

## Entre dessaisie et ressaisie : temps et sujet dans *Mortelle maladie*, d'Anne Cuneo

Lucie Bourassa

Volume 30, Number 1, Fall 1997

Récit paralittéraire et culture médiatique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501194ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501194ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourassa, L. (1997). Entre dessaisie et ressaisie : temps et sujet dans *Mortelle maladie*, d'Anne Cuneo. *Études littéraires*, 30(1), 133–152.  
<https://doi.org/10.7202/501194ar>

Article abstract

Anne Cuneo's first two narratives, *Gravé au diamant* and *Mortelle maladie*, barely fulfil the requirements of the traditional definition of autobiography as the reconstitution of a consistent and unique individuality, appearing rather to be the conflictual construction of a subject in the process of becoming. This article attempts to show how in *Mortelle maladie* this construction is associated with a temporality which is reducible neither to a representation of objective time (i.e., of time as traced out by the narrative resources of the text) nor to any philosophy of time as experienced. The interaction of various levels of the discursive manifestations of time (plot, narrative and rhythmic deployment) affords a singular "réplique" (in Ricoeur's sense of the term) to the enigma of time, which is discursive and therefore inseparable from a specific historical event.



# ENTRE DESSAISIE ET RESSAISIE

Temps et sujet dans  
*Mortelle maladie*, d'Anne Cuneo\*

Lucie Bourassa

■ Auteure d'une œuvre essentiellement autobiographique, Anne Cuneo fut, dans son adolescence, passionnée des surréalistes, qu'elle a lus un peu en fraude dans un pensionnat austère. Cette ferveur se sent dans ses deux premiers récits, *Gravé au diamant* et *Mortelle maladie*, où la relation de rêves, fantasmes et souvenirs rompt régulièrement le fil de l'histoire. Ces textes multiplient par ailleurs entre propositions, phrases et paragraphes les associations libres, si bien qu'ils progressent souvent de manière plus analogique que linéaire. Une telle mise en discours répond

bien peu aux définitions canoniques de l'autobiographie<sup>1</sup>. Elle se rapproche davantage de ce que Barbara Havercroft appelle des « pratiques autobiographiques alternatives », qui sont souvent le fait de membres de groupes « marginalisés », et dont le propre serait de mettre en cause « la tradition métaphysique occidentale de la subjectivité » (Havercroft, 1995, p. 173) pour construire la dynamique d'un sujet en procès, multiple, non achevé. *Gravé au diamant* et *Mortelle maladie* présentent également des affinités avec des récits comme *Nadja*, *l'Amour fou* et *Arcane 17* d'André Breton,

---

\* Je remercie le CRSH et le FCAR qui, m'ayant octroyé des subventions de recherche pour travailler sur « La temporalité discursive dans la prose contemporaine » et sur « Rythme et temporalité dans le récit poétique » ont permis la réalisation de cet article. Je remercie également mes assistants de recherche, Marc André Brouillette, Geneviève Lafrance et Jean Ross, qui m'ont aidée à faire les analyses du texte de Cuneo.

1 Je pense ici à celle de Philippe Lejeune, qui l'envisage comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa propre destinée » (Lejeune, p. 14) et à celle de Georges Gusdorf, selon qui le sujet autobiographique pourrait « se reconstituer dans son unité et son identité à travers le temps » et forger une « expression totale et cohérente de toute sa destinée » (Gusdorf, p. 159). Le lecteur intéressé trouvera une excellente critique historique des théories autobiographiques dans Barbara Havercroft (1995).

dans lesquels Pascaline Mourier-Casile voit des autobiographies ne recherchant pas « la cohérence close d'une identité présupposée » (Mourier-Casile, p. 15), mais plutôt une différenciation du moi au contact de l'autre. Plus généralement, on pourrait rattacher les premières narrations de Cuneo à ce genre hybride que Jean-Yves Tadié appelle « récit poétique », ou du moins <sup>2</sup>, à ces proses de notre siècle qui adoptent des principes d'écriture et de construction associés à la poésie et dans lesquelles l'histoire se trouve morcelée, multipliée ou oblitérée, au point que Paul Ricœur voit en elles la menace d'une « fin de l'art de

raconter » <sup>3</sup>. Menace grave pour ce philosophe, qui croit que seule l'intrigue fournit au sujet le moyen de vivre et de penser la temporalité, de rendre productives les apories auxquelles la réflexion philosophique se bute toujours, n'arrivant pas à intégrer les aspects contradictoires du temps, à résoudre notamment le clivage entre le « temps vécu » et le « temps objectif » <sup>4</sup>.

Je ferai ici l'hypothèse que dans les premiers récits d'Anne Cuneo — en particulier *Mortelle maladie*, auquel se limite la présente analyse —, le travail sur une subjectivité « en procès » est inséparable d'une expérience, d'une structuration et d'une

---

2 Je suis plus proche ici de Jean-Jacques Thomas (voir Thomas, p. 12) qui parle de narrations « tentées par la poésie », que de Tadié. Car la définition que donne Tadié du « récit poétique » est un peu restrictive (bien que pertinente pour son propos). Il rapproche d'abord ce genre de celui du roman : « le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux » (Tadié, p. 7-8), pour ensuite l'en distinguer d'une part par l'usage de ressources « poétiques » (dominance de l'analogie sur la contiguïté, etc.) et d'autre part par une série de limitations, comme l'absence de contenu social, le refus de l'Histoire, la linéarité de la présentation de l'intrigue, etc. Ces limitations excluent plusieurs des narrations tentées par la poésie, comme le nouveau roman, qui me paraît appartenir à une tendance de la narration au XX<sup>e</sup> siècle à « résister à l'intrigue » pour mettre en valeur d'autres fonctionnements du discours.

3 Ricœur se réfère ici au célèbre essai de Walter Benjamin *Der Erzähler, Betrachtungen zum Werk Nikolaj Lesskows* (dans *Illuminationen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, p. 409-436), qui suggère que nous en serions « à la fin d'une ère où l'art de raconter n'a plus de place parce que [...] les hommes n'ont plus d'expérience à partager ».

4 Ricœur identifie trois apories dans les philosophies du temps, soit l'occultation et l'implication mutuelle du temps vécu et du temps physique ; le procès de totalisation, qui nous entraîne toujours à parler au singulier d'un temps éprouvé comme multiple et ek-statique ; et, enfin, l'irreprésentabilité du temps.

Je dois ici revenir sur la première aporie, car elle est centrale pour la compréhension de la présente analyse. Les philosophes du temps vécu (ou phénoménologique) n'arrivent pas vraiment à se passer du recours à quelque chose d'« extérieur » à la conscience (la mélodie de Husserl, par exemple, ou le poème d'Augustin) ; inversement, les tenants du temps physique (cosmologique, objectif, etc.) n'arrivent pas à éliminer le sujet qui perçoit. Par ailleurs, demeure toujours un hiatus impossible à combler entre les deux perspectives. Le temps vécu se fonde sur le « présent vif », attaché au sujet, contradictoirement écartèlement et synthèse entre « présent du passé » et « présent du futur » (Augustin) ou entre « rétention » et « protention » (Husserl). Cette propriété du présent de ne pas être un point fermé mais une dynamique de tensions et de distensions se retrouve, malgré leurs différences, dans de nombreuses descriptions du temps vécu. C'est pourquoi on le qualifie souvent, depuis Heidegger, de temps « ek-statique ». Le temps physique ou cosmologique donne naissance, au contraire, au temps objectif comme succession d'instantanés ponctuels : cette dimension linéaire demeure une représentation spatialisée, « synchronique », et ne peut expliquer comment le temps, le passage, « s'effectuent », se « constituent ». Comme l'explique Merleau-Ponty :

« Il ne peut y avoir de temps que s'il n'est pas complètement déployé, si passé, présent et avenir ne *sont* pas dans le même sens. Il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué. Le temps constitué, la série des relations possibles selon l'avant et selon l'après, ce n'est pas le temps même, c'en est l'enregistrement final, c'est le résultat de son *passage* que la pensée objective présuppose toujours et ne réussit pas à saisir » (Merleau-Ponty, p. 474).

