

Article

« Les traces vivantes de la perte : la poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler »

Barbara Havercroft

Voix et Images, vol. 36, n° 1, (106) 2010, p. 79-95.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/045236ar>

DOI: 10.7202/045236ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LES TRACES VIVANTES DE LA PERTE.
La poésie du deuil
chez Denise Desautels et Laure Adler ¹

+ + +

BARBARA HAVERCROFT
Université de Toronto

Si la production narrative en France et au Québec lors des deux dernières décennies révèle une très grande diversité de thèmes, de genres et de procédés esthétiques, cela n'empêche pas que quelques points de convergence en ressortent, dont la difficile écriture du deuil. Que ce soit la mort de la mère, du père, de l'enfant ou de l'ami proche, bon nombre d'écrivains et d'écrivaines, le plus souvent par le biais du texte autobiographique ou autofictif, se sont adonnés récemment à la rédaction de ces « récits de mort ² ». Fait saillant, du côté français, plusieurs de ces textes de deuil portent sur la mort d'un enfant, ce qui amène Dominique Viart et Bruno Vercier à constater un changement du « paradigme du deuil », où la mort du père n'est plus la préoccupation principale, les auteurs préférant sonder celle de l'enfant perdu prématurément³. Du côté québécois, c'est sans doute l'œuvre magistrale de Denise Desautels qui surgit en premier comme lieu par excellence de l'écriture du deuil, sous de multiples formes : poésie, récit et abécédaire, autant de textes qui sont souvent accompagnés d'œuvres artistiques et photographiques. Le souci de faire le deuil maternel se trouve également dans d'autres textes québécois contemporains écrits

+ + +

1 Le présent article s'inscrit dans le projet de recherche intitulé « Les blessures "indicibles" : le trauma social dans les écrits autobiographiques contemporains des femmes », subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), que je tiens à remercier. 2 L'expression est de Jacques Drillon, dans son récit autobiographique *Face à face* (Paris, Gallimard, 2003, p. 129). 3 Voir Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 51-52. Viart et Vercier nomment ce genre de textes des « autobiographies amputées », car elles ne contiennent pas la trame autobiographique de toute une vie, mais mettent plutôt en relief l'enfant disparu, sa vie courte et son décès, « comme s'il s'agissait de préserver cette part de soi-même que la mort a enlevée » (p. 51). Parmi ces multiples tentatives autobiographiques de raconter la mort et le deuil d'un enfant, mentionnons Bernard Chambaz, *Martin cet été* (Paris, Julliard, 1994, 245 p.); Camille Laurens, *Philippe* (Paris, P.O.L., 1995, 75 p.); Philippe Forest, qui revient trois fois sur la mort de sa fille d'un cancer dans *L'enfant éternel* (Paris, Gallimard, 1997, 403 p.), *Toute la nuit* (Paris, Gallimard, 1999, 314 p.) et *Tous les enfants sauf un* (Paris, Gallimard, 2007, 181 p.); Aline Schulman, *Paloma* (Paris, Éditions du Seuil, 2001, 174 p.); Janine Massard, *Comme si je n'avais pas traversé l'été* (Vevey, Éditions de l'Aire, 2001, 205 p.); Jacques Drillon, *Face à face*; Thierry Consigny, *La mort de Lara* (Paris, Flammarion, 2006, 89 p.). Pour ce qui est des textes fictifs traitant de ce même thème, notons deux romans de Marie Darrieussecq : *Bref séjour chez les vivants* (Paris, P.O.L., 2001, 307 p.) et *Tom est mort* (Paris, P.O.L., 2008, 247 p.), ainsi que le récit de Laurence Tardieu intitulé *Puisque rien ne dure* (Paris, Stock, 2006, 127 p.).

par des femmes⁴, mais loin d'être le seul apanage des femmes, la mort de la mère a aussi inspiré des textes masculins des deux côtés de l'Atlantique comme, entre autres, ceux de Gilles Archambault et de Roland Barthes⁵.

Lors de telles expériences douloureuses de perte, tous ces écrivains du deuil font face à des enjeux scripturaux épineux d'ordre énonciatif et éthique, car ils doivent affronter à la fois la nécessité de parler et l'extrême difficulté de trouver les mots appropriés. C'est justement à cette impasse paradoxale que Jacques Derrida fait référence dans ses nombreux textes d'hommage rédigés à la suite du décès de ses amis et collègues, qui débute le plus souvent par la simple expression du manque de paroles adéquates et de la nécessité concomitante de faire le deuil, de témoigner du caractère unique du défunt et de briser le silence qui risque de l'« emporter sur tout⁶ ». Même si le deuil est « interminable [...] [i]nconsolable [...] [i]rréconciliable⁷ », il faut néanmoins tenter de le creuser par la parole, comme le souligne Karen McPherson : « l'impossibilité de toucher à l'énigme de [la] mort [...] cède enfin à la nécessité du langage, non pour expliquer ni pour essayer de la dépasser [...], mais simplement pour répondre⁸ ». Ce défi que pose l'écriture du deuil est relevé de façon poignante dans deux textes autobiographiques récents : *Ce désir toujours : un abécédaire* est l'occasion pour Denise Desautels de se pencher sur le décès de sa mère (et aussi, dans une moindre mesure, sur ceux de son père et de son amie Lou), tandis que dans *À ce soir*, Laure Adler se consacre à la maladie, à la mort et au deuil de son fils. Il s'agit de deux récits qui, lorsqu'ils sont lus ensemble, prennent la forme d'un chiasme : dans le premier cas, c'est le deuil de l'enfant qui survit à ses parents, alors que la situation inverse se présente dans le second, où la mère fait le deuil de son enfant. Si ces écrivaines ont toutes les deux opté pour le texte narratif en fragments, il n'en reste pas moins que les stratégies langagières et rhétoriques exploitées dans les deux récits sont assez différentes, ce qui témoigne de la richesse discursive de la poétique du deuil, en dépit de la recherche aporétique des moyens énonciatifs aptes à le dire.

+ + +

4 Je pense notamment à Geneviève Amyot, *Je t'écrirai encore demain*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 1995, 141 p. (poésie en prose), à Diane-Monique Daviau, *Ma mère et Gainsbourg*, Québec, L'instant même, 1999, 185 p. (récit autobiographique) et à Madeleine Gagnon, *Le deuil du soleil*, Montréal, VLB éditeur, 1998, 181 p. (texte autobiographique où il s'agit en fait de plusieurs morts). En France, le deuil de la mère est le sujet principal de deux livres autobiographiques d'Annie Ernaux : *Une femme*, Paris, Gallimard, 1988, 107 p., et *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Paris, Gallimard, 1997, 110 p. 5 Voir Gilles Archambault, *Un après-midi de septembre*, Montréal, Boréal, 1993, 107 p., et Roland Barthes, *Journal de deuil. 26 octobre 1977-15 septembre 1979*, Paris, Éditions du Seuil/IMEC, coll. « Fiction & Cie », 2009, 276 p. Le deuil du père par le fils fait l'objet du livre récent de Dany Laferrière, *L'énigme du retour* (Montréal, Boréal, 2009, 288 p.), alors que Paul Chanel Malenfant s'attache à écrire son deuil d'une amie morte d'un cancer dans *Quoi, déjà la nuit ?* (Montréal, l'Hexagone, 1998, 204 p.). 6 Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001, p. 145. 7 Jacques Derrida, *ouvr. cité*, p. 178. 8 « *the impossibility of touching the enigma of [...] death [...] eventually gives way to the necessity of language — not to explain, nor to attempt to surpass [...], but simply to respond* ». Karen S. McPherson, *Archaeologies of an Uncertain Future. Recent Generations of Canadian Women Writing*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 37. Je traduis.

