l'impossibilité de rendre compte d'une origine. Cela s'explique par l'inadéquation entre le moment où je nais et où je prends forme à partir du langage. En effet, les balbutiements de l'expérience s'acquièrent au fur et à mesure que j'entre dans la langue, ce qui, encore une fois, n'est envisageable que par la rencontre de l'autre.

Mais si je peux m'adresser à toi, on doit d'abord m'avoir interpellé, m'avoir amené à cette possibilité du langage qu'est la structure de l'interpellation avant que j'aie pu trouver comment l'utiliser. Cela est non seulement la conséquence du fait que le langage appartient d'abord à l'autre et que je l'acquière par une forme de *mimésis*, mais également parce que la possibilité même de la capacité d'agir linguistique dérive d'une situation dans laquelle on se trouve interpellé par un langage qu'on ne choisit pas. (Butler 54)

Cependant, cette interpellation n'arrive que dans un après-coup. Elle nécessite en premier lieu la maîtrise de la langue qui est elle-même issue d'une interpellation de l'autre. Il n'est pas anodin que Woolf s'attarde à des impressions simples, comme les formes et les couleurs, puisqu'elles marquent l'incursion dans la langue, qui intervient dans un deuxième temps. Deux temporalités ainsi se superposent, celle de l'interpellation par la langue et celle de l'apparition d'un soi. Se pencher sur cette question permet de comprendre la place de la mise en relation envers nous-mêmes. L'émergence du sujet se produit à même cette structure qui débute par la langue et qui se déploie à différents niveaux. Cependant, le langage demeure faillible puisqu'il ne peut pas rendre compte avec justesse de ses impressions premières. Comme l'écrit Woolf : « I could spend hours trying to write that as it should be written, in order to give the feeling which is even at this moment very strong in me. But I should fail (unless I had some wonderful luck) » (Woolf 65). Il est difficile de déterminer où la faille s'inscrit. Est-elle à l'intérieur de la langue, de l'accès à notre propre personne ou dans le décalage qui existe entre les deux ? Reconnaître ce processus ne permet pas de résoudre cette opacité première ; elle invite seulement à l'envisager comme telle.

Bien que certains diraient que le fait d'être un sujet clivé, ou un sujet dont l'accès à soi est définitivement opaque, un sujet incapable de s'autofonder, correspond précisément

au fait de *ne* pas avoir les fondements de la capacité d'agir *ni* les conditions de la responsabilité, la façon dont nous sommes dès l'origine interrompus par l'altérité peut nous rendre incapables de donner une clôture narrative à nos vies. (Butler 54)

Ainsi, l'altérité est vécue comme une interruption qui empêche de remonter à l'origine d'un moi qui aboutirait à une version cohérente et définitive de ce que je suis. J'ai déjà abordé la façon dont Butler perçoit l'interpellation d'une coupure de la narration. Ici, Butler va plus loin, puisque non seulement l'origine nous est rendue inaccessible par l'altérité, mais ceci a pour conséquence de priver le sujet d'une clôture narrative. De cette façon, la réponse à la question « qui es-tu ? » est impossible dans la mesure où elle n'est jamais fixée. Nous rencontrons cette dynamique dans *R.B.* alors que la tentative de déterminer qui est Barthes est sans cesse à recommencer. Dans *comparaison est raison*, Barthes prend un moment pour réfléchir au rôle des comparaisons et des métaphores qu'il utilise dans son écriture. Il en conclut qu'il procède par un mouvement de translation plutôt que de combinaison, puisqu'il compare des systèmes plutôt que des images. À la fin du fragment, il revient sur lui-même en se citant

lui-même se traduit parfois, redouble une phrase par une autre phrase (par exemple : « *Mais si j'aimais la demande ? Si j'avais quelque appétit maternel ?* » *PIT*, 234, IV) C'est comme si, voulant se résumer, il ne s'en sortait pas, entassait résumé sur résumé, faute de savoir lequel est le meilleur. (Barthes *Roland Barthes Par Roland Barthes* 70)

Ici, Barthes cite un segment du *Plaisir du texte*<sup>17</sup>, comme exemple de translation. Se traduisant ainsi, il se dédouble plus qu'il complète ou remplace. Les passages se multiplient, tout comme les tentatives de se résumer sans qu'aucune d'entre elles ne soit satisfaisante. Toute origine et clôture étant inaccessible, le seul mouvement permis est l'accumulation puisqu'aucune version ne peut être la plus véridique ou juste. Celle-ci rend cependant le texte plus opaque, ce qui complique encore sa lecture. Elle illustre néanmoins toute la difficulté de rendre compte de soi. Dans ce cas-ci l'interpellation agit à la manière d'un miroir et se décline par l'utilisation de la troisième personne. En effet, la citation se termine par un changement de pronom qui introduit une forme d'altérité. Ce regard extérieur, bien qu'il ne soit que rhétorique, participe à l'élaboration de *R.B.*

---

<sup>17</sup> Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, 1973.

Je souhaite poursuivre l'ébauche de cette œuvre en insérant une nouvelle description de *R.B.* qui est employée cette fois-ci par Louis Marin. Toujours dans l'idée que *R.B.* est un portrait de Roland Barthes par son homonyme, Marin ajoute

Le portrait de Roland Barthes, sa « portraiture » est faite de paradigmes brisés, de têtes de chapitres ; c'est un sommaire, l'index raisonné d'un traité qui ne serait pas de spiritualité, mais de critique et de théorie critique (littéraires) (Marin 5)

Bien que cette description soit éloquente, je souhaite attirer l'attention sur la locution « paradigmes brisés ». Qu'est-ce qui est précisément brisé ? Seraient-ce les liens qui relient les fragments, ou encore l'axe paradigmatique qui serait ainsi détourné ? Si nous reprenons la définition proposée par Barthes dans *Le neutre, notes de cours au Collège de France 1977-1978*<sup>18</sup> le sens naît d'une opposition actualisée, tandis que le neutre déjoue ce paradigme. Lorsque Marin qualifie *R.B.* d'autobiographie au neutre, il suggère que le texte se construit par ce bris d'opposition afin que le neutre apparaisse. De cette manière, il poursuit les réflexions entamées par Barthes au Collège de France. Par ailleurs, les fragments, tout comme les images et les idées qui les composent, reviennent sous différentes formes. Or, aucun fragment ou partie de celui-ci n'est parfaitement substituable à un autre, comme Barthes le laisse entendre lorsqu'il compare *R.B.* à l'Argo. Le vaisseau demeure même si les pièces changent irrémédiablement, usées par le passage du temps. Le glissement de sens qui s'opère au fil du texte ne peut être regroupé au sein d'une structure définie et définissable. En effet, les différentes contradictions, les paradigmes brisés décrits par Marin jaillissent d'une forme de spontanéité qui peut donner une impression d'incohérence. Celle-ci n'est cependant pas forcément à proscrire. Pour revenir sur l'émergence du sujet selon Butler, l'incohérence fait partie du processus de rendre compte de soi, puisqu'elle réitère ainsi une condition de mise en relation du sujet.

L'objectif n'est pas ici de rendre hommage à un certain concept d'incohérence, mais seulement de souligner que notre « incohérence » établit la façon dont nous sommes constitués à travers la mise en relation : est impliqué en nous un monde social qui nous soutient – un monde social qui nous dépasse et nous précède, dont nous dérivons et dont nous sommes redevables. (Butler 65)

---

<sup>18</sup> « Le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens » *Le neutre* 31

L'inaptitude de rendre compte de l'émergence de notre moi n'est pas synonyme d'échec dans la mesure où elle ne fait qu'illustrer notre rapport au monde et à l'altérité de façon plus générale. L'incohérence telle qu'exposée par Butler est un état qui ne nécessite pas d'être dépassé ; il est, tout simplement. Le discours entretenu sur soi ne requiert aucune réponse. C'est dans le processus ainsi enclenché que naît le véritable récit de soi qui laisse place à l'incohérence, aux autres, à ce qui est pluriel, ce qui nous précède. Comme le précise Louis Marin, ce brouillement construit l'écriture d'un soi et sa mise en relation avec lui-même,

mais cette grille paradigmatique que range l'ordre alphabétique (et qu'elle dérange) serait appliquée à soi, à un soi qui deviendrait alors un texte ; qui, à ce moment-là, s'identifierait au soi qui écrirait. Par-là, une existence se convertit en écriture ou peut-être, aussi, l'inverse. (Marin 5)

### **Du récit à l'écriture**

Dans *A Sketch of the Past*, Virginia Woolf donne accès à ce processus de conversion d'une existence en écriture. Par moment, plusieurs semaines se passent où Woolf avoue avoir manqué de temps, mais aussi d'énergie, car se raconter ne va pas de soi et demande un investissement particulier qui dépasse l'acte de narrer sa vie. Parmi les questionnements qui traversent *A Sketch of the Past*, on retrouve celui de l'origine. En effet, où commence sa biographie ? Était-ce le jour de sa naissance ? Virginia Woolf n'en semble pas convaincue et ressent le besoin de revenir plus loin dans le temps puisqu'une bonne partie du texte se concentre sur la vie de ses parents. Plutôt que de construire un récit autour de sa vie, elle tente de comprendre le mystère qui entoure sa propre personne.

Who was I then? Adeline Virginia Stephen, the second daughter of Leslie and Julia Prinsep Stephen, born on 25th January 1882, descended from a great many people, some famous, some obscure; born into a large connection, born not of rich parents, but of well-to-do parents, born into a very communicative literate, letter writing, visiting, articulate, late nineteenth century world; so I could to take a great deal here not only about my mother and father but about uncles and aunts, cousins and friends. But I do not know how much of this, or what part of this, made me feel what I felt in the nursery at St-Ives. I do not know how far I differ from other people. That is another memoir writer's difficulty. Yet to describe oneself truly one must have some standard of comparison. (Woolf 65)

Pour se décrire, Woolf revient sur sa naissance dans le but de la mettre en contexte. Tout son environnement est mis en lumière, le statut social, le niveau d'éducation, la culture présente et

surtout son entourage. Les mémoires qu'elle souhaite écrire, portent sur la vie des gens qu'elle a côtoyés, voire même ceux qui sont décédés avant qu'elle ne vienne au monde. Woolf ne cherche donc pas la vérité sur elle-même à partir de son expérience personnelle, mais privilégie les regards extérieurs. Sa démarche indique non seulement l'importance de l'altérité dans la construction de soi, dès son émergence, mais aussi la difficulté d'en reconnaître précisément l'apport. Ainsi, la comparaison est primordiale sans permette toutefois d'en arriver à une conclusion (« But I do not know how much of this, or what part of this, made me feel what I felt in the nursery at St-Ives. » *Ibid.*). Elle commence donc son texte en décrivant les obstacles qui se posent à celles et ceux qui tentent d'écrire leurs mémoires. Ces obstacles illustrent la complexité de se raconter, alors que les événements demeurent lacunaires : « And the events mean very little unless we know first to whom they happened. » (*Ibid.*) À ce moment, l'écrit entre en scène, l'« existence se convertit en écriture » (Marin 5). Cela ne peut cependant se faire que par l'imaginaire, puisque, comme le rappelle Barthes, « je ne puis me mettre en scène (en texte), *comme tels* » (*Barthes Roland Barthes Par Roland Barthes 183*). L'intime qui est mis en scène chez Barthes et chez Nelson donne accès à une intériorité non médiatisée qui témoigne de l'acte de rendre compte de soi. À la façon de Woolf dont les mémoires ont été élaborés à partir des gens qu'elle côtoie et dont ceux-ci ont influencé son travail littéraire, Barthes et Nelson entrent en relation avec eux-mêmes par l'écriture de ce qui les entoure. Ce qui me conduit à concevoir leurs livres, non comme le récit de leur existence, mais plutôt comme celui de leur propre imaginaire.

### **Construire son imaginaire**

C'est Barthes qui le suggère avant tout, toujours dans sa tentative de répondre à la question première : De quoi le texte est-il fait ? La part de l'imaginaire, porte d'entrée pour appréhender *R.B.*, apparaît à plusieurs reprises. C'est dans le fragment *La récession* que son apparition est la plus flagrante. On croirait même assister à une épiphanie : « Le titre de cette collection (*X par lui-même*) a une portée analytique : *moi par moi* ? Mais c'est le programme même de l'imaginaire ! » (*Barthes R.B. 183*). Bien évidemment, les choses ne sont pas aussi simples et l'imaginaire chez

Barthes se décline de mille et une façons. C'est pour cette raison que je propose de retracer, dans un premier temps, ce qui peut être entendu lorsque Barthes emploie ce terme afin de mieux apprécier son rôle.

L'imaginaire occupe une place prépondérante dans *R.B.*, tout comme dans *l'œuvre* de Barthes, même si ce dernier refusait ce terme. Lorsque je regarde la section « repère » à la fin du livre, qui fait office d'index, j'ai une trace visuelle de l'importance que prend l'imaginaire, par le nombre de fragments auxquels ce terme est référencé. Le mot est utilisé dans des contextes différents et se modèle en conséquence, ce qui le rend parfois difficile à circonscrire. L'imaginaire est occasionnellement rattaché à la honte (*Réussi/raté ; Je vois le langage, Les amis*), à l'autre (*L'adjectif, Moi, je, Conversion de la valeur en théorie*), mais surtout à l'intime. Cela se fait sans le nommer, dans la mesure où il émane d'un moi, se forge à l'intérieur de celui-ci tout en permettant au moi de s'exprimer. L'imaginaire construit le texte comme une matière première, à défaut de pouvoir s'offrir totalement. Comme Barthes le précise, une grande part de lui-même, et par extension le livre, est du domaine de l'inconscient. Faire intervenir l'imaginaire est alors la seule façon possible de se raconter. C'est du moins ce qui ressort du fragment *La récession*, qui, encore une fois, détaille le projet du livre

Ce livre est fait de ce que je ne connais pas : l'inconscient et l'idéologie, choses qui ne se parlent que par la voix des autres. Je ne puis mettre en scène (en texte), *comme tels*, le symbolique et l'idéologique qui me traversent, puisque j'en suis la tache aveugle (ce qui m'appartient en propre, c'est *mon* imaginaire, c'est *ma* fantasmagorie : d'où ce livre). De la psychanalyse et de la critique politique, je ne puis donc disposer qu'à la manière d'Orphée : sans jamais me retourner, sans jamais les regarder, les déclarer (ou si peu : de quoi remettre encore mon interprétation dans la course de l'imaginaire). (*Ibid.*)

À en croire Barthes, c'est justement ce qui rend le livre si intéressant. Dans le fragment *La mollesse des grands mots*, il explique utiliser les *grands mots* de deux façons : soit il les emploie mal, soit il les emploie selon des modalités toutes personnelles. Dans ce dernier cas, il parle de « mots dont le sens est idiolectal » (Barthes *R.B.* 151). L'imaginaire est soumis à cette transformation, ce qui explique pourquoi Barthes ne cesse de tenter de le définir et que sa signification n'est jamais arrêtée. L'imaginaire exécute alors un double jeu de l'interprétation. D'une part, Barthes tente d'en saisir le concept, alors que de l'autre il s'efforce d'entrevoir son imaginaire tout personnel, tel que

suggéré dans le dernier segment de la citation<sup>19</sup>. Puis, dans le fragment *La coïncidence*, l'imaginaire est associé à un pronom : « Le pronom de l'imaginaire, « je », se trouve *im-pertinent* ; le symbolique devient à la lettre *immédiat* : danger essentiel pour la vie du sujet » (Barthes *R.B.* 68) Ici, le pronom se fait le porte-voix de l'imaginaire tout en gardant son caractère symbolique : « je suis moi-même mon propre symbole, je suis l'histoire qui m'arrive : en roue libre dans le langage » (*Ibid.*). Le « je » se dédouble et marque son entrée. La relation qui est entretenue avec les pronoms est primordiale au développement de l'imaginaire dans le texte puisque ce dernier agit comme un pivot qui opère le truchement entre ce qui est et ce qui est écrit (« je suis l'histoire qui m'arrive »). L'histoire prend alors la forme de ce qui s'est produit et de ce qui est mis en récit. Le fragment *Le livre du moi* poursuit cette idée en évoquant la nature du « moi » qui est associée à la vie romanesque, alors que Barthes se fait personnages

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman- ou plutôt par plusieurs. Car l'imaginaire, matière fatale du roman et labyrinthe des redans dans lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonné selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière). Le livre ne choisit pas, il fonctionne par bouffées d'imaginaire simple et d'accès critique, mais ces accès eux-mêmes ne sont jamais que des effets de retentissement : pas de plus pur imaginaire que la critique (de soi). (Barthes *R.B.* 144)

Le « moi », qui est multiplié, devient alors *personae*. Lorsque Barthes précise, que « l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*) », il fait émerger plusieurs voix qui servent à mettre en scène l'imaginaire. Ces masques agissent comme un médium dont on ne connaît toujours pas la forme, puisqu'ils ne surgissent que par « bouffées ». Pour Louis Marin, « le Moi serait alors (dans l'autobiographie postmoderne), une des *personae* de la fiction épistémologique de l'autoptyque, la mise en scène de l'imaginaire de soi-même. » (Marin 17) Pour arriver à cette conclusion, Marin précise que le portrait écrit par soi doit *de facto* être pluriel, ce qui met forcément en scène un moi démultiplié. Cependant, le « moi » n'est qu'un des *personae*. Les autres masques, eux, sont associés à des formes réflexives qui font écho à « la critique (de soi) » : « Le Moi serait une des figures de cette fiction dont la fonction ou la fiction propre serait de regarder » (*Ibid.*). Le « moi » réapparaît rapidement, mais il revient sous la forme extérieure du spectateur. Pour reprendre l'image de Marin, cette figure dont la fonction est de regarder est inscrite dans un jeu de distance et de mise en relation entre une intériorité et une extériorité : le lieu de l'imaginaire. Ce

---

<sup>19</sup> « de quoi remettre encore mon interprétation dans la course de l'imaginaire »

n'est cependant pas l'imaginaire en soi qui est mis en scène, mais plutôt sa construction. Je n'écris pas « voici l'imaginaire que je me suis façonné », ce qui correspond à la mise en scène de ma vie intérieure et s'engage dans la voie de la performativité (là où le doute et les failles sont effacés). Au contraire, il s'agit plutôt de déterminer « comment j'en suis arrivée là ? » C'est alors que la relation entre le soi et l'imaginaire prend forme chez Barthes par le biais du dédoublement. C'est à ce moment que le récit n'est plus tant celui de sa propre personne que le dessein de l'écriture, ce qui a mené à l'objet du livre.

### ***The many gendered mothers of my heart***

J'ai abordé l'ampleur de l'imaginaire dans l'écriture de soi, en tant que matière première. La construction de celui-ci ne peut se faire que dans la rencontre avec l'autre par la médiation de l'intimité. Dans *Sketch of the Past*, Virginia Woolf revient sur la place que prenait le fantôme de sa mère dans sa vie jusqu'à la parution de *To the Lighthouse* (Woolf 80). Nelson aussi met de l'avant la mère, ou plutôt les figures maternelles. Cependant, la représentation qui en est faite inscrit un véritable imaginaire, dont il sera maintenant question.