Malgré cela la dimension linéaire et successive du temps « objectif » demeure une donnée inéluctable de l'expérience.

représentation de la temporalité, et que la construction du sujet et du temps ne ressortissent pas simplement à la dimension narrative des œuvres. Tout en proposant une lecture d'un texte, l'étude aura pour but de suggérer que les « métamorphoses de l'intrigue », plutôt que le symptôme d'une « fin de l'art de raconter », sont des tentatives de fournir de nouvelles répliques à l'énigme du temps, notamment par leur traitement d'autres ressources de signification que celles du récit qui, à elles seules, ne peuvent en définitive que privilégier un temps linéarisé, accompli, donc un temps objectif, « constitué », qui ne se fait plus <sup>5</sup> L'analyse essaiera aussi de montrer comment un texte comme *Mortelle maladie*, tout en manifestant plus qu'un temps « constitué », ne se réduit pas non plus à l'illustration d'une thèse philosophique du temps « vécu » ou « constituant ». Parce que temps et sujet se construisent ici par le discours, et qu'ils sont inséparables d'une situation particulière, historique <sup>6</sup>.

### Temps, sujet et discours

Commençons par un passage du texte qui retrace un moment clé de l'existence de la narratrice, lors duquel elle advient à

la fois au temps et à la subjectivité. Cette prise de conscience est liée à la mort du père, tué et défiguré à la guerre de 39-45, alors qu'Anne était encore enfant :

Au café où il n'y a pas de femmes. Alors que suis-je ? Pas une femme, tout de même, mon père m'emmène au café.

Et ils disent que toutes les femmes sont si bêtes, qu'elles pleurent tout le temps, qu'elles aiment seulement la cuisine et les enfants.

[...] Ce que j'aime, moi, c'est les livres. Les livres, c'est beau.

Tous les livres, à la maison, appartiennent à mon père. Une preuve de plus. Moi qui les aime, je ne suis pas une femme. [...]

Je ne peux pas m'assimiler à des gens aussi inférieurs. Le temps, immobile, me regarde être enfant, neutre. Rien. Le temps ne passe pas, je n'aurai pas à choisir.

Et voilà la mort. Elle me marque, moi aussi, au front (Cuneo, 1969, p. 173-174) <sup>7</sup>.

On voit ici la neutralité enfantine baignée d'atemporalité (« Le temps ne passe pas, je n'aurai pas à choisir ») le céder brusquement à la solitude délimitée du moi (la mort « me marque, moi aussi, au front »), du moi qui est aussi une femme. Ce n'est pas un hasard si la mort du père, qui constitue l'une des rares analepses de *Mortelle maladie*, se trouve associée, dans ce texte en particulier, à la découverte du temps, du moi et de la féminité <sup>8</sup>. Car le récit ra-

<sup>5</sup> Voir note précédente pour « temps objectif », « constitué ». L'intrigue suppose une succession d'événements, même quand le récit en perturbe l'ordre.

<sup>6</sup> Je m'éloignerai donc ici des conceptions selon lesquelles le temps vécu est seulement « extension de l'âme » (Augustin), flux de conscience (Husserl), mouvement d'être-au-monde (Heidegger) antérieurs et extérieurs au langage. Si la dimension « ek-statique », qui revient dans des modèles fort différents, me semble mettre au jour une donnée importante de notre expérience du temps, elle n'a pu apparaître, dans sa description « fondatrice » (Augustin), qu'à travers le discours, la récitation d'un poème. C'est pourquoi les descriptions « phénoménologiques » (Husserl, Heidegger, Lévinas) auxquelles j'aurai recours ne sont pas considérées comme un discours de vérité sur l'essence du temps humain, mais comme des propositions — elles-mêmes prises dans une histoire — sur le sens de cette expérience du temps, auxquelles sera comparée la signification que produit le texte littéraire.

<sup>7</sup> Les renvois aux pages de *Mortelle maladie* apparaîtront désormais entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>8</sup> Cuneo évoque cette mort dans plusieurs récits. Monique Moser en rappelle ainsi le caractère obsédant : « Que la parole offerte par [d]es messieurs d'âge mûr soit rationnelle ou poétique, elle fait écho chez l'auteur et vient combler peu à peu le silence d'un père prématurément arraché à la vie. La mort violente

conte une « fausse-couche », du pressentiment par la femme de la grossesse jusqu'à l'acceptation de la mort de l'enfant et la décision d'écrire. Il essaie donc de dire l'apparition conjointe de la vie et de la mort, et cela suppose un retour aux fondements de la temporalité humaine, à la jointure entre ce qui échappe au temps d'une existence (ce qui l'excède, est-ce encore du temps ?) mais sans quoi ce temps n'existerait pas (sans les limites de la naissance et de la mort, y a-t-il encore le temps d'une vie ?). Le projet autobiographique de relier le surgissement en soi d'un autre qui ne deviendra jamais tout à fait autre entraîne par ailleurs dans le texte la mise en acte d'ébranlements, voire de luttes, de la subjectivité.

Comment, en effet, « raconter » ce qui ne se raconte guère, l'attente de la vie qui bascule dans la mort ? Cette épreuve des fondements évoque tout à la fois — au plan thématique — la temporalisation de l'« être-pour-la mort » (Heidegger) et celle de l'« irruption de l'autre » (Lévinas). La première est liée à la structure du « souci » de l'être-là (*Dasein*), c'est-à-dire à un noyau de trois « ek-stases » (« hors de soi ») irréductible à la succession linéaire entre passé, présent et futur que suppose l'intrigue : cette structure est un écartèlement entre le fait d'être en avance sur soi-même (« vers-la-mort »), d'être auprès des choses, et d'être déjà en retard, déjà jeté « au

monde » sans en avoir eu expressément conscience. La seconde est une « diachronie », une irruption d'altérité qui engendre un écart non récupérable, s'éprouve dans une synthèse passive (voir Lévinas, 1974, p. 66-67) : cette diachronie n'est pas assimilable à quelque ordre dans une succession narrative, au contraire, Lévinas dit que le récit suppose un « déjà dit », qu'il est résultat d'une synthèse active de la conscience façonnant une synchronie, une identité, du « temps récupérable » (voir Lévinas, 1974, p. 64).

Pourtant, d'après Ricœur, le récit serait le seul moyen dont nous disposons pour répliquer aux énigmes que les spéculations philosophiques sur le temps ne cessent d'engendrer. De plus, lui seul pourrait répondre à la question « qui ? », celle du sujet, en créant des « identités narratives », subjectivités en formation dans une intrigue plutôt qu'essentialisées dans une définition :

À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. [...] Comme l'histoire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même (Ricœur, 1985, p. 443).

Mais même si elle montre comment le récit est constitution (et non seulement représentation) du sujet et du temps, la théorie de Ricœur limite trop la possibilité de dire la temporalité à l'intrigue<sup>9</sup>, car dans

---

dont Albert Cuneo a été victime à l'issue de la dernière guerre est évoquée dans *Gravé au diamant*, mais c'est dans [...] *les Portes du jour* qu'Anne Cuneo nous révèle toute l'horreur de cette mort sur laquelle la vérité ne se fera ni pour sa mère, ni pour elle [...] » (Moser, p. 43).