Dans l'ensemble de son œuvre, oscillant entre la poésie et la prose, Denise Desautels se livre depuis longtemps à l'ultime forme de séparation — la mort — et au deuil interminable qui l'accompagne⁹. Cette « *archéologue de l'intime*¹⁰ », comme elle se nomme, revient constamment sur les nombreux décès qui n'ont cessé de marquer sa vie, faisant de son œuvre poétique et autobiographique un vaste tombeau scriptural où les morts s'accumulent. Ce long processus de deuil a débuté par la mort de son père, l'événement le plus notable de son enfance, survenue lorsqu'elle n'avait que cinq ans. Ayant évité d'aborder le sujet de son enfance triste de façon explicite dans ses premiers poèmes, tels ceux qui ont été publiés dans *Marie, tout s'éteignait en moi*, l'auteure a entamé le travail du deuil dans *La promeneuse et l'oiseau*, un travail long et ardu qui continue dans les textes suivants, que ce soit des récits, comme *Ce fauve, le Bonheur* et *Ce désir toujours*, ou de nombreux recueils de poésie, dont *Tombeau de Lou* et *Pendant la mort*¹¹.

Construit sous la forme d'un abécédaire autobiographique, dont chaque fragment poétique entretient des liens étroits avec la vie de l'auteure, *Ce désir toujours* porte sur le deuil et le désir, concomitant et ardent, de surmonter la perte de ses proches pour revenir à la vie. Ce chemin de retour est dessiné par une écriture complexe qui s'avère aussi « une écriture réparatrice », susceptible de « réparer la mort et ce qu'elle enlève en nous de refus intime¹² ». Constamment tiraillée entre la possibilité dysphorique de sombrer dans la déprime assommante et celle, euphorique, d'embrasser de nouveau la vie, de vivre au présent, la narratrice décrit ce glissement incessant de la manière suivante : « Toujours j'oscille entre l'ailleurs et l'ici, la mémoire et le présent, la pensée et l'émotion ; toujours j'éprouve un désir de réconciliation entre des mondes manifestement inconciliables. » (*CDT*, 94) Par son emploi de certains procédés discursifs, *Ce désir toujours* se donne parfois des allures de poésie en prose, ce qui se voit entre autres dans certaines sections de l'ouvrage composées de longues phrases incantatoires. Quant au pacte autobiographique, au lieu d'être conclu par le nom propre de l'écrivaine à l'intérieur du texte, il est plutôt scellé par les titres des livres de Desautels auxquels elle fait souvent référence. Puis, les renvois pluriels aux biographèmes de la vie de Desautels (notamment, les nombreux décès) ne font que confirmer qu'on est bel et bien dans le régime autobiographique.

+ + +

9 Plusieurs critiques ont déjà fait d'excellentes études sur l'inscription de la mort et du deuil dans la poésie de Desautels. À ce propos, voir les articles et l'entretien du dossier sur Desautels dans *Voix et Images* (vol. XXVI, n° 2, hiver 2001). 10 Denise Desautels, *Ce désir toujours : un abécédaire*, Montréal, Leméac, coll. « Ici l'Ailleurs », 2005, p. 122 ; en italique dans le texte. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CDT* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 11 Denise Desautels, *Marie, tout s'éteignait en moi*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1977, 100 p. ; *La promeneuse et l'oiseau*, suivi de *Journal de la promeneuse*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1980, 86 p. ; *Ce fauve, le Bonheur*, Montréal, l'Hexagone, 1998, 239 p. ; *Tombeau de Lou*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, 134 p., et *Pendant la mort*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Mains libres », 2002, 110 p. 12 Simon Harel, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique* (*Leiris, Crevel, Artaud*), Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1994, p. 9.

Tout comme Laure Adler, Denise Desautels conçoit l'écriture du deuil comme une vraie nécessité : « *le deuil oblige à dire* », affirme-t-elle¹³. Mais comment parvient-elle à exprimer cette inexprimable perte de la séparation occasionnée par la mort ; comment accède-t-elle à « [l]a possibilité de l'impossible [qui] commande [...] toute la rhétorique du deuil¹⁴ » ? Dans *Ce désir toujours*, le travail du deuil s'accomplit justement par le recours à différentes stratégies discursives, dont plusieurs témoignent du fait que vivre avec ses fantômes, c'est surtout une question de voix : la leur, celles des autres et celle de leur survivante. Parmi les procédés poétiques qui s'imposent à la lecture de l'abécédaire, j'en discuterai trois, tous d'ordre itératif et citationnel, qui jouent un rôle essentiel dans l'écriture du deuil de ce texte, tant par la fréquence de leur emploi que par leur signification : l'intertextualité (les voix des autres), un certain dialogue avec les défunts, et enfin le rôle de la citation des paroles de la mère décédée.

DEUIL ET INTERTEXTUALITÉ

Pour se frayer un chemin entre l'impossibilité et le devoir de dire le deuil, Jacques Derrida fait souvent appel, dans ses textes d'hommage, à la citation des paroles du défunt, que ce soient des textes rédigés par la personne morte, des passages des lettres qu'elle lui a écrites ou même des bribes de conversation remémorées. En citant le défunt, en lui cédant la parole, on procède, d'après Derrida, au geste d'intériorisation textuelle de l'autre disparu : les mots cités du mort agissent « en tant que point d'altérité infinie au sein du texte » et aussi « en nous¹⁵ ». Dans *Ce désir toujours*, l'auteure a recours aux nombreux intertextes pour qu'ils l'aident à divulguer sa propre perte, tout en citant à l'occasion les paroles orales des personnes défuntes. En effet, tout comme d'autres ouvrages rédigés par cette écrivaine prolifique, *Ce désir toujours* est truffé de références intertextuelles, où les voix d'autres auteurs se mêlent à celle de la narratrice. Que cela soit sous la forme du seul anthroponyme — le nom propre de l'auteur en question —, du titre du livre lu ou bien d'une citation tirée du texte choisi, l'intertextualité est partout présente dans *Ce désir toujours*, qui privilégie surtout des textes littéraires, tout en renvoyant parfois à des œuvres artistiques. L'importance de ce tissage de voix multiples est d'ailleurs soulignée dans un passage métatextuel, où l'auteure commente l'apport des intertextes à son écriture et à son bien-être : « mon écriture ne prend son élan que portée par des pensées et des images murmurantes, arrivées du proche et du lointain, qui m'accompagnent où que j'aile et me fortifient. » (*CDT*, 18) La lecture des textes des autres peut donc apporter une consolation à la personne endeuillée, un apaisement procuré par l'ajout de la voix de l'écrivaine à celle des autres. Toutefois, loin d'être

+ + +

13 Denise Desautels, *Ce fauve, le Bonheur*, p. 15 ; en italique dans le texte. **14** Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988, p. 53. **15** Pascale-Anne Brault et Michael Naas, « Introduction. Compter avec les morts : Jacques Derrida et la politique du deuil », Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 43. Selon Derrida, la personne endeuillée se trouve devant la double responsabilité de rendre hommage au mort avec ses propres mots et de le laisser parler.