Dans *The Argonauts*, Nelson ne se contente pas de se remémorer les rencontres exceptionnelles ainsi que les gens qui ont habité son quotidien. Vers le milieu du livre, elle a déjà fait une grande place aux personnes qui ont eu un impact dans sa vie. Elle va toutefois souligner leur présence en insufflant une signification nouvelle. Alors que Nelson réfléchit sur sa relation avec le corps vieilli, elle repense à plusieurs femmes âgées qui l'ont marquée, dont celui d'une dame qu'elle croisait au sauna dans sa vingtaine. Elle la compare à la femme du bain dans *The Shining* dont la vieillesse effraie Jack Nicholson au même moment qu'elle passe d'objet de désir à celui d'effroi. Ce défilement de pensées la mène à évoquer des figures féminines qu'elle regroupait sous l'expression *my sappy crones*, ce qui va la conduire à parler d'elles (et d'autres) comme ses *Many gendered mothers of my heart*

What I will do is tell you about the stable of people I have come to think of as my sappy crones (except that they aren't really sappy, and they're not really crones). You've already met some of them. For a while I was calling them my good witches, but that wasn't quite right. If it weren't such a lengthy moniker I might call them "the



many gendered mothers of my heart” which is what poet Dana Ward calls everyone from Allen Ginsberg to Barry Manilow to his father to his grandmother to his childhood neighbor to Wionna Ryder’s character in *Heathers* to Ella Fitzgerald to Jacob von Gunten to his bio mom in his amazing long poem “A Kentucky of Mothers,” which accomplished the nearly impossible feat of fetishizing the maternal, even emptying the category out, eventually wondering : “But is ‘mother of’ precise?/Should I say ‘singers of’ instead? ... Is it good to call these others as my moms the way I have? Is it care, & if it is have I gave honor in my song?” (Nelson 57-58)

Nelson est à la recherche d’une bonne façon de nommer tous ceux et celles qui l’ont non seulement marquée, mais qui ont également pris part à la personne qu’elle est aujourd’hui : elles ont en effet construit son imaginaire. Pour y arriver, elle passe par le collectif. À partir des archétypes féminins du folklore, Nelson tente de renverser la figure de la *crone*, la vieille femme sage parfois malicieuse dont l’apparence physique est repoussante. Elle fait appel à l’adjectif *sappy* qui renvoie à une sentimentalité vide de sens, alors que, comme elle le précise, ni l’adjectif ni le nom ne décrit bien les femmes auxquelles elle fait référence. Son deuxième essai, *my good witches*, reprend encore une fois une figure archétypale : la sorcière dont les caractéristiques sont assez similaires à la *crone*. Cependant cette dernière est non seulement plus répandue dans l’espace public, mais porte une charge symbolique plus importante. Que ce soit sa représentation dans les contes et légendes ou à l’intérieur de la culture populaire, la sorcière inspire bien souvent des sentiments négatifs. Celle-ci fait également référence aux persécutions des femmes et à la mise à mort de milliers d’entre elles pendant ce qui fut appelé la chasse aux sorcières. Affublée du qualificatif *good*, la sorcière est réappropriée au titre de figure féminine forte.<sup>20</sup> Le sobriquet *my good witches* ne convient cependant pas encore tout à fait. C’est à ce moment que Nelson va reprendre l’expression *the many gendered mothers of my heart* de Dana Ward<sup>21</sup> que l’on peut traduire par les « mères aux genres multiples de mon cœur »<sup>22</sup>. Dans ce poème, Dana Ward évoque son Kentucky natal dans le but de comprendre ce qui l’a marqué durant son enfance et son adolescence. Au lieu d’adopter une position nostalgique, Ward choisit plutôt d’identifier les figures importantes qui ont construit la personne qu’il est devenu. De cette manière, le poète se réapproprie les violences auxquels il a été

---

<sup>20</sup> Sur la représentation des sorcières et la réappropriation faite par plusieurs mouvements féministes, je recommande la lecture de *Sorcières : La puissance invaincue des femmes*. (Chollet, Mona. *Sorcières : La puissance invaincue des femmes*. Zones, 2018.)

<sup>21</sup> Poète américain qui a publié plusieurs recueils de poésie dont notamment *The Crisis of Infinite Worlds* (2013)

<sup>22</sup> Comme la traduction française publiée chez Tryptique, je reprendrai l’expression dans sa version originale, seulement tronquée par moment par *Mothers*

confronté : le racisme flagrant de sa ville natale, Fort Thomas, ou encore l'intimidation commise par sa voisine d'enfance :

One year older than me, next door, there was Jessica, by whom I was both brutalized & cherished. She showed me how I was mere thing in the world, another doll absorbing storms of affect. The porcelain heart my other codlings yielded was for her an invitation to explore just how much cruelty could be managed before I ran off sobbing to more empathetic mothers. Her tough love was econ 101. (Ward)

Dans cet exemple, il est clair que la mère n'est pas employée pour représenter des qualités traditionnellement associées à la maternité, comme c'est le cas de la bienveillance ou du soin, au contraire. En effet, sont mères toutes personnes qui ont marqué le poète, qui lui ont permis de devenir la personne qu'il est aujourd'hui. La mère devient ainsi une figure féminine subversive qui transforme les codes associés à la maternité. Celle-ci n'est plus la représentation de la féminité suprême, encore moins de la fertilité. Elle n'est pas celle de la féminité en soi puisque les mères sont « many gendered ». La mère est une fonction : elle construit l'identité. Certaines des mères ainsi décrites constituent aussi des figures positives. Comme le précise Nelson, tout le monde peut prétendre au titre de mère dans *A Kentucky of Mothers*, menant presque à vider la figure de son sens : « which accomplished the nearly impossible feat of fetishizing the maternal, even emptying the category out » (Nelson 58). Parfois, elles ne font que passer dans la vie de Ward, ne serait-ce qu'une journée, mais chacune marque l'esprit du poète qui les élève au statut de mère, car elles ont participé à former son identité. Les raisons évoquées par Ward quant au choix de l'expression « *many gendered mothers of my heart* » permettent de comprendre la fonction de la mère, et, par extension, celle de Nelson. Vers la fin du poème, Ward se questionne sur les motivations qui le poussent à employer cette figure. Sur ce sujet, il cite le livre de Heriberto Yopez sur le poète américain de l'après-guerre, Charles Olson<sup>23</sup>. Ward explique que Yépez, dans *The Empire of Neomemory*, propose que Olson a tenté de créer un patriarcat alternatif : « He [Yopez] talks about how Olson attempts to construct an alter-patriarchy on the ruins of an already false one. » (Ward) Yopez retrace les influences d'Olson, mais revient également sur les différents poètes et écrivains qui ont foulé le sol mexicain, pays d'origine de l'auteur. De cette lecture, Ward souhaite faire émerger un matriarcat alternatif, une lignée matrilineaire où les mères de son cœur possèdent un genre variable, parfois multiple : « But what of this. What I've been writing. How to think it?/

---

<sup>23</sup> Yopez, Heriberto. *The Empire of Neomemory*. Chainlink, 2013.

Many gendered micro-lineage, /the matriarchs of my Kentucky heart? » (Ward). *The many gendered mothers of my heart* devient alors l'expression d'une lignée, ou d'une certaine idée de la filiation. Ce faisant, Ward s'inscrit à l'intérieur d'un héritage qui poursuit celui construit par Yépez. Nelson, en reprenant l'expression *the many gendered mother of my heart*, se positionne à la suite de ce même héritage, au sein de ce matriarcat alternatif recherché par Ward. De ce fait, la filiation dans *The Argonauts* y est d'autant plus présente.

Si Nelson mentionne que le qualificatif<sup>24</sup> *the many gendered mothers of my heart*, est trop long pour être utilisé, elle le conserve tout de même. De la même manière que pour l'Argo, une fois la référence mythologique présentée et expliquée, Nelson y fera référence et construit peu à peu le récit autour de cette figure. Dès lors, Nelson s'inscrit elle-même à la suite de cette filiation initiée par Ward. D'une part, elle contextualise la chaîne proposée par ce dernier et de l'autre avertit la personne qui lit qu'elle a déjà été mise en contact avec quelques-unes de ses *Mothers* : « You've already met some of them. » (Nelson 57). En effet, à ce stade, plusieurs noms sont présents dans le récit. Je pense notamment à Barthes, Butler et Winnicott qui ont été cités et mentionnés à de nombreuses reprises, de même que son entourage. À la suite de ce passage, Nelson revient sur l'amitié qu'elle a développée avec une de ses anciennes professeuses d'université, Christina Crosby. Avant de s'étendre sur sa relation avec cette dernière, Nelson écrit : « I tried my very hardest in her class and she gave me an A-. I didn't get it then but now I do. I was cruising for intellectual mothers, unconsciously gravitating toward the stern and nonmaternal type. » (Nelson 58). Cette révélation dénote un besoin de créer des liens avec des figures qui ne sont pas proprement maternelles, sans pourtant s'en détacher. Dans *The New Midlife Self-Writing*, Emily O. Wittman considère Maggie Nelson comme une conversationniste et la façon dont elle invoque ses *Mothers* est, toujours pour Wittman, une manière d'entrer en dialogue. En effet, l'appel à ces différentes figures et influences, tout comme la forme qu'elles prennent, indique un désir de collaboration entre l'écriture de soi et les multiples réflexions autour de la philosophie, des arts et de la littérature.

---

<sup>24</sup> *Moniker* dans la version originale

It is self-writing that embraces and makes use of literature, philosophy, and literary scholarship, a practice that suggests, among so many things, the way in which she has inhabited her reading and works through her own words in engagement, collaborating with them, just as she collaborates with Dodge by including long passages by him. This is perhaps why the scholars are so often the people she knows. (Wittman 51)

Ainsi que Wittman le remarque, un grand nombre des personnes citées sont connues de Nelson, à l'exception des personnalités moins contemporaines, telles que Barthes, Winnicott, Wittgenstein ou George et Mary Open. Cette proximité spécifie l'objectif des *many gendered mothers*. Nelson n'est pas à la recherche d'un mentorat ou d'une figure maternelle, elle vise plutôt la création d'un tissu de relations. La mère n'est pas « maternelle », elle est un lien, ou comme l'écrit Wittman : « We can say that *The Argonauts* is a profoundly matriarchal book precisely because the mothers in question are “many gendered.” » (Wittman 50). En privilégiant ceux et celles qu'elle a côtoyées, Nelson construit sa propre lignée et se positionne à l'intérieur d'une tradition qui n'est plus patriarcale. Pour Wittman, cela s'explique par la lecture personnelle de Nelson qui prend soin de mélanger l'intime à la philosophie.

One of Nelson's many innovations in self-writing is to read philosophy through a personal lens. She is transparent about both literary and theoretical precursors, just as her book mingles literature and philosophy. I am choosing to call this philosophy, given my belief, traced throughout this book, that the scope of what has been called and taught at colleges and universities as philosophy must be widened to include the works of non-male writers who trade in philosophical issues, even if they are shelved as literature and taught in literature classes. (Wittman 51-52)

Wittman situe donc le projet littéraire de Nelson dans une perspective philosophique. Pour ma part, je pense que cette pratique s'inscrit tout autant dans la construction d'un héritage. Celui-ci s'ancre à l'intérieur d'un imaginaire, tel que je l'ai défini par l'entremise de Barthes et de Woolf. La filiation passe par le développement d'une série de liens qui naissent de la rencontre de l'altérité et d'une image, celle des *many gendered mothers of my heart*. L'imaginaire surgit de ce croisement entre cette figure et ces influences. Tout comme Barthes, j'entrevois l'imaginaire par l'intermédiaire de sa construction. Le dialogue que Nelson engage dans *The Argonauts* sollicite également la personne qui lit ce récit. Le geste est ainsi poursuivi, alors que la pensée et l'imaginaire de Nelson continueront de se transformer.

## 5. Rencontrer le corps

Les chapitres précédents ont porté sur le récit et le rapport à soi. L'écriture s'est jouée comme un geste de mise en relation entre ces deux éléments qui ne peuvent être réduits à une opposition ou une fusion. Ce geste renvoie plutôt à un mouvement dialogique dans la mesure où chacun se fait écho de l'autre. Ce processus a mené au projet d'un récit qui n'est plus celui d'une vie, alors qu'il devient celui de la construction d'un imaginaire. Cette réflexion conclut la première partie de ce mémoire. La deuxième partie devra permettre de comprendre le rôle du rapport à soi à l'intérieur du geste d'écriture et de quelle manière il peut se faire incarnation. Le corps fait ainsi son entrée au sein de ce mémoire, lui qui a été peu abordé jusqu'à présent. Il est cependant erroné de penser qu'il tient une place secondaire chez Barthes et Nelson. C'est que le corps est multiple, complexe et souvent problématique. Ce chapitre étayera la façon dont les corps représentés tentent de se soustraire aux difficultés auxquelles ils sont confrontés. Cette fois, j'opterai pour une approche où chaque texte sera étudié séparément. Le corps apparaît sous la forme d'une contrainte à dépasser chez Barthes, alors que pour Nelson, ce sont les conséquences de sa conceptualisation politique et sociale qui doivent être surmontées.

Une dernière précision est cependant nécessaire avant de poursuivre dans cette voie. En effet, je souhaite citer dans un premier temps un passage dans *The Argonauts* qui permettra de spécifier la façon dont je veux envisager la représentation des corps dans le corpus étudié. Dans *The Argonauts* la sexualité est abordée de front sans aucun tabou et commence d'ailleurs avec une scène explicite

Instead of the words *I love you* come tumbling out of my mouth in an incantation the first time you fuck me in the ass, my face smashed against the cement floor of your dank and charming bachelor pad. You had *Molloy* by your bedside and a stack of cocks in a shadowy unused shower stall. Does it get any better? *What's your pleasure?* you asked, then stuck around for an answer. (Nelson 3)

À plusieurs reprises, on retrouve des passages similaires où elle évoque sa sexualité. À chaque fois, comme c'est le cas avec cette scène, le langage utilisé est direct, sans emploi d'images ni d'euphémismes. La langue est pure, dénuée de toute honte, évitant la retenue ou l'exhibitionnisme. Si les mots ne sont pas suffisants, ils le sont assez pour aborder la sexualité. Cette dernière est

perçue en tant que pratique, sans qu'elle ne soit le symptôme ou le symbole d'un sens qui demanderait à être dévoilé. C'est pourquoi je tiens dès maintenant à prendre mes distances des interprétations qui s'attardent aux corps avant tout par la sexualité et l'érotisme. Si je le précise à ce moment-ci, c'est que ces thèmes reviennent à de multiples reprises dans la littérature critique choisie<sup>25</sup>. Ce choix est justifié, car il est vrai que ces questions sont présentes dans les deux cas. Je m'éloignerai néanmoins de ces approches, puisque j'ai préféré poursuivre la réflexion proposée par Nelson dans *The Argonauts* à ce sujet

I am not interest in a hermeneutics, or an erotics, or a metaphorics, of my anus. I am interested in ass-fucking. I am interested in the fact that the clitoris, disguised as a discrete button, sweeps over the entire area like a manta ray, impossible to tell where its eight thousand nerves begin and end (Nelson 85)

Nelson fait allusion à l'expression utilisée par Susan Sontag dans *Against Interpretation*.<sup>26</sup> Dans cet essai, Sontag plaide pour une analyse littéraire qui passe par une érotique plutôt qu'une herméneutique. Ce faisant, le texte peut être envisagé dans sa globalité en privilégiant les impressions qui sont produites par la lecture et surtout empêcher son dépouillement par une analyse en profondeur. Nelson rejette cependant une dimension supplémentaire, la figure métaphorique. Ainsi, elle réfute toute tentative de penser sa sexualité autrement qu'en tant que pratiques liées au plaisir. Il lui est inutile d'approfondir les raisons qui expliquent ses préférences ni même de chercher une autre manière d'en parler, alors que le langage métaphorique est jugé non nécessaire. En abordant plus largement la représentation des corps, il m'apparaît possible de conserver une référence au corps érotisé, tout en l'appréhendant différemment. Je privilégie une position qui n'est ni une herméneutique, une érotique ou une figure métaphorique, dans la mesure où je souhaite laisser une grande place à une représentation changeante des corps qui, par moments, acceptent un certain degré de contradiction. Comme je le préciserai, Nelson rend hommage au *fugitif*, que je situe à l'intérieur de cet espace ainsi créé. Je tenterai de rendre compte de cette représentation où le corps est entrevu tel qu'il se présente.

---

<sup>25</sup> À propos des écrits critiques choisis pour ce mémoire, on peut citer les travaux de Diana Knight, Élise Vandeninden, Candace D. Lang, Miroslaw Loba pour Barthes, et Chiara Amoretti et Constance M. Furey pour Nelson. Les références complètes se trouvent dans la bibliographie.

<sup>26</sup> Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Dell Publishing Co., 1966. *A Delta Book* ; 0038.

Si *Le plaisir du texte* s'inscrit comme un plaidoyer pour une érotisation du texte et de la jouissance, tout comme le sont les *Fragments d'un discours amoureux*, dans *R.B.*, l'érotisme est présent sous une forme plus effacée. Quelques fragments abordent le plaisir, tant du texte que du corps, mais les occasions se font plus rares et moins assurées. Si nous prenons le fragment *Mon corps n'existe...*, le plaisir est associé au corps dès la première phrase : « Mon corps ne m'existe à moi-même que sous deux formes courantes : la migraine et la sensualité » (Barthes *R.B.* 72), Le corps est donc marqué dans une dualité : mal/plaisir. Cependant, la suite du fragment s'applique à briser cette opposition en y dessinant des lieux de rencontres qui affaiblissent sa portée : « La migraine [...] et le plaisir sensuel ne sont que des cénesthésies, chargées d'individuer mon propre corps sans qu'il puisse se glorifier d'aucun danger : mon corps est faiblement théâtral à lui-même. » (Barthes *R.B.* 73). Rabaissé au rang de cénesthésie, le plaisir sensuel qui est déjà moindre que la jouissance est amalgamé à la migraine et à la douleur en tant que sensation. Le corps est alors « faiblement théâtral à lui-même » (*Ibid.*), ce qui empêche une performativité entière. Encore une fois, je suis conduite à rapprocher *R.B.* du séminaire du penseur sur le *neutre*, dans lequel les paradigmes sont brouillés dans la recherche du vouloir-vivre.

La première question, le premier Neutre, objet déclaré du cours, c'est la différence qui sépare le vouloir-vivre du vouloir-saisir : le vouloir-vivre est alors reconnu comme la transcendance du vouloir-saisir, la dérive loin de l'arrogance : je quitte le vouloir-saisir, j'aménage le vouloir-vivre (Barthes *Le Neutre* 39)

Le vouloir-vivre pour le corps, je l'associe aux plaisirs qui fuient toutes tentatives d'érotiser ce dernier par l'éloge d'une forme pure semblable à la jouissance ou à l'extase. La cénesthésie amène au contraire une vague impression de bien-être et parfois de mal-être, ce qui permet au corps de « dériver loin de l'arrogance » (*Ibid.*).

J'ai procédé à un rapprochement entre le corps et la notion du neutre qui s'exprime principalement par le désir de se soustraire des paradigmes, tel qu'entrevu par Barthes dans *Le neutre*. Il est maintenant possible d'envisager leur représentation autrement. Je démontrerai que les textes de Nelson et de Barthes résistent aux tentatives de symbolisation du corps et fuient toute dualité. Comme nous le verrons, cette dernière prend de multiples formes qui sont, à chaque fois, réfutées. En abordant dès le départ le corps érotisé, je peux dès lors dépasser cette approche pour me concentrer sur le corps qui est.

## Figurer le corps

Le corps s'imisce dans les textes de Barthes alors que son apparition est marquée dans les dernières années de sa vie, ce qui conduit Lang à qualifier cette période de « dernière phase conceptuelle de Barthes. »<sup>27</sup> Cette appellation est motivée par un commentaire de Barthes dans le fragment *le mot-mana*, où il identifie le corps au troisième mot-mana de sa carrière.<sup>28</sup> Le terme est défini ainsi : « un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout » (Barthes *Roland Barthes Par Roland Barthes* 156). Plus qu'un mot-fétiche, le mot-mana prend une place importante dans l'orientation de la pensée d'un auteur, sans pour autant être un concept central, comme il l'ajoute :

Ce mot n'est ni excentrique ni central ; il est immobile et porté, en dérive, jamais *casé*, toujours *atopique* (échappant à toute topique), à la fois reste et supplément, signifiant occupant la place de tout signifié. (*Ibid.*)

Ainsi, le corps en tant que mot « en dérive » est conçu à l'extérieur d'une conceptualisation stérile, tout en se dégageant aussi d'une implication trop personnelle. Le corps chez Roland Barthes est le synonyme de malaise, tel que je l'aborderai dans ce chapitre. Dès lors, il est une idée, un signe dédoublant d'autant son caractère abstrait. Le signe, encore une fois, doit être entrevu sous la loupe de la sémiologie. Cependant, dans *R.B.*, celui-ci est rarement pris dans son ensemble, soit comme le signifiant et le signifié réunis, puisque c'est par le signifiant que le signe acquiert son sens : « à la fois reste et supplément, signifiant occupant la place de tout signifié » (*Ibid.*) Ainsi, la question du corps devient celle de la place du signifiant dans le texte, ce que je tâcherai d'éclaircir maintenant.