<sup>9</sup> Ricœur explique toutefois dans ses conclusions que la réplique narrative aux apories a ses limites, qu'elle bute notamment sur le plus redoutable obstacle à toute pensée « phénoménologique » du temps, soit son irréprésentabilité. Le temps, écrit-il, paraît alors « sortir vainqueur de la lutte » avec l'intrigue, ce qui est bon, car ainsi, « il ne sera pas dit que l'éloge du récit aura sournoisement redonné vie à la prétention du sujet constituant à maîtriser le sens » (Ricœur, 1985, p. 488).

celle-ci, domine, à terme, l'image d'un temps objectivé par une succession des événements, qui suppose la confiance en un sujet de maîtrise<sup>10</sup>. Or, il est, dans le discours, un autre lieu de manifestation du temps que ceux que Ricœur examine (intrigue, disposition narratologique et thèmes), celui de son déploiement. Dans la profération, l'audition ou la lecture, le texte devient un « objet temporel »<sup>11</sup>, qui, comme la mélodie dont s'était servi Husserl, fait entendre, en la constituant aussi<sup>12</sup>, notre « conscience intime du temps », avec ses enchevêtrements entre attention, rétention et protention. Cette temporalisation tient, globalement, à la tension entre cohésion et progression de l'information, au jeu des renvois anaphoriques et co-référentiels, de même qu'aux tensions rythmiques entre contrastes et retours, continu et discontinu, achèvement et inachèvement. À la différence de la mélodie, le déploiement discursif est concomitant d'un déploiement de sens : ainsi on ne doit pas seulement l'envisager comme l'agent et le révélateur d'une expérience temporelle mais, à l'inverse, considérer cette temporalisation comme productrice d'une « manière particulière d'appréhender le sens ». Elle met en relation, de façon non linéaire, des unités de sens, de sorte que du texte émerge un système de valeurs

particulier, une signifiante (Meschonnic), qui est par sa spécificité un processus de *subjectivation*<sup>13</sup>, un mouvement de sens en devenir et inachevable par lequel le sujet du discours se construit, qui peut aussi devenir subjectivation dans la lecture, par la rénonciation. J'étudierai l'interaction de ce mouvement avec les autres formes de manifestation de la temporalité (en traitant l'intrigue, l'organisation narrative et le déploiement rythmique), car c'est par cet entrelacs que *Mortelle maladie* apporte sa réplique à l'énigme du temps.

### **Intrigue et narration : de la passivité à l'activité**

Ce récit autobiographique raconte bien sûr quelque chose, même si son intrigue, relativement simple, est distendue. Anne, femme de trente ans, mariée, découvre qu'elle est enceinte : elle n'a pas particulièrement désiré cet enfant et elle panique. Quand le gynécologue lui demande si elle veut le bébé, elle ne sait pas, car elle est habitée de sentiments contradictoires, entre le « désir du désir de l'autre » (de l'homme), et le sien propre. Elle craint d'une part de perdre cette féminité séduisante qu'ont chantée les surréalistes ; elle redoute d'autre part l'enfermement dans le rôle de mère, dans « la vocation de la femme » (Cunéo, 1969, p. 12)<sup>14</sup>. Pendant

10 Comme l'explique ici Dominique Combe : « Nul doute en effet que le récit, dont Paul Ricœur a montré [...] qu'il constitue l'indispensable instrument de la représentation du temps grâce aux schèmes de l'imagination productrice, ne contribue à réaffirmer l'unité du sujet » (Combe, p. 192).

11 L'expression (en allemand : *Zeitobjekt*) est de Husserl, dans les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. On traduit parfois par « tempo-objets ».

12 C'est du moins ce qui est postulé ici, voir note 7.

13 Meschonnic fait de nombreux développements sur le « sujet » du poème dans la plupart de ses livres. La réflexion la plus développée sur cette question se trouve dans la section « Poétique et politique du sujet » du livre *Politique du rythme. Politique du sujet* (Meschonnic, 1995, p. 187-364). Ce sujet est irréductible à l'individu, à une « ipséité » qui précède le discours.

14 En caractères gras dans le texte.

qu'elle est enceinte, elle apprend que son premier récit, *Gravé au diamant*, est accepté par l'éditeur. Après cinq mois et demi de grossesse, elle est hospitalisée pour une hémorragie : au début, elle devait passer huit jours en clinique, mais ce séjour se prolonge et s'accompagne d'un renversement dans l'attitude de la femme qui se met à vouloir le bébé. Trois semaines environ après son entrée à l'hôpital, Anne a une autre hémorragie et le gynécologue décide de provoquer la naissance. Les contractants n'ayant pas entraîné l'effet souhaité, on lui fait une opération : *placenta prævia*, le fœtus était sur le col, il meurt, ça arrive une fois sur mille. Après une journée de convalescence douloureuse, au cours de laquelle elle se remémore entre autres la perte de son père à la guerre, Anne fait la connaissance d'Annunziata, « l'annoncée »<sup>15</sup>, comme elle Italienne d'origine et émigrée en Suisse. Cette femme d'une quarantaine d'années est à l'hôpital pour une ligature des trompes, qu'elle a obtenue de haute lutte, sa pauvreté et sa famille jouant contre elle. Elle raconte à Anne des histoires d'Italie, comme celle d'une femme qui s'était fait avorter et avait subi la réprobation générale, celle d'un oncle qui s'était fait tuer par la mafia, etc. Ce qui déchire le voile sur l'Italie idéalisée de l'enfance d'Anne et l'amène à relativiser sa situation. Elle quitte la clinique huit jours après son opération et fait un voyage à Alger pour se remettre, lors duquel elle rencontre Zohra, femme de chambre, qui a dix enfants et le même âge qu'elle, et l'envie de ne pas être mère.

Ce sont ces femmes, Annunziata, Zohra, mais aussi des infirmières ayant un jour perdu un bébé, qui agissent à titre de destinatrices du contrat narratif particulier de cet événement : « — Vous qui savez écrire, prenez la plume, personne ne dit jamais rien, de ces choses-là. La maternité n'est pas descriptible, c'est un état. Rendez-la vivace, perceptible » (p. 170-171). Peu après on trouve le passage qui met en relation la perte de l'enfant avec celle du père, ainsi qu'avec la fin de la neutralité sexuelle et la découverte du temps (p. 173-174). Entre la relation du « contrat » et la remémoration de la mort paternelle, on voit que le récit d'Annunziata, en rouvrant le passé italien d'Anne, vient fissurer la fameuse « absence de temps » de l'enfance :

Annunziata m'a installée dans l'absence, une absence peuplée d'un passé qui aurait pu être le mien.

Il semble parfois impossible de recommencer. Je sais encore, la première fois que j'ai voulu mourir : j'avais découvert que le temps passe, il fallait aussitôt l'arrêter en mourant (p. 171).

Si bien que le contrat se dédouble : celui des femmes, « rendre la maternité vivace », en présuppose un autre, « recommencer », vivre et assumer le temps qui passe, ne pas chercher à mourir pour l'arrêter. La transformation principale de ce récit pourrait se résumer par le passage de la passivité du sujet (l'état, l'attente) à son activité (la vie, puis l'écriture), activité attestée par le retour à la maison, le voyage en Algérie et le texte *Mortelle maladie*. Elle suppose une série de transformations modales du vouloir et du pouvoir. Anne

15 Le verbe *annunciare* (dont existe une version dérivée *annunziare*) en italien signifie « annoncer », « prédire ». *Annunziata* ou *annunziata* est le participe passé féminin de ce verbe, d'où le prénom *Annunziata* semble tirer son origine.