uniquement une source d'inspiration et de réconfort, ces références intertextuelles, le fruit de nombreuses lectures, lui permettent aussi de dire le deuil. Effectivement, dans la section de l'abécédaire qui porte le titre « Écrire », l'expression « apprendre à lire » revient quatre fois, tel un refrain insistant qui mêle inextricablement les activités « lire » et « écrire ». Citer les mots des autres, c'est donner une voix à sa propre peine, c'est éviter le silence étouffant que le deuil lui impose. Tel est le cas, par exemple, du passage cité du livre de Paul Chamberland, intitulé *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*¹⁶, où les mots du poète expriment avec justesse ce que ressent la narratrice : « J'entends une immense clameur muette. [...]. Qui l'entend découvre le déferlement du désespoir qui est en train d'emporter le cours du monde. [...]. L'écrit, ainsi, se fait, commence et sans cesse recommence en s'arrachant au mutisme ». (CDT, 35) Comme le constate Antoine Compagnon, la citation fait intervenir simultanément deux sujets d'énonciation différents — ici, le poète et la narratrice — au sein de l'énonciation citante¹⁷. De cette manière, la voix de l'autre, celle du poète, transperce celle de la narratrice, lui permettant non seulement de souligner la nécessité de sortir du mutisme entraîné par le deuil — un mutisme dérangeant que rend si bien l'oxymore de la « clameur muette » —, mais aussi d'emprunter une voix et les mots pour le faire.

Ailleurs dans le texte, dans la section qui porte le titre « Réconciliation », la narratrice redit l'importance primordiale des œuvres qu'elle a lues et celle des citations choisies. Encore une fois, le discours métatextuel est employé à des fins explicatives, pour insister sur l'apport des intertextes à sa propre écriture : « j'écris, à proximité des voix abondantes [...] que je porte en moi, qui viennent des livres, de leurs pages aux coins racornis, noircis par mes relectures. » (CDT, 94) Toutes les « voix abondantes » qu'elle mentionne dans cette section sont des voix féminines¹⁸; Desautels procède justement à une discussion de ses lectures de plusieurs textes rédigés par des femmes, en particulier Marguerite Duras, France Théoret et Nicole Brossard. Si la lecture de Duras lui a donné « l'audace de pénétrer au cœur des diverses strates de [s]a mémoire, d'oser [s]'aventurer du côté de l'autobiographie » (CDT, 95), celle des deux écrivaines québécoises l'a incitée à réfléchir sur « une langue au féminin » (CDT, 96) et à tisser des liens entre « [s]on écriture et [s]a vie » (CDT, 97). En mêlant son « je » à celui de la narratrice dans *Bloody Mary* de Théoret, par exemple, la narratrice de *Ce désir toujours* communique sa frustration et sa douleur du passé : « Trop proche des réminiscences. J'ai toujours envie d'écrire. Toujours envie de hurler. Au lieu de tenir un crayon, je tiens un poignard parfois un pieu, ça n'écrit pas. » (CDT, 97) Cette frustration si évidente dans la phrase précédente empruntée au recueil de Théoret provient aussi de la relation difficile entre Desautels et sa mère qui a tout fait pour l'étouffer. C'est par le biais d'un autre renvoi intertextuel, cette fois-ci au texte de l'artiste espagnole Elena del Rivero qui accompagnait son exposition intitulée

+ + +

16 Paul Chamberland, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2004, 283 p. 17 Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 56. 18 Notons que *Ce désir toujours* comporte aussi des citations d'œuvres masculines, comme celles écrites par Andreï Makine, Normand de Bellefeuille, Émile Nelligan et Charles Baudelaire.

Letter to the Mother, que Desautels réussit à exprimer sa volonté d'une identité autonome, mais aussi l'ambivalence de ses sentiments envers sa mère : « *Because of you, I know more about myself. Yes, yes, yes, you are like a mirror that tells me what not to do. I just want to be, but not like you* ¹⁹. » (CDT, 73) Ici, le « je » de l'artiste rejoint celui de Desautels pour représenter le désir de se séparer de la mère. L'emploi de la langue anglaise sert à insister sur cette différence souhaitée et aussi à distinguer clairement l'intertexte du texte environnant.

Ailleurs, la fonction thérapeutique de l'écriture du deuil est très évidente dans une citation prise dans le roman *Emily L.* de Duras, où la voix de l'écrivaine morte résonne encore à travers celle de l'écrivaine vivante, qui lui emprunte ses mots : « Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir. » (CDT, 99) C'est effectivement en citant cette phrase sur les bienfaits de l'écriture de la souffrance que Desautels la transforme en énoncé performatif et autoréflexif : en répétant la phrase de Duras sur les conséquences positives de l'écriture de la douleur, en la mettant dans son livre à elle, elle accomplit ce dont il est question dans cette même phrase. Le dire ici devient un faire thérapeutique, et l'emploi des nombreux intertextes s'intègre pleinement à ce processus.

LE DISCOURS AUX DÉFUNTS

Écrire le deuil chez Denise Desautels, c'est aussi parler directement aux morts, ce qui n'est pas sans rappeler la façon dont Derrida apostrophe certains de ses amis et collègues dans ses textes d'hommage²⁰. Tout en acquiesçant au fait que le défunt est évidemment « inaccessible à l'appellation²¹ », que son nom propre « est le nom qui ne peut même plus l'entendre ni le porter²² », Derrida le nomme malgré son absence, car à travers cette adresse, « c'est lui en moi que je nomme, vers lui en moi, en vous, en nous²³ ». Ce lien entre le discours pour l'autre, c'est-à-dire *adressé* à l'autre, et l'autre en soi se manifeste à quelques reprises dans *Ce désir toujours*, où la narratrice s'adresse explicitement aux trois personnes dont la mort l'a touchée le plus : sa mère, son amie Lou et son père. De ces trois destinataires différents, c'est la mère, décédée plus récemment que les deux autres, qui fait l'objet du plus grand nombre de discours²⁴. Ces appels à la mère, ces tentatives de prolonger un dialogue pénible amorcé depuis son enfance, se démarquent nettement du reste de l'abécédaire par l'emploi de l'italique, ainsi que par la forme. De longues phrases poétiques, sans points ni majuscules, consistent en un flot de paroles ponctuées uniquement par des virgules.

+ + +

¹⁹ Ces trois phrases simples forment le début d'un paragraphe en anglais qu'emprunte Desautels à del Rivero, où il s'agit du rapport difficile à la mère. ²⁰ Je pense notamment au texte écrit en l'honneur de Louis Althusser, où Derrida s'adresse directement à lui. Voir Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 145. ²¹ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 73. ²² Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 72. ²³ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 73. ²⁴ Cette même stratégie de parler à la mère morte se trouve également dans *Pendant la mort*. À ce propos, se référer à Catherine Mavrikakis, « L'apparition du disparu : la disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique », *Études françaises*, vol. XLII, n° 2, 2006, p. 47-60.

Deux sections complètes de l'abécédaire — « Détachement » (CDT, 24-29) et « Insensé » (CDT, 54-57) — sont consacrées entièrement à ce discours à la mère, tandis que trois autres sections (en l'occurrence, « Après », « Ô » et « Quatre ») sont soudainement interrompues par cet appel au « tu » de la mère. La narratrice y aborde des sujets différents, dont deux sont surtout privilégiés. D'abord, Desautels parle de l'effet du décès récent de sa mère, une sorte d'« anesthésie » (CDT, 26) qui la frustre dans sa tentative d'écrire sur cette mort, tentative déjà entamée dans la section « Février » du recueil de poésie *Pendant la mort*²⁵. Ensuite, cet appel à la mère donne à l'écrivaine l'occasion de repenser à cette relation extrêmement problématique, de faire des reproches à celle qui ne lui a jamais permis de faire le deuil du père et celui des autres hommes de la famille qui sont morts lors de son enfance. Loin de montrer une affection et une tendresse pour la mère trépassée, loin de continuer, au delà de la mort, une relation d'amour par la parole, ce discours à la défunte s'avère plutôt une accusation²⁶. Les lectrices et les lecteurs des ouvrages antérieurs de Denise Desautels le savent déjà : la mère a étouffé sa fille et l'a empêchée, pendant de nombreuses années, de trouver une voix, d'accéder à sa propre subjectivité. Tout au long de son récit autofictif *Ce fauve, le Bonheur*, par exemple, Desautels raconte ses efforts soutenus pour sortir de cet espace féminin asphyxiant de mort et de tristesse, peuplé par la mère, la grand-mère et la tante²⁷.

Le discours offert à la mère décédée dans *Ce désir toujours* poursuit cette réflexion sur la relation épineuse entre les deux femmes et témoigne de l'ambivalence profonde que ressent toujours la fille envers sa mère envahissante, même après sa mort. En se servant de toute une série d'adjectifs possessifs, la narratrice s'empare de sa mère, la fait sienne, dans une longue lamentation qui montre le tiraillement entre l'amour et la répugnance qu'elle éprouve toujours, même aujourd'hui, à son égard. Cette liste poétique oscille entre des termes positifs et négatifs et constitue donc une tentative pour capter toute l'ambiguïté des émotions de la narratrice : « ô toi, ma mère, mon unique, ma blafarde, toi [...] mon insatisfaite, mon attendrissante, ma chagraine, ma brutale, [...] ma sublime, [...] ma violente, [...] ma capricieuse, ma cruelle, [...] toi, toi, toi, ma petite morte, ma muse, ô toi, tapie illisible au fond de mes écritures à venir » (CDT, 81-82). S'adresser directement à la mère morte dans ce passage au rythme haletant, formé de cette chaîne de substantifs précédés d'adjectifs possessifs, c'est invoquer le spectre équivoque, la morte et la muse, qui ne cesse de la hanter et, en même temps, de nourrir son écriture.

Tout autre est le discours au père décédé, qui surgit dans une section du texte intitulée simplement « Père » (CDT, 84-88). Encore une fois, la parole au défunt est

+ + +

25 Voir Denise Desautels, *Pendant la mort*, p. 81-94. 26 Un ton analogue d'accusation surgit dans le texte autobiographique de deuil que Camille Laurens a rédigé pour son bébé décédé, où l'auteure révèle les erreurs faites par un médecin particulier. Voir Camille Laurens, *Philippe*, et Barbara Havercroft, « Cette mort-là. L'écriture du deuil chez Camille Laurens », Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 319-342. 27 À cet égard, voir Barbara Havercroft, « Espace autofictif, sexualité et deuil chez Denise Desautels et Paul Chanel Malenfant », Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2002, p. 43-66.

séparée du reste du texte par l'emploi de l'italique, sur le plan typographique, et, sur le plan stylistique, par le recours à de longs bouts de phrases, sans majuscules ni points, créant ainsi un rythme incantatoire. Ce sur quoi Desautels insiste dans ces énoncés poétiques destinés au père, c'est son absence pendant presque toute sa vie et l'énorme impact sur elle de cette « première blessure, les racines natives du mal [...], [s]a première mort » (CDT, 84). L'emploi du pronom « vous » dans ce discours au père (l'objet de toute une autre section du livre) accentue la distance qui sépare le père et la fille et le fait qu'elle n'ait jamais vraiment eu l'occasion de bien le connaître : « si on se croisait par hasard sur la rue, [...] on ne se reconnaîtrait pas ; si on se rencontrait chez des amis — situation impossible, vous en conviendrez —, il faudrait qu'on soit présentés, qu'on fasse connaissance » (CDT, 85). À la différence du discours adressé à la mère, au « tu », celui offert au père, au « vous », ne comporte aucune trace d'accusation, aucun mot d'amertume ou de violence, mais il témoigne plutôt de tristesse et de regret. Desautels saisit cette occasion de parler au père d'abord pour le mettre au courant de certains grands événements du xx^e siècle qu'il a manqués :

vous êtes disparu avant la mort en direct, la montée des extrémismes, l'Intifada, le sida, la création de l'État d'Israël, le mur de Berlin, son érection, sa chute, le Vietnam, l'avènement de la télévision, avant Hiroshima, mon amour, Le tombeau des Rois, L'ère du soupçon, bien avant que mon cri monte et que l'écriture de la blessure pousse, irrépressible, entre mes doigts de femme gauchère. (CDT, 86)

Dans cet extrait, l'énumération d'événements marquants, dont plusieurs (le Vietnam, le sida, etc.) sont étroitement liés à la mort, lui permet de développer davantage l'isotopie de la perte disséminée tout au long du livre. De plus, l'auteure sait habilement mêler l'Histoire collective à l'histoire individuelle, et le pont entre celles-ci se construit grâce aux références intertextuelles aux œuvres de Duras (dont le toponyme du titre évoque évidemment l'horreur de la mort collective à Hiroshima), d'Hébert et de Sarraute. Ce passage entre le public et le privé s'effectue tout de suite après le renvoi au titre du recueil d'essais de Nathalie Sarraute — *L'ère du soupçon* — qui contient, entre autres, des réflexions sur ces célèbres mouvements intérieurs nommés les tropismes dont Desautels fournit la définition, citant Sarraute dans la section intitulée « Réconciliation » (CDT, 96)²⁸. Ainsi Desautels tisse-t-elle des liens entre le public et le privé, entre l'Histoire collective et l'histoire personnelle pour pouvoir, par la suite, ramener le sujet de cette conversation à sens unique sur le terrain privé.

Ces paroles dites au père donnent aussi à Desautels l'occasion de s'aventurer dans l'irréel, car elle les utilise pour créer une rencontre imaginaire entre son fils et son père : « voici votre petit-fils, l'enfant bohème que j'ai fait en votre absence, l'enfant libre, rebelle, que vous ne connaîtrez jamais. » (CDT, 86) Mais cette rencontre à la fois imaginée et ratée donne rapidement lieu à une suite d'hypothèses concernant la

+ + +

28 Sur les tropismes, voir Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, 187 p.

relation entre sa mère et son père, où la narratrice se demande (et le demande au père décédé) si lui aussi a eu droit au comportement autoritaire de sa femme et s'il existait un véritable amour entre eux. Ces réflexions sont truffées de l'adverbe modalisateur « peut-être », ce qui souligne leur statut hypothétique : « *peut-être a-t-elle [la mère] cherché à vous mettre, vous-même, au pas, au sien ; peut-être avez-vous essayé de vous y astreindre [...], peut-être avez-vous choisi de vous défiler, de disparaître, d'aller voir ailleurs si vous y étiez, ailleurs, dans cet hypothétique Ciel ; je m'égare.* » (CDT, 87) De cette façon, le discours au père devient le lieu d'un questionnement sur la nature des rapports entre ses parents, une rumination qui témoigne aussi de l'obsédante présence de la mère, qui s'insinue même dans les paroles offertes au père.

LES PAROLES DE LA MÈRE

Qu'en est-il des citations de la mère de Desautels dans *Ce désir toujours* ? Servent-elles à honorer sa mémoire, à lui rendre hommage, à répéter certaines de ses phrases qui ont marqué, de façon positive, la vie de la fille ? S'agit-il de lui donner, en quelque sorte, le dernier mot, tout en lui disant « adieu » par cette offre de la parole, ce don au delà de la mort ? Fait significatif, la mère est rarement citée dans ce texte. Il est très souvent question d'elle, mais elle n'accède presque jamais au statut de sujet parlant. Elle est, le plus souvent, l'objet du discours. Et lorsqu'il arrive à la narratrice de la citer, il n'est certainement pas question d'un hommage glorieux, au contraire. Rien n'est plus emblématique de la pratique citationnelle des énoncés maternels qu'un passage précis du texte qui porte sur la façon dont la mère conçoit la mort et le travail du deuil. Dans la section de l'abécédaire intitulée « Détachement » — titre révélateur d'ailleurs, qui annonce bien le but de la narratrice —, cette dernière raconte la fin de la vie de sa mère, qui dit son désir de mourir. Mais ce désir est articulé comme une flèche qui cible la narratrice, comme une arme qui, une fois déchargée, soulage l'énonciatrice tout en blessant sa fille, atteinte par ces mots meurtriers. Comme l'extrait suivant en témoigne, la citation de la mère ne consiste qu'en trois mots — « que ça finisse ! » —, mais ce sont là trois mots lourds sur le plan affectif :

voilà, c'est fait, ton épuisement de fond et ton impatience m'ont rattrapée, en finir, c'est ce que tu voulais, [...] le réclamant même à hauts cris, « que ça finisse ! » [...] [ces mots] se propagent hors de toi et m'éclaboussent, « que ça finisse ! », car ton plaisir, ta délectation, c'était précisément qu'ils se séparent de toi, que tu les voies se détacher, partir en flèche [...] m'atteindre, [...] me pénétrer, puis m'asphyxier, puis recommencer (CDT, 26-27).

Loin de rendre hommage à la mère, auquel cas la répétition de ses mots mettrait en relief un aspect louable ou positif de sa vie, la citation dans cet extrait est détournée des fonctions que Derrida lui attribue, car elle ne fait qu'accentuer l'antagonisme qui caractérise cette relation problématique entre mère et fille, jusqu'à la toute fin et,

comme on le constate, au delà de la mort. Même sur son lit de mort, la mère répétait ce même geste d'étouffer sa fille, ce que cet énoncé de la fin, qui implore justement la fin — « que ça finisse ! » —, exprime sans nuances. De plus, repris par la fille, ces trois mots maternels pourraient aussi faire référence à sa propre situation, c'est-à-dire à la fin souhaitée de sa lutte pénible avec la mère.

Enfin, quelques citations concernant la manière dont la mère envisage le travail du deuil surgissent dans la section de l'abécédaire qui porte le titre « Quatre ». La mère se méfie de la pensée, en particulier de celle qui pourrait être bouleversante ou susceptible de provoquer une mise en question du statu quo. C'est dans ce contexte que la narratrice fait ses reproches à la mère morte, employant la citation pour critiquer son renoncement à la réflexion approfondie que nécessite le deuil : « *“les pensées, les pensées”, disais-tu, avec un entêtement de furie, comme si tu avais eu très tôt l'intuition qu'elles pouvaient être dérangeantes, mortelles même : car on ne sait jamais où ça s'arrêtera avec elles, dans quel piège on se retrouvera.* » (CDT, 92-93) D'après la mère, il est mieux de ne pas réfléchir à la mort, de laisser cette notion compliquée et inexplicable à Dieu. Réprouvant cette attitude d'évitement, s'en moquant même, la narratrice reprend encore une fois les mots de sa mère : « *il ne faut surtout pas chercher à comprendre les mystères humains, c'est ce que tu répétais, et chaque fois de la même façon, avec la même langue convenue, ton regard levé vers le Ciel, ton corps prêt à prendre son envol.* » (CDT, 93) Ainsi, c'est en citant la mère que la narratrice parvient non seulement à rejeter le refus maternel d'un deuil en profondeur, mais aussi à se démarquer d'elle, à forger ses propres pensées et sa propre identité. Réenoncer les mots de la mère, après son décès, c'est ici lui enlever le dernier mot ; c'est aussi montrer qu'elle n'a pas eu le bon mot sur la façon adéquate de faire le deuil.

Chez Desautels, le travail du deuil est un long processus scriptural et poétique, où les voix des autres — celles des intertextes et celles de ses spectres — se mêlent à la sienne. Cette polyphonie énonciative fait partie intégrante de son écriture du deuil, décrite dans le dernier fragment comme un combat contre les zeuzères, ces papillons de nuit qui « ravagent la vie sur leur passage [et] rendent l'aurore impossible » (CDT, 128). C'est sur cette fonction méliorative de l'écriture du deuil que Desautels insiste dans son dernier mot du texte, lorsqu'elle affirme que l'écriture lui est absolument nécessaire pour lutter contre le désespoir, pour vivre avec ses fantômes. Pour elle, écrire le deuil et le souvenir, c'est aussi, comme Derrida le suggère dans son hommage à Louis Althusser, la façon dont on devient soi-même²⁹.

LAURE ADLER : LA MÈRE ENDEUILLÉE

Si, dans *Ce désir toujours*, Desautels convoque les spectres de trois personnes disparues tout en accordant une place privilégiée à la mère, dans *À ce soir*, Laure Adler se consacre à l'histoire de son fils Rémi, mort à l'âge de neuf mois d'un grave

+ + +

²⁹ Derrida formule ainsi cette pensée : « nous ne sommes jamais nous-mêmes que depuis ce lieu de résonance en nous de l'autre, [...] l'autre mortel », *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 149-150.

problème respiratoire. C'est le portrait de la mère endeuillée, « une mère vivante qui a perdu son enfant³⁰ », ainsi que l'histoire de la lutte courageuse du bébé à l'hôpital, intubé et branché à des machines durant quelques mois de souffrance extrême, que Laure Adler nous livre dans ce récit émouvant³¹. Un accident de voiture évoqué par la narratrice au début du récit lui sert de lien avec l'autre « accident », terme qu'elle utilise pour faire référence au commencement subit et inattendu de la maladie de Rémi il y a dix-sept ans, lorsqu'elle était partie au travail. Ainsi sa propre confrontation avec la mort agit-elle comme catalyseur, l'incitant à faire le deuil scriptural dont elle n'avait pas été capable auparavant. Le texte affiche une chronologie perturbée, procédant par une série d'analepses et de prolepses, lors desquelles la narratrice revoit le jour de « l'accident » de Rémi, les souvenirs du temps heureux passé avec lui avant sa maladie, sa grossesse, qui « fut un enchantement » (ACS, 31), la naissance du bébé fort et sain, toute l'histoire douloureuse de son séjour à la « réanimation pédiatrique », ce « présent immortel, un présent sans avenir » (ACS, 83) que fut le temps de la maladie, et enfin, le décès du petit et les activités du lendemain de sa mort. Rédigé en fragments, ponctué par des passages métatextuels ancrés dans le présent de l'énonciation narrative, le récit pousse constamment la lectrice en avant par le biais de cataphores dont le référent tarde parfois à se révéler. Parmi les multiples stratégies textuelles exploitées par Adler afin de dire son interminable deuil, je m'intéresserai à son emploi du fragment, des figures rhétoriques et du discours métatextuel, trois éléments déterminants et structurants de l'écriture du deuil dans ce récit.

LE DEUIL EN FRAGMENTS

Rien n'est peut-être plus emblématique de la douleur de la narratrice, sa « compagne » (ACS, 47) depuis dix-sept ans, que la forme fragmentaire du récit. Ginette Michaud l'a bien décrit, le fragment est non seulement la « forme de la rupture par excellence », mais aussi celle « d'un manque, d'une faille constitutive du langage³² ». Quelle meilleure façon de dire ce manque fondamental au cœur du deuil que d'inscrire cette absence littéralement dans le texte, absence incarnée tant par l'inachèvement et le discontinu du fragment que par les blancs qui séparent les divers morceaux du texte ? Comme le souligne Michaud, le fragment exhibe « *en lui-même* [...] ce manque du langage³³ » qui reflète bien la carence de mots aptes à

+ + +

30 Laure Adler, *À ce soir*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2001, p. 48. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ACS suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **31** Notons qu'avec ce livre, Adler s'aventure pour la première fois sur le terrain autobiographique. Journaliste et historienne des femmes, elle est aussi connue en France pour sa biographie de Marguerite Duras et ses études de la pensée de Hannah Arendt et de Simone Weil. Son livre le plus récent porte sur la représentation artistique de la femme amoureuse à travers l'histoire, textes et images à l'appui. Voir Laure Adler et Élisabeth Lécosse, *Les femmes qui aiment sont dangereuses*, Paris, Flammarion, coll. « Histoire de l'art », 2009, 158 p. **32** Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, p. 9-10. **33** Ginette Michaud, *ouvr. cité*, p. 36.

énoncer le deuil aussi bien que l'inaccomplissement du processus. De plus, le texte fragmentaire procède par bribes, de manière parcellaire, créant un certain rythme par le biais des blancs, ce qui instaure une lecture constamment interrompue et recommencée.

À *ce soir* consiste uniquement en fragments de longueur variée, allant d'un seul mot à des paragraphes constitués de plusieurs phrases³⁴. À la différence du texte de Desautels, où la cohérence et l'orientation sont assurées par l'ordre alphabétique des fragments et par le titre dont chacun est doté, celui d'Adler ne contient pas ces principes organisateurs: il n'y a qu'une suite de fragments coupés par des espaces blancs. Et certaines des phrases qui composent ces fragments ne sont elles-mêmes que des fragments, la forme fragmentaire se répercutant ainsi dans la structure même de la phrase. De tels bouts de phrases se manifestent, par exemple, lorsque la narratrice fait le point entre la date de son accident et celle de la mort de son fils: «Treize juillet. Dix-sept ans après la mort de Rémi./Le texte qui suit s'est imposé à moi juste après. Il a surgi de la nuit³⁵.» (ACS, 13) Les fragments les plus courts sont parfois utilisés lors des moments les plus durs pour la narratrice, pour y inscrire son extrême émotion. Tel est le cas de l'évocation de la première fois où elle aperçoit son fils à l'hôpital, à la réanimation pédiatrique où les petits sont liés aux machines qui facilitent leur survie: «C'était la salle des machines./De tout petits corps et d'énormes machines bleues et grises.» (ACS, 104) La forme fragmentaire se révèle également apte à exprimer le corps fragmenté du fils, rattaché aux machines qui respirent à sa place et intubé pour recevoir son alimentation, une fragmentation corporelle qui fait l'objet d'un fragment particulier: «Il n'était plus à nous, mais quand nous prenions possession de cet espace où on était cloué [...] et où on reconstituait des fragments de celui qui fut nôtre avant la catastrophe, nous avions l'impression que quelque chose se recomposait autour de son lit [...]. Notre peau contre la sienne. Une main chacun.» (ACS, 109) Dans cet extrait, la fragmentation métonymique du corps du fils communique aussi le sentiment d'éloignement qu'éprouvent les parents par rapport à celui qui ne leur «appartient» presque plus, sinon par fragments. Si le saut entre les différents fragments représente une progression, voire les diverses étapes de la maladie et de la brave lutte du petit, le texte brisé reflète aussi l'état d'âme de la narratrice, sa vie brisée par le décès et par le deuil, une souffrance qu'elle décrit de la façon suivante: «La sensation d'une coupure envahira désormais ma perception des êtres et des choses. Coupure à l'intérieur de moi-même [...].» (ACS, 91) Cette coupure affective se donne littéralement à voir dans son récit haché, coupé en morceaux, qui crée pourtant un certain rythme lors de la lecture. Et cette respiration difficile que provoque la lecture des fragments n'est pas sans rappeler celle, pénible et artificielle, du petit garçon, facilitée tout de même par les machines: «Nous sommes habitués aux machines. À leur bruit, aux signaux lumineux

+ + +

34 D'autres écrivains ont eux aussi fait du fragment la forme privilégiée pour rédiger un texte de deuil. À ce propos, voir entre autres Jacques Derrida, «Les morts de Roland Barthes», *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 57-97, et Roland Barthes, *Journal de deuil*. 35 La barre oblique que j'ajoute au texte indique la présence d'un blanc, la séparation entre les fragments.

qu'elles émettaient, aux signes qu'elles produisaient, à la cadence de leur souffle³⁶. » (ACS, 157) Les espaces vides entre les fragments participent, eux aussi, à cette respiration de l'écriture et de la lecture, tout en évoquant le non-dit du deuil et l'absence de Rémi, qui ne survit que dans la mémoire de ses parents et dans ce récit même³⁷. Ainsi, ce qui sépare les fragments — l'intervalle, le vide — fonctionne aussi pour faire allusion à la séparation permanente entre parents et enfant, à l'interruption définitive provoquée par son décès.

FIGURES RHÉTORIQUES DU DEUIL

À la différence de Desautels, qui fait appel entre autres aux intertextes pour dire son deuil, Adler recourt à certaines figures de style pour exprimer sa détresse³⁸. De ces figures, ce sont les métaphores et les comparaisons qui sont les plus nombreuses, utilisées pour communiquer l'état de la mère, du père et du bébé lors de l'épreuve de la maladie et de la mort. En effet, la plupart des métaphores ont trait aux parents, soit à la mère, soit aux deux ensemble, unis dans leur souffrance. L'effet de choc que cause la maladie subite de Rémi est indiqué par une série de métaphores décrivant la mère avant et après « l'accident » du petit. Se servant du registre animal, la narratrice se compare à une « otarie bienheureuse » (ACS, 32) et « une grosse vache endormie » lors de sa grossesse, une période de plénitude euphorique également caractérisée par les isotopies de bonheur et de liquidité. Tout autres sont les métaphores d'autoreprésentation utilisées pour signifier son état d'effroi, à la suite de la nouvelle que quelque chose de grave est survenu à Rémi : « Je suis une pierre qui tombe, un arbre qu'on vient d'abattre, une friche de terre offerte à la herse du tracteur. » (ACS, 19) Le choc représenté dans ce groupe ternaire de métaphores évoquant la destruction est reproduit dans une autre métaphore du même fragment : « Je suis une masse indistincte, lourde, encombrante. J'ai la sensation de devenir énorme comme si la douleur gonflait les tissus. » (ACS, 19) Le contraste entre ces deux groupes de métaphores est très frappant : la lourdeur de la grossesse est liée à un véritable bonheur qui cède le pas, après le début de la maladie de Rémi, à une lourdeur pénible, voire une immense douleur. Sur le plan corporel, la plénitude bienvenue de la « grosse vache endormie » est remplacée par le poids lourd de la panique et du malheur.

+ + +

36 Ailleurs dans le texte, la narratrice évoque de nouveau la notion du rythme de la respiration : « Respirer avec lui, sur son rythme, c'était cela notre affaire. » (ACS, 181) 37 Gill Rye propose que les blancs sont employés pour signifier l'incapacité des mots à représenter la douleur maternelle, ainsi que pour laisser des espaces propices à l'inscription des sentiments indicibles et intimes. Voir Gill Rye, « Family Tragedies. Child Death in Recent French Literature », Marie-Claire Barnet et Edward Welch (dir.), *Affaires de famille. The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 275. 38 À part l'épigraphe, tirée de la *Critique de la raison pure* d'Emmanuel Kant, il n'y a qu'un seul intertexte dans le récit d'Adler, en l'occurrence le célèbre vers du poème « Recueillement » de Baudelaire que la narratrice fait sien : « Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille » (ACS, 47). À l'instar de Desautels, la narratrice du récit d'Adler cite les paroles des autres (les mots des médecins et du personnel de l'hôpital, par exemple), le plus souvent sans guillemets, mais elle en fait un emploi moins fréquent.

Ailleurs dans le texte, le bouleversement et l'incompréhension des deux parents s'inscrivent dans d'autres métaphores, où, lors de leurs tentatives de naviguer dans les corridors sans fin à l'hôpital et d'apprendre les routines et le fonctionnement de machines jusqu'alors inconnues, ils se transforment en « des cosmonautes débutants [qui glissaient] sur le carrelage, c'était pathétique » (ACS, 100), ou bien en « deux ours patauds qui n'avaient toujours pas compris » (ACS, 100) la gravité de la situation. Vivre le « combat » constant à l'hôpital, veiller sur Rémi, essayer en vain d'obtenir des renseignements clairs de médecins, chercher à saisir la gravité de la maladie et le fonctionnement des machines, voilà les causes de l'épuisement extrême qui incite Adler à dépeindre cette période de sa vie sous les traits d'une véritable bataille. D'où l'emploi de la métaphore des lutteurs pour faire référence au comportement des parents à la recherche ardue d'explications de la part des médecins : « Des lutteurs qui montrent leurs muscles avant la bagarre en se pavant, comme dans les foires d'antan. Mais les médecins ne nous répondaient pas. » (ACS, 110)

Saisissantes sont aussi les comparaisons qui s'appliquent au fils et à la mère. À deux occasions, Adler met en relief à la fois l'innocence, la souffrance et le courage du petit, en se tournant vers le registre religieux : « Branché, perfusé, attaché comme un petit christ en croix, il ne pouvait sourire. » (ACS, 108) Elle renchérit sur cette image du petit martyr fragile par l'évocation de la scène de la crèche, où les parents sont comparés à la vache et à l'âne qui entourent l'enfant divin : « Nos souffles le réchauffaient comme ceux de la vache et de l'âne qui avaient sauvé le petit Jésus transi de froid. » (ACS, 121) Ici, la combinaison des registres animal (les parents) et religieux (Rémi transfiguré en petit Christ) accentue la souffrance du bébé et élève ce dernier au-dessus du rang de l'être humain moyen³⁹. Ce recours au registre animal se manifeste de nouveau au sein de deux autres comparaisons concernant le garçon, dont la première souligne son courage et aussi l'espoir des parents. À la vue d'un moineau qui « s'accrochait vaillamment à une branche du cerisier » (ACS, 143), le père de Rémi dit que son fils « est comme ce petit oiseau, il lutte et il s'en sortira, demain l'orage sera passé » (ACS, 143). Tout autre est la comparaison du bébé au poisson sorti de l'eau : « si elle [la machine] arrêtait, il se retrouverait comme un poisson échoué sur le sable. » (ACS, 167) Cette dernière comparaison surgit plus loin dans le texte, lorsque l'espoir d'une guérison complète devient moindre ; ainsi met-elle en évidence l'état de santé critique de Rémi et sa dépendance totale aux machines pour survivre.

C'est cette même dysphorie qui se fait ressentir dans d'autres occurrences de cette figure rhétorique lorsqu'elle s'applique à la narratrice. Pour représenter son état désorienté le jour de « l'accident » de Rémi, cette dernière avoue qu'une « sorte de dédoublement » (ACS, 63) s'effectue chez elle, qui est « [c]omme un pilotage automatique qui se mettrait en place et qui assure la continuité du voyage de la vie » (ACS, 63). Constatant qu'elle est devenue « spectatrice » d'elle-même et de Rémi,

+ + +

39 Les images du bébé transformé en Christ font écho à la façon dont la narratrice conçoit sa grossesse, car elle se pensait dans l'impossibilité d'avoir d'autres enfants : « Cet enfant était une *divine* surprise. » (ACS, 30 ; je souligne.)

n'ayant plus le contrôle de sa vie, elle est « [l]igotée » (ACS, 63) aux décisions des médecins, tout comme Rémi est attaché aux machines. La narratrice rend bien ce même sens d'impuissance et d'inutilité, auquel s'ajoute le sentiment de choc grave, par le biais d'une autre comparaison. De retour à la maison après sa première visite à l'hôpital, elle se met dans une petite baignoire sabot, se roulant en boule : « Comme un fœtus, j'étais./Dans mon terrier liquide, je m'enfouissais. » (ACS, 93) Prendre la posture du bébé ici, c'est essayer de se mettre à l'abri de l'horreur des événements insupportables, mais c'est aussi, en quelque sorte, tenter de se mettre à la place de l'enfant. Enfin, le registre animal revient juste avant la mort du fils, au moment de débrancher les machines, à la suite de l'annonce du médecin que « c'était fini » (ACS, 182). Dans une phrase fragmentaire émouvante, la narratrice se décrit de la manière suivante : « Comme une mouche qui se cogne contre la glace sale. Dans le dehors du monde, je tente de m'évader. » (ACS, 182) Image apte à incarner son désarroi complet, cette mouche dit aussi son désir de s'évader vers un endroit meilleur, au lieu d'être témoin de la scène suivante, celle du décès de son fils.

MOTS, MORT ET MÉTATEXTE

Autre composante importante du travail énonciatif du deuil chez Adler, le discours métatextuel ancré dans le présent de l'énonciation narrative apparaît à plusieurs reprises dans le récit, lui conférant toute une dimension autoréflexive. La plupart de ces remarques métatextuelles tournent autour de la raison d'être du texte : pourquoi le rédiger, à quelles fins ? Il est clair qu'Adler ne se fait aucune illusion quant à la capacité de l'écriture de la « guérir » de sa détresse, d'achever le travail du deuil : « Je n'écris pas pour me souvenir. Je n'écris pas pour apaiser la douleur. Je sais depuis dix-sept ans que la douleur est et demeurera ma compagne. » (ACS, 47) Si ce n'est pas pour raviver le souvenir ou chasser sa peine, pourquoi ce texte s'est-il « imposé à [elle] » (ACS, 13), à quoi bon l'écrire ? La réponse complexe à cette question primordiale fait l'objet de bon nombre de commentaires métatextuels, tous d'ordre explicatif, comme si l'auteure sentait le besoin de s'assurer que sa démarche n'était pas futile. Tout d'abord, elle qualifie son texte de « tentative de raccommodement avec le monde » (ACS, 27), précisant que même si ces « pauvres mots » (ACS, 27) ne pouvaient pas souder la scission en elle « entre le je et le elle » (ACS, 48), « ce seul bain de mots [l]'a tenue en vie » (ACS, 27). De cette manière, un rapport s'instaure entre écriture et vie, où les paroles l'aident à affronter le vide en elle : « J'écris pour tenter d'approcher avec ces mots cette forme vide en moi, la circonscrire. » (ACS, 48) Ce désir de vivre, fortement lié à l'acte d'écrire, est redit à la toute dernière page du livre, où quatre fragments successifs débutent par l'expression « Vivre après » (ACS, 186). Écrire, c'est donc (sur)vivre, allumer une lueur d'espoir ; les mots de son texte seraient autant de signes de vie : « Ces lignes comme signe de vie et dans l'espoir que la vie que je lui ai donnée [à Rémi] est celle qui continue *en moi*. » (ACS, 61 ; je souligne.) Ce que cette dernière phrase métatextuelle met en évidence, c'est la notion d'intériorisation de l'autre proposée par Derrida dans ses écrits sur le deuil. L'autre défunt ne survit qu'en nous, et Adler lie ce geste d'intérioriser l'autre à l'acte d'écrire

sur lui et pour lui⁴⁰. Enfin, d'autres remarques métatextuelles révèlent que l'auteure écrit « pour mettre à distance et tenter d'appriivoiser le temps » (ACS, 48). Si une vieille dame à l'hôpital essaie de la consoler, en lui disant que tout ira mieux « avec le temps » (ACS, 48), il n'en est rien pour Adler, d'après qui « rien ne s'efface, rien ne s'adoucit » (ACS, 48) au fil des années. Aussi le discours métatextuel, ces mots sur les mots, ajoute-t-il toute une couche supplémentaire au récit, un lieu de réflexion soutenue sur le fonctionnement du texte en train de s'écrire.

La culpabilité profonde que ressent l'auteure, signalée dans un autre énoncé métatextuel, est encore un des motifs principaux sous-tendant la rédaction d'*À ce soir*. Dans ce passage, l'acte d'écrire s'avère le moyen de « revendiquer » sa culpabilité, de la déclarer publiquement par la rédaction et la publication du texte qui la décrit : « Dès l'accident, je m'en suis sentie coupable. Il m'a fallu du temps pour oser l'avouer, et, comme aujourd'hui, le revendiquer. » (ACS, 129) C'est comme si ce texte lui donnait simultanément l'occasion de prendre possession de cette culpabilité, de la creuser en profondeur et d'incorporer cet aveu au travail du deuil⁴¹. Que le texte devienne le lieu propice à la révélation et à l'analyse de sa propre culpabilité, d'autres énoncés, pas toujours d'ordre métatextuel, le montrent bien : « Je n'en aurais [sic] jamais fini d'expié d'être vivante, moi qui ai donné la vie à un être qui a été, lui, privé de la vie. » (ACS, 129) Les connotations religieuses rattachées au verbe « expier », qui évoque évidemment la notion de réparation d'une faute, refont surface dans un autre extrait où la narratrice se juge coupable de toute la souffrance du petit : « La coupable, l'unique responsable du *calvaire* qu'endurait mon enfant, c'était moi. [...] Coupable de ne pas avoir été là, à ses côtés, au moment où son souffle est devenu irrégulier et où l'harmonie fonctionnelle de son corps s'est perturbée. » (ACS, 149-150; je souligne.) Dans ce passage, la narratrice se rabaisse, se condamne, tout en élevant son fils au rang du Christ crucifié, ce qui rejoint le registre analogue créé dans certaines comparaisons examinées ci-dessus. Aussi le discours métatextuel, qui va de pair avec d'autres énoncés explorant le même thème, fait-il partie de l'expression et de l'analyse de la culpabilité de la mère, un souci qui constitue une composante cruciale du travail du deuil chez Adler.

LE DÉSIR DE VIVRE ET DE CRÉER

Intertextualité, citation, forme fragmentaire, figures rhétoriques, métadiscours : voilà autant de stratégies discursives que Denise Desautels et Laure Adler utilisent pour dire le deuil. Ce que ce regard croisé sur ces deux textes met en évidence, c'est à la fois la nécessité du langage face à l'aporie et au silence de la mort et la richesse

+ + +

⁴⁰ Ce rapport entre le soi vivant et l'autre disparu nous amène à une autre fonction du texte dans son entier, à savoir celle de commémorer le courage du petit Rémi qui s'est livré de toutes ses forces à une véritable lutte pour la vie, ce que la narratrice ne néglige pas de signaler : « Il n'a jamais lâché prise./[...] Les enfants, aussi, peuvent être courageux. Quelquefois plus que des adultes. » (ACS, 111) ⁴¹ Les raisons de cette culpabilité sont claires : premièrement, Adler était au travail au moment où Rémi est tombé malade — aurait-elle pu empêcher l'avènement du malheur? — ; deuxièmement, elle est vivante et son fils est mort.

énonciative de la poétique du deuil. Si la recherche épineuse de procédés textuels propices pour exprimer ce qui frôle l'inexprimable n'aboutit pas à un travail de deuil complètement accompli, il n'en reste pas moins que l'écriture de la perte remplit plusieurs fonctions mélioratives. Elle peut servir de compagne et de source de réconfort ; elle peut rendre le défunt plus présent, en lui redonnant vie en quelque sorte par le langage dans ces livres-tombeaux ; elle permet à la personne endeuillée de scruter la signification de sa perte, de lui attribuer un sens ; et enfin, elle l'aide à survivre, à revenir à la vie ou à en retrouver le goût. C'est effectivement sur ce désir de vivre, étroitement lié à l'acte créateur d'écrire, que les deux écrivaines insistent dans le dénouement de leurs textes. Dans le tout dernier fragment de son livre, intitulé « Zeuzères », Desautels décrit l'écriture comme un combat contre ces papillons de nuit, précisant qu'elle lui est absolument nécessaire pour lutter contre « le désespéré » et « l'inespoir » (CDT, 128). Adler, quant à elle, commence les quatre derniers fragments de son texte par la répétition de l'expression « vivre après », soulignant ainsi le double besoin d'une « suite après la fin » (ACS, 186) et de l'énonciation du deuil, « même s'il n'y a pas de mots [...] capables de dire la séparation, le manque qui vous déchire » (ACS, 186). Et la création n'est pas « le résultat final du processus de deuil, mais elle représente une tentative de faire le travail du deuil à travers la créativité⁴² ». Pour Desautels et Adler, dire adieu à l'être aimé par l'écriture du deuil, ce n'est peut-être pas une façon d'en finir ; ce n'est pas, comme l'affirme Karen McPherson, une simple affaire « d'enterrer les morts et revenir à la vie », mais c'est plutôt une façon de « commencer à vivre en pleine possession de sa perte⁴³ ».

+ + +

42 « *the creative product is not the end result of the mourning process, but represents an attempt at mourning work through creativity* ». George H. Pollock, « The Mourning Process, the Creative Process, and the Creation », David R. Dietrich et Peter C. Shabad (dir.), *The Problem of Loss and Mourning: Psychoanalytic Perspectives*, Madison, International Universities Press, 1989, p. 34. Je traduis. 43 « *to bury the dead and return to the living* » ; « *to begin living in the full possession of one's loss* ». Karen S. McPherson, *Archaeologies of an Uncertain Future*, p. 57. Je traduis.