Comme le précise Miroslaw Loba dans « Le corps de Roland Barthes »<sup>29</sup>, il existe deux manières d'envisager le rapport entre le signe et le corps, soit en interrogeant de façon générale la sémiotique du corps ou en s'attardant sur l'expérience du corps par le signe (Loba 3). Tout comme Loba, c'est cette dernière option qui m'intéresse. L'expérience du corps en soi apparaît

---

<sup>27</sup> Lang 161

<sup>28</sup> « Il a d'abord été masqué par l'instance de la Vérité (celle de l'Histoire), ensuite par celle de la validité (celle des systèmes et des structures) ; maintenant, il s'épanouit ; ce mot-mana, c'est le mot "corps". » (Lang 156)

<sup>29</sup> Loba, Miroslaw. " Le corps de Roland Barthes " *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XXXVII, no. 1, 2010, pp. 3-11.



problématique dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, et ce, dès les premières pages, où il ne semble pas savoir quoi faire de ce corps qui l'accompagne depuis sa naissance

*Embrassant tout le champ parental, l'imagerie agit comme un médium et me met en rapport avec le « ça » de mon corps ; elle suscite en moi une sorte de rêve obtus, dont les unités sont des dents, des cheveux, un nez, une maigreur, des jambes à longs bas, qui ne m'appartiennent pas, sans pour autant appartenir à personne d'autre qu'à moi (Barthes R.B. 9)*

Le corps ainsi pensé se détache du sujet écrivant dans la mesure où il apparaît inidentifiable. Les éléments qui le construisent se dissocient non seulement du soi ; ils contribuent à « la fissure du sujet ». Barthes se voit dans l'incapacité de rendre compte de lui-même, puisqu'il ne se reconnaît pas dans cette enveloppe corporelle qui est malgré tout la sienne. Le corps se pose alors comme un obstacle. À cela s'ajoute cette expression : « le “ça” de mon corps », au sujet de laquelle il est difficile de ne pas faire de liens avec la psychanalyse. Pour Loba, le « ça » retranscrit une pulsion par un effet de langage qui naît à même le corps.

Or le corps transposé en image ou représenté dans le texte, le corps transfiguré en signe demeure, un ça, une pulsion au sens freudien, une énergie dont les manifestations sont loin de saisir le secret de sa force. Le ça est toujours mal représenté, il est atteint d'un malaise de la représentation ratée. (Loba 4)

Ainsi, le corps signifiant, dont le reste et le surplus peuvent être entrevus comme une pulsion insaisissable, est le résultat d'une transfiguration. Le corps est transformé en signe, à l'exception du signifié qui s'efface. Il est alors impossible de réduire le corps à un sens et par extension à un signe. Si Loba parle d'un « ça » mal représenté, c'est justement à cause de cet effacement du signifié, tel un corps sans référent dans cette difficulté de se reconnaître soi-même.

L'écriture de Barthes révèle donc constamment ce double mouvement dans l'observation de son corps réel et du théâtre du corps offert par la langue. D'un côté, il développe la réflexion sur la spécificité de son corps, sur la proximité du vivant et du sémiotique, sur leur profonde interférence, et d'autre part il insiste sur son caractère symbolique, sur ses postures culturelles, sur ses représentations institutionnelles et textuelles qui l'aliènent, le déposèdent de soi-même. (Loba 4)

De cette façon, la langue agit doublement sur le corps, elle permet de sortir de cette représentation par l'écriture<sup>30</sup>. Cependant, le symbolique demeure toujours présent, ce qui mène à une

---

<sup>30</sup> « [L]e Texte ne peut rien raconter ; il emporte mon corps ailleurs, loin de ma personne imaginaire, vers une sorte de langue sans mémoire, qui est déjà celle du Peuple, de la masse insubjective (ou du sujet généralisé), même si j'en suis encore séparé par ma façon d'écrire » (Barthes R.B. 10)

dépossession. Cette double action est ce qui permet l'élaboration d'un corps sans référent, qui devient un corps signifiant. Cette représentation joue un rôle important dans l'incarnation puisqu'elle permet de contourner le problème initial du corps et de son « *inquiétante familiarité* » (Barthes *R.B.9*). Voilà pourquoi je tiens à approfondir davantage ce sujet.

Candace D. Lang dans l'article « Barthes : écrire le corps », adopte un regard psychanalytique. En effet, Lang voit dans l'expression, « le “ça” de mon corps », une allusion au concept freudien qui permet de comprendre de quelle façon le corps se meut dans la langue. Elle suppose qu'une double castration peut être lue dans le « Texte autobiographie » alors que sa construction est paradoxale dans la mesure où le principe fondateur du texte est de déjouer le récit essentiel à l'autobiographie (Lang 162). Le « ça », dans ce contexte, intervient dans la rencontre de l'altérité.

Qu'est-ce que le « ça » de l'image, du corps imaginaire ? C'est d'abord le *cela* du « tu es cela » (Voir la photo, « Le stade du miroir » (RB, p. 25) : l'image spéculaire, le double irréel par lequel l'enfant prend connaissance de soi comme *autre* (où il se méconnaît), *leurre* d'un Moi unifié que désormais le sujet s'acharnera à capter dans l'Autre, et le cela en tant qu'image par lequel l'Autre me possède, me chosifie du regard, l'image-stéréotype qui me « sidère. » Et puis le « ça » c'est l'inconscient en tant que discours de l'Autre qui parle en moi, le discours de la Doxa. (Lang 163)

L'irruption du « ça » qui fragilise la conception d'un moi unifié rappelle le rapport à soi, abordé dans le chapitre précédent. Tout comme Loba, Lang fait intervenir le « ça » dans le but d'exprimer la fragmentation du sujet ou sa dépossession par une forme d'altérité. Dans les deux cas, c'est dans la langue que cette faille fait apparaître le rôle de la doxa rapprochée au symbolique. Son étude du stade du miroir conduit Lang à se pencher sur le rôle de ce corps fragmenté et fait intervenir la dimension érotique. J'ai mentionné précédemment que je souhaitais me détourner d'une telle analyse érotique du corps. Cependant, l'utilisation qu'en fait Lang est pertinente à l'élaboration du corps signifiant. En effet, c'est à travers deux figures littéraires que ces modes de représentations sont joints.

C'est en invoquant le *Plaisir du texte* que Lang va associer ce corps fragmenté à la figuration comme « mode d'apparition du corps érotique », tout en l'opposant à la représentation en tant que « création d'un corps intellectualisé » (Lang 169). Ces deux modes de mise en textes

s'opposent encore une fois, par l'effet du langage sur le corps. Pour le premier, c'est le corps qui se transfigure en texte, alors que, pour le deuxième, c'est la langue qui s'impose sur le corps. Afin d'approfondir cette scission, l'autrice attribue une figure de style à chacun de ces modes de mise en textes : la métaphore à propos du corps intellectualisé et la métonymie pour le corps érotique. Si Lang choisit de privilégier la métonymie, c'est avant tout parce que Barthes a fait de même dans un contexte similaire. En reprenant cette expression, elle approfondit la réflexion de Barthes et l'intègre dans un nouveau paradigme : l'érotisme et l'intellectualisation. Quand Barthes fait le rapprochement entre le corps et cette figure, c'est dans le but d'éclaircir ceci : « L'écriture passe par le corps » : « l'opinion publique a une conception réduite du corps : c'est toujours semble-t-il, ce qui s'oppose à l'âme : toute extension un peu métonymique du corps est tabou. » (Barthes *R.B.* 95). Ainsi, pour Lang, la métonymie permettrait de quitter le domaine de la représentation pour favoriser un mouvement similaire à l'incarnation.

En effet, le corps entre en métonymie dans le texte barthésien : si celui-là « s'exprime » à travers celui-ci, il y a aussi réversion du langage sur le corps. Autant le corps s'invente un discours, autant le discours invente le corps. (Lang 168)

La métonymie permet donc au corps de s'inventer un discours, ce qui l'affranchit par la même occasion du discours sur sa représentation symbolique, rapprochée encore une fois à la doxa. Dans ce cas-ci, le discours symbolique, dont il faut se soustraire, est ce corps intellectualisé, soumis au couple corps/âme. Si la représentation est dans l'ordre du discours, le corps érotique performe la réversion de la langue et s'émancipe du symbolique. Il peut alors être entrevu, tel qu'il est, soit une manifestation matérielle de lui-même. Le mouvement demeure cependant réciproque, puisque chacun participe à la création de l'autre, comme le rappelle Lang : « Autant le corps s'invente un discours, autant le discours invente le corps. » (*Ibid.*) Le corps acquiert une nouvelle forme d'autonomie, bien qu'il ne puisse complètement se séparer du discours. Néanmoins, il m'apparaît important de rappeler que celui-ci n'est jamais singulier chez Barthes et que, par conséquent, le rapport mis en place entre le corps et le discours est pluriel. Le fragment *Le corps pluriel* met d'ailleurs en lumière cette dynamique multiple lorsque Barthes identifie des corps qui se subdivisent

« Quels corps ? Nous en avons plusieurs. » (*PIT 228 IV*) J'ai un corps digestif, nauséux, un troisième migraineux, et ainsi de suite [...] D'autre part, je suis captivé jusqu'à la fascination par le corps socialisé, le corps mythologique, [...] et le corps prostitué (de l'acteur). Et en plus de ces corps publics (littéraire, écrits), j'ai, si je puis

dire, deux corps locaux : un corps parisien (alerte, fatigué) et un corps campagnard (reposé, lourd) (Barthes *R.B.* 73)

Ainsi, il y a les corps cénesthésiques publics et locaux. Chacun se décline à sa manière et invente un discours propre. La métonymie est à l'œuvre à l'intérieur de ce fragment (corps digestif, nauséeux, migraineux), tout comme la métaphore (corps socialisé, mythologique, prostitué). Puis, les figures se rencontrent à l'intérieur des corps localisés. En incarnant à la fois la métonymie et la métaphore, ces dernières produisent un discours et en sont l'origine. L'aspect spatial n'est en effet pas seul puisqu'il s'accompagne également de symboles : la ville effrénée contre la campagne apaisante. Le corps fragmenté tel que pensé par Lang permet d'appréhender, encore une fois, les possibilités d'être à l'intérieur de corps pluralisés. Ainsi, les discours n'en sont que décuplés, empêchant toujours un sens de se fixer. Le mouvement imprévisible du corps, parfois figuré, parfois représenté et à d'autres moments, les deux conjugués dans une alliance métaphoro-métonymique, fait écho à la façon dont Maggie Nelson aborde la corporéité dans *The Argonauts*.

### **Le corps transitif**

*Le Neutre* de Barthes n'est pas étranger à Nelson qui y fait directement référence. Une certaine vision barthésienne que l'auteur a développée se retrouve d'ailleurs à l'intérieur de *The Argonauts*

I didn't know then Barthes's book *The Neutral*, but if I had, it would have been my anthem – the Neutral being that which, in the face of dogmatism, the menacing pressure to take sides, offers novel responses : to flee, to escape, to demur, to shift or refuse terms, to disengage, to turn away. (Nelson 112)

Tous ses qualificatifs s'avèrent déterminants dans la représentation textuelle des corps et il est important de les avoir en tête. Ce passage est néanmoins écrit au passé et le point de vue de Nelson s'est quelque peu nuancé depuis. Le neutre demeure toutefois utile à l'élaboration de ce que j'appellerai le corps transitif. Même s'il est affranchi de son rapport aux pratiques sexuelles, la question du corps reste présente et plurielle dans *The Argonauts*. S'il est impossible de réduire le corps à une expérience unifiée, je pense qu'il est cependant possible de diviser son apparition en fonction de trois grandes catégories : les corps queers, maternels et vieillissants. L'entreprise de Nelson à travers *The Argonauts* décloisonne les classifications et multiplie les possibilités de ce que signifie être, puisque l'expérience de la vie est avant tout subjective. À la fois verbe et nom,

la qualité transitive d'« être » permet d'appréhender la question des corps, par leur matérialité ainsi que par le biais de leur sensibilité. C'est en effet par celui-ci que les impressions sont acheminées vers le sujet. Nelson accorde une grande importance à la manière dont chacun et chacune se sentent non seulement à l'intérieur de son corps, mais également en vertu de celui-ci. C'est donc à travers le « transitif » que les corps sont approchés afin de laisser place aux failles de la classification, des genres et toutes autres formes de catégories issues de ceux-ci.

Tel que je l'ai déjà mentionné, une bonne portion du livre aborde la grossesse de Nelson, alors qu'Harry est en processus de transition. Il convient toutefois d'entrevoir cette expression, « processus de transition », de la façon la plus ample. Nelson, à ce sujet, se fait un point d'honneur de nous le rappeler : « 'transitioning' may mean leaving one gender entirely behind, while for others – like Harry, who is happy to identify as a butch on T [testosterone]- doesn't » (Nelson 53). Pour Nelson, la transition ou l'acte de « transitionner » fait partie de ces mots qui s'utilisent à défaut<sup>31</sup> d'autant plus qu'il est un terme parapluie qui couvre une multitude d'identités de genre et de gestes qui concordent avec cette dernière. L'expérience de la transition est donc singulière et c'est pour cette raison que Nelson souligne que le meilleur moyen de comprendre comment les gens se sentent par rapport à leur identité de genre ou orientation est de le leur demander directement. Partant de cette définition variable de la transition, Maggie Nelson va entamer une réflexion sur l'importance du transitif :

The *presumptuousness* of it all. On the one hand, the Aristotelian, perhaps evolutionary need to put everything into categories- *predator, twilight, edible*,- on the other, the need to pay homage to the transitive, the flight, the great soup of being in which we actually live. (*Ibid.*)

Il est ici question du transitif, de la fuite et surtout de cette expression : « the great soup of being ». Celle-ci désigne le monde dans lequel nous vivons. Elle n'est pas anodine, car elle offre une image forte qui contient des expériences potentielles sans pour autant diminuer leur portée. Les corps queers s'accordent à utiliser un tel qualificatif puisqu'ils rejettent tout mode de comparaison. Sans cesse, Nelson conteste le besoin d'opposition qui réduit l'altérité à l'Autre normatif qui est le porte-parole de valeurs morales. En associant cette image de la « soupe » au transitif, il est possible de

---

<sup>31</sup> « the words are not good enough »

fuir ce paradigme entre la normalité et la marginalité. La fuite est le mot choisi par Nelson pour décrire ce désir du transitif qui récuse toute vision téléologique.

Nelson rapproche cette conception de la transition au *devenir* de Deleuze et Guattari. Dans cette voie, elle offre son hommage au transitif, aux gens qui, comme Harry, refusent une finalité : « *I'm not on my way anywhere* » (*Ibid.*). En effet, pour Harry, la transition ne mène pas à un résultat définitif. Elle fait plutôt partie de son identité. Le devenir-femme, le devenir-animal et le devenir-moléculaire sont toutes des expressions employées d'abord par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*<sup>32</sup>. Nelson les reprend afin d'évoquer un désir de transformation, mais surtout la fuite :

*Becoming*, Deleuze and Guattari called this flight: becoming-animal, becoming-woman, becoming-molecular. A becoming in which one never becomes, a becoming whose rule is neither evolution nor asymptote but a certain turning, a certain turning inward » (*Ibid.*).

Si l'infini et l'évolution sont rejetés, il n'est toutefois pas question d'une immobilité. Le geste demeure quoiqu'incertain, ce qui concorde avec le désir de fuite. Il reste cependant à déterminer quel est ce mouvement intérieur. Le transitif entrevu comme devenir inaugure un changement de direction qui conduit vers l'intime par l'expression d'un ressenti. Il ne mène à rien, il rend compte d'un ici et maintenant. Nelson ne s'attarde pas longuement sur le devenir. Néanmoins, son propos permet de transformer la connotation dépréciative associée à la fuite. Par le biais du « devenir », elle est en mesure de rendre compte du transitif perçu comme une fin en soi.

Chiara Amoretti dans *Sacred Bodies : Reading the Female and Queer Divine in Mina Loy, Kathy Acker and Maggie Nelson*<sup>33</sup> fait également intervenir le transitif pour aborder les corps et le queer. Elle établit un rapprochement avec une autre autrice, Eve Kosofsky Sedgwick. Fréquemment citée par Nelson, Amoretti l'inclue à sa réflexion lorsqu'elle définit le queer.

In the text, queerness is change, multiplicity and defiance of categories; and it is the framework from which all bodily change is refracted, such as childbirth, aging and surgery. I refer here to Eve Kosofsky Sedgwick's definition of queerness: 'the open

---

<sup>32</sup> Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Éditions de Minuit, 2013. *Capitalisme et schizophrénie* ; 2.

<sup>33</sup> Amoretti, Chiara. "Sacred Bodies : Reading the Female and Queer Divine in Mina Loy, Kathy Acker and Maggie Nelson." *Department of English*, vol. Doctoral Thesis, Unisersity of Bristol, 2021. 20-11-2021.

mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or *can't be* made) to signify monolithically'. (Amoretti 191-92)

La définition du queer proposée par Sedgwick, ainsi reprise par Amoretti, enrichit la notion du transitif par l'expression *The open mesh of possibilities* qui permet une ouverture sur des représentations qui ne seraient pas encore précisées. En effet, le recours à cette multitude de possibilités ne se limite pas à ce qui est déjà pensé et accepte que ces dernières ne soient pas suffisantes et qu'elles ne le seront peut-être jamais. Je tiens à souligner la prolifération des termes choisis par Sedgwick, *gaps, overlaps, dissonances and resonances*, qui renforce la complexité de rendre compte d'une telle réalité. Comme le devenir qui s'accorde avec la fuite, le queer est à la fois ce qui est excessif et ce qui fait défaut, sans qu'aucun de ces qualificatifs ne soit péjoratif. Nelson revient sur cette définition proposée par Sedgwick.

She wanted the term to be a perpetual excitement, a kind of placeholder -a nominative, like *Argo*, willing to designate molten of shifting parts, a means of asserting while also giving the slip. That is what reclaimed terms do- they retain, they insist on retaining, a sense of the fugitive. (Nelson 29)

L'Argo est invoqué pour ses qualités transitives. C'est la rencontre entre l'assertion et la fuite qui est rendue possible, tout comme le glissement de *retain* à *retaining* accentue le devenir en privilégiant la forme progressive du verbe. Aucune stabilité n'est à considérer si ce n'est dans l'acte même de déjouer les certitudes. Cependant, l'orientation sexuelle ou l'identité de genre est évacuée par cette définition si large qu'elle noie d'une certaine manière ces questions. Maggie Nelson précise toutefois que Sedwick réitère la nécessité de recentrer le queer autour de ces questions et énonce : « In other words, she wanted it both ways. There is so much to be learned from wanting things both ways. » (*Ibid.*) Amoretti insiste également sur l'importance de lire le queer « *both ways* »

In relation to *The Argonauts*, then, like Sedgwick and Nelson I read the term queer 'both ways': as the direct marker of LGBT identities, and as the term which allows space for shifting, multiple, beings-in-becoming – in other words, to resist definition.(Amoretti 192)

Ce faisant, le terme queer devient le miroir des corps queers disponible à cette quête du transitif, une résistance en somme qui active le brouillement du queer qui est lui-même déterminé par la réticence à toute définition. Amoretti emploie l'expression « *being-in-becoming* », rappelant du

même coup le recours à Deleuze pour représenter les corps queers. Cette description ne s'arrête cependant pas seulement à ces derniers, même si primordiale dans ce cas-là.

Le corps transitif fait d'autres apparitions dans *The Argonauts*, notamment lors de la représentation des changements corporels associés à la maternité. De cette manière, Maggie Nelson réussit à se raconter à travers sa grossesse qu'elle choisit de décliner de façon anachronique. Par ailleurs, le récit de l'accouchement intervient dans le livre sans être annoncé tandis qu'à la page précédente Nelson revient sur l'hospitalisation de son fils pendant sa première année. Encore une fois, les souvenirs de grossesse et des premières années de son fils sont mélangés, ce qui suggère un refus d'entrevoir toute finalité. L'accouchement quant à lui est imbriqué avec le récit du décès de la mère d'Harry, seul moment où il s'exprime par sa propre voix. En effet, dans ces passages écrits en italique, la première personne fait référence à Harry qui est l'auteur. Aucune information complémentaire n'est cependant donnée sur le contexte d'écriture. La mort, la naissance, la douleur, ainsi que le soulagement, s'entrecroisent dans ces pages. À chaque fois, ces thèmes sont abordés par le corps. Enfin, Maggie Nelson compare son corps changeant avec celui d'Harry à la suite de sa mastectomie.

On the surface, it may have seemed as though your body was becoming more and more 'male', mine, more and more 'female'. But that's not how it felt on the inside. On the inside, we were two human animals undergoing transformation beside each other, bearing each other to loose witness. In other words, we were aging. (Nelson 83)

Dans ce contexte, *aging* ne renvoie pas au fait de vieillir, une fatalité qui suscite la crainte. Il s'agit au contraire d'entrevoir la transformation du corps. Le contraste apparent pour les regards extérieurs n'est pas fidèle aux impressions ressenties par le couple. Ces transformations consolident leur relation alors qu'elle contredit le regard extérieur genré. L'expression choisie par Nelson « *two human animals* » renforce cette idée. Ainsi, le corps transitif n'est que la trace du temps qui passe en se délaissant de toutes pressions ou normes sociales. Pour Wittman, cette représentation du vieillissement construit le récit de *The Argonauts*. Elle y voit un renversement du *Bildung*, où la transformation devient l'objectif. Pour concrétiser son analyse, elle cite un passage où Nelson note un changement de perception important au sujet de sa vie adulte :

According to her ex-stepfather, maturity is a compensatory myth to soften the blow of aging ("I think you overestimate the maturity of adults") She closely adheres to his



thesis: “This slice of truth, offered in the final hour, ended up being a new chapter of my adulthood, the one in which I realized that age doesn’t necessarily bring anything with it. The statement is bold, but it’s important to recognize that this is a “new chapter,” not necessarily the final chapter; the book bears out that thesis. And if maturity seems scarce, it is because hers is a *Bildung* without an end point (Wittman)

Cette réflexion décentre le discours sur le vieillissement qui ne serait plus synonyme de maturité. En fait, l’âge n’offre plus aucune garantie, si ce n’est que le temps passe. Wittman parle de « *Bildung without an end point* », ce que je rapproche du *devenir*, tel qu’entrevu par Nelson. Dans les deux cas, l’assertion est reléguée au second plan au profit du fugitif, au besoin d’être en mouvement.

Nelson n’est cependant pas dupe. Elle est consciente que la fuite ne suffit pas. En effet, le besoin de l’identification n’est jamais loin et s’apparente à une forme de pression voire même d’accusation. Nous avons beau vouloir quitter toutes ces catégorisations, celles-ci nous rattrapent rapidement. Pour cette raison, Nelson évoque le travail entrepris dans les études féministes puis de genre et inscrit ces réflexions à l’intérieur du politique. Le politique et le social s’immiscent dans la vie privée, comme le rappelle d’ailleurs Sylvia Federici ou encore, au Québec, Louky Bersianik<sup>34</sup>. Bien que Nelson propose différentes pistes de réflexion à ce sujet, elle demeure consciente que la langue ne résout pas le problème énoncé dès le début du livre : « the words are not good enough » (Nelson 7). Cela peut expliquer pourquoi Nelson tient à souligner que le vocabulaire n’est parfois pas suffisant et qu’il ne peut pas tout régler. Dans les exemples qu’elle nous présente, Nelson aborde, notamment la question du mégenrage. Ce fut le cas, lorsqu’elle raconte l’incompréhension de son beau-fils au restaurant, au moment où le serveur s’adressa à la table, comme si elle était entièrement féminine. Cependant, les situations le plus souvent décrites par Nelson sont de l’ordre du dévoilement forcé alors que l’identité trans d’Harry est révélée. En témoigne le moment où il doit montrer une carte de crédit où apparaît son *deadname*. Ces situations

---

<sup>34</sup> À ce sujet, je suggère la lecture de *Par-delà les frontières du corps* de Silvia Federici qui offre un excellent regard des pressions du politique sur le corps (Federici, Silvia et al. *Par-delà les frontières du corps : Repenser, refaire et revendiquer le corps dans le capitalisme tardif*. Éditions du remue-ménage 2020.) Louky Bersianik, de son côté, permet un approfondissement du poids du patriarcat sur la langue. Voir « La lanterne d’Aristote » dans l’ouvrage collectif *La théorie un dimanche (La théorie un dimanche. Nouvelle édition. Éditions du Remue-ménage, 2018.)*. Sur le même sujet, cette fois pour le corps queer, je fais référence à Judith Butler et à l’ouvrage *Bodies That Matter* (Butler, Judith. *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, 2011. *Routledge classics* WorldCat.org.)

constituent des exemples où la langue ne peut empêcher l'irruption du politique dans la vie privée alors que la fuite n'est pas toujours possible.

Nelson, à travers cette proposition des corps transitifs, fuit toutes les représentations fixes. Ainsi, le sujet est présenté pour ce qu'il est avec ses failles et ses paradoxes. Si Nelson tente de se dérober à l'emprise d'une herméneutique ou d'une érotique, Barthes, en poursuivant sa réflexion sur le neutre, brouille les cartes. Toutes les représentations du corps chez Barthes semblent aller de pair. Je me demande toutefois s'il est possible d'échapper à la dualité qui s'exprime sous une forme ou une autre. Il est vrai que le corps, à l'instar du fragment « mon corps n'existe... », demeure double, alors que la jouissance et la migraine correspondent aux corps érotique et problématique. L'étude du « ça de mon corps » se construit également par le recours à une opposition, que ce soit lors de la rencontre de l'autre ou par le biais de l'usage des figures de la métonymie/métaphore. Cependant, à chaque fois que de telles dualités sont évoquées, c'est pour mieux les effacer. Les représentations sont multiples puisque toute différence radicale devient obsolète. Chacune est ainsi nécessaire à l'autre. Je précisais au début du chapitre que le corps apparaissait au départ en tant que problème. La multiplication et le brouillement permettent justement de déjouer cette difficulté première. En effet, de cette manière, le corps fuit tout enfermement dans une représentation symbolique qui fige le sens : « c'est pluraliser, subtiliser, qu'il faudra, sans frein » (Barthes *R.B.* 84), comme le souligne d'ailleurs Barthes, une idée qui est également présente dans *The Argonauts*<sup>35</sup>. Le corps, autant chez Barthes que Nelson apparaît sous une forme différente, refuse une destination prescrite. Maintenant que ses représentations ont été mises à jour, il est désormais possible d'introduire l'incarnation qui constituera le cœur du chapitre suivant.

---

<sup>35</sup> « (Barthes : “one must pluralize, refine, continuously.”) » (Nelson 62)

## 6. Le corps incarné

Dans le dernier chapitre, j'ai pu offrir une première réflexion sur le rôle du corps dans *Roland Barthes par Roland Barthes* ainsi que dans *The Argonauts*. Le corps y est multiplié tout comme ses représentations, sans pour autant que son sens soit dilué. Cependant, tel que je l'ai démontré, un désir de « lâcher prise » se fait sentir dans les deux textes. Barthes et Nelson refusent l'idée d'une réappropriation complète du corps, que ce soit par le biais de l'érotisme ou de l'intellectualisation. Ainsi que je l'ai évoqué dans le chapitre précédent, il n'est pas envisageable pour Nelson d'opter pour une approche herméneutique ou érotique<sup>36</sup>. À la place de cette alternative, j'ai privilégié la position d'Amoretti qui propose un corps transitif. L'objectif est ici d'approfondir la réflexion autour du corps dans les textes de Barthes et Nelson et de m'interroger sur la possibilité de son incarnation. Si je procède ainsi, c'est dans le but d'amplifier la réflexion entamée sur la relation qui lie les auteurs à leurs écrits. Comme je me suis attelée à le démontrer précédemment, le corps n'est pas simplement représenté et c'est à travers l'expérience et la langue que ce dernier est mis de l'avant. L'incarnation dans ce contexte permet de rendre compte d'un tel rôle du corps. Pour ce faire, j'ai privilégié la lecture offerte par Michael O'Sullivan dans *The incarnation of Language*<sup>37</sup>, qui présente une approche littéraire et philosophique de l'incarnation afin d'interroger le lien entre un auteur et son œuvre<sup>38</sup>. O'Sullivan s'appuie principalement sur les travaux de Michel Henry que je serai également amenée à commenter. Je reprendrai enfin les réflexions de Chiara Amorretti qui propose une incarnation trans-immanente. Cependant, les limites inhérentes aux corps que j'ai abordées dans le chapitre précédent demeurent et il est important de les garder en tête.

### L'incarnation : S'éprouver à travers le corps

Avant de présenter la nature de la relation entre l'écrivain.e et son œuvre, O'Sullivan, prend bien soin de préciser la notion de l'incarnation dans une perspective phénoménologique. Il

---

<sup>36</sup> « In the face of such phallogentric gravitas, I find myself drifting into a delinquent, anti-interpretive mood. *In place of a hermeneutics we need an erotics of art. But even an erotics feels too heavy.* » (Nelson 20)

<sup>37</sup> O'Sullivan, Michael. *The Incarnation of Language : Joyce, Proust and a Philosophy of the Flesh*. Paperback edition. ed., Bloomsbury, 2014. *Bloomsbury Literary Studies Series*.

<sup>38</sup> « This book examines a rhetoric of incarnation in phenomenology that is enabling a reconfiguration of the relationship between the writer and the work. » (Sullivan 1)

s'appuie entre autres sur les travaux de Lévinas, Merleau-Ponty et Michel Henry. Ce dernier m'intéresse particulièrement à travers sa philosophie de la chair, ce que O'Sullivan décrit en ces mots.

The flesh has long been privileged in phenomenology as a mean for navigating otherness and intersubjectivity, Henry's privileging of flesh and incarnation, in a material phenomenology infused with religious imagery, describes a 'phenomenology of life' that challenges descriptions of flesh and corporeity grounded on a privileging of alterity. Henry privileges specific accounts of manifestation, auto-affection and incarnation. (O'Sullivan 30)

La prépondérance de la chair et du corps, comme le précise O'Sullivan, permet d'explicitier le rôle de l'altérité dans l'incarnation et la représentation du corps. De cette façon, la philosophie de la chair résonne avec les préoccupations que nous retrouvons dans *R.B.* et de *The Argonauts*. J'ai déjà évoqué la place de l'altérité chez les deux auteurs, je souhaiterais maintenant entrevoir comment l'incarnation se joue à l'intérieur de cette dynamique corporelle. J'ai précisé que la présence du corps dans *R.B.* et *The Argonauts* dépasse sa simple représentation et qu'elle est directement liée à l'expérience de soi. En évitant de symboliser le corps, Nelson et Barthes inscrivent un corps constitué d'impressions et de cénesthésies. Cette représentation rejoint la mise en récit qui se forme par un désir de retranscrire le fait de « s'éprouver », plutôt que de l'envisager sous une forme biographique en transcrivant les éléments jugés importants de notre vie. Ce désir s'apparente au principe d'auto-révélation, tel qu'entrevu par Michel Henry<sup>39</sup> et crucial à l'élaboration de sa philosophie de la chair. Dès le départ, le corps est investi d'un sens inédit dont les cénesthésies sont le cœur de cette nouvelle phénoménologie alors que le regard porté sur le corps change : « [I]l s'agit de le penser non plus comme objet d'expérience, mais comme principe d'expérience, comme un pouvoir de donation qui rend manifeste » (Henry 172). Cette compréhension du corps en tant que source de l'expérience est le fondement de l'incarnation telle qu'entrevue par Henry et qui permettra de mettre en évidence la valeur de « s'éprouver ». Dans *Incarnation : une philosophie de la chair*<sup>40</sup>, un renversement de la phénoménologie est opéré alors que la vie devient le centre de l'expérience. C'est à partir de ce revirement de la compréhension

---

<sup>39</sup> Michel Henry (1922-2002) philosophe de la phénoménologie, a consacré une grande partie de ses travaux à élaborer une « phénoménologie de la vie ». Je ferai appel, dans le cadre de ce travail, à la monographie *Incarnation : Une philosophie de la chair* qui constitue l'avant-dernier ouvrage publié de son vivant, puisque je m'intéresse avant tout à sa conception de l'incarnation.

<sup>40</sup> Henry, Michel. *Incarnation : Une philosophie de la chair*. Seuil, 2000.

du corps et de la sortie d'une structure oppositionnelle entre le sentir et le senti qu'Henry pose la question de la place du corps dans la vie : « Quelle propriété notre corporéité originare tient-elle de la vie ? Cela revient à demander : comment la vie révèle-t-elle et que révèle-t-elle ? » (Henry 173). C'est à ce moment qu'Henry introduit la notion d'auto-révélation de la vie qui se produit au même moment où l'acte de s'éprouver est mis au centre de l'existence.

La vie révèle de telle façon que ce qu'elle révèle ne se tient jamais hors d'elle— n'étant jamais rien d'extérieur à elle, d'autre, de différent, mais elle-même précisément. En sorte que la révélation de la vie est une auto-révélation, ce « s'éprouver soi-même » originare et pur en lequel ce qui éprouve et ce qui est éprouvé ne font qu'un. (Henry 173)

C'est donc sous cette définition du « s'éprouver soi-même » en tant qu'auto-révélation de la vie que j'entendrai l'idée d'incarnation. Ainsi, une union se fait entre le sujet et l'objet dont la structure oppositionnelle se brise, au sein même de l'expérience qui, rappelons-le, commence par le corps. Même s'il sera surtout question du corps, je tiens à rappeler le rôle de la mise en récit et l'importance du rapport à soi à travers la narration. Toutes ces questions demeurent en filigrane si ce n'est pour en révéler les difficultés, puisque, comme le rappelle Butler : « Être un corps, c'est en un certain sens être dépossédé du souvenir de l'ensemble de sa propre vie. Mon corps a ainsi une histoire dont je ne peux avoir aucun souvenir » (Butler 39)

La relation initiale entre le corps et l'écriture mise de l'avant dans *R. B.* passe, en premier lieu, par une difficulté originelle. Le corps apparaît dès les premières pages du livre qui débute par une « Préhistoire du corps », proposées dans la première section, référée sous *Images*<sup>41</sup>. Dans cette première partie, Barthes présente un avant-goût de la relation avec son corps qui fait écho à celle qui est suggérée dans *Une philosophie de la chair*. Dès l'introduction, Henry réaffirme le rôle primordial du corps par sa capacité immédiate d'entrer en relation avec le monde qui l'entoure.

Le propre d'un corps comme le nôtre, au contraire, c'est qu'il sent chaque objet proche de lui [...] Et il ne sent tout cela, les qualités de tous ces objets qui composent son environnement, il n'éprouve le monde qui le presse de toute part, que parce qu'il s'éprouve d'abord lui-même (Henry 8)

---

<sup>41</sup> Pour des précisions concernant l'organisation du texte, se référer au chapitre 1

De la même manière, si le corps s'appartient, il est surtout une porte d'entrée qui me permet d'être en relation avec ma personne : « Car chacun, chaque homme et chaque femme, à chaque instant de son existence fait l'expérience immédiate de son propre corps » (Henry 7). Ainsi, il faut envisager l'acte de s'éprouver comme un être qui fait l'expérience de son corps tout en entrant en relation avec ce qui lui est extérieur. Cette interrelation du corps avec un soi est présentée dans cette « Préhistoire du corps » de R.B. qui décrit les impressions produites par l'observation de son propre corps.

*Lorsque la méditation (la sidération) constitue l'image en être détaché, lorsqu'elle en fait l'objet d'une jouissance immédiate, elle n'a plus rien à voir avec la réflexion [...] me voici dès lors en état d'inquiétante familiarité : je vois la fissure du sujet (cela même dont il ne peut rien dire) (Barthes R.B. 9)*

Pour reprendre l'expression de Henry, Barthes s'éprouve lui-même par l'expérience première de sa propre corporalité, corroborée dans cette « préhistoire du corps ». Cependant, un malaise se fait sentir. Dans cet extrait, Barthes met en scène une distance entre lui et son corps, lorsque confronté à son image. C'est à la fois l'inévitable expérience immédiate de sa matérialité et la reconnaissance qu'il ne peut s'en défaire. « La fissure du sujet » prend alors la forme d'une sensation d'étrangeté, par l'arrivée de l'altérité. Si pour Henry, le corps est ce qui permet de ressentir chaque objet à proximité (Henry 8), Barthes ressent son corps discontinu comme s'il était hors de lui. Cette scission est cependant incomplète alors que Barthes est incapable de vivre cette dissociation jusqu'à son aboutissement. La parenthèse finale procure un indice important, puisque Barthes avoue ne pas être en mesure de parler du sujet : « *cela même dont il ne peut rien dire* » (Barthes Roland Barthes Par Roland Barthes 9). Le décalage apparaît ainsi dans le langage alors que le corps est médiatisé. Pour Bernard Andrieu, le corps est justement ce qui alloue l'entrée dans le monde du langage, de s'y incorporer par ce qu'il appelle le corps-signifiant : « Le corps selon R.B. n'est pas le corps de Roland Barthes. L'imagerie, la photographie, l'écriture, les signes agissent comme un médium et nous mettent en rapport avec le corps-signifiant » (Andrieu 3). Ce rapport est nécessaire puisqu'il consent, malgré tout, de réparer la « fissure du sujet ». L'interrelation du sujet et du corps permet de dépasser ce malaise premier afin de quitter cette « préhistoire du corps » ainsi déconnecté de sa propre personne. Cette possibilité est offerte par l'incarnation de la chair qui naît au sein de la vie et de la capacité à s'éprouver soi-même.

La vie s'éprouve soi-même dans un pathos ; c'est une Affectivité originaire et pure, une Affectivité que nous appelons transcendante parce que c'est elle en effet qui rend

possible le s'éprouver soi-même sans distance dans le subir inexorable et la passivité insurmontable d'une passion (Henry 89)

J'aborderai plus loin la part transcendantale de l'affectivité et son rôle dans l'acte de s'éprouver. Pour l'heure, je souhaite souligner ce retournement de la pensée qui explique le rôle joué par le corps, non seulement dans *R.B.*, mais de façon plus générale par la manière dont Barthes veut nous amener à concevoir l'entrée du corps dans l'écriture. Lorsque ce dernier fait des images de sa personne « *des figurations d'une préhistoire du corps — de ce corps qui s'achemine vers le travail, la jouissance d'écriture* » (Barthes *Roland Barthes Par Roland Barthes* 10), c'est la poursuite d'une affectivité pure qui est décrite et qui permet, par la même occasion, d'accéder à soi. L'écriture prend la place de ce lieu où s'éprouver sans obstacle devient possible. C'est à travers ce corps que la pensée est initiée, elle prend son sens (sa jouissance) par l'écriture. Une réflexion semblable se forme vers la fin du fragment, « La fatigue et la fraîcheur »

Le stéréotype, c'est cet emplacement du discours où *le corps manque*, où l'on est sûr qu'il n'est pas. Inversement, dans ce texte prétendument collectif que je suis en train de lire, parfois, le stéréotype (l'écriture) cède et l'écriture apparaît ; je suis sûr alors que ce bout d'énoncé a été produit par *un corps*. (Barthes *R.B.* 108)

Le corps est alors inmanquablement lié à l'écriture d'une forme pleine et vivante. Autrement, l'écriture tombe dans un discours stéréotypé, l'écriture pour reprendre le vocabulaire barthésien. C'est donc le corps qui s'achemine vers « la jouissance de l'écriture », et, pour que le texte vaille la peine d'être lu, ce corps est nécessaire. J'abordais précédemment le renversement de la phénoménologie qui est opéré dans la philosophie de la chair selon Michel Henry. La dualité entre les modes d'apparaître et d'être qui est évoquée permet de cerner l'importance que prend l'interrelation du sujet et du corps dans l'écriture, tel que décrit par Barthes.

Le retournement de la phénoménologie s'écrit alors : *ce n'est pas la pensée qui nous donne accès à la vie, c'est la vie qui permet à la pensée d'accéder à soi*, de s'éprouver soi-même et enfin d'être ce qu'elle est chaque fois : L'auto-révélation d'une « *cogitatio* » (Henry 129)

Ces deux modes d'accès à l'existence interviennent sur un même plan, à tout le moins donnent l'impression de l'être. C'est également ce qui semble s'opérer dans *R.B.* alors que l'écriture et les cénesthésies s'entremêlent. La préhistoire du corps présente un avant-goût de l'auto-révélation comme texte et corps, où Roland Barthes écrit le corps de Roland Barthes.

## **Le devenir de l'immanence**

L'incarnation met en relation les deux éléments d'une dualité qui est constamment rappelée, soit celle du corps et de l'âme. Cette dualité est déterminante dans l'élaboration de l'incarnation. Je me dois ici de préciser l'approche privilégiée par Henry. Cela permettra également de souligner le propos de Chiara Amoretti ainsi que sa notion de corps trans-immanent. En effet, l'usage de la dualité corps/âme est souvent lié à un autre couple antagoniste, soit la transcendance et l'immanence dont il est question chez Amoretti.

Avant de m'engager sur le terrain de l'immanence et de la transcendance, je souhaite apporter une dernière précision concernant la relation entre le corps et l'âme. Dès les premières pages du livre *Incarnation*, Henry rejette l'utilisation du corps et lui préfère l'expression de la chair. Le premier est alors employé afin de différencier ce qui provient de l'extérieur :

*Car notre chair n'est rien d'autre que cela qui s'éprouvant, se souffrant, se subissant et se supportant tant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes, se trouve, pour cette raison, susceptible de sentir le corps qui, lui est extérieur, de le toucher aussi que d'être touché par lui. (Henry 8)*

Ainsi, le corps représente une extériorité dans l'expérience de vivre les impressions issues de la chair. La différenciation soumise par Henry révèle l'origine de l'incarnation au sein du corps, ce qu'il appelle l'autorévélation de la chair. Cette décision s'explique par le regard qu'adopte Henry quant à la dynamique de l'immanence et de la transcendance décrite par Micheal O'Sullivan :

Henry believes that what makes the reception of both [immanent and transcendental] contents possible is transcendence. For Henry transcendence is the 'act or orientation of consciousness' (ibid. 230) the 'foundation' (222) and the 'manifestation of the foundation itself' (216). If we conceive of immanence in terms of the event that is the 'essence of manifestation', then we might, for simplicity's sake, align transcendence with the manifestation and immanence with the essence. (O'Sullivan 35)

Les citations auxquelles O'Sullivan fait référence sont extraites de *L'essence de la manifestation* (1963), première parution de Henry sur ce qui deviendra sa phénoménologie de la vie. Ces notions de « manifestation », de « fondation » ainsi que « l'essence de la manifestation » inaugurent un revirement de la place de la transcendance au sein de l'incarnation. Si la transcendance devient une manifestation et l'immanence une essence, le regard se tourne alors vers l'intérieur. Ces éclaircissements concernant la chair et l'immanence permettent une meilleure compréhension du



regard adopté par Nelson sur les corps. En effet, l'autrice choisit souvent d'illustrer sa pensée sur le sujet à l'aide d'images qui pointent une intériorité. C'est le cas lorsque Nelson aborde le corps trans, comme je l'ai évoqué dans le chapitre précédent. À la suite de sa réflexion sur le devenir, Nelson précise que c'est en fait un tournant : « a certain turning inward » (Nelson 53). Elle cite l'extrait d'un poème de Lucille Clifton, *Turning* : « *turning into my own/ turning on in / to my own self/ at last/ turning out of the/ white cage, turning out of the/ lady cage/ turning at last* » (*Ibid.*) Cet extrait de Clifton inscrit la nécessité d'un retour en soi, à l'intérieur de soi, où « *at last* » prend la forme d'un accomplissement. Ce soulagement que crée le retour à l'intérieur de soi correspond en même temps à une libération où « *Turning in* » est remplacé par « *turning out* », qui indique un mouvement de sortie. Ainsi se joue la dynamique suscitée par la chair puisque les impressions intérieures et extérieures sont contenues au sein de celle-ci. L'incarnation, si elle est entendue comme essence, est alors un tournant libérateur, à la fois une sortie et une entrée. Le verbe « *to turn* » est toujours utilisé sous sa forme progressive même lorsqu'il est accolé à l'expression « *at last* » qui exprime une finalité. Cet oxymore est rattaché au besoin de devenir, une suggestion qui est d'ailleurs faite par Clifton<sup>42</sup>. Bien évidemment, on s'éloigne du devenir pensé par Deleuze et Guattari, tel qu'abordé dans le chapitre précédent. Cependant, cette vision rejoint la pensée de Michel Henry où le « devenir » occupe une place déterminante dans l'incarnation, comme le précise encore O'Sullivan

In others words, transcendence becomes abstract when it no longer speaks of 'becoming' and instead speaks of the end product or the 'is'. Transcendence is, however, fundamental for the human capacities of imagination and intuition. (O'Sullivan 35)

Le « devenir » tient donc une place essentielle dans l'incarnation de Michel Henry. La transcendance n'est plus garante d'une finalité, dans la mesure où elle n'est plus la forme accomplie de l'être. Dans ce contexte, l'incarnation permet de rendre compte d'un désir de devenir, puisqu'elle émane de cette quête de la transcendance qui prendrait cependant naissance dans la chair. Ainsi, le devenir se fait essentiel au geste de l'incarnation, alors que le corps est constamment sollicité. Nelson représente cette dynamique par différents recours à des images de mouvements qui demeurent hors d'une destination prescrite. Le corps est à chaque fois invoqué, en tant que source, mais également de limitation entre l'intériorité et l'extériorité. Néanmoins,

---

<sup>42</sup> Lors d'une lecture de ce poème, Lucille Clifton précise : « It is also about growing and not letting yourself to stop learning and stop becoming. » (Lucille Clifton 0:11-0:17)

comme on l'a vu dans le poème de Clifton, un brouillement persiste entre ces limites. Encore une fois, les travaux de Michel Henry se montreront profitables sur ces questions.

Michel Henry dans sa phénoménologie de la chair parle d'un brouillement du corps transcendantal à l'intérieur du corps immanent : « en un sens radical et le seul acceptable s'il s'agit en effet de l'absolu, *Transcendance désigne l'immanence de la Vie en chaque vivant.* » (Henry 176) La transcendance accroît la présence du corps dans la mesure où ce dernier permet sa pleine réalisation, ce que j'associe à la place qui est accordée à la chair dans cette nouvelle phénoménologie.

La chair ne s'ajoute donc pas au moi comme un attribut contingent et incompréhensible, une sorte d'adjonction synthétique à notre être venant le scinder en deux instances opposées et inconciliables. Parce que la chair n'est rien d'autre que la possibilité la plus intérieure de notre Soi, celui-ci est un soi unitaire. (Henry 178)

Toute dualité est ainsi effacée pour laisser place à l'incarnation : la révélation devient la chair en tant que « la possibilité la plus intérieure du Soi ». Cette révélation ne peut toutefois se faire sans la reconnaissance première que le soi est « unitaire » et qu'il ne peut donc être séparé de la chair. Chez Nelson, les représentations du corps et du soi semblent conduire vers cette conclusion dans la mesure où leurs représentations sont toujours liées et le décalage rapporté provient plutôt de sources extérieures, comme c'est le cas des normes et des contraintes sociales.

Le soi présenté dans *The Argonauts* tente d'échapper à l'enfermement. Sur ce sujet, un passage me paraît particulièrement révélateur. Toujours sur le thème de l'identité et du désir de fuite qui l'accompagne, Maggie Nelson fait intervenir une nouvelle fois l'Argo, cette fois-ci en relation avec une citation de John Cage

In respond to a journalist who asked him to "summarize himself in a nutshell," John Cage once said "Get yourself out of whatever cage you find yourself in." He knew his name was stuck to him, or he was stuck to it. Still, he urges out of it. The *Argo's* parts may get replaced, but it's still called the *Argo*. We may become used to jumping into flight, but that doesn't mean we have done with all perches. (Nelson 54)

L'image de la cage-nom qui enferme et dont on tente malgré tout de sortir est associée au vaisseau Argo dont le nom demeure le même alors que les pièces qui le forment ont été changées. Au

premier abord, on pourrait croire que l'Argo renvoie à l'idée de l'emprisonnement. Au contraire, il se présente plutôt comme un réconfort, ainsi que le suggère la dernière phrase (« We may become used to jumping into flight, but that doesn't mean we have done with all perches »). Le perchoir indique alors une forme de stabilité qui n'enlève rien au désir de mouvement ou de mutations. De cette manière, bien que le « soi » soit sujet aux changements, il demeure fondamentalement lui-même. L'évolution qui s'opère au fil du temps fait partie de ce que nous sommes : « la possibilité la plus intérieure du Soi ». L'Argo prend alors la forme d'un signe d'unité malgré tous les chamboulements intérieurs. Cet élément est déterminant dans l'incarnation trans-immanente, puisqu'il rappelle l'existence d'une forme de permanence, bien qu'elle ne soit bien souvent qu'une apparence. Ainsi le regard extérieur captera plus facilement cette apparence de persistance, où le sujet semble rester le même, alors qu'un chamboulement est vécu de l'intérieur. Les corps représentés dans *The Argonauts* retranscrivent cette réalité de différentes manières bien qu'elles le soient principalement par le biais d'Harry. En effet, le corps d'Harry est sujet à des transformations internes. Le récit de Nelson sur la prise de testostérone ou encore sur l'épisode de la mastectomie témoigne d'une plus grande assurance d'Harry alors qu'il réussit à trouver la paix :

As it turned out, my fears were unwarranted. Which isn't to say you haven't changed. But the biggest change of all has been a measure of peace. The peace is not total, but in the face of a suffocating anxiety, a measure of peace is no small thing (Nelson 52)

Le changement ainsi noté par Maggie Nelson est de l'ordre de l'intériorité. Elle découvre une paix naissante chez Harry. Bien évidemment, l'autrice refuse de simplifier et d'idéaliser ce qui est vécu par son partenaire. La prise d'hormones ne peut pas tout régler. Pourtant ce petit changement qui pourrait être invisible de l'extérieur est primordial dans le récit de Nelson. La façon dont Harry est perçu par le monde extérieur demeure sensiblement la même tout au long du livre et ce n'est pas un problème en soi. La relation entre le ressenti intérieur et la façon dont il est perçu par les autres est rapportée à quelques reprises dans le récit. Je pense notamment à la description et à l'interprétation que Nelson offre du film réalisé et joué par Harry *By Hook or By Crook*<sup>43</sup>, dans lequel elle remet en contexte le rôle de la langue

When making your butch-buddy film, *By Hook or By Crook*, you and your cowriter, Silas Howard, decide that the butch characters would call each other "he" and "him", but in the outer world of grocery stores and authority figures, people would call them

---

<sup>43</sup> Harry Dodge, Silas Howard. "By Hook or by Crook." 2001. general editor, Steakhaus Productions.

“she” and “her.” The point wasn’t that if the outer world were schooled appropriately re: the character’s preferred pronouns, everything would be right as rain. Because if the outsiders called the characters “he,” it would be a different kind of he. Words change depending on who speaks them; there is no cure (Maggie Nelson 8)

Le monde extérieur, les *outsiders*, ne peut être en mesure de comprendre véritablement de quoi il est question. Ce qui se produit de l’intérieur et qui est partagé entre les deux protagonistes ne s’exprime pas par la langue. Il est seulement possible d’en être témoin. Cette position est adoptée par Maggie Nelson, tout au long du livre, alors qu’elle évite de parler pour Harry. Ainsi, l’incarnation pose ces transformations du soi souvent inatteignables par la réalité extérieure, puisque difficilement dicible par une autre entité que le corps unifié.

### **Le corps trans-immanent**

Cette recherche de la transcendance par le corps sensible, issu de l’immanence, construit un rapport nouveau à la chair, en tant que soi unifié. Le dernier extrait cité introduit les difficultés propres à l’usage de la langue, ce qui requiert d’envisager la conception de l’incarnation par Chiara Amoretti. Dans *Sacred Bodies*, cette dernière fonde sa réflexion autour du christianisme, dans le but de révéler un désir de réappropriation féministe du divin qui recentre l’expérience de l’incarnation au sein du corps féminin et queer. Sa proposition spécifique envers *The Argonauts* consiste à affirmer la révélation des corps queers dans ce qu’elle appelle la trans-immanence :

I will argue the embodied relationality at work in the novel forms a trans-immanent divine: this term allows me to combine the aspects of relational theology and queer embodiment that are key to my reading of the text, where bodies ‘move across’ each other in spiritual relationality (Amoretti 188)

Cette incarnation naît à travers la relationalité. En somme, comme elle l’explique, « where bodies ‘move across’ each other in spiritual relationality ». Amoretti décèle ce mouvement des corps dans la relation entre Harry et Maggie Nelson. Avant d’aller plus loin dans la compréhension de la trans-immanence, je me dois de remettre en contexte le processus réflexif soumis par Amoretti.

La théologie joue un rôle crucial dans la réflexion de Chiara Amoretti, puisqu’elle propose que Maggie Nelson, comme les autres autrices étudiées dans son corpus, utilise l’iconographie chrétienne dans un objectif de réappropriation. Amoretti recherche donc les emprunts et les images

dérivées du christianisme au sein de trois livres de Nelson, dont *The Argonauts*. En effet, Nelson reprend à de multiples reprises des symboles chrétiens dès la première page du roman :

In this way you can have your empty church with a dirt floor swept clean and your spectacular stained glass gleaming by the cathedral rafters, both. Because nothing you say can fuck up the space for god. (Nelson 3)

Amoretti utilise cette citation pour la juxtaposer à l'affirmation de Nelson : « the inexpressible is contained – inexpressibly! – in the expressed. » (*Ibid.*). Amoretti procède alors à un rapprochement entre le divin et la révélation du queer, qui se produirait au sein même du langage

Indeed, if the Church represents language in this metaphor, it is seen allowing for the glory of revelation of queerness, or allowing queerness to come into the light, which illuminates the Church itself/language. Thus, the inexpressible changes and enhances the expressible, making the act of writing one of spiritual vision. (Amoretti 193)

Cette révélation du queer à travers la langue, dès lors associée au divin conduit Amoretti à poser la transformation du *Logos*

The concept of linguistic revelation manifesting through an embodied divinity is based on the Christian Logos: as Jesus Christ is the embodied Logos (word and ordering logic) of the Christian God, thus an embodied revelation of God, then in *The Argonauts* the bodies of Nelson and Dodge constitute revelation of the queer divine. (Amoretti 193-94)

Ainsi, une divinité queer se révèle à travers le corps de Nelson et d'Harry, tel un *Logos* queer qui n'existe que par la langue, ce qu'elle nomme *Linguistic revelation*, de la même manière que Jésus Christ incarne le *Logos* Chrétien. Le corps est incarné, mais cela n'est possible que dans la révélation du langage qui, pour Amoretti, passe par une manifestation du queer. C'est également par cette transformation que la trans-immanence est amorcée. L'incarnation est alors le site d'un double jeu puisque les corps sont à la fois acteurs et témoins

My use of 'trans-immanent' is a deliberate oxymoron: the bodies in *The Argonauts* are transcendent in their transitivity, or their capacity to change and witness the others' embodied divinity; but immanent because they reach the divine through the body. (Amoretti 188)

Ainsi, l'emploi de la trans-immanence permet d'allier à la fois la transcendance et l'immanence au sein d'un même corps. Cependant, cette rencontre n'est possible qu'à la faveur d'une transitivité qui implique la reconnaissance d'un double sens au préfixe «trans» : « The bodies in *The Argonauts* enact the meaning of the suffix 'trans' (to go across) in at least three dynamics:

transitivity, transition, and transcendence.» (Amoretti 200). Le transitif tient ainsi un rôle primordial au sein de l'incarnation, alors que la transition fait référence aux transformations du corps d'Harry. Néanmoins, le transitif doit son importance aux croisements de différentes dynamiques, au même titre que la transcendance. Cette nouvelle trinité, le transitif, la transition et la transcendance, insuffle une dimension nouvelle à l'incarnation, qui traduit l'importance d'un mouvement constant et rejette, encore une fois, toute finalité qui n'est plus réalisée par la transcendance. C'est à ce niveau que je fais le parallèle avec la philosophie de la chair de Michel Henry. Dans les deux cas, il est question de rendre compte d'une unification de l'immanence et de la transcendance à l'intérieur du corps qui demeure en mouvement. Si la conception de Chiara Amoretti permet de concevoir la place du transitif dans l'incarnation, celle de Michel Henry permet de quitter la représentation chrétienne et son iconographie. L'utilisation de la trans-immanence dans le but d'aborder l'incarnation alloue, à travers la polysémie du concept, le croisement de ces dynamiques que j'associe à la pluralité des corps représentés. La trans-immanence rend possible le fait de penser le corps maternel et queer, tout comme le corps vieillissant.

Cette conception de l'incarnation réintègre le rôle de la langue dans l'unité du soi, principalement par l'appel au *Logos*. Chez Barthes cependant, l'unicité est moins apparente. Néanmoins, je pense que l'utilisation de l'image du soi de l'Argo, suggérée par Nelson, favorise une réconciliation du soi. Le recours aux paradigmes brisés que Barthes évoque dans *Le neutre*, s'avère utile. Ce n'est pas parce que le sujet est fragmenté qu'il n'existe pas sous une forme unifiée. Le vaisseau Argo demeure le même bien que les pièces qui le constituent soient remplacées, ce qui n'empêche toutefois pas son unité. Malgré tout, l'étude de l'incarnation soulève certaines difficultés dans la juste représentation offerte par la langue. C'est cet obstacle qu'Amoretti tente d'éviter à l'aide de la révélation queer envisagée comme un fait linguistique. Si le corps est révélé, il reste maintenant à entrevoir l'incarnation de la langue même, un maillon essentiel à l'écriture comme mise en relation avec soi.

## 7. L'écriture comme acte d'incarnation

Le projet de ce mémoire est de démontrer de quelle façon l'écriture faite incarnation permet d'entrer en relation avec soi, de sorte que les textes peuvent être lus non plus sous la forme d'un récit de soi, mais sous celle de la mise en relation du sujet avec lui-même. Le premier chapitre a décelé le rôle de la discontinuité, envisagé dès lors comme espace alors que les deuxième et troisième chapitres ont été consacrés à la construction du récit de l'intime et de soi. Dans le quatrième, je me suis attardé au rapport à soi. Le cinquième chapitre a entamé une première réflexion sur le corps. Le précédent chapitre a mis en valeur la réflexion autour de l'incarnation dans *Roland Barthes par Roland Barthes* et *The Argonauts*. Ces éléments ainsi posés, il reste à comprendre la manière dont l'incarnation se joue dans l'acte de l'écriture, puisque c'est là qu'elle prend tout son sens. Quelques éclaircissements sont toutefois nécessaires avant d'arriver à cette conclusion. Je me dois à présent de spécifier le rôle fondamental de l'écriture dans l'incarnation, par le rapport qui la lie au corps. Pour ce faire, il convient de préciser la façon dont la langue est traitée dans les textes. Ainsi il sera possible de déterminer dans quelle mesure, cette dernière peut offrir une représentation adéquate de l'existence, en l'occurrence celle de Barthes et de Nelson.

### Les limites de l'exprimable

Autant chez Barthes que Nelson, la langue s'inscrit à l'intérieur du texte, non seulement en tant que matérialité, mais aussi comme matière scripturaire. Ainsi, le rapport à la langue est multiple et complexe puisqu'il est présenté à travers ses failles. J'ai déjà abordé le problème de la langue qui est souligné dans les textes de Nelson, notamment le mantra qui est souvent répété : « Words are *not* good enough ». Le temps est venu de nous attarder à la manière dont cette phrase est représentée et à la place centrale qu'elle tient au sein du livre. La faillibilité du langage est mainte fois évoquée par Nelson lorsqu'elle traite des identités de genre et de la difficulté de s'émanciper de la binarité. Même au sein du monde queer, en tant que catégorie parapluie qui regroupe une multitude d'identités, des zones d'ombre subsistent. En effet, le terme est encore trop souvent opposé à la famille et à la maternité, par l'amalgame qui en est fait avec l'hétéronormativité. Le refus de rendre les catégories moins hermétiques est toujours aussi présent, au grand désarroi de Nelson qui regrette non seulement le rejet d'une représentation queer de la

famille, mais également l'inverse<sup>44</sup>. À chaque fois, la langue incarne un cul-de-sac des représentations, autant de celles de la famille accrochée à une vision conservatrice et normative que celle du queer qui refuserait tout élément qui n'est pas jugé suffisamment radical, tel que je l'ai abordé dans les chapitres précédents. Tout de même, les tentatives d'échapper à cette impasse sont valables et nécessaires, ainsi que Nelson le rappelle quand elle interroge l'usage des pronoms et des néologismes du genre.

Words change depending on who you speaks them; there is no cure. The answer isn't just to introduce new words (*boi, cis-gendered, andro-fag*) and then set out to reify their meaning (thought obviously there is power and pragmatism here). One must become alert to the multitude of possible uses, possible contexts, the wings with which each word can fly. Like when you whisper, *You're just a hole, letting me fill you up*. Like when I say *husband*. (Nelson 8)

D'une part, Maggie Nelson réitère l'importance et la puissance des néologismes afin d'ouvrir le dialogue sur les enjeux du genre, même si, de l'autre, elle est consciente que l'usage de ces derniers ne constitue pas une solution pérenne. Le problème ne réside pas dans un vocabulaire incomplet, mais dans l'utilisation que l'on en fait. Le contexte demeure primordial, puisque c'est de cette façon que le sens peut se transformer : « the wings with which each word can fly » (*Ibid.*). Il est alors envisageable de déjouer la langue en décuplant les possibilités d'entrer dans le réel. Dans la pratique cependant, les choses ne sont pas si simples. Nelson aborde cette question de front. Elle reprend une fois de plus le propos de Barthes sur la nature assertive de la langue.

Afraid of assertion. Always trying to get out of "totalizing" language, i.e., language that rides roughshod over specificity; realizing this is another form of paranoia. Barthes found the exit to this merry-go-round by reminding himself that "it is language which is assertive, not he" It is absurd, Barthes says, to try to flee from language's assertive nature by "add[ing] to each sentence some little phrase of uncertainty, as if anything that came out of language could make language tremble." (Nelson 98)

Les qualités assertives de la langue qui mènent au langage « totalisant » sont à proscrire, autant pour Nelson que pour Barthes, ce qui justifie le choix de multiplier les mots et leurs sens. Cependant, l'ajout de l'incertitude ne peut se faire à l'intérieur même de la langue, comme Nelson le spécifie dans cette citation. Je tiens toutefois à mentionner la précision apportée dans le

---

<sup>44</sup> « Yet rather than fade away with the rise of queer parenthood of all stripes, the tired binary that place *femininity, reproduction, and normativity on one side and masculinity, sexuality, and queer resistance on the other* has lately reached a kind of apotheosis, often posing as a last, desperate stand against homo- and heteronormativity, both. » (Nelson 75)



paragraphe suivant puisque Nelson explique de quelle façon cette incertitude prend forme dans le travail d'écriture.

My writing is riddled with such tics of uncertainty. I have no excuse or solution, save to allow myself the trembling, then go back in later and slash them out. In this way I edit myself into a boldness that is neither native nor foreign to me (*Ibid.*)

Cet aveu sur sa pratique personnelle m'apparaît révélateur de l'incarnation de la langue. La rature se pose alors comme un geste fondamental de l'écriture. L'effacement se lie au corps par son aspect transitif qui transparait au sein de la dernière phrase. La réécriture fait intervenir une audace qui, sans être complètement étrangère à Nelson, ne lui est pas plus naturelle, comme si cette qualité ne faisait que transiter en elle par l'écriture. Ce sujet mériterait d'être plus longuement abordé, mais je souhaite maintenant m'attarder à la vision de Barthes telle qu'esquissée par Nelson.

La citation de Barthes à laquelle Nelson fait référence se retrouve dans le fragment *Vérité et assertion*. Celui-ci s'ouvre sur une révélation de Barthes concernant sa pratique de l'écriture. Encore une fois, il est question des difficultés que représente non pas tant l'acte d'écrire que l'après-coup de cette activité alors que Barthes est amené à réfléchir sur le résultat de son travail.

Son malaise, parfois très vif — allant certains soirs après avoir écrit toute la journée, jusqu'à une sorte de peur —, venait de ce qu'il avait le sentiment de produire un discours double, dont le mode excédait en quelque sorte la visée : car la visée de son discours n'est pas la vérité, et ce discours est néanmoins assertif. (Barthes *R.B.* 58)

Au moment où le discours prend forme, un malaise voit le jour tandis que le travail d'écriture est envisagé dans sa globalité et révèle la dissonance entre la visée et le résultat. La plus grande peur de Barthes est de créer un discours figé. La question est de savoir comment y échapper. On retrouve la même réflexion dans *The Argonauts*, soit l'inexistence d'un remède aux carences de la langue.<sup>45</sup> La position est similaire puisqu'il ne suffit pas de procéder par accumulation de mots, de phrases que Barthes regroupe sous l'expression « clausules d'incertitude ». Cette vision semble contredire la présence des corps pluralisés décrits dans les chapitres précédents. Je pense néanmoins qu'il faut nuancer cette affirmation. Le malaise identifié au début du fragment est une peur de l'excès,

---

<sup>45</sup> « Quel remède dérisoire, tout le monde devrait en convenir, que d'ajouter à chaque phrase quelques clausules d'incertitude, comme si quoi que ce soit venu du langage pouvait faire trembler le langage. » (Barthes 58)

c'est-à-dire que « le mode excéd[e] en quelque sorte la visée ». Il est donc juste de parler d'une crainte du dépassement qui pourrait faire dériver le texte dans la catégorie du discours assertif. Ainsi, s'il est important de pluraliser en offrant différentes avenues, son excès n'est pas pour autant souhaitable, puisqu'il se noie, en quelque sorte dans sa propre visée. Il est alors primordial de trouver un certain équilibre. Autrement, le fragment se transforme en maxime qui est une forme brève d'écriture rejetée par Barthes. Pourtant, ce discours contient de façon contradictoire quelques qualités rassurantes : « La maxime est une sorte de *phrase-nom*, et nommer, c'est apaiser. Ceci est au reste encore une maxime : elle atténue ma peur de paraître déplacé en écrivant des maximes. » (Barthes *Roland Barthes Par Roland Barthes* 215). Cette phrase issue du fragment *La maxime* m'apparaît révélatrice lorsque juxtaposée à *Vérité et assertion*. Les deux segments fonctionnent comme un couple paradigmatique qui dévoile les failles de la langue, tout en désignant des voies de sortie possibles bien qu'elles ne se montrent rassurantes qu'en surface. À l'instar de l'ajout de « clauses d'incertitudes », l'expression employée par Barthes dans *Vérité et assertion*, la maxime apaise sans qu'un réel impact ne se traduise dans le langage. Les craintes sont résorbées, ce qui est suffisant pour que l'écriture se fasse.

Je tiens à apporter une dernière précision à propos des failles de la langue et des moyens de les contourner, ce qui me permettra ensuite d'aborder le lien qui unit le langage et le corps. J'ai mentionné que Nelson et Barthes tentent de sortir d'un discours assertif, « en multipliant les fuites » qui se caractérisent par l'ajout de mots et de phrases qui rendent alors compte d'un degré d'incertitude. Toutefois, le résultat ne produit qu'un excès de sens. Pour cette raison, il m'apparaît nécessaire de préciser les modalités de la pluralité. Chez Nelson, la pluralité se distingue de la multiplication par sa nature finie et spécifique. Dans un vocabulaire proche de Sedgwick, elle explique qu'un tel concept n'est jamais synonyme d'une impression d'infini.

It's easy to get juiced up about a concept like plurality or multiplicity and start complimenting everything as such. Sedgwick was impatient with that kind of sloppy praise. Instead she spent a lot of time talking and writing about that which is more than one and two, but less than infinity (Maggie Nelson 62)

La pluralité chez Sedgwick permet d'interroger la représentation des corps sous la loupe des études du genre. C'est aussi le cas pour Nelson bien qu'on retrouve principalement cette pluralité à l'intérieur de la langue. Dans tous les cas, la pluralité n'est pas invoquée en tant que concept

abstrait. Au contraire, le refus de l'infini indique l'importance de continuer à le penser dans le réel. Bien que décuplée, l'existence demeure spécifique et ne peut jamais être débranchée de l'individu qui la porte. Encore une fois, l'excès est rejeté, puisque l'infini efface l'impact réel que peut avoir la représentation. C'est pour cette raison que Nelson réintroduit le principe de finalité.

This finitude is important. It makes possible the great mantra, the great invitation, of Sedgwick's work, which is to "pluralize and specify". (Barthes : « one must pluralize, refine, continuously. ») This is an activity that demands an attentiveness a relentlessness, even – whose very rigor tips it into ardor. (*Ibid.*)

La pluralité doit donc être entrevue au sein d'une spécificité et non d'une généralisation. La spécificité se distingue de la généralisation dans l'effort qui y est rattaché. Tel que Nelson le précise, il s'agit d'un geste qui demande une attention voire un acharnement, car il requiert une sensibilité particulière. Ce sont les expériences singulières qui sont considérées bien plus que l'élargissement d'une catégorie quelconque, comme celle de l'Autre. En effet, lorsque nous parlons de l'Autre, c'est pour l'opposer à la catégorie du Même. « More than one and two, but less than infinity », voilà pourquoi Nelson recherche la spécification dans la pluralité et tente, encore une fois de se sortir du prisme de la binarité. Nelson se préoccupe de l'altérité parce qu'elle s'intéresse à chaque expérience. Elle n'est pas fascinée par le corps, mais écrit sur les corps même quand la langue n'est pas suffisamment précise et détaillée pour les décrire. La finitude, dans ce contexte, devient primordiale, puisqu'elle permet un élargissement des catégories sémantiques et symboliques tout en refusant de tomber dans la facilité<sup>46</sup>. Le danger survient lorsque la pluralité glisse vers la complaisance, que Nelson associe à une forme de « *sloppy praise* ».

Pour appuyer son point de vue, Nelson va non seulement faire appel à Sedgwick, mais également à Barthes. Dans le fragment original de *R.B.*<sup>47</sup>, la pluralité est également liée aux genres et à la sexualité.

Qui sait si cette insistance du pluriel n'est pas une manière de nier la dualité sexuelle ? [...] il faut donc dissoudre les affrontements et les paradigmes, pluraliser à la fois les sens et les sexes : le sens ira vers sa multiplication, sa dispersion (dans la théorie du Texte), et le sexe ne sera pris dans aucune typologie (il n'y aura, par exemple, que des

---

<sup>46</sup> Cette façon de concevoir l'écriture des corps rappelle le propos de Nelson quand elle évoque ses *many gendered mothers*, ce qui amplifie et déploie la catégorie sémantique et symbolique de la mère.

<sup>47</sup> *Pluriel, différence conflit*, auquel j'ai déjà fait référence dans le chapitre 5

homosexualités, dont le pluriel déjouera tout discours constitué, centré, au point qu'il lui apparaît presque inutile d'en parler). (Barthes *R.B.* 84)

Encore une fois, la pluralité est invoquée dans le but de réfuter toute dualité ou binarité. Barthes parle de dissoudre les paradigmes par le pluralisme, mais également de « déjouer tout discours constitué » permettant ainsi d'ouvrir les catégories et d'empêcher les sens de se figer. Or, à la fin du fragment, il apporte une nuance : « Égaliser, démocratiser, massifier, tous ses efforts ne parviennent pas à expulser “la plus petite différence”, germe de l'intolérance raciale. C'est pluraliser, subtiliser, qu'il faudrait, sans fin. » (*Ibid.*) Ainsi, la pluralité rejoint d'autant plus ce que tente d'exprimer Nelson, lorsqu'elle fait allusion à Sedgwick. L'ouverture des catégories ne doit jamais se faire au détriment de l'expérience individualisée. Le refus de massifier, tout comme celui de démocratiser est justifié par son incapacité à « expulser la plus petite différence ». À la place, pluraliser permet d'embrasser les différences en renversant le rapport, comme il le précise « mais beaucoup de différence en [le racisme] éloignent irrémédiablement. » (*Ibid.*) Toute cette réflexion autour de la pluralité et la nécessité d'y faire appel, est primordiale à la lecture des textes, non seulement en regard aux réalités vécues, mais également dans le rapport à la langue qui y est développée. Barthes, d'ailleurs fait intervenir le texte dans ce passage. Ainsi, la représentation des corps se lie à celle du texte, tout en indiquant l'importance de passer outre les limites de l'exprimable en tentant, malgré tout, d'offrir une matière à écrire qui ne tombe pas dans une généralisation insignifiante. C'est l'équilibre qui est recherché et exprimé à travers la quête d'une pluralité qui n'est jamais synonyme d'infini.

J'ai abordé l'influence de Barthes sur Maggie Nelson lorsqu'elle traite de son rapport à l'écriture et à la langue. Bien qu'elle fasse d'abord appel à Wittgenstein, c'est à travers la pensée de Barthes que son travail s'accomplit. Si la certitude empruntée de Wittgenstein<sup>48</sup> (« Tout ce qui peut proprement être pensé peut-être exprimé. Tout ce qui se laisse exprimer se laisse exprimer clairement. » [Wittgenstein 58]) est brisée dès le début du livre, un travail de réparation s'accomplit par l'appel à Barthes. Le premier est d'ailleurs très peu présent par la suite alors que le second le demeure jusqu'à la fin. Sans jamais se poser comme une solution à ces difficultés, Barthes et

---

<sup>48</sup> À titre de rappel : dès la première page Nelson présente sa conviction calquée sur Wittgenstein : « I had spent a lifetime devote to Wittgenstein idea that inexpressible is contained –inexpressibly-!- in the expressed (Nelson 3). Conviction freinée par celle d'Harry pour qui “words are *not* good enough” (Nelson 4)

Nelson proposent des voies de sortie et recherchent un équilibre qui s'acquiert par la pluralité. J'en ai esquissé les contours et il est temps maintenant d'approfondir ce que veut dire l'écriture et son incarnation.

### **Du corps à l'écriture**

Puisque le rapport à la langue a été précisé chez Barthes et Nelson, je désire me pencher sur le geste de l'écriture et la façon dont il peut être considéré comme un acte incarné. Tout ceci ne doit cependant pas se faire sans que le corps soit impliqué, ce qui m'amène à interroger l'importance de ce dernier dans le rapport à la langue. Le corps, s'il est tout autant faillible, semble venir à la rescousse de l'écriture de la même manière que celle-ci est invoquée pour soutenir celui-là. Cette relation prend forme de façon semblable chez Barthes et Nelson. Ainsi, je passerai de l'un à l'autre puisque la lecture de Barthes par Nelson permet de relever des éléments cruciaux au contexte dans lequel je souhaite l'aborder.

L'écriture est réduite à deux formes dans *R.B.*, celle qui produit du sens et du plaisir, celle qui est assertive et rigide. Bien que les modalités et les termes de ce rapport soient souvent amenés à changer, on peut sommairement les classer en deux grandes catégories. D'un côté, la forme du fragment fuit les certitudes et de l'autre la maxime s'ancre dans un symbolisme, mais surtout dans une doxa. Il est difficile de cerner une définition précise ou même la forme qu'elle peut revêtir. Chose certaine, la doxa incarne un piège qui doit être évité à tout prix. Dans *Le mauvais objet*, Barthes offre une piste de réflexion sur les raisons qui rendent la doxa si repoussante à ses yeux.

La Doxa (l'opinion), dont il est fait un grand usage dans son discours, n'est qu'un « *mauvais objet* » : aucune définition par le contenu, rien que par la forme et cette forme mauvaise, c'est sans doute la répétition. (Barthes *R.B.* 85)

Le concept de mauvais objet semble être emprunté à la psychanalyse, qui a été principalement circonscrit par Mélanie Klein. Cette comparaison pourrait laisser suggérer une répulsion qui relèverait avant tout de la subjectivité de l'auteur. Néanmoins, Barthes réussit à identifier l'origine possible de son aversion : la forme. Ainsi, ce n'est pas le concept en soi de la doxa qui dérange, mais la manière dont elle est présentée à travers la répétition.

Cette réponse est toutefois étonnante considérant la place importante de la répétition<sup>49</sup>, compte tenu du rôle de la pluralité dans l'écriture que j'ai pris la peine de détailler en début de chapitre.

Est bonne la répétition qui vient du corps. La Doxa est un mauvais objet parce que c'est une répétition morte, qui ne vient du corps de personne — sinon peut-être, précisément, de celui des morts. (*Ibid.*)

L'affirmation de Barthes précise le lien qui s'opère entre la langue et le corps. Ainsi, c'est par ce dernier que l'écriture est « bonne », car elle reste vivante. Celle-ci s'incarne par le lien qu'elle crée, non pas avec le corps en tant qu'objet indéfini, mais bien par le corps d'individus. Elle prend donc forme à l'intérieur d'impressions, de sentiments qui se rapprochent plus d'une idiosyncrasie que d'une universalité. Comme le rappelle Bernard Andrieu, c'est à travers ce qui est ressenti que l'écriture prend forme.

Ainsi le texte de plaisir ne nous ravit pas par le détail sexuel ou par la provocation systématique de son style. Il transporte notre corps hors de nous parce que le langage nous touche, nous blesse et nous séduit, ouvrant en nous la faille initiale, celle du lien entre la chose et le mot, la sensation et le cri. (Andrieu 10)

Bien qu'il soit ici question de la lecture, alors qu'Andrieu revient sur le plaisir du texte, l'écriture semble suivre un chemin semblable chez Barthes dont le corps « *s'achemine vers le travail, la jouissance de l'écriture* » (Barthes *R.B.* 10). La différence est que pour ce dernier la position adoptée est celle de l'écrivain et non celle du lecteur. Pour Andrieu, c'est par une faille initiale issue du langage que le corps est conduit ailleurs et produit des impressions qui touchent ou blessent, pour reprendre ses exemples. Ceci nous mène à concevoir l'incarnation de l'écriture autant que de la lecture, pour sa valeur cénesthésique, ou du moins le potentiel qu'elle rend possible. Néanmoins, tout émoi provenant du texte ne procède pas systématiquement à une quelconque forme d'incarnation, puisque celle-ci doit émaner de la langue en soi et non d'une catharsis.

Pourtant, à la relecture de l'œuvre, cette découpe subjective pourrait se résumer à la différence entre le contenu corporel des textes littéraires et l'engagement corporel du style de l'écrivain. S'il est vrai qu'« on est essayiste parce qu'on est cérébral » (Barthes, 1962 *b*, p. 979), on est écrivain parce qu'on est incarné, c'est-à-dire dans la chair du langage. (Andrieu 9)

---

<sup>49</sup> Voir *Le cercles des fragments* : « Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir » (Barthes 113)

Dans la chair du langage, l'écrivain extrait le texte d'une mimésis alors que l'émoi y donne un accès direct. Il m'apparaît, au contraire, que la chair du langage inscrit le texte dans un mouvement qui n'est pas fixé et dont les modalités sont encore à déterminer. Les cénesthésies sont changeantes et reflètent une sensibilité personnelle puisqu'elles émanent d'un corps individu. Or, ce lien entre le texte et le corps est rendu possible par la reconnaissance des limites de la langue que j'ai énumérées précédemment. Bien que Barthes semble aller dans ce sens, c'est chez Nelson que cette relation est la plus flagrante et il est maintenant temps de l'étudier.

Si le corps et l'écriture sont constamment mis en relation dans *The Argonauts*, il me reste encore à déterminer la manière dont le texte peut s'incarner à travers cette relation. Pour ce faire, je me dois de réintégrer une lecture à la fois érotique et herméneutique du texte, afin de rendre compte de cette interrelation. Pour Constance M. Furey, c'est à travers la rencontre de l'*éros*, dans une herméneutique de l'intersubjectivité, que Nelson réussit à rendre compte de l'expérience humaine en outrepassant les lacunes de la langue. C'est alors que le langage va être en mesure de s'incarner. *L'éros* ne s'oppose donc pas ici à l'herméneutique, mais va, au contraire, lui permettre de décupler ses modalités.

Nor does it mean *that* eros is about both acting and being acted upon, although it often is. It means instead that *eros* is an affectively intensified version of a hermeneutic dynamic, involving ever-varied experiences of seeking and finding, engagement and discovery. "Eros is a verb," Anne Carson says. As this proclamation suggests, *eros* thereby enacts what language enacts: that what we don't have and can't say (the inexpressible) is contained in what we do have and can say (the expressible). (Furey 156)

Citant Anne Carson, *l'éros* en tant que verbe tient une place particulière dans l'incarnation, puisqu'il remplace ce qui ne peut être dit par une mise en relation émanant d'une corporalité. Pour Furey, *l'éros* se présente dans *The Argonauts*, à l'intérieur de la famille de Nelson dont la représentation ne peut être contenue dans la langue, puisque l'expérience vécue dépasse les limites de cette dernière : « This is the argument that inspired the book. Their desire, their fever, their family, their queerness, cannot be named. This *eros* resists the containment of nomination. » (Furey 157). De cette manière, Furey rallie deux des lignes directrices majeures du livre : parler de la famille queer de Nelson tout en reconnaissant les difficultés propres à l'écriture d'une telle réalité. Ainsi, Nelson évoque son expérience sans jamais la figer à l'intérieur d'un discours, que

Barthes pourrait qualifier de Doxa. Même si Furey ne s'intéresse pas formellement aux corps, sa conceptualisation de *l'éros* rejoint l'expérience des corps présentée tout au long de l'étude des auteurs étudiés dans ce mémoire. Comme toujours, la reconnaissance de l'autre au sein de l'expérience du corps et de la langue est retranscrite dans *The Argonauts* et c'est à ce niveau que la langue s'incarne.

Cette dynamique de *l'éros* contourne ainsi l'ineffable, mais ne règle cependant pas l'autre crainte de Nelson, celle de trop dire. Tel que je l'ai précisé au début de ce chapitre, il n'est pas suffisant de fuir la langue en y insérant plus de langage par l'ajout d'incertitudes, comme l'enjoint la citation de Barthes<sup>50</sup>. L'inquiétude de Nelson ne se réduit pas à ce problème. En effet, Nelson redoute également un trop-plein de l'écriture dans sa volonté de rendre compte adéquatement de sa famille : « The inexpressible may be contained (inexpressibly!) in the expressed, but the older I get, the more fearful I become of this nothingness, this waxing lyrical about those I love the most (Cordelia). » (Nelson 46). La peur de Nelson est d'investir un trop-plein d'écriture qui devient vide de sens, comme elle le mentionne précédemment, alors qu'elle cite Michael Snediker.

One problem with lyrical waxing, as Snediker has it, is that it often signals (or occasions) an infatuation with overarching concepts or figures that can run roughshod over the specificities of the situation at hand. (Nelson 45)

La spécificité, dans ce cas-ci, fait allusion à la subjectivité des proches de Nelson dont l'existence ne peut être ramenée à une globalité. En effet, le projet d'écriture, aussi bien intentionné qu'il soit, ne peut réussir à tout contenir. Comme je l'ai abordé dans le deuxième chapitre, la grande difficulté de raconter sa vie est de réaliser qu'elle est limitée par notre propre subjectivité qui n'est cependant jamais close, puisque l'on est inévitablement confronté à l'altérité, ce qui fut le cas lorsque Nelson montra la première version de *The Argonauts* à Harry. Pourtant, Nelson réussit à contourner cette peur par l'ajout entre parenthèses de Cordelia : référence que l'inexprimable est contenu dans l'exprimé. Ce personnage de la pièce de Shakespeare, *King Lear*<sup>51</sup> incarne le refus de tomber dans une déferlante de paroles, à l'instar de ses sœurs qui louangent leur père, tel qu'il le leur a été

---

<sup>50</sup> « Quel remède dérisoire, tout le monde devrait en convenir, que d'ajouter à chaque phrase quelques clauses d'incertitude, comme si quoi que ce soit venu du langage pouvait faire trembler le langage. » (Barthes 58)

<sup>51</sup> Shakespeare, William. *King Lear*. édité par Jonathan Bate et Eric Rasmussen, Modern Library, 2009.



demandé. Ainsi, Nelson en intégrant cette référence sans la mettre en contexte retranscrit dans *The Argonauts* ce qu'elle recherche dans la langue, soit que l'inexprimable puisse être contenu dans l'exprimable. L'incarnation de l'écriture prend alors la forme d'une confiance que Nelson porte dans la langue, que cette dernière puisse contenir plus que ce qui peut être dit, comme le précise d'ailleurs Furey.

This takes us back to the defense of writing on the first page of Nelson's *Argonauts*, her conviction that the "inexpressible is contained – inexpressibly! – in the expressed." But conviction is not quite the right way to describe what this sentence communicates, the confident sense of knowing and unknowing, the expression of the inexpressible, that launches *Argonauts* (Furey 162)

Cette phrase mainte fois répétée dans *The Argonauts*, contient la conviction de Nelson qu'un juste milieu est possible. Il n'est pas suffisant de fuir le langage, ainsi que son déferlement est inutile. En rappelant sans cesse cette idée, Nelson agit sur sa propre capacité à s'exprimer de même qu'elle accepte que l'écriture ne puisse s'offrir pleinement. Pour Furey, tout comme pour Amoretti, c'est à travers les relations que l'incarnation prend forme, notamment celle entretenue avec Harry. Pour ma part, les liens décrits dans *The Argonauts* dépassent ces deux personnes, mais participent tous à l'incarnation de l'écriture. C'est également sous cette forme que l'incarnation est présente dans *R.B.* dont il est maintenant temps de dessiner les contours.

### **L'incarnation comme entrée en relation**

Tout le chemin parcouru conduit à cette dernière affirmation : la mise en récit prend la forme d'une entrée en relation, et ce, à tous les niveaux. C'est de cette manière que l'écriture s'incarne. Si la mise en relation pour Nelson se présente avant tout dans des liens de filiations, qu'ils soient familiaux ou intellectuels, c'est à travers l'imaginaire en tant que tel qu'elle naît pour Barthes. J'ai abordé dans le chapitre 4 que l'imaginaire, bien qu'il se façonne différemment chez ces deux auteurs, est la porte d'entrée pour initier une relation avec soi-même. J'ai démontré, à travers la pensée de Butler que le rapport à soi est instruit, initialement par ce qui nous est extérieur. C'est par ce contact que prend forme l'imaginaire. De cette façon, l'incarnation de l'écriture s'inscrit à travers sa construction qui ne se contente pas de montrer de quoi elle est faite, mais plutôt la manière dont elle s'organise. Encore une fois, il s'agit d'évacuer un ordre linéaire qui mène vers une conclusion, afin de privilégier la création de liens. J'ai déjà précisé que les éléments sont

distribués dans l'espace du texte, plutôt que mis les uns à la suite des autres ; c'est de cette manière qu'il faut comprendre l'organisation du texte.

L'imaginaire de Barthes s'ordonne, de son propre aveu, autour d'une certaine idée de la consistance bien que le propos demeure abstrait. En effet, il revient à plusieurs reprises sur l'ordre donné aux fragments. Cependant, à chaque fois l'explication diffère. Barthes propose néanmoins une piste de réflexion.

L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire. « Mettre en scène » veut dire : échelonner des portants, disperser des rôles, établir des niveaux et, à la limite : faire de la rampe une barre incertaine. Il est donc important que l'imaginaire soit traité selon ses degrés (l'imaginaire est une affaire de consistance, et la consistance, une affaire de degré), et il y a au fil de ces fragments, plusieurs degrés d'imaginaire. (Barthes *R.B.* 126-27)

La mise en scène du livre ne passe pas par un agencement des fragments dans l'espace du texte, mais plutôt par l'établissement de degrés. C'est de cette manière qu'il faut comprendre : « ordonner le texte ». Il ne s'agit pas de lui donner un ordre, mais plutôt de l'organiser en fonction de différents degrés. Il demeure toutefois à déterminer ce qui est mesuré ici ainsi que l'unité de mesure. J'ai précisé dès le début de ce mémoire la présence de la discontinuité dans les deux textes et le rôle majeur qu'elle entretient dans la mise en récit. Pour Barthes, la mise en récit ou la mise en scène de son imaginaire se produit dans une gradation qui se concrétise par le biais du rapprochement qu'il établit avec lui-même : « Dans son degré plein, l'Imaginaire s'éprouve ainsi : tout ce que j'ai envie d'écrire de moi et qu'il me gêne finalement d'écrire. » (Barthes *R.B.* 127). Je tiens à faire remarquer la rare utilisation de la majuscule pour parler de l'Imaginaire, qui suggère ici que le terme est employé en tant qu'idée pure, voire même d'un idéal. Ainsi, l'écriture vise une entrée en relation non médiatisée avec soi, à savoir la retranscription de ce dont il est le plus difficile de rendre compte. Les degrés de l'imaginaire s'organisent alors comme une mise en relation entre le Roland Barthes écrivant et celui qui est décrit. Ces degrés mesurent donc le niveau de proximité entre ces deux Roland Barthes. De cette manière, chaque fragment se lit comme un effet de distance qui permet au récit de s'organiser. La distance est celle qui s'inscrit entre Barthes et son imaginaire ; elle prend la mesure de l'acte de rendre compte de soi. C'est par la mise en relation avec soi-même que l'incarnation naît à travers le texte et s'observe à différents degrés. L'écriture est au centre de ce processus, elle en constitue le moteur. La langue, quant à elle, n'est pas que

matière première ; elle émane directement du corps, comme le laisse entendre Barthes dans *Ma tête s'embrouille*.

Il a parfois envie de laisser reposer tout ce langage qui est dans sa tête, dans son travail, dans les autres, comme le langage était lui-même un membre fatigué du corps humain ; il lui semble que s'il se reposait du langage, il se reposerait tout entier, par congé donné aux crises, aux retentissements, aux exaltations, aux blessures, aux raisons, etc. (Barthes *R.B.* 212)

Même s'il s'agit d'une métaphore, cette image à une portée significative quant à la lecture que l'on peut faire de *R.B.* envisagée dès lors comme une métonymie. Cette figure, telle que je l'ai évoqué dans le chapitre 5, illustre ce qui peut être accompli par la langue, de même que la relation intime qui lie le langage au corps. Dans *Ma tête s'embrouille*, la langue se fait corps, alors que les « crises », les « retentissements », les « exaltations », les « blessures » et les « raisons » deviennent des symptômes du langage. Cette intimité entre la langue et le corps institue, comme l'écrit Bernard Andrieu, le « [p] oint ultime de l'effet de discours lorsque le corps s'atteint lui-même. » (Andrieu 28). L'accomplissement de la langue devient le moment où le corps entre en relation avec lui-même, même si l'auteur le pense à l'intérieur du discours amoureux : « La topique amoureuse constitue la figure rhétorique comme un lieu corporel dont l'effet de réel se produit à travers le langage sur son propre corps et sur le corps de l'autre » (*Ibid.*). La métonymie prend des allures semblables. Cependant, dans ce cas-ci, le corps d'autrui n'est qu'une autre forme du corps multiple qui peut se décliner par le reflet, tel que le précise Barthes : « tout ce qui peut se rassembler sous la devise même du Miroir et de son Image : *Moi, je.* » (Barthes *R.B.* 127). La langue entre dans le corps à la façon d'une cénesthésie. Elle n'est pas seulement le reflet des impressions du corps, elle est aussi crises, retentissements, exaltations et toutes extériorisations du corps. Celle-ci y est d'ores et déjà présente, comme je l'ai déjà mentionné. En effet, c'est par la langue que le monde extérieur vient à nous. Les fragments sont alors des points de contact avec la réalité de l'existence et ses possibilités. Bien que le livre de Nelson ne se présente pas sous la forme de fragments, une approche similaire est toutefois possible.

Il est vrai que *The Argonauts* est avant tout le récit de la relation entre Maggie Nelson et Harry. Cependant, le texte multiplie les occasions d'aborder des liens qui prennent différentes formes. En effet, il s'agit autant des relations entre Nelson et ses proches que celle qu'elle établit

lorsqu'elle interpelle différents penseur.es qui l'ont influencée, ou encore celles qui naissent au sein du langage. Lorsque je propose de penser l'incarnation comme entrée en relation, c'est à travers toutes ses déclinaisons que je désire l'entrevoir. Avant de continuer sur cette voie, je souhaite dans un premier temps faire intervenir le rôle de l'interrelation tel qu'entrevu par Constance M. Furey qui y apporte une dimension spatiale. Si *l'éros* amorce déjà le désir d'entrer en relation, c'est à travers une herméneutique de l'intersubjectivité que l'incarnation s'opère. En démontrant comment cette rencontre a lieu, Furey s'intéresse à la visée du texte et à son inscription politique.

And yet Nelson has an aim, the aim of openness and contingency and the possibility of transformation. [...] Argonauts locates the pursuit of this end in the space between people, in the space they inhabit as they seek to express the inexpressible. Maggie Nelson's idiosyncratic memoir is political in this sense, because it re-envision the possibilities of what people create in sustained interactions – relationships – with one another. (Furey 159)

Bien que j'aie préféré m'éloigner des questions politiques en privilégiant une approche axée sur l'expérience du sujet, la façon dont Furey l'aborde m'apparaît particulièrement éloquente. L'apport de la spatialité au cœur de l'interrelation amène des éléments qui sont éclairants. De cette manière, les relations qui sont décrites permettent non seulement de représenter le processus de la transformation que j'associe au transitif, mais le joint directement aux difficultés qui s'imposent à la langue. En effet, l'espace habité est immédiatement invoqué pour contenir l'inexpressible dans la langue : « in the space they inhabit as they seek to express the inexpressible ». L'intersubjectivité rend possibles ces différentes entrées en relation qui naissent à même la langue et l'écriture. Dans cet extrait, Furey fait référence à une phrase de Nelson où cette dernière explique ce qu'elle recherche dans l'écriture, en abordant notamment le sujet de sa thèse de doctorat : « I mean writing that dramatizes the ways in which we are *for another* or *by virtue of another*, not in a single instance, but from the start and always » (Nelson 60). Les mots en italiques sont ceux de Butler dont Nelson met l'accent sur les prépositions qui indiquent une entrée en relation. L'écriture incarnée offre les moyens de contenir ces relations et construit la façon dont le récit se présente. Sans vouloir privilégier une forme de mimétisme, l'écriture retranscrit les possibilités de créer des liens. J'y vois à l'instar de Barthes, l'importance de la figure de la métonymie, déjà abordée dans le chapitre 5. J'y opposais alors le corps métonymique au corps métaphorique, afin de comprendre la fonction du corps dans *R.B.* qui se faisait signifiant. Cette figure permet de retranscrire

pleinement l'espace mentionné par Furey, par l'expression de la contiguïté. L'emploi de la métonymie rejoint également la vision de la discontinuité développée dans le chapitre 1 où je proposais de l'entrevoir dans un espace topologique, plutôt que chronologique. Ainsi, ce ne sont pas tant les liens qui deviennent centraux au texte, mais l'espace qu'ils créent où l'inexprimable et l'exprimable se rencontrent. Dans cet espace se joue l'incarnation.

### **L'Argo**

Si l'incarnation intervient à l'intérieur des espaces créés par des relations, il reste encore à déterminer les possibilités de rencontres. Je me suis attardée longuement sur différents éléments qui se retrouvent à la fois dans *Roland Barthes par Roland Barthes* et *The Argonauts*, dont chacun a permis de mieux cerner la mise en récit. À chaque fois, j'ai réitéré l'importance de l'organisation qui se fait par la création de liens, que ce soit la manière dont les fragments ou les paragraphes se suivent, que les souvenirs émergents ou la façon dont l'imaginaire se construit. J'ai également évoqué à plusieurs reprises l'image centrale du vaisseau Argo qui lie les deux textes. Je me permets d'y recourir une dernière fois puisque si l'écriture incarne l'entrée en relation, l'Argo matérialise à lui seul cette dynamique.

J'ai souligné dans le premier chapitre que l'image du vaisseau Argo revient sous une forme différente et qu'elle illustre à chaque fois un référent nouveau. De cette manière, elle performe sa propre image en devenant une archi-métaphore, telle que George Kliebenstein l'a proposé en étudiant l'utilisation qu'en fait Barthes<sup>52</sup>. Au fil du texte de Nelson, l'Argo est invoqué dans des contextes changeants qui transforment sa lecture. Cette image tient lieu de figure ultime qui permet de contourner à la fois l'inexprimable et l'excès de langage. En effet, si Nelson ne recontextualise plus l'Argo<sup>53</sup>, c'est parce qu'elle désire limiter l'excès, tout en conservant une forme de consistance, où le transitif puise sa force. Or, *The Argonauts* résiste à toute tentation de l'absolu préférant plutôt l'incertain et le pluriel. C'est pour cette raison qu'il m'apparaît primordial d'approcher l'utilisation de l'Argo sous un autre angle. Ce n'est alors plus la place qu'il occupe

---

<sup>52</sup> Tel qu'exposé au chapitre 1

<sup>53</sup> « I can't remember now the connection between the little boy's building of ships in the bottles (*Argo's*) and his commitment to paranoid anxiety, but I'm sure there was one. (Nelson 120)

dans le livre qui est essentielle, mais plutôt l'espace qu'il permet de créer à l'intérieur du texte. J'ai abordé à maintes reprises le rôle de l'espace et la conception de la discontinuité chez Nelson et Roland Barthes. J'ai également précisé qu'il était important de l'envisager en termes topologiques plutôt que chronologiques. De cette manière la mise en récit est entrevue en fonction d'un entrelacs de passages qui accumulent les pensées, les impressions et les anecdotes à la place d'un récit traditionnel qui relate des événements circonscrits dans le temps. Ces interstices donnent naissance aux différents liens qui tissent le récit. De la même manière que l'Argo est contenu dans les limites qui englobent toutes ses parties constitutives, *The Argonauts* se construit à l'aide de ces croisements de sens. Le rôle de la relation est d'ailleurs explicité dans le texte, alors que Nelson cite Williams James.

*We ought to say a feeling of and, a feeling of it, a feeling of by, quite as readily as we say a feeling of blue or a feeling of cold. We ought, but we don't – or at last, we don't quite as readily. But the more you do, the more quickly you can recognize the feeling when it comes around again, and hopefully you won't need to stare as long.*  
(Nelson 54-55)

En reprenant le célèbre passage de l'ouvrage, *The Principle of Psychology*<sup>54</sup> de William James, Nelson souligne l'importance des marqueurs de relation et de leur capacité à créer des impressions. En effet, Nelson se sert de cette citation pour évoquer l'importance de la mise en suspens. Elle dévie ainsi l'emphase de l'objet à la relation entretenue avec celui-ci. Cette citation intervient dans le même paragraphe où Nelson établit un lien entre une citation de John Cage et l'Argo qui a été présenté dans le chapitre précédent<sup>55</sup>. Ce passage avait alors rendu compte du besoin d'une certaine permanence et d'unité à l'intérieur du corps transitif. Dans ce cas-ci, *and*, *it* et *by* figurent ce sentiment d'unité, qu'il est indispensable de reconnaître au sein du transitif. Les impressions contenues dans les marqueurs de relation permettent de conjurer la nécessité de l'interrelation. Tout comme l'Argo, cette contiguïté n'est pas seulement de l'ordre du sujet en relation avec ce qui lui est extérieur, mais doit prendre naissance en son sein. Vers la fin du livre, cette référence de William James est reprise alors que Nelson revient sur les différents changements de noms d'Harry. De Wendy Malone, son nom de naissance à son nom d'adoption, Rebecca Priscilla Bard,

---

<sup>54</sup> James, William et George Armitage Miller. *The Principles of Psychology*. Harvard University Press, 1983.

<sup>55</sup> « In respond to a journalist who asked him to “summarize himself in a nutshell,” John Cage once said “Get yourself out of whatever cage you find yourself in.” He knew his name was stuck to him, or he was stuck to it. Still, he urges out of it. The *Argo*'s parts may get replaced, but it's still called the *Argo*. We may become used to jumping into flight, but that doesn't mean we have done with all perches. » (Nelson 54)

Harry décide de se renommer officiellement : « Then, after dropping out of college and moving to San Francisco, in a Judy Chigago –style rebirth, you rename yourself Harriet Dodge. After you had a child, you inched toward the state and made the change official » (Nelson 137). Ce dernier nom dérivera encore une fois : « Over time you became Harriet ‘Harry’ Dodge : an attempt to conjure the feeling of *and*, or *but*. » (*Ibid.*). Ainsi, ce n’est pas Nelson qui invoque William James, mais plutôt Harry qui tente de saisir une impression d’entre-deux : « an attempt to conjure the feeling of *and*, or *but*. ». Pour Nelson, Harry conjure la nécessité de rendre compte d’un lien qu’il soit d’addition ou de substitution : il se lie à lui-même, tout en respectant son désir du transitif. Il est à la fois Harriette et Henry, ou aucun des deux en même temps. Je pense cependant que le besoin de conjurer les liens tient une place fondamentale dans les textes et qu’il dépasse une fonction de figure exprimant la transitivité. Si *The Argonauts*, titre du livre, représentent les personnes qui y sont dépeintes, le vaisseau Argo ne peut qu’être le texte même. De cette manière, le texte, en tant qu’Argo, agit sur les Argonautes, soit Nelson et Harry, dans la mesure où il renforce la mise en relation avec soi-même. De cette façon, le livre met en scène la fonction primordiale des liens dans l’élaboration des sujets qui y sont décrits. Tout au long de la lecture, nous assistons à la création de liens, non seulement entre Harry et Nelson, mais également la vision portée par cette dernière sur elle-même et le monde qui l’entoure. Ma réflexion lors de ce mémoire s’est centrée sur différentes difficultés qui se présentent à l’écriture de soi, qu’elles soient au sein de la mise en récit, de la représentation du corps et de la langue. Tout cela est primordial pour la compréhension des textes, puisque ces éléments forment les multiples failles perçues à l’intérieur du sujet qui est, dès le départ, fractionné. Cependant, pour Nelson, ces cassures ne constituent pas un obstacle pour mieux entrer en relation avec soi-même ou les autres. Au contraire, la fragmentation donne naissance à des interstices qui sont des espaces minuscules où des liens peuvent se former et reconstruire une vision cohérente de soi qui, bien qu’impossible à nommer, passe par l’écriture.

C’est par la rencontre entre un sujet et lui-même que le récit prend forme, par l’accumulation de fragments et de liens. À ce moment, le vaisseau Argo s’empare des textes et, en tant qu’archi-métaphore, devient métonymique. C’est alors que le texte se fait lui-même Argo. Il incarne la trans-immanence du texte qui se fait corps. Dans le fragment « La seiche et son encre »

de R.B. dont j'ai déjà fait mention, l'écriture se présente dans sa capacité à tisser progressivement une structure : l'Argo, dont la forme n'est jamais finie. Les liens qui se rejoignent à travers les différents fragments peuvent s'ajouter à l'infini, seulement ils se substitueront car ils doivent toujours être contenus dans le texte qui est limité.

Ayant débité la matière de ces fragments pendant des mois, ce qui m'arrive depuis vient se ranger spontanément (sans forcer) sous les énonciations qui ont déjà été faites : la structure se tisse peu à peu, et, en se faisant, elle aime de plus en plus : il se construit ainsi, sans aucun plan de ma part, un répertoire fini et perpétuel, comme celui de la langue (Barthes *R.B.* 196)

Pluralité donc, sans jamais se rapprocher d'une infinité, le tout reste à l'intérieur de limites, car l'extension du texte favorise l'excès de langage. La langue s'immisce encore une fois dans *R.B.*, à la faveur du travail de l'écriture de l'imaginaire : « je ficelle mon imaginaire (pour me défendre) et m'offrir tout à la fois » (*Ibid.*). Le texte ainsi produit, devient alors Argo : « À un certain moment, plus d'Autre transformation possible que celle qui arriva au vaisseau Argo : je pourrais très longtemps garder le livre, en changeant peu à peu chaque fragment. » (*Ibid.*). L'Argo envisagé comme texte retranscrit les effets et les impressions d'une écriture incarnée qui tente de s'atteindre. À la fois fini et en mouvement, le travail de l'écriture demeure toujours devant soi.



## Conclusion

*Écrire le corps.*

*Ni la peau, ni les muscles, ni les os, ni les nerfs, mais le reste : un ça balourd, fibreux, pelucheux effiloché, la houppelande d'un clown. (Barthes Roland Barthes par Roland Barthes 216)*

Afin d'arriver à cette conclusion, il m'a été nécessaire de mettre en place de nombreux éléments de réflexion. Ce processus s'est échelonné sur plusieurs étapes réparties sous trois axes : le récit, le corps et la langue. L'objectif derrière l'étude des textes en tant que récit de soi visait à déterminer la nature de ce dernier ainsi que son rôle. Pour ce faire, il m'aura fallu dans un premier temps interroger sa forme, alors que les codes du récit autobiographique sont chamboulés par les différents procédés d'écriture. Cela est particulièrement net dans *Roland Barthes par Roland Barthes* qui se présente sous la forme de fragments dont les sujets sont elliptiques et se contredisent parfois. Il est vrai qu'aucune temporalité n'est respectée. En effet, Barthes distribue pêle-mêle ses fragments tout comme ses photos. De son côté, Nelson entremêle les périodes de sa vie, dont sa grossesse dans *The Argonauts*.

Cependant, j'ai démontré que l'organisation des textes n'est pas laissée au hasard. Bien qu'en apparence désorganisé, l'agencement, dans les deux cas, fonctionne par étalements dont les éléments s'accumulent, plutôt qu'ils ne se succèdent. C'est à ce niveau que j'ai privilégié une approche spatiale qui mettait de l'avant la réflexion de Foucault sur l'hétérotopie. Cet aspect m'a amené à examiner Barthes, tout comme Nelson sous la loupe de la discontinuité, une notion qui s'est avérée centrale à ce mémoire. En effet, la discontinuité m'a permis de rendre compte des limites qui se présentent à l'écriture de soi telle qu'envisagée dans le corpus étudié. Celles-ci indiquent l'impossibilité d'offrir dès le départ un récit cohérent et complet de sa propre vie. Dans ce contexte, j'ai pu penser l'apport du biographique ainsi que le lien qui unit l'auteur et l'autrice à leurs expériences vécues. J'ai pu établir que les limites du sujet dépassent sa propre personne, comme j'ai démontré que le rapport à soi est jonché d'entraves qui empêchent l'appréciation

entière de son être. C'est avant tout par la relation à l'altérité que naissent ces difficultés. Chez Nelson, celles-ci se présentent sous la forme d'obstacles qui surviennent dans la vie commune au jour le jour avec un partenaire, au risque de tensions et de pressions en provenance du monde extérieure. Chez Barthes, l'autre est représenté par la substitution de la première personne avec la troisième, ce qui permet de séparer par le fait même l'auteur du sujet du livre. Cette étude du corpus en tant que récit de soi m'a mené à l'identification des positions prises par Barthes et Nelson envers leur vies et les expériences qui y sont liées. Ce faisant, la distance qui peut être suggérée par la présentation fragmentée des textes rend compte de la relation des deux auteur.ices avec leurs vies réelles et imaginées.

Le deuxième axe de ce mémoire avait pour objet le corps. La visée était de déterminer ses diverses formes ainsi que son rôle dans le but de comprendre de quelle manière l'incarnation pouvait être envisagée. Les corps décrits remettent en question les représentations usuelles de l'organicité. Ils sont fragmentés et pluriels, afin d'éviter toute instrumentalisation. Ma volonté initiale était à ce moment d'interroger la place du corps dans les textes, sans toutefois surinvestir ce dernier. La présence du corps est complexe autant dans *R.B.* que dans *The Argonauts*. J'ai voulu m'arrêter sur les difficultés de le représenter justement. La relation entre les sujets et leur corps dans ces livres est toujours fragmentée dans la mesure où cette relation demeure à construire. Ainsi, la discontinuité se trouve à l'intérieur du rapport à soi qui prend forme à même le corps. C'est à partir de cette constatation que j'ai pu envisager l'incarnation. L'utilisation que j'en ai faite autorise le rôle médiateur du corps, sans qu'il doive se faire porte-étendard d'un sens caché. Les corps sont représentés comme matière à impression, le truchement par lequel l'existence est expérimentée. Une réconciliation devient possible avec ce corps problématique, alors que Barthes et Nelson le placent au cœur du processus d'écriture.

Le troisième et dernier axe fut celui de la langue. Bien que le rôle de la langue et sa présence se soient fait sentir tout au long du mémoire, c'est au sein du septième chapitre qu'il a pris tout son sens. En effet, ce chapitre a permis d'entrevoir l'écriture de soi comme un acte d'incarnation. Cela a été rendu possible par l'étude de la relation entre les auteur.ices, la langue à la manière dont cette dernière est étroitement liée au vécu expérimentiel et à la capacité de se raconter. Il a cependant

été nécessaire d'interroger les limites du langage telles que présentées dans ces livres. J'ai démontré que chez Barthes et Nelson, la langue se retrouve dans le texte à travers ce qui est difficilement exprimable. Tous deux choisissent l'absence et le vide alors qu'ils sont hantés par la crainte de tomber dans une déferlante de paroles. L'indicible est bien accueilli par Barthes et Nelson qui accordent de l'importance à la fuite face au langage. L'inexprimé, l'implicite, les silences et les doutes font partie intégrante du travail d'écriture et conservent une place dans les œuvres finales. Ainsi, l'emploi de la discontinuité permet d'entrevoir les failles du langage avec une certaine sérénité, puisque, comme le rappelle Ralph Heyndels, le discontinu devient « l'espace d'une *illimitation du dire par l'acte de signifier* toujours plus, toujours plus loin de toute attente fixée. » (Heyndels 16). L'incarnation de l'écriture fait jouer les limites du langage et rejoint, par le fait même, la fragmentation de l'être. L'incapacité de rendre compte de soi entièrement passe donc dans le travail de l'écriture, sans pour autant que ce dernier soit synonyme de mal-être.

Dans les textes proposés, l'incarnation s'opère, se fait Argo. La pluralité devient synonyme de potentialité alors que les mots, les phrases, les citations et allusions constituent un réseau de possibilités. Ces liens construisent le texte en y apportant un rapport de proximité entre le sujet écrivant et décrit. La spatialité dans ce contexte a permis d'appréhender l'économie du récit à travers les interstices. C'est ainsi que j'ai pu envisager l'incarnation comme une mise en relation qui constitue l'aboutissement de ce mémoire. Pour Nelson, la mise en relation s'est principalement opérée par le lien qui s'établit entre elle et son partenaire de vie, Harry. De la certitude que l'inexprimable est contenu dans l'exprimable, à celle d'Harry que les mots ne suffisent pas, Nelson retrouve une paix relative en acceptant les limites de la langue. Chez Barthes, nous assistons à une fuite de son corps, tout comme celle de son projet d'écriture, alors qu'il multiplie les descriptions évasives et incomplètes de lui-même et de *R.B.* Les fragments se contredisent à plusieurs occasions et évitent une cohérence trop assurée. Or, le tout mène encore une fois vers le travail de l'écriture qui permet une réconciliation avec soi. Le dernier fragment de *R. B.*, *Le monstre de la totalité* pointe vers cette acceptation, où la totalité refait son apparition.

Dernier élément qu'il est nécessaire de relever, l'image du vaisseau Argo a traversé ce mémoire au même titre que *R.B.* et *The Argonauts*. L'Argo a su se transformer pour se faire archi-

métaphore afin que les deux textes deviennent l'image qu'ils contiennent. « Métaphore de la métaphore » ou « transport de sens », les textes opèrent une métamorphose du sens, un déplacement vers l'ailleurs. Ce dernier est un espace de création qui favorise le tissage de liens central à l'économie du récit. Ainsi, le texte ajoute les significations pour mieux rendre compte d'expériences démultipliées. Le recours à des procédés narratifs, dont la mise au second plan des souvenirs au profit de commentaires généraux sur divers sujets, semble suggérer de prime abord une distance entre les auteur.es et leurs textes. Or, aussi bien Barthes que Nelson adoptent une posture résolument réflexive dans leurs écrits de même que chacune médite sur les implications de l'écriture de soi. J'ai abordé l'importance de la cénesthésie chez Barthes qui se rapproche également de la position revendiquée par Nelson. Ainsi, un dernier Argo s'immisce dans les textes, en tant que « transport du sens », de sensations. À chaque fois, l'image du vaisseau retranscrit un désir de mouvement, sauf que la destination demeure inconnue. Autant Barthes que Nelson choisissent d'embrasser l'absence. Les livres se ferment sur la contemplation de ce qui est à venir : l'espace est devant soi avec sa promesse des possibles.

L'accent que j'ai porté au transitif dans les récits de Nelson et Barthes m'a permis de penser l'écriture comme un acte d'incarnation tout en maintenant le désir de passer outre toute finalité. C'est par l'écriture que Barthes embrasse l'avenir, alors que Nelson place sa confiance dans le soin. Dans les deux cas, le transitif ouvre et clôt le texte alors qu'il est associé à un sentiment de plénitude. Je me questionne cependant sur le fait que cette position évolue dans le temps. En effet, le décès de la mère de Barthes a vivement influencé les derniers écrits de Barthes. Je pense notamment à *La chambre claire* (1980) et *Le journal de Deuil* (2009). Chez Nelson, son dernier ouvrage, *On Freedom : Four Songs of Care and Constraint* (2021), se penche sur la notion de la liberté et son caractère paradoxal, voire contradictoire. Si j'ai étudié le transitif à travers le récit de soi, il reste à l'interroger en fonction de sa part réflexive qui est associée à une forme de savoir. Ainsi si nous étudions le corpus sous la loupe de l'autothéorie, comment le transitif peut-il jouer un rôle dans la construction d'une nouvelle forme de savoir ? En plus des ouvrages que je viens d'évoquer, je me permettrai d'ajouter celui de Harry Dodge, partenaire de Nelson, qui a fait paraître en 2020 *My Meteorite : Or Without the Random They Can't Be No New Thing*. Le livre adopte un ton et une similitude à celui de Nelson et se rapproche par la même occasion des propos

de Barthes. Ainsi, il serait possible d'étudier le transitif à travers cette constellation de textes qui engendreraient de nouveaux espaces pour mieux penser les formes d'écritures de soi désireuses de penser le savoir autrement.

But is there really such a thing as nothing, as nothingness? I don't know. I know we're still here, who knows for how long, ablaze with our care, its ongoing song. (Nelson 143).

## Bibliographie

### Sources primaires :

Barthes, Roland. *Roland Barthes Par Roland Barthes*. Éditions du Seuil, 1975.

Nelson, Maggie. *The Argonauts*. Graywolf Press, 2015.

### Sources secondaires :

Amoretti, Chiara. *Sacred Bodies : Reading the Female and Queer Divine in Mina Loy, Kathy Acker et Maggie Nelson*. Thèse de doctorat, University of Bristol, 2021. 20-11-2021.

Andrieu, Bernard. « 8. Le corps signifiant. » *La nouvelle philosophie du corps*, Érès, 2002, pp. 169-89. Cairn.info. <https://www.cairn.info/la-nouvelle-philosophie-du-corps--9782749200743-page-169.htm> Source consultée le 30 avril 2021

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Éditions Points, 1977. *Essais*.

Barthes Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Éditions du Seuil, 1984.

Barthes Roland. *Le neutre, notes de cours au Collège de France 1977-1978*. Éd. Thomas Clerc, Éditions du Seuil, 2002.

Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, 1973.

Bersianik, Louky et al. *La théorie, un dimanche*. Nouvelle édition. Éditions du Remue-ménage, 2018.

Braunstein, Florence et J. F. Pépin. *La place du corps dans la culture occidentale*. 1. éd., Presses universitaires de France, 1999. *Pratiques corporelles* WorldCat.org, <https://www.cairn.info/la-place-du-corps-dans-la-culture-occidentale--9782130500377.htm>. Source consultée le 25 avril 2021.

- Butler, Judith. *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, 2011.
- Butler, Judith. *Le récit de soi*. Presses universitaires de France, 2007.
- Chol, Isabelle. *Poétique de la discontinuité de 1870 à nos jours*. Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- Chollet, Mona. *Sorcières : La puissance invaincue des femmes*. Zones, 2018.
- Clifton, Lucille. « Lucille Clifton Reads Turning. » *Poetry Breaks*, GBH Archives.  
[https://openvault.wgbh.org/catalog/V\\_69EA2B8797C844D9A4A934FBA9B80B0C05-02-2022](https://openvault.wgbh.org/catalog/V_69EA2B8797C844D9A4A934FBA9B80B0C05-02-2022). Source consultée le 15 décembre 2021.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux*. Éditions de Minuit, 2013. *Capitalisme et schizophrénie ; 2*.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*. Flammarion, Champs essais. 1996
- Dibattista, Maria. « Women's Autobiographies. » *The Cambridge Companion to Autobiography*, Éd. Maria Dibattista; Emily O. Wittman, Cambridge University Press, 2014,  
<https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-autobiography/womens-autobiographies/A03DF521A295BFD0666028C7F7DD888F>.
- Elias, Camelia. *The Fragment Towards a History and Poetics of a Performative Genre*. Peter Lang, 2004.
- Federici, Silvia. *Par-delà les frontières du corps : Repenser, refaire et revendiquer le corps dans le capitalisme tardif*. Éditions du remue-ménage 2020.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits 1954-1988*. Éd. Daniel Defert et François Ewald, Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. [Réimpr.] Gallimard, 2012. *Collection Tel*.
- Foucault, Michel. *L'origine de l'herméneutique de soi*. Librairie philosophique vrin, 2013.



- Furey, Constance M. « Eros and the Argonauts », *Theology & Sexuality*, vol. 22, no. 3, 2016, pp. 155-64, doi:10.1080/13558358.2017.1329812. Source consultée le 22 novembre 2021
- Guerrier, Olivier. « Qu'est-ce qu'un 'régime de vérité' ? » *Les Cahiers de Framespa*, no. 35, 2020, doi:<https://doi.org/10.4000/framespa.10067>. Source consultée le 10 janvier 2022
- Harry Dodge, Silas Howard. *By Hook or by Crook*. 2001. general editor, Steakhaus Productions.
- Henry, Michel. *Incarnation : Une philosophie de la chair*. Seuil, 2000.
- Heyndels, Ralph. *La pensée fragmentée*. P. Mardaga, 1985. *Philosophie et langage*.
- James, William et George Armitage Miller. *The Principles of Psychology*. Harvard University Press, 1983.
- Kliebenstein, George. « Roland Barthes et les secrets de l'argo. » *Le parcours du comparant : Pour une histoire littéraire des métaphores*, Éd. Pascal Quignard et Xavier Bonnier, Classiques Garnier, 2014.
- Lang, Candace D. . « Barthes : Écrire le corps. » *Neophilologus* vol. 65, 1981, pp. 161-72, <https://doi.org/10.1007/BF01512797>. Source consultée le 11 novembre 2022
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique. 2, Signes de vie*. Éd. du Seuil, 2005.
- Loba, Mirosław. « Le corps de Roland Barthes » *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XXXVII, no. 1, 2010, pp. 3-11.
- Madden, Patrick. « The "New Memoir" » *The Cambridge Companion to Autobiography*, Éd. Emily O. Wittman and Maria DiBattista, Cambridge University Press, 2014, pp. 222-36. *Cambridge Companions to Literature*, Cambridge Core, <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-autobiography/new-memoir/EAC63989336BD6B8E7A134A1E8695C69>.

- Marin, Louis. « I. Roland Barthes par Roland Barthes ou l'autobiographie au neutre. » *L'écriture de soi*, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 3-13. Cairn.info.  
<https://www.cairn.info/ecriture-de-soi--9782130499220-page-3.htm> Source consultée le 30 avril 2021
- Nelson, A.L. Steiner ; Maggie. "Puppies & Babies." Otherwild, 2013.
- O'Sullivan, Michael. *The Incarnation of Language : Joyce, Proust and a Philosophy of the Flesh*. Bloomsbury, 2014. *Bloomsbury Literary Studies Series*.
- Rambeau, Frédéric. "La critique, un dire vrai." *Cahiers philosophiques*, vol. 130, no. 3, 2012, pp. 29-38, Cairn.info, doi:10.3917/caph.130.0029. Source consultée le 08 janvier 2022
- Shakespeare, William. *King Lear*. Éd. Jonathan Bate & Eric Rasmussen, Modern Library, 2009.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Dell Publishing Co., 1966. *A Delta Book*.
- Surjus, Hélène. *Roland Barthes et la scène de l'écriture : Vers le fragment*. Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 1993.
- Ward, Dana. « A Kentucky of Mothers. ». Pen America, 2014. <https://pen.org/a-kentucky-of-mothers/>. Source consultée le 20 novembre 2021
- Wiegman, Robyn. « Introduction : Autotheory Theory. » *Arizona Quarterly : A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 76, no. 1 2020.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Gilles Gaston Granger, Gallimard, 1993. *Bibliothèque de philosophie*.
- Wittman, Emily O. *The New Midlife Self-Writing*, Routledge, 2001.
- Woolf, Virginia. *Moment of Being* 2e ed., Mariner Books, 1985. Jeanne Shulkind.
- Yepez, Heriberto. *The Empire of Neomemory*. Chainlink, 2013.