« peut » avoir un enfant, mais d'abord ne « veut » pas en avoir ; ce « ne pas vouloir enfanter » se transforme en sa négation (ne pas vouloir ne pas enfanter), qui est une acceptation passive, alors que l'enfant est encore possible. Puis, se fait un passage au « vouloir » et le « pouvoir » est retiré (l'enfant meurt). Se substituent alors un « vouloir » et un « pouvoir » vivre, et écrire.

Le tournant des chapitres trois (renversement tragique) et quatre (nouveau mandat) affecte non seulement la diégèse, mais également l'organisation narratologique. Dans l'ensemble, le récit de la grossesse et de ses suites est linéaire, mais les ellipses sont nombreuses. Presque tout est raconté au présent, même si peu à peu s'y intègrent quelques souvenirs d'Anne recourant à l'occasion aux temps du passé, comme le font aussi parfois les récits d'Annunziata et ceux des autres femmes, dont les événements sont antérieurs à ceux de l'intrigue principale. Les temps du passé s'insèrent, en fait, soit comme de l'autrefois revécu aujourd'hui (pour la mort du père), soit dans des scènes dialoguées. Le texte prend d'abord l'allure d'une « figuration de la vie intérieure du personnage »<sup>16</sup> : jusqu'à la fin du chapitre trois, on n'a pas, comme dans tant de récits autobiographiques, de mise en scène de l'acte d'écriture, de marque du décalage entre le temps d'énonciation et celui des événements. Ce n'est qu'au moment où Anne sort de l'hôpital et reprend sa vie (p. 132) qu'est signalé l'intervalle d'un an entre l'écriture et les faits. Un peu plus loin, le texte conjoint de nouveau le présent de narration et celui des événements : « Il y a trois ou quatre jours

qu'il est né — mort — que vidée, écartelée, je suis une autre. Je me suis levée encore, soutenue par l'infirmière » (p. 134). Sauf que cette fois, c'est un présent démasqué, ressenti comme « historique ». La vitesse varie plus que le temps de la narration : le parti-pris de la figuration directe entraîne, dans les trois premiers chapitres surtout, la dominance de la pause et de la scène. La troisième, celui de l'attente et de la mort, est le plus distendu : peu de temps chronologique s'y écoule, peu d'« actions » s'y déroulent, l'écriture suit de manière presque microscopique divers événements de conscience, qu'elle entrelace d'ailleurs à de menus événements extérieurs. Dans la suite du récit on aura davantage de sommaires. En fait, les propos d'Annunziata, qui ont valeur d'*exemplum* pour Anne — ils déclenchent chez elle une prise de conscience, puis des actes concrets, reprendre sa vie, relater l'expérience — entraînent une écriture plus strictement narrative, c'est-à-dire qui raconte plus de faits extérieurs et les hiérarchise davantage.

### De l'autre à moi : la temporalisation des paroles

Cette transformation n'affecte pas seulement la structure narrative : elle se ressent aussi dans le dispositif énonciatif (surtout la construction du rapport entre la parole du sujet et celle de l'autre), ainsi que dans l'organisation rythmique-temporelle, des grandes aux petites unités (organisation séquentielle et paragraphe, progression textuelle, syntaxe et ponctuation). La manifestation de la temporalité *et* des marques grammaticales d'énonciation sont ici

16 Je reprends l'expression de Laurent Jenny qui avait prononcé une communication sur ce thème au colloque « Poétique et sujet » à l'Instituto Piaget de Lisbonne, tenu les 2, 3 et 4 mai 1996.

interdépendantes. Dans la période d'attente, de passivité (chapitres 1 à 3), la temporalité rythmique, « ek-statique », domine la chronologie événementielle ; le texte présente alors également une sorte de confusion (ou de fusion) entre la parole de la narratrice et celle des autres. Dans la période d'activité, le temps chronologique est plus marqué et les diverses paroles sont plus différenciées.

*Mortelle maladie* frappe par sa composition spatiale et typographique. La densité de texte dans la page, la longueur des paragraphes, des phrases et des groupes supérieurs<sup>17</sup>, les caractères ainsi que la manière de ponctuer varient beaucoup. Le blanc joue un rôle central. Dans les deux premiers chapitres et au début du troisième, il arrive qu'une seule phrase soit isolée dans une page : « — Il vaudrait mieux que vous alliez voir un gynécologue... » (p. 19). À côté de cela se trouvent des feuillets remplis de texte. Cette inégalité se maintient dans tout le texte — plus importante dans l'épisode de la clinique, moins marquée dans les deux derniers chapitres. À l'occasion, des italiques, des caractères gras et des majuscules s'intercalent aux bas-de-casse romains. À l'intérieur de la phrase, il arrive que des syntagmes soient juxtaposés sans ponctuation (dans les trois premiers chapitres) ...

*Si je la mange je vais mourir elle est dans le tiroir elle a un guignol dans le tiroir quel guignol, dans quel tiroir dans mon tiroir, je vais mourir, le tiroir est en moi, la viande qui refuse de saigner en moi, non que ça arrive à une autre.* (p. 36)

... alors que d'autres sont éloignés par des suites de points (dans le troisième) :

... le vent ... le pré ...  
la rosée pleine de feuilles tombées ...  
nous irons ... nous irons ...  
... **MON PETIT**  
ren-dez-le-moi (p. 112).

Ce travail a une incidence et sur le déploiement temporel du texte et sur l'intégration des paroles. J'en analyserai des exemples dans les deux premiers chapitres, qui affectent des « grandes unités ». Je me concentrerai ensuite sur le rythme de phrase dans le troisième, pour enfin revenir à des considérations générales sur l'épreuve du temps et de la subjectivité dans l'ensemble du texte.

Le premier exemple participe de ce que j'appellerais le surréalisme matriciel de ce récit, qui, tout autobiographique qu'il soit, se place d'emblée *sous l'insigne des discours des autres*. Ces discours, aux fonctions diverses, agissent autant dans la diégèse (dans ce qui arrive à l'héroïne) que dans la temporalisation du texte. Le titre déjà est issu d'un texte lu, la suite poétique *Immortelle maladie*, de Benjamin Péret<sup>18</sup>, dont le premier poème est cité en entier au début du récit. Il est alors présenté comme parole d'autrui, bien séparé de la voix narrative par la typographie :

Un poème de Benjamin Péret tourne dans ma tête :  
Immortelle Maladie.  
« Sur la colline qui n'était inspirée que par les lèvres peintes  
les yeux blancs s'ouvrent à la lumière de la fête et  
la respiration va mourir de sa plus belle mort  
On dirait qu'une main

17 J'appelle groupe supérieur l'unité rythmique qui, à l'écrit, est délimitée par deux signes de ponctuation. Le groupe rythmique est l'unité syntaxique porteuse d'un accent tonique. Voir des explications plus détaillées de cela dans Bourassa (1993).

18 *Immortelle maladie* est une suite de six poèmes, dont l'édition originale fut publiée en 1924 à Paris dans la collection « Littérature ». Elle est reprise dans Benjamin Péret (1969).

se pose sur l'autre versant de la colline  
et que les hommes crient  
C'était du ciel de Dieu que tombaient les paroles  
absurdes

Maintenant partons pour la maison des algues où  
nous verrons les éléments couverts de leur ombre  
s'avancer comme des criminels  
pour détruire le passager de demain  
ô mon amie ma chère peur. »

Dans les instants de panique, il est des mouve-  
ments qu'il ne m'est possible d'exprimer, d'abord,  
que par les mots des autres. Immortelle maladie.  
La maladie contagieuse dans les profondeurs —  
habiter la maison des algues (p. 10-11-12).

Il a ici une fonction diégétique, vaincre  
la panique, permettre l'écriture ; en se pro-  
jetant dans certains de ses mots, la narra-  
trice utilise le poème comme un instru-  
ment herméneutique pour comprendre un  
état trouble : la grossesse devient l'*immor-  
telle maladie* ; le fœtus, le *passager de de-  
main*. Mais peu après, le poème s'incor-  
pore à la typographie du texte et à  
l'imaginaire de la narratrice :

Ce détail que l'érotisme veut ignorer, dont la ro-  
mance ne parle pas, cette boursoflure — **im-  
mortelle maladie**.

... les éléments couverts de leur ombre...  
**pour détruire le passager de demain**  
**ô mon amie ma chère peur**

Chasseur assaillant, **criminel** à l'affût, mon es-  
prit tisse d'étranges fleurs et l'intérieur de mes  
cheveux est rouge comme l'amour **dans la mai-  
son des algues** où tout ondule en serpent **pour**  
**détruire le passager de demain** (p. 13. Je sou-  
ligne en gras les mots du poème ; les italiques  
sont de l'auteure).

Le texte de Péret fait l'objet d'associa-  
tions libres, par un processus qui rappelle  
celui de l'écriture surréaliste ou de la cure  
analytique. Il se mêle à des expansions mé-  
taphoriques dont il peut être ou non la ma-  
trice. Le « chasseur assaillant » et le « crimi-  
nel à l'affût » partagent les sèmes d'une  
/ agression potentielle /. De la « maison des  
algues », reviennent les sèmes / végétal /  
dans « d'étranges fleurs », / ondulation /,

/ étroit /, / long / dans « tout ondule en ser-  
pent » et « cheveux », puis / contenant /  
dans « mon esprit » et « l'intérieur de mes  
cheveux ». Par la suite, le poème continue  
d'être sporadiquement intégré à la parole  
d'Anne :

Après, on attendra de moi que j'y pense, que j'en  
parle et je ne veux ni y penser ni l'accepter. Je  
veux retourner chez moi, je veux sortir d'ici.

**Passager de demain.**

**Prisonnier de demain.**

C'est moi, le **passager de demain** dans les chariots  
de la prison, dans les tombes de la maternité.  
(p. 23)

[...] Désirez-vous cet enfant, **oh mon amie, ma  
chère peur**, le **passager de demain** est —  
déjà — le voyageur d'aujourd'hui. Chair à fleur.  
Fleur que l'on taille dans la chair. Fleur dans ma  
chair (p. 25. Je souligne toujours les extraits du  
poème).

Il fait retour de loin en loin, avec certai-  
nes métaphores qui l'entouraient au début,  
dans des variations rythmiques, sur une  
base syntaxique-accentuelle...

U U (→) U U —

Passager de demain.

U U (→) U U —

Prisonnier de demain.

U U U (→) U U —

le passager de demain

U U U (→) U U —

le voyageur d'aujourd'hui

U U U (→) (U) U U —

dans les chariots de la prison

U U (→) (U) U U U —

dans les tombes de la maternité

... et phonétique :

**ma chère peur** (poème de Péret)

**Chair à fleur. Fleur** que l'on taille dans la **chair**.  
**Fleur** dans **ma chair** (métaphores de Cunéo)

Le poème est donc soumis peu à peu  
au mouvement du texte vers une signi-  
fiance, qui associe la maternité à des va-  
leurs particulières et ambivalentes de vie  
(« fleurs »), de mort et d'enfermement,

mort et enfermement de la mère par la grossesse, ou mort et enfermement de l'enfant par la « maison » maternelle qui l'abrite. La fusion-confusion de la parole de la narratrice et de celle de l'autre — ici d'un homme — produit donc ici une sémantique de fusion-confusion entre la mère et l'enfant. À une plus large échelle, les éléments du poème, leurs reprises et leurs variations insèrent dans la trame narrative une mémoire textuelle, une temporalité non linéaire, et font progresser l'information et la diégèse de manière analogique.

Le second exemple de travail rythmique dans la grande unité concerne moins les « paroles des autres », sinon par le fait qu'il rappelle une forme de mise en discours surréaliste. Il s'agit de l'insertion de rêveries ou de rêves, souvent construits autour d'une figure d'homme. Dans les deux premiers chapitres, ces passages sont démarqués par les italiques ; ils le sont moins dans le troisième, et on ne les trouve plus dans les autres. Au plan diégétique, leur fonction est celle de la fuite, manifestation du refus d'être enceinte :

J'y accroche un visage, n'importe quel visage d'Homme, celui qui m'aimerait même état. [...] Je suis enceinte. Enceinte. Enfermée. L'enclos.

Il me dit :

— Viens, fuyons, je t'invite au Castel d'Aï.

*Castel d'Aï. Un nom du temps où seul le rêve était vrai — sans hésitations. Castel d'Aï, une tête immense chaque gousse une chambre, des meubles-yeux, des meubles-jambes, des lèvres-meubles, les mains mobiles de l'homme me couchent, et le lit-tête devient mon lit-ventre et mon ventre le sexe-drap. Les fleurs de bois dans le bois, les chairs de glace les glaces les chairs de fleurs dans les chairs [...]* (p. 36-37).

Temporellement, les passages oniriques instaurent une tension entre discontinu et continu : continu soit parce qu'ils sont la suite d'une sorte de « monologue intérieur », soit parce qu'ils sont annoncés (comme dans le dernier exemple), soit parce qu'ils s'amorcent sur la reprise d'un élément antérieur (mot, syntagme, etc.) du texte ; discontinu, par le changement typographique, mais aussi par la « rupture thématique » qu'ils instaurent dans la progression textuelle. Analogues aux « intermittences de la vigilance »<sup>19</sup> que constituent dans la vie le phantasme et le rêve, ces séquences coupent la tension narrative vers une « suite » pour la remplacer par une projection vers l'irréel. Mais ils participent aussi de la temporalité du retour quand ils reprennent des éléments de la vie éveillée (la beauté des jambes, objet de préoccupation dans la salle d'attente du gynécologue, revient dans un phantasme par exemple), de même que des éléments de signifiante de passages antérieurs, comme ces variations sur « chair » et « leur » qu'on avait vues se greffer au poème de Péret (« *Les fleurs de bois dans le bois, les chairs de glace les glaces les chairs de fleurs dans les chairs* », p. 37).

Le dernier exemple revient à la parole des autres, qui sont cette fois des personnages de l'histoire, encore des hommes. Comme les rêves et phantasmes, ces paroles provoquent une interruption dans le texte : visuelle (elles s'isolent sur une page blanche), rythmique, énonciative et thématique (elles coupent le fil du

19 J'emprunte l'expression « intermittences de la vigilance » à Raymond Duval.

monologue, ne renvoient ni à la littérature, ni au rêve, ni aux réflexions d'Anne). Ce sont surtout des conseils, questions ou observations du médecin. Ces paroles, au plan diégétique, provoquent divers comportements affectifs, cognitifs ou pragmatiques chez la femme : panique, luttes intérieures, réflexions, prise de comprimés. Du point de vue narratif, elles indiquent où nous en sommes dans la grossesse d'Anne, marquent le temps chronologique. Ce sont elles qui fournissent les indications les plus claires sur la progression linéaire de l'histoire :

Le gynécologue :

— Il est normal que vous vous sentiez fatiguée, distraite.

Cinq mois, c'est déjà beaucoup, vous savez ? (p. 42)

Mais elles contribuent aussi à l'instauration d'autres formes de manifestation du temps, au rythme. Faisant progresser l'information du texte par rupture thématique, elles introduisent, pour le lecteur, une intermittence dans le récit. Elles constituent par ailleurs des retours (ces pages blanches avec la réplique d'un autre reviennent sporadiquement). Elles servent ensuite de « relance » aux longues sections de monologue d'Anne qu'elles encadrent et qui, pour une bonne part, les étendent ou y réagissent. Enfin, elles sont, comme le poème, incorporées dans le tissu de la signifiante rythmique, retransmises à la voix d'Anne et au poème par retours et variations :

Le gynécologue :

« Désirez-vous cet enfant ? »

Quel enfant ? (p. 24) [...]

La nuit, je ne peux pas dormir. Trop chaud. Je ne peux pas allumer parce que Pierre dort. J'ai peur de ce noir. Les mots y prennent des proportions fantastiques. Désirez-vous cet enfant ? Désirez-vous cet enfant, désirez-vous cet enfant Faut-il que je le désire ? Faut-il donc que je le désire — ou que je le refuse ? Déjà ? Mais je ne sais pas, moi.

Désirez-vous cet enfant, oh mon amie, ma chère peur, le passager de demain est — déjà — le voyageur d'aujourd'hui. (p. 25) [...]

Je ne sais plus. Il fait nuit, et je ne me reconnais pas. Une seule chose est certaine. Maintenant, je voudrais faire l'amour et tant me noyer dans le plaisir que je n'aurais plus de questions à me poser sur moi-même.

Désirez-vous cet enfant ?

Désirez-vous étourdir la femme en vous ?

Désirez-vous vous asseoir ?

Désirez-vous boire ?

De tous les désirs imaginables, on m'ouvre la porte.

Désirez-vous quinze jours de vacances ? (p. 28-29. Je souligne les éléments repris et variés).

Tout ce qui a été observé — les progressions par ruptures thématiques et par analogie, l'incorporation de la parole de l'autre dans le jeu des ellipses, des intermittences et des retours variés — fait entendre de multiples « modifications du sens du temps » (Duval), qui s'imposent autant, sinon plus, que le sens de la chronologie. Dans le troisième chapitre, ces processus sont plus entrelacés et concentrés, agissant souvent à l'échelle de la phrase.

Ce chapitre comporte beaucoup de phrases amples, ouvertes par divers processus de suspension et de rallonge, si bien que la tension d'inachèvement<sup>20</sup> y

20 Jenny envisage la phrase comme la « dynamique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle » (Jenny, p. 173). Pour signifier, la phrase doit à la fois tendre vers sa fin qui est un point de constitution et de synthèse, et à la fois être ouverture, infinitisation, espace possible de déploiement du sens. Il y a une contradiction entre ces deux visées, un constant décalage temporel, enchevêtrement d'avance et de retard sur le sens. La « clôture » entraîne un mouvement rétentionnel (retour vers ce qui a précédé pour que se constitue la synthèse), alors que l'« inachèvement » (qui se manifeste par des rallonges ou des suspensions de la phrase) se fait souvent protentionnel (nous fait tendre vers un avenir du sens).

est plus forte que dans les phrases des autres parties. La suspension et la rallonge entraînent une visée protentionnelle. Dans plusieurs cas, ces suspensions sont ouvertes quand s'énoncent des actes intentionnels vers de l'irréel : rêves, rêveries ou souhaits impossibles. Ces actes évoquent, mais en plus bref et en s'intégrant davantage au discours, les passages fantasmatiques de la première partie :

Un enfant, c'est un enfant, mon enfant, nous irons en Grèce, j'ai fait un petit garçon moi Anne Cuneo, ça alors je n'y aurais pas cru, je suis fière de moi . . . . . j'ai réussi un enfant, mon petit garçon . . . . . la lune comme hier me regarde dans la vitre, mais aujourd'hui n'est plus hier, j'ai passé par la mort je n'ai pas eu peur ça ne fait pas peur, j'ai fait un enfant, un petit garçon d'un kilo il est là-haut à . . . . . non . . . . . NON . . . . . non non **non**, non la lune, ne me dis pas où il est non il n'est pas à la morgue, non réveille-toi Anne, il n'y a plus de petit garçon, il y a un petit corps — dans un frigo (p. 108 ; caractères gras de l'auteure).

Comme on le voit ici, les phrases où l'on trouve ces actes vers l'irréel présentent souvent un décalage brutal entre protase et apodose, ouverture et chute : la partie conclusive — lieu où s'opère la synthèse du sens de la phrase — est en général brève, et ferme les futurs « irréels » ouverts auparavant dans la période, en une sorte de « synthèse niante ».

Parfois, les suspensions et rallonges font bifurquer la phrase au point que la synthèse devient difficile. Des ellipses et des changements de base énonciative ou de temps verbaux laissent béantes des protentions ouvertes par la protase. Par ailleurs, certaines récurrences internes à la phrase ou renvoyant à des passages antérieurs suscitent un mouvement rétentif, comme on le verra ici :

En guise de dernière cigarette, je voudrais retourner dans la forêt printanière du dernier dimanche avant l'hôpital, la main dans la main de Pierre, et humer, dans l'air suspendu, l'odeur des feuilles mortes, de la neige fondue, de la poudre de soleil quand le docteur a enlevé son gant jaune jeune comme le bec du perroquet quand le docteur a enlevé son gant jaune il se lavait les mains sous l'eau quand le docteur a enlevé son gant jaune il faut absolument contracter cet utérus... je pleure ? pourquoi ? l'autre jour je pleurais à l'idée d'avoir un enfant, je ne savais pas — un gant jaune quand le docteur le docteur le gant jaune le perroquet . . . . . (p. 93).

Cette phrase commence par l'expression d'un désir fantasmé. La projection est brusquement interrompue — en même temps que la ponctuation — par l'évocation d'une chose vue, sous forme de subordonnée circonstancielle : « quand le docteur a enlevé son gant jaune ». La subordonnée ne se raccroche pas à ce qui précède. Elle est reprise deux fois et suivie de la citation, fondue au reste, d'une parole du médecin (« il faut absolument contracter cet utérus... »), puis la ponctuation revient et la narratrice reprend sa propre parole (« je pleure ? pourquoi ? »). Enfin réapparaissent des éléments antérieurs de la phrase (« un gant jaune quand le docteur le docteur le gant jaune le perroquet »), que les points interrompent. Dans l'intrigue, cette écriture permet d'évoquer une confusion des stimuli (rêveries, pensées, souvenirs, choses vues ou paroles entendues), alors que la « conscience » du personnage est perturbée par les événements et l'anesthésie. Au plan rythmique-temporel, se crée ici un décalage entre la projection fantasmatique laissée en béance et ce qui vient, qui brise, *interrompt les suspensions au lieu de les résoudre*, de compléter ce qui précède. Manquent alors les empiètements, les recouvrement entre protentions et rétentions, si bien que ne

peut s'accomplir la synthèse de reconnaissance qui engendre le continu du temps et du sens <sup>21</sup>.

J'évoquerai un dernier exemple de phrase dans laquelle le continu est encore plus brisé :

Une bêtise, oui. . . . mais elle n'a pas fait de bêtise, et cette piqûre me berce, elle me berce . . . .  
 . . . . . main sur le front . . . . . front  
 tout frais. . . . partez pas. . . . mets une petite  
 lumière maman. . . . .

. . . pas toute seule dans le noir . . . . non. . . . suis  
 là . . . . il m'appelle, mon bébé . . . . . vous  
 entendez comme il m'appelle. . . . .  
 oui j'entends. . . . . allez le . . . chaud . . . . .  
 . . . . . maman. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 (p. 115-116).

Au plan diégétique, la fiction de la conscience et de la vigilance affectées est ici portée au paroxysme, car ce genre de phrase mime l'enregistrement des stimuli internes et externes dans leur succession confuse. Au plan temporel, l'écart (graphique, syntaxique, parfois énonciatif) entre les bribes de langage est si grand que le suspens devient davantage une protention « vide » que l'attente d'une suite de sens ; cet écart disjoint aussi les unités d'avec ce qui les précède ; demeurent des relations par les retours (réurrences : « bêtise », « me berce », « front », « front »-« frais », « maman »). Dans de telles phrases, la discontinuité est telle qu'elle entraîne non seu-

lement un manque de recouvrement des ek-stases (comme dans « En guise de dernière cigarette »), mais la menace de leur disparition. La séparation de mots, syntagmes ou propositions par des points de suspension, l'absence de liens subordonnants entraîne une forme d'intermittence où le temps, faute de visées protentionnelles et rétentionnelles, s'émiette, car l'attention soit se perd, soit s'attache à chaque fragment.

### La ressaïe narrative et l'aporie du pacte

On commence à voir comment la narratrice s'acquitte de son programme narratif : rendre vivace et perceptible un état, celui de la maternité. Dans les deux premiers chapitres, se dessine une tension entre passivité et activité du sujet, à travers une tendance à l'indistinction de sa parole avec celle de l'autre, ainsi qu'à travers une discordance entre « temps vécu » et « temps chronologique ». Si le second se rappelle régulièrement à l'attention du personnage comme à celle du lecteur (notamment par les paroles du gynécologue), le premier prend plus de place. Dans le troisième chapitre, il domine nettement, de même que s'accroît la fusion entre la parole du sujet et celle des autres, puis entre la veille, le fantasme et le rêve. Cette indistinction, en provoquant des tensions entre continu et discontinu dans le

21 Husserl explique phénoménologiquement la constitution de l'unicité du flux temporel par un processus de recouvrement entre ressouvenir (souvenir secondaire) et rétention attachée au présent vif (souvenir primaire). Le quasi-présent du ressouvenir ayant les mêmes propriétés de « double intentionnalité » (rétention et protention) que le présent vif, un empiètement devient possible entre, par exemple, les protentions du souvenir secondaire et le souvenir primaire. Voir les paragraphes 23 à 25, puis 39. Dans la foulée de la réflexion de Laurent Jenny citée précédemment, je vois une concomitance entre ouverture du sens et ouverture du temps : la chute de la phrase est le lieu où se referme sa tension d'inachèvement en même temps que s'effectue une synthèse du « sens ». Mais cela exige une continuité énonciative et isotopique entre la protase et l'apodose de la phrase, à défaut de quoi l'empiètement ne se fait pas.

discours, contribue d'ailleurs à la manifestation d'une temporalité « vécue » hétérogène, ek-statique et intermittente. Ici se dégage une première caractéristique de cette autobiographie d'un état : peu à peu, à cause de l'absence de distance énonciative entre temps de l'écriture et des faits racontés, le déploiement rythmique du texte se confond presque avec la fiction, devient lui-même une fiction : dans la lecture, on identifie la temporalisation de la phrase, du sens, à la vie intérieure du personnage <sup>22</sup>.

À cette lutte entre saisie et dessaisie énonciative et temporelle du moi, qui provoque un ébranlement du narratif, succède dans *Mortelle maladie* la ressaisie par une narration surplombante, une distinction des paroles et événements dans le temps, la construction d'une identité narrative qui suppose un sujet de maîtrise. Dès lors le récit intègre explicitement des considérations éthiques qui sont de l'ordre du témoignage : témoignage sur l'état de « perte » auquel une expérience comme celle d'Anne expose la femme, mais aussi, témoignage sur d'autres pertes, cette fois plus étroitement liées à la situation sociale de femmes ou d'autres êtres marginalisés. C'est dans sa tension et sa consécution entre dessaisie et ressaisie narratives que le récit fait travailler une contradiction inhérente à son pacte de « rendre perceptible », au moyen du discours, un état qui expose le sujet à la passivité, à la non-

maîtrise, et qu'il propose sa réplique singulière et située à l'énigme du temps.

### La réplique à l'aporie : consécution et tressage

Pour faire entendre cela, je dois rappeler mon exemple initial, renouer le lien entre la mort du père et celle du fils, en montrant d'abord par quels traits la thématization et la mise en discours de cette double mort et de ses répercussions sur la narratrice se laissent rapprocher des descriptions qu'ont faites du temps « originaire » Heidegger et Lévinas, avant d'expliquer comment elles ne se laissent subordonner ni à l'une ni à l'autre — et ce non seulement parce que ces deux descriptions du temps sont inconciliables, et que la fiction, libre de la prescription de cohérence attachée au discours philosophique, arriverait à les mettre ensemble — mais aussi et surtout parce que le temps et le sujet sont ceux que construit le texte, que leur sens est historique, jamais achevé, jamais donné d'avance.

Il serait tentant de lire la « lézarde » qui survient après la mort du père, puis qui se réitère avec celle du fils, comme une ouverture à l'être pour la mort, sur lequel Heidegger fonde son analyse de la temporalité originaire. Je rappelle que pour ce philosophe, l'autonomie ou la totalisation de notre soi-même n'est « ni substance ni sujet » (p. 303 <sup>23</sup>) mais mouvement d'exis-

22 Ce qui ne va pas de soi : le rythme et les processus de cohésion-progression textuelle ne miment pas en eux-mêmes un sens antérieur à eux : ils construisent une signifiante en *disposant* les unités du discours et en provoquant entre elles des associations à la lecture. Ici, en plus de créer cette signifiante, ils contribuent à la construction de la fiction — construction qui ressortit, normalement, à d'autres plans d'organisation que celui du rythme.

23 Les renvois à *Sein und Zeit* seront faits selon la pagination du texte allemand, qui apparaît dans toutes les traductions françaises. Sauf mention contraire, j'ai recours aux traductions d'Emmanuel Martineau. J'ajoute parfois l'original allemand pour plus de clarté.

tence temporalisateur, « *transi de part en part de nullité* » (« *durch und durch von Nichtigkeit durchsetzt* », p. 285, en italiques dans le texte), fondé sur un double « ne pas », qui est aussi avance et retard constamment entrelacés. La mort est un extrême ne pas encore, ne se confond pas avec un décès constatable un jour et en attendant ne serait pas là, mais engage chaque moment de l'existence, car elle est « certaine » et « indéterminée » dans son « quand ». Elle est ainsi « possibilité » qui nous fait, parce que « la plus propre », parce qu'« indépassable », et parce que « sans relation »<sup>24</sup>. Si bien qu'elle « esseule » le *Dasein*, le ramène à une autre *Nichtigkeit*, au fait que « étant » « là », « il n'est pas porté à son Là par lui-même » (p. 284), il est « jeté » sans être maître de son commencement. Cette condition d'esseulement et d'étrangeté nous serait le plus souvent masquée par une fuite dans le « On », dans des activités absorbantes, dans une préinterprétation du monde, des idées reçues, etc. La manière la plus authentique de « devenir soi » serait la « résolution devançante » (« *vorlaufende Entschlossenheit* »)<sup>25</sup>, un désir de se rendre transparente son existence, une assomption de la *Nichtigkeit*, un devancement de la mort qui ramène aussi à l'angoisse de l'étrangeté fondatrice, dans une sorte de « répétition ». La résolution anticipante serait libératrice parce qu'elle brise le raidissement « sur l'existence une fois atteinte » (p. 264) ;

ramenant à la répétition angoissée, elle permet aussi, comme le dit Ricoeur, de rouvrir « des possibilités inaperçues dans le passé » (Ricoeur, 1985, p. 139). Par elle :

le *Dasein* expulse le danger de méconnaître à partir de sa compréhension finie de l'existence les possibilités d'existence d'autrui qui le dépassent, ou bien, en les mésinterprétant, de les rabattre sur les siennes propres afin de se délivrer ainsi lui-même de son isolement factice le plus propre (Heidegger, p. 264).

Dans *Mortelle maladie*, l'association qui se fait chez Anne de la découverte du temps et des limites de la féminité pourrait être vue comme une figure existentielle singulière, une manifestation « ontique » de cette angoisse de la déréliction, de l'« être jeté » et esseulé, après la perte de ce qui « recouvrait » et neutralisait cette angoisse, soit l'affection et la complicité paternelles. Le désir de mourir qui suit (« Je sais encore, la première fois que j'ai voulu mourir : j'avais découvert que le temps passe, il fallait aussitôt l'arrêter en mourant », p. 171) constituerait un mouvement de « fuite » devant cette ouverture. Cette fuite n'a pas été choisie, Anne ne s'est pas suicidée, mais l'ouverture est cependant restée « recouverte par le On », parce que la femme s'est longtemps accrochée à l'image d'une antériorité où ni le temps ni l'esseulement n'auraient existé. La perte du fils « brise » cette absence de temps et de solitude originelle, car le fils meurt avant d'être vraiment, il meurt *dans* le sein. Ce qui rapproche Anne de l'ouverture sur sa pro-

24 Cette explication des déterminations de la mort se trouve dans les paragraphes 50 à 53. La phrase suivante les résume : « *Der Tod als Ende des Daseins ist die eigenste, unbezügliche, gewisse und als solche unbestimmte, unüberholbare Möglichkeit des Daseins* » (Heidegger, p. 258-259). La traduction de « *unbezüglich* » par « sans relation » est de Vézin et non de Martineau (Martineau choisit « absolu », qui me paraît avoir trop d'autres sens en français pour être clair ici).

25 Voir au paragraphe 61, p. 301 et suivantes.

pre dérélition, pour l'amener de nouveau à ne pas arrêter le temps en mourant, mais cette fois en se « rendant transparente » la mort dans son « possible », grâce à une « répétition » dans l'écriture qui laisse par moments surgir dans le rythme les « néantisations » des « ek-stases », au point que le continu de sens ne les « recouvre » plus.

Mais cette lecture a ses limites, parce que, s'il y a « ouverture » à quelque dimension « originaire » du temps et de l'être dans chacune des expériences racontées, l'ouverture est, chaque fois, tout autant « ouverture à » et « ouverture par » *un temps historique*, donc tissée à la chronologie. Le père meurt à la guerre. Et la perte de l'illusion d'une « absence de temps » de l'enfance est liée autant, sinon davantage, aux multiples récits d'Annunziata, bien ancrés dans l'« histoire », qu'à la mort du fœtus : « Calmement, Annunziata m'a installée dans l'absence, une absence peuplée d'un passé qui aurait pu être le mien » (p. 171). Par ailleurs, les tensions rythmiques de ce texte, qui engendrent sa « forme-sens » et sa « forme-sens du temps » singulières, avec ses ek-stases et intermittences, sont étroitement dépendantes d'un tissage de voix, d'irruptions de la parole du « on ». Elles sont aussi très souvent attachées aux rêveries sur des hommes ou sur la vie de l'enfant, à une fuite vers l'irréel, plutôt qu'à quelque « lucidité » de « résolution devançante ».

La manière dont *Mortelle maladie* dit le temps semblerait alors se rapporter plus facilement à l'analyse de Lévinas, qui écrit que « la condition du temps est dans le rapport entre humains et dans l'histoire » (Lévinas, 1991, p. 69). Contrairement à Heidegger, pour qui le décès d'un proche est un événement situé sur la ligne du

temps et ne peut en soi donner accès à son propre « être-pour-la mort », Lévinas pense que toute mort d'homme « inquiète par un surplus ou un défaut de sens » et qu'à partir d'elle pourrait « se comprendre toute mort de vivant » (Lévinas, 1993, p. 47). Il voit dans le *Sein zum Tode* heideggérien, cette temporalité fondée sur la finitude individuelle, un présent de l'avenir, quelque chose qui en fait ne peut engendrer le temps. Parce que la mort et le néant seraient impossibles à « assumer » : ou bien le sujet disparaît dans la mort, ou bien il l'anticipe et il s'agit alors d'un geste de « lucidité suprême » (Lévinas, 1991, p. 59), de maîtrise, par lequel il assimile le possible à soi et au présent. Pour Lévinas (comme pour Heidegger d'ailleurs), le temps s'engendre par l'avenir (pour se faire il ne doit pas être toujours présence) ; or, « l'avenir n'est en aucune façon saisi [...] l'avenir, c'est ce qui n'est pas saisi, ce qui tombe sur nous et s'empare de nous » (*ibid.*, p. 64). Le temps n'advient donc qu'à travers la passivité, un « ne plus pouvoir pouvoir » ; la mort est la pointe extrême de cette passivité, mais puisqu'elle n'est pas phénoménalement accessible, le temps ne peut venir d'elle, mais d'autre chose qui puisse nous « saisir » sans nous « détruire », notamment l'éros et l'extrême souffrance. L'autre relation, celle qui n'est pas *pouvoir de pouvoir*, saisie du possible, et en laquelle consiste « le lieu même du temps » (*ibid.*, p. 73) est donc la « relation avec autrui ». Lévinas en parle comme d'une victoire sur la mort, qui n'est pas une affaire de vie éternelle : « Vaincre la mort, c'est entretenir avec l'altérité de l'événement une relation qui doit encore être personnelle » (*idem.*). Cela suppose une « définition du sujet qui réside en quelque manière

dans sa passivité » (*idem.*), un moi qui puisse « devenir autre à soi » (*ibid.*, p. 85) et cette possibilité réside pour Lévinas dans la fécondité, la paternité :

Je n'*ai* pas mon enfant ; je *suis* en quelque manière mon enfant. Seulement les mots « je suis » ont ici une signification différente de la signification élatique ou platonicienne. Il y a une multiplicité et une transcendance dans ce verbe exister [...]. D'une part, le fils n'est pas un événement quelconque qui m'arrive [...]. C'est un moi, c'est une personne. Enfin, l'altérité du fils n'est pas celle d'un *alter ego*. La paternité n'est pas une sympathie par laquelle je peux me mettre à la place du fils. C'est par mon être que je suis mon fils et non pas par la sympathie (*ibid.*, p. 86).

La mort du père pourrait apparaître dans le récit de Cuneo comme une expérience de cet avenir « qui tombe sur nous et s'empare de nous » : « Elle me marque, moi aussi, au front » (p. 174). La volonté de mourir qui survient après s'explique aussi bien, en tant que « refus du temps », dans cette perspective que dans celle de Heidegger, car vouloir mourir, c'est rester dans l'héroïsme d'un sujet fermé sur sa volonté, dans le présent :

Il y a, avant la mort, toujours une dernière chance, que le héros saisit, et non pas la mort. Le héros est celui qui aperçoit toujours une dernière chance ; