

L'espace intérieur du sujet féminin / Annie Richard. — Extrait de :
Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 11
(2005), pp. 497-516.

Fig.

Notes au bas des pages.

I. Roman. II. Amour. III. Féminisme. IV. Laurens, Camille, 1957-
.....

PER L1037 / FL177413P

L'ESPACE INTÉRIEUR DU SUJET FÉMININ

*Annie RICHARD
Paris III, France*

Table ronde animée par Annie Richard avec Camille Laurens et Diana Quinby.
Présentée par «Souffles d'Elles» (55 rue saint Jacques 75005 Paris)
A la Mairie du IX^{ème}, le 7 mars 2005-03-27
Dans le cadre «Les Parisiennes donnent le La»
Programme de manifestations organisées par la Mairie de Paris et les Associations
autour du «8 mars 2005», journée internationale des femmes.

PRÉSENTATION

Selon la loi bien connue d'action-réaction, les avancées du féminisme entraînent des réactions qui peuvent basculer en régressions. Le choix du propos d'aujourd'hui, penser l'espace du sujet féminin de l'intérieur en se défiant de l'imaginaire social, répond à ce qui semble un des effets pervers de la volonté égalitariste entre les hommes et les femmes: la voie actuelle prise de plus en plus nettement vers une indifférenciation des sexes.

Tout se passe comme si on ne pouvait penser à la fois l'égalité et la différence.

Un des signes révélateurs est le droit, qui selon Catherine Labrusse¹ mène à cette indifférenciation, la loi sur les divorces, par exemple, se basant, pour la garde des enfants quel que soit leur âge, sur l'équivalence, l'interchangeabilité du père et de la mère. Dans le même esprit, la juriste

(1) Professeur à l'Université de Paris I. Colloque «Masculin-Féminin. Mythes scientifiques et idéologie» 5 mars 2005, organisé par L'AFFDU (Association française des femmes diplômées de l'Université. 4 rue de Chevreuse 75006 Paris)

Marcella Iacub² conteste le bien-fondé du lien entre accouchement et maternité, selon elle pure construction institutionnelle qu'il faut réviser en égalisant par le droit les compétences biologiques de l'homme et de la femme. Le livre tout récent d'Henri Atlan «L'utérus artificiel»³ qui évoque les développements futurs de l'ectogenèse, vient donner à ces orientations un poids singulier de réalité.

Dans le but de ne pas enfermer les femmes dans leur rôle de procréatrices, on leur nie toute prérogative et spécificité dans le rapport avec l'enfant. Les nouveautés scientifiques vont dans ce sens mais aussi les associations de pères⁴ dont l'intérêt majeur a toujours été- le fondement de l'institution du mariage⁵ de garder la main-mise sur la filiation. Or il ne s'agit pas d'éliminer les pères- les femmes ont aussi des fils et sont donc souvent directement concernées par cette question- mais d'être lucide sur le rôle spécifique de chacun des parents en rapport avec l'évolution de l'enfant. La loi devrait s'adapter au cas de chacun mais en général, elle ne s'embarrasse pas de casuistique.

Or une spécificité n'est pas une inégalité, encore moins une discrimination...

Un article du Monde⁶ signé de l'association «MixCité» fournit une illustration assez claire de cette distinction: le thème en est la soi-disant exclusion des hommes dans les métiers relatifs à la petite enfance, telle que le reflète la seule appellation d' «école maternelle».

Où est l'exclusion quand, dans la pratique, il est très facile pour un homme d'être admis dans cet univers? (beaucoup plus que pour une femme d'accéder à des fonctions importantes dans des domaines traditionnellement dévolus aux hommes comme le domaine politique). Il n'y a pas d'exclusion mais simplement spécificité, particularité reconnue aux femmes qui n'est pas interdite à la personne de l'autre sexe qui voudrait l'adopter. Voilà un exemple d'amalgame qui permet

(2) Marcella Iacub. *L'Empire du ventre: pour une autre histoire de la maternité*. Fayard 2004.

(3) Henri Atlan. *L'utérus artificiel* Seuil, Sciences humaines, 2005.

(4) Thema «In nomine patris» Arte mardi 22 mars 05. Les mouvements de pères masculinistes.

(5) Paul Cesbron et Yvonne Knibiehler. *La naissance en Occident*, Albin Michel, 2004.

(6) Le Monde, article de Juliette Rennes et Renaud Martin, membres de l'association «MixCité» 3 mars 05.

aux hommes de regagner des pouvoirs sans céder sur les leurs. C'est un peu comme si on exigeait des femmes qui veulent l'égalité de nier toute spécificité féminine, en l'occurrence toute assignation privilégiée- qu'on déclare abusivement exclusive- à l'occupation des enfants en bas âge.

Autrement dit, on leur enjoint d'être identiques aux hommes, totalement indifférenciées.

Or l'égalité n'est pas l'identité: d'ailleurs un ancien spectre se profile derrière cette tendance à l'indifférenciation, celui de la génération Beauvoir qui prônait l'abandon de toute spécificité féminine, notamment la maternité, couramment diabolisée et rejetée.

L'autre extrême dans les années 70 a certes été le repli abusif sur une essence, une nature féminine radicalement différente: il ne s'agit pas évidemment de tomber dans cet excès mais de repenser le féminin, notion mise en doute par une réaction perverse au féminisme et qui est au centre des études féministes aujourd'hui.⁷

La notion de féminin...

Affirmer, explorer le féminin, ce n'est pas revenir à des «catégories d'un autre âge» comme dit l'article du «Monde» cité plus haut «nature féminine ou instinct maternel», c'est admettre qu'à partir de données biologiques et socio-historiques, tout sujet se construit dans une culture donnée, à un moment donné.

Les différentes façons d'être sujet constituent une histoire des pratiques et de la conscience de soi qui ont varié au cours des siècles.⁸

La construction du sujet féminin correspond à des modes d'existence nouveaux pour les femmes, une façon de prendre conscience d'un moi au féminin qui ne soit pas aliéné à l'image imposée par le masculin, qui renoue avec ses sources intérieures.

Il y a une «créativité à travers les pratiques d'auto-définition de soi»

(7) Carmen Boustani. *Effets du féminin*. Karthala, 2005, Prix France-Liban, hors - concours.

(8) Pascal Michon, *Eléments d'une histoire du sujet*, Editions Kimé, 1999.

écrit Pascal Michon. L'art en est une expression privilégiée: la construction du sujet féminin se fait par la voix libre des œuvres des femmes, qu'elles soient ou non volontairement féministes.

La définition du féminin a toujours été un enjeu politique, philosophique et religieux; dans le domaine artistique, Marie Jo Bonnet dans *Les femmes dans l'art*⁹ en analyse les enjeux dans le domaine artistique: depuis l'Antiquité, la peinture est assimilée à la femme en tant que mimésis, imitation trompeuse des apparences, du côté du sensible et de la nature, le masculin étant essentiellement du côté de l'intelligible et du divin. D'où l'interdiction ou la difficulté dans l'histoire de l'art pour les femmes d'aborder des domaines qui donnent à penser: l'inspiration religieuse et l'accès au nu. L'heure est venue pour les femmes de s'exprimer pleinement et authentiquement.

Si les différences entre les sexes existent, elles ne justifient pas le clivage et la hiérarchie qui a été la loi pendant des millénaires, la fameuse «valence différentielle» des sexes.¹⁰ Encore moins leur séparation absolue et la guerre des sexes des religions monothéistes. Mais elles ne justifient pas non plus l'assimilation totale, le règne de l'identique.

Mon corps, mon vécu, ma mémoire de femme me donnent un rapport particulier au monde, ce qui ne m'empêche pas de me sentir semblable à l'homme.

Le vieux débat entre nature et culture est plus que jamais d'actualité: les sciences longtemps soumises à l'idéologie masculine¹¹ admettent à présent un continuum biologique entre les sexes travaillé par la culture dans le sens d'une différenciation.

Ce n'est pas essentiellement différent d'être homme ou femme, ce n'est pas non plus pareil, naturellement et culturellement.

La conquête du sujet féminin est plus que jamais d'actualité: l'absence de barrage officiel à la pensée et à l'art s'il est relativement récent, le permet désormais.

(9) Marie-Jo Bonnet. *Les femmes dans l'art*. La Martinière, 2005.

(10) Françoise Héritier. *Masculin/Féminin*, Odile Jacob, 1996.

(11) Colloque note 1.

Mais cette conquête du sujet féminin n'est pas le résultat obligé de la levée des obstacles. On ne rompt pas du jour au lendemain avec des siècles de domination masculine¹² et de pratique artistique.

L'universel au féminin...

Les œuvres les plus intéressantes sont celles qui s'affranchissent du féminin convenu pour explorer des voies nouvelles, pour déployer les potentialités d'une moitié de l'humanité au bénéfice de tous.

Les questions qu'elles posent ont une portée universelle, l'universel ayant été assimilé jusque-là au masculin.

Les trois questions que nous avons retenues nous concernent tous et c'est sans doute un sujet féminin qui était le plus à même de les poser:

D'abord, en raison de son histoire, un sujet féminin interroge de l'intérieur les catégories établies du masculin et du féminin, et touche ainsi à une deuxième question très contemporaine: celle de l'identité et du bien-fondé de cette quête ou en tous cas de ses limites, de son rapport avec l'altérité. Enfin, au plan psychanalytique, un sujet féminin remet en cause la construction psychique freudienne et lacanienne du manque de pénis au profit de ce que Monique Schneider¹³ appelle «la nuit des muqueuses».

Les œuvres de Camille Laurens et Diana Quinby abordent ces questions brûlantes de notre époque par une voie artistique que j'ai désignée dans le titre par le terme d'autofiction, c'est-à-dire une manière de parler de soi ou de se voir qui laisse la place à l'espace vécu autant qu'à l'imaginaire personnel.

L'autofiction désigne ces récits ouvertement autobiographiques qui se permettent d'inventer des faits, voire des personnages qui n'ont existé que dans la tête de l'auteur.

Je l'ai étendue à cette pratique picturale de l'autoportrait qui de l'aveu même de l'artiste est une autofiction: souvent il s'y déguise ou se représente

(12) Pierre Bourdieu. *La domination masculine*, Le Seuil, coll. «Liber», 1998.

(13) Monique Schneider. *Le Paradigme féminin*, Aubier, Psychanalyse, 2004.

de manière problématique, en jetant le doute d'une manière ou d'une autre, sur la représentation de soi.

«Autofiction» est un mot à la fois fascinant et galvaudé. Sans doute parce qu'il mêle la réalité et le rêve, le droit de se saisir comme un personnage de roman, d'imaginer des situations dans lesquelles j'aurais désiré ou pu être. Mais, à la différence du roman autobiographique ou de l'autobiographie classique auquel nombre d'essais ont voulu le réduire¹⁴, la fiction de soi est consciente, réflexive: elle établit un écart entre le moi, cette image trompeuse, et le sujet malléable, insaisissable parce qu'en devenir. Les peintres ont compris depuis longtemps que l'auto-portrait est toujours une autofiction, que l'image dans le miroir est d'abord une image peinte, partie intégrante de l'œuvre de l'artiste.

L'œuvre de Camille Laurens et Diana Quinby m'ont paru pouvoir être rapprochées pour la façon dont le sujet se cherche intimement en se défiant des images attendues, définitives, établies.

Camille Laurens a commencé son itinéraire avec *Index* paru en 1991, chez P.O.L comme ses livres suivants, où il s'agit d'un roman qui parlerait au lecteur de sa propre vie, suivi de *Romance* en 92, *Les travaux d'Hercule* en 94. Ces trois livres sont à regrouper avec *L'Avenir* en 98 car ils constituent une tétralogie autour de l'alphabet qui ordonne les chapitres: de A à F, de G à K, de L à N et de O à Z. A partir d'un récit douloureux racontant la mort de son bébé à la naissance à cause d'une faute médicale, *Philippe*, en 1995, Camille Laurens se met à utiliser les noms réels, à se poser la question de la place et du statut du je dans l'écriture. C'est *Dans ces bras-là* en 2000 qui obtient le prix Fémina et un immense succès et les deux derniers livres dont nous allons parler aujourd'hui, *L'Amour, Roman*, 2003 et *Cet-Absent-là*, Leo Scheer 2004.

Diana Quinby est née à New-York. Après des études aux Beaux Arts, de 85 à 92, elle vient à Paris en 91 pour y faire un stage de fin d'études dans un atelier de gravure et de lithographie. Et elle s'y installe définitivement en 1993. A partir de ce moment-là, elle se consacre au dessin et à la lithographie, fait des études en histoire de l'art et soutient brillamment une thèse à l'université de Paris I «le collectif femmes-art à Paris dans les

(14) Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, 2004.

années 70». Elle participe à plusieurs expositions notamment au salon de la jeune peinture à Paris entre 96 et 2001. Les arbres vertébraux présentés ce soir ont été exposés lors d'une chorégraphie au Café de la danse à Paris en décembre 2004. Prochaines expos: Centre international du séjour de Paris et L'Ecole buissonnière, également à Paris.

TABLE RONDE

1- La première question choisie: la recherche des sources intimes du sujet féminin ne commence-t-elle pas par interroger les catégories du masculin et du féminin? à remettre en cause les images plaquées de l'extérieur?

Je me tourne vers Camille Laurens en particulier pour son livre *L'Amour, roman* et pour sa pratique de l'auto-fiction.

L'autofiction, ce genre autobiographique dont on a parlé tout-à-l'heure, est sans doute aussi éloigné que possible des apparences. Un roman autobiographique est constitué de personnages qui sont toujours des reconstitutions convaincantes la plupart du temps, des mannequins humains même très ressemblants, ils évoquent les poupées de cire que Nathalie Sarraute dénonce dans *L'ère du soupçon*. Rien de tout cela dans l'autofiction: le je qui parle pointe avant tout non pas une extériorité mais une intériorité, un espace de l'intime, au risque du scandale, du procès.

Dans *l'Amour, roman*, le lecteur a accès à l'espace intérieur d'un vécu féminin à l'occasion d'une confrontation privilégiée, si on peut dire, avec le masculin qui est le divorce. Dans ces circonstances, Camille Laurens, vous vous tournez spontanément vers votre généalogie féminine. Au fond, vous vous demandez comment les femmes de votre famille ont répondu à la question qui hante le roman: «Qu'est-ce que c'est que l'amour?»

Camille Laurens:

Je voudrais remonter avant *L'Amour, roman* pour expliquer mon parcours: j'ai commencé par des romans traditionnels avec des personnages fictifs pourvus de noms que j'inventais. A partir de *Philippe*, mon

enfant né et mort en même temps en 1994, récit de mon accouchement que j'ai écrit tout de suite et publié en 1995, j'ai été en quelque sorte forcée par le destin à dire «je» de façon nue: je racontais une expérience vécue sans aucun déguisement.

A partir de là, je n'ai pu revenir en arrière. Mes romans auparavant étaient certes autobiographiques mais je faisais beaucoup d'efforts pour masquer le rapport avec ma propre vie. Sans doute j'étais persuadée, avec Pascal, que «le moi est haïssable». Je ne m'étais pas encore rendu compte que le moi est une construction en partie fictive.

Au fond, je me suis engagée personnellement dans l'écriture à partir de *Philippe* dans deux directions essentielles: du côté des mots et du côté de la recherche des rapports masculin-féminin qui était le sujet de *Dans ces bras-là*. D'ailleurs, «mot» se retourne phonétiquement en «homme», faisant communiquer les deux interrogations sur le langage et sur l'autre. *Dans ces bras-là* est un portrait de femme dans ce mouvement de la différence, en regard de tous les hommes qui traversent sa vie: père, amant, fils, Jésus etc... Dieu, je ne sais pas, peut-être Dieu est-il une femme.

C'est ce rapport d'amour à l'autre sexe qui présente une difficulté, une douleur, une dysharmonie fondamentale. Il s'agit de voir l'autre sous un angle aimant mais pas aveugle.

La suite logique était de s'interroger sur le sujet féminin en remontant dans l'histoire de ma famille, ce que je fais dans *L'Amour, roman*. J'évoque les femmes que j'ai connues moi-même. Nous avons vécu, à un moment de notre vie, ma mère, ma grand-mère, mon arrière-grand-mère, ma sœur et moi, toutes dans la même maison. L'évolution des femmes est intéressante: ma grand-mère était une fille mère qui a mis longtemps à se rendre compte qu'elle était enceinte, à 6 mois quand elle a vu son ventre grossir. Elle a élevé seule sa petite fille quand, par un concours de circonstances, le père qui ne savait pas qu'il était père, a dû épouser ma grand-mère mais sans amour, selon une structure de mariage qui existe encore, où l'homme macho a sa famille, la femme de qui il a ses enfants et vit sa vie érotique ailleurs. Ma mère a fait aussi un mariage arrangé socialement, suivi d'un divorce. Moi, j'ai eu un parcours similaire à celui de ma mère, même si je m'étais mariée en toute indépendance, dans une sorte de réduplication d'un modèle féminin.

C'est ce que je voulais voir dans le roman: si quelque chose se transmettait du côté des femmes par exemple dans le rapport aux hommes.

Il s'agissait de faire, une histoire des générations en passant par les grandes étapes que peut connaître toute femme: le premier amour, le mariage ou la vie en commun, la naissance d'enfants, les disputes, querelles, éventuellement les séparations, divorces, étapes de la vie traditionnelle d'une femme, et en essayant de voir si je me démarquais ou si je décalquais ce qui avait été fait avant.

Annie Richard

Le sujet féminin se construit donc d'abord intérieurement par la prise de conscience d'une histoire qui lui est propre. Et vous le faites avec une force extraordinaire qui ne manque pas d'humour, humour noir plutôt en associant à la manière d'un montage cinématographique des moments différents, en mettant le présent, les réactions de Julien, le mari de la narratrice, en perspective avec le passé.

«... Il s'est levé, a pris un maillet de croquet qu'Alice avait laissé là:
-Tire-toi de là, ou bien je t'éclate la gueule» (p. 117).

Il y a de bons mariages, mais il n'y en a point de délicieux.
La Rochefoucauld, maxime 113.

Ma mère a eu une enfance heureuse, c'est elle qui le dit... Elle aimait surtout son père autrefois... C'est pourquoi elle ne broncha pas lorsqu'il lui fit rompre ses fiançailles avec le cousin Georges, des années plus tard, malgré le chagrin.

Les femmes qui veulent la liberté s'exposent à la violence, toujours là, toujours latente.

C'est votre propre mère qui vous suggère la patience, la résignation, «Julien a des défauts, c'est certain, il a toujours été nerveux, il a un fond de violence, quel homme n'en a pas?» (p. 173).

Pourtant, le plus intéressant est que vous allez plus loin, vous les montrez, les hommes et les femmes, semblables et différents.

En fait, la poursuite de l'amour diviserait les hommes et les femmes parce que socialement, elle a des effets opposés, tolérance pour les hommes

et condamnation pour les femmes, cette poursuite, cette attente- voir l'image des femmes à la fenêtre, stéréotype que vous revisitez- devrait les rapprocher:

Vous écrivez: «il ne faut pas éloigner les petites filles des fenêtres dans les manuels scolaires mais y mettre les petits garçons» (p. 222).

Camille Laurens

Oui, les hommes devraient se permettre la rêverie, l'attente qui est une quête d'absolu. Je voudrais lire ce passage:

«Quant à moi...Moi, je me damnerais pour un bout de carreau. Ah! qu'on me donne un coin de fenêtre, ah!qu'on me laisse debout, le nez à la vitre comme un enfant qui attend sa mère, qu'on me donne ce temps! – Qu'est-ce que tu fabriques? demandait mon père lorsqu'il me trouvait ainsi désœuvrée (sans doute pensait-il au prince charmant lui aussi mais sans lui prêter aucun charme-un jeune crétin qui allait et venait sur sa mobylette autour de la statue de Bossuet). Qu'est-ce que tu fais là à la fenêtre?- Rien, répondais-je en m'éloignant, rien.

Ce que je fabrique? Mais du rêve, Papa, je fabrique du rêve, je n'arrête pas. Ce que je fais là? Mais l'amour, je fais l'amour, je n'arrête pas!

L'objet de l'attente, on peut l'appeler le prince charmant, si l'on veut, histoire de se moquer, de renvoyer le rêve à sa légende et la femme à son enfance. Mais ce n'est pas ça. Ce qu'attend l'âme dans cette chambre, et ce qu'attend le corps collé à la vitre dans le coin le plus reculé, ce n'est pas un prince, fût-il charmant, non, c'est un pas, un bruit de pas-non pas l'homme qui marche mais l'écho d'une marche, non pas l'homme qui vient mais le pas qui ne vient pas, pas jusque là, pas jusqu'à elle, l'attentive- pas jusqu'à moi, le pas que tout m'oppose, je ne t'aime pas, je ne peux pas, je ne sais pas, ce pas qui n'arrive pas, je n'y arrive pas, ce pas qui n'arrive jamais, je n'y arriverai jamais, ce pas qui m'abandonne, est-ce une raison pour cesser de le guetter?»

Les hommes sont semblables:

«Il y a Flaubert: «Mme Bovary, c'est moi». Il y a Kafka à qui l'on demandait: «Pourquoi restez-vous là? La personne que vous attendez

ne viendra pas» et qui répondait: «ça ne fait rien. Je préfère la manquer en attendant». Il y a Proust et la vraie vie, Baudelaire rêvant «de vastes voluptés, changeantes, inconnues, et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom», il y a Pessoa: «L'amour est un mysticisme qui exige d'être pratiqué, une impossibilité qui n'est rêvée que pour être réalisée». Voilà pourquoi il ne faut pas éloigner les petites filles dans les manuels scolaires mais y mettre les petits garçons- parce que le visage à la fenêtre, c'est le rêve, c'est l'art, c'est l'amour: ni la prison, ni l'oisiveté, non, au contraire, une activité riche d'avenir- une libre pratique de l'impossible».

Annie Richard

Semblables et différents: cela n'empêche pas le sujet féminin d'être confronté à des problèmes spécifiques, des questions qui le concernent au premier chef.

L'Amour, roman pose certaines de ces questions,
Celle du choix entre la maternité et la création, notamment:

«Au médecin qui pratiquait sur moi l'IVG, j'ai expliqué que j'étais en hypokâgne et que plus tard, je voulais écrire des livres, j'ai cité Nietzsche «liberi aut libri «des enfants ou des livres», j'avais quelque chose à dire à l'univers, aux enfants, c'était moins sûr. Pourquoi choisir? m'a dit le médecin, vous n'êtes pas obligée de choisir» (p. 204).

Camille Laurens

Oui, j'avais été frappée par cette formule et j'ai vu ensuite que c'était possible, d'avoir un enfant et de faire des livres.

Annie Richard

On pourrait peut-être remarquer que c'est un homme, une voix autorisée masculine, le médecin, qui vous donne en somme la permission...

Devenir sujet féminin pour la narratrice de *L'Amour, roman* c'est d'abord prendre conscience de la réalité sociale et historique du partage

masculin et du féminin, prise de conscience dont la génération précédente ne se donnait pas en général les moyens. C'est le chemin intime que vous faites qui est une source d'identification pour les femmes et les hommes.

Je propose cette phrase comme aboutissement de cette première étape sur ce chemin du sujet

«Ce serait ça, la qualité commune à la littérature au véritable amour: ne pas craindre la nudité sous le masque qu'on a ôté, ni le serpent qu'on voit danser par la porte qu'on a ouverte» (p. 233).

Le point de vue du sujet féminin, dans vos livres, s'affirme face au masculin, le cerne, l'apprécie, le condamne ou le comprend. Il s'agit d'une comparaison au sens de paraître en même temps, d'«apparier et de confronter», seule voie d'un dialogue, aussi loin que possible de la loi du clivage et de la hiérarchie instaurée par les hommes.

Sans doute y a-t-il dans cette défiance d'un féminin préétabli par rapport à la recherche de la source intérieure du sujet, le surgissement de la question la plus troublante, que nous allons aborder maintenant et qui est la mise en doute d'une identité définissable.

2- En quoi le qui suis-je du sujet féminin questionne-t-il l'identité elle-même, se défie-t-il des masques de la persona?

Ne peut-on lire *L'Amour, roman* comme le cheminement vers votre nom propre, celui auquel vous adhérez profondément?

Ce récit du divorce et de la vie amoureuse de la narratrice se termine par le dévoilement de son nom réel: à la dernière page, elle répond à un courrier de lecteur, ancien camarade de classe qui hésite à identifier Camille Laurens à la Laurence Ruel jadis connue au lycée et le texte se termine par cette réponse-défi.

«Oui, Jean-Louis, c'est moi,
Laurence Ruel

Alors qu'elle revendique au début du roman la liberté d'utiliser le nom de plume qu'elle s'est fabriqué

«Il te dirait, il te l'a déjà dit, que toi tu ne t'appelles pas Camille, que c'est facile de mettre les vrais noms quand on s'abrite soi-même derrière

un pseudonyme, que tu as beau jeu. Mais à la réflexion, l'argument ne tient pas puisque toi, justement si, tu t'appelles Camille. Ce n'est pas le nom que t'a donné ton père, c'est vrai, c'est vrai, ni celui que Julien t'a donné ensuite, mais le tien, celui que tu as choisi pour tien. Alors justement si et même on ne saurait mieux dire: tu t'appelles Camille» (p. 29).

Pour vous, l'identité est fondamentale, c'est un des piliers essentiels de l'autofiction ou de l'autobiographie?

Camille Laurens

J'ai pris un pseudonyme pour une raison technique car *Index* est l'histoire d'une femme qui achète un roman dans une gare et découvre que ce roman raconte sa propre vie: il fallait que son auteur ait un prénom qui ne permette pas de savoir si c'était un homme ou une femme. J'aurais pu prendre Dominique qui est le prénom de ma sœur. Or ce que je ne savais pas est que Camille était le prénom de mon grand-père qu'il avait changé en Marcel. J'ai ajouté à Camille Laurens d'après mon propre prénom.

Sur la question du nom, quel est en fait mon vrai nom en tant que femme? Laurence Ruel, je l'ai déjà utilisé mais en tant que nom fictif et à l'inverse, j'appelle mon père dans *L'Amour, roman* Gilles Laurens, en lui donnant mon pseudonyme. C'est un jeu où je mélange tout: le patronymique devient fictif et le pseudonyme rebaptise mon père.

Annie Richard

C'est sans doute le propre d'un sujet féminin de s'interroger sur l'état-civil, le nom transmis d'une génération à l'autre, qui est le nom du père.

En tout cas, je crois qu'on peut poursuivre dans cette réflexion à un niveau plus profond: sur les limites même de la quête d'identité.

Dans la dernière livraison des «Moments littéraires»¹⁵, vous répondez à la question concernant la mystification du lecteur sur votre identité depuis le premier roman:

(15) Revue de littérature «Les Moments littéraires», numéro 13, 1^{er} semestre 2005.

«Je ne veux pas qu'on puisse faire un arrêt sur image, je veux que le personnage féminin soit toujours un peu ailleurs que là où l'on croit l'épingler» (p. 16).

Camille Laurens

Ce travail sur le nom, c'est une sorte de brouillage de l'image car l'identité n'est pas une vérité: c'est ce qui me frappe dans les portraits de Picasso qu'on voit à la fois de face et de profil.

D'où mon intérêt pour la valse, ce mouvement qui donne le vertige.

La narratrice utilise le «tu» pour s'adresser à elle-même et aussi le «elle» dans *Ces bras-là*.

C'est dans un mouvement inverse de la définition d'une identité: elle devient problématique.

Et propice sans doute à un échange du masculin et féminin.

La voie vers des échanges possibles entre masculin et féminin, le contraire même d'un enfermement dans des identités rigides.

Je m'interroge sans doute moi-même sur mon identité, sur ce qu'est un homme, sur la part de femme dans l'homme et de l'homme dans la femme.

3- La dernière question concernant la construction du sujet et la psychanalyse, en rupture avec la tradition freudienne et lacanienne du manque de pénis, du trou, il s'agirait plutôt de voir du côté de Monique Schneider par exemple, d'une construction du sujet non par défaut mais en rapport non avec un manque, un trou mais un creux, pas le rien mais le vide.

Un très beau passage de *Cet Absent-là* évoque le vide

«Je pose la photo en face de moi. Exercice de détachement, volonté de décrire cette image que le lecteur ne verra pas. Deux parties donc dans ce visage. La lumière exactement sur l'arrête du nez, mais comme tu es un peu de profil, la part d'ombre à gauche, à gauche, est beaucoup plus grande. L'œil visible est cerné d'un gris presque noir- une insomnie mais

sans chagrin. Car le regard n'exprime rien, ou plutôt s'il exprime son rien jusqu'à l'épuisement, c'est ça qui l'épuise, tout ce rien à mouder. Le mot qui me vient à l'esprit est le mot anglais blank qui convient mieux que l'adjectif vide par lequel on le traduit souvent en français. Blank look, un regard plein de vide» (p. 63).

Dans ce livre, Camille Laurens, vous écrivez un texte en rapport avec des photos de Rémi Vinet, qu'il appelle des «figures» car elles sont volontairement floues, noyées d'ombre. C'est le récit d'une rencontre amoureuse et d'une rupture autant qu'une méditation sur la présence-absence de l'objet de contemplation ou d'analyse.

Rémi Vinet fait un travail en noir et blanc qui efface le visage autant qu'il le montre. La photo a à voir avec l'absence, la mort et la mémoire, comme vous le rappelez à travers Barthes.

Il me semble que l'autofiction pouvait amener à cette limite. Ici ce n'est pas à proprement parler de l'autofiction mais le «je» de l'autofiction est du même ordre c'est-à-dire qu'il est imaginaire autant que réel. L'emblème de toute autofiction pourrait être ces figures de Rémi Vinet ou le fameux autoportrait de Rembrand avec sa part d'ombre. Dans cet ouvrage, l'ombre, l'absence du sujet, est liée indissolublement à sa présence *Cet absent-là*, pousse, me semble-t-il, le mouvement de l'autofiction à son terme: signifier le vide au revers de l'existence, ce qu'on est et ce qu'on n'est pas saisis ensemble dans une infinie métamorphose.

Camille Laurens

Oui, *Cet Absent-là* est une méditation sur la mort et le souvenir car les absents peuvent être là. C'est une réflexion sur le «vide» car le «manque», c'est péjoratif.

J'ai fait une recherche à propos de mes émissions sur France Culture sur le mot «sexe» qui vient de «sectus» couper, séparer, sectionner. Castration dans la langue.

Le mot a la même origine que scier. Le sexe, c'est la séparation en deux genres. Or il y a actuellement une dénégation de cela comme si on cherchait à atténuer cette réalité. J'ai eu quelques problèmes à ce propos

pour *Dans ces bras-là*. Je pense aussi que l'égalité n'est pas l'identité. Qu'on peut rechercher l'égalité dans la différence.

Pour *Cet Absent-là*, il y a toujours un vide et un plein. Quelque chose est à creuser à propos de l'identité féminine et de la question du vide.

Le manque, c'est quelque chose qu'on n'a pas, le vide, c'est quelque chose que l'on peut habiter.

Je ressens ce creux psychiquement un peu flou encore en moi.

Annie Richard

Et peut-être est-ce dans la construction psychique du sujet féminin, dans son rapport avec le corps et avec l'enfantement qu'il faut chercher l'écho entre l'ombre et le flou des Figures et l'évanescence de la présence de l'objet aimé: la source de cette convergence n'est-elle pas la photo de l'enfant Philippe mort 2h après la naissance, réversibilité vécue de la vie et de la mort?

«Douleur d'une image immobile, sans nulle part où la ranimer qu'en rêve ou dans la mémoire d'une existence anténatale, idéale- le souvenir d'une idée» (p. 44).

Le sujet féminin dans son rapport avec «son intériorité viscérale» selon l'expression de Monique Schneider dans *Le Paradigme féminin*, serait-il plus à même poser la question du vide?

C'est ce que «L'arbre vertébral» de Diana Quinby qui tourne le regard vers un espace intérieur sans fond donne, en quelque sorte, à voir. Le titre choisi, «L'arbre vertébral», évoque le lien entre une manière de se tenir debout et un vide intérieur.

Diana Quinby a commencé par se confronter à une image de soi qui est l'autoportrait comme beaucoup de femmes artistes contemporaines, la première question étant sans doute pour un sujet féminin de trouver comment se regarder soi-même après avoir été autant regardée au cours des siècles, après avoir été ou tout en étant encore un objet privilégié de regard.

Puis elle se détourne de la figure apparente.

Diana Quinby

C'est à peu près un an après la naissance de ma fille que j'ai commencé à dessiner les os, à peu près exclusivement, comme si le fait d'être mère avait éveillé en moi un désir, quoique inconscient au départ de remonter à mes origines, de me creuser littéralement l'espace corporel, jusqu'aux os.

Mon goût pour les planches anatomiques remonte à l'enfance, à ma mère médecin. J'aimais en particulier les livres avec des planches transparentes: lorsqu'on tourne les pages, on retire les couches successives de muscles.

L'arbre vertébral, que j'ai fait pour accompagner un spectacle de danse, ce sont des doubles troncs tordus, composés de sections qui s'emboîtent ou s'entassent comme des vertèbres; parfois les troncs se séparent vers le haut; ils deviennent des branches qui s'entrelacent, traçant des chemins labyrinthiques et se reliant à d'autres branches, comme tant d'arbres généalogiques, le family tree. C'est l'auréole qui les entoure, une auréole qui est à la fois bassin-le passage vers la naissance- et couronne- qui tient toutes les branches ensemble.

Il a poussé lentement vers le haut et vers l'avant.

Jusque-là, je n'avais cessé de tout agrandir, de dessiner des cages thoraciques à l'échelle de tunnels et de grottes.

Annie Richard

C'est bien le mot «auréole» qui vient à l'esprit, et «couronne», sacralisant l'arbre de vie (souvent associé à Marie dans la religion chrétienne). Le mouvement ascendant déborde du cadre du tableau, il y a un élan, une vie: l'arbre «pousse» malgré les sectionnements, étranglements. Marie Jo Bonnet, dans l'analyse qu'elle fait de cette œuvre dans *Les Femmes dans l'art*, met l'accent sur la souffrance d'une vocation incomprise par sa famille, surtout par une mère médecin occupée ailleurs, distante de sa fille à cause de son travail et de sa propre histoire d'enfant adoptée qui n'apprend que très tard sa véritable condition. Ce qui me frappe personnellement est, malgré ou par cette souffrance, la poussée

aussi forte que la torsion: la couleur chair, le volume de chaque vertèbre qui contrebalance la menace des excroissances acérées.

Il semble que la profondeur soit devenue cet espace interne sans limite et lumineux, un creux sans parois apparentes où s'étire et se contorsionne la force vitale, le vide. Le halo en souligne l'épaisseur, la densité d'un trait noir épais et d'ombres.

LE MOT DE LA FIN?

Passé cette allégeance à l'apparence, les femmes artistes ne jouent-elles pas avec le vide et le plein? Marie-Jo Bonnet cite Kuenzi: «Il faut entrer dans ces grottes mystérieuses où se déroulent les fabuleux ballets de l'ombre et de la lumière, de la vie et de la mort».

Vide et plein, présence-absence, vie-mort, le sujet féminin a peut-être à indiquer, à explorer cette voie, à donner à cette perspective sa juste place à un niveau d'universalité jusque-là exclusivement sous-tendu par le masculin. D'en symboliser en tout cas dans la pratique artistique une certaine approche qui change le regard, le détourne de l'Histoire de l'œil, de la fameuse pulsion scopique.

Camille Laurens dialogue ainsi dans *Cet Absent-là* avec deux hommes: le photographe, Rémi Vernet et ses Figures et un poète argentin, Roberto Juarrez et ses Poésies verticales,¹⁶ comme celle-ci, la quinzième:

*«La fumée est notre image
 Nous sommes le reste de quelque chose qui se consume
 Une évanescence difficilement visible
 Qui se désagrège dans cette hypothèse du temps
 Comme une promesse non tenue
 Cette image
 Son échec progressif
 Ton insubstantielle substance, son miroir sans tain, le seul miroir valable»*

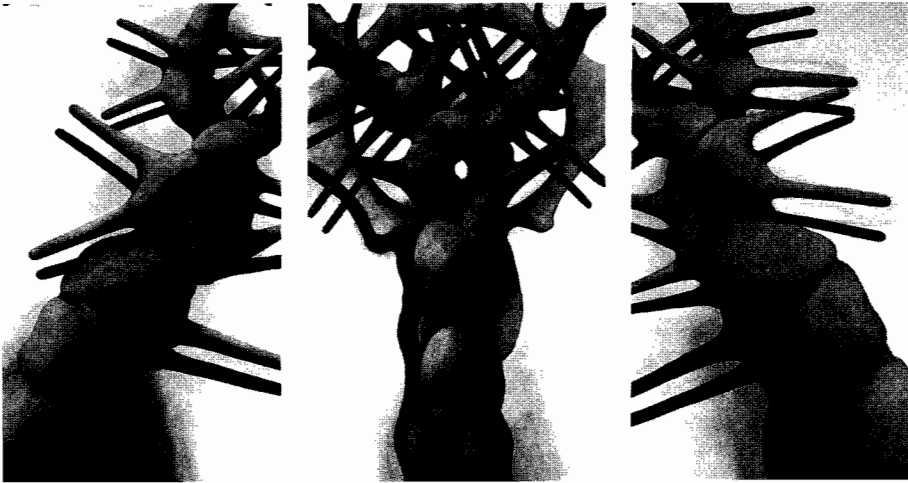
Camille Laurens décrivant la technique de Rémi Vernet dans *Cet Absent-là*: «le photographe enlève des couches successives comme des pelures d'oignons pour ne garder que la trame, l'âme, le secret» ou évoquant ce

(16) Roberto Juarrez. *Poésie verticale XIV*, traduction S. Baron Supervielle, José Corti, 1994.

qu'elle voit dans la rue, en se promenant «...les visages qu'on peut traverser ...le crâne perce sous la tête, l'orbite sous l'œil, la mâchoire sous la bouche. Même jeunes, on voit le mort qu'ils feront». Rejoint Diana Quinby dans la même direction, non pas exclusivement mais spécifiquement féminine susceptible dans l'humain de prendre la mesure du vide, sans doute «d'investir le refoulé de la pensée occidentale et de donner les moyens de l'exprimer en leur nom propre»¹⁷.

«Le vide sur lequel faire signe» écrit Camille Laurens à la fin de *Cet Absent-là*, pourrait-il être une des directions majeures de la conquête du sujet féminin capable de dire, avec le poète et à sa manière, l'universel.

*«Il faut laisser affleurer en soi-même
L'envers de son image
Pour réussir à se voir différemment
Pour regarder les choses différemment».*



(17) *Les femmes dans l'art*. Note 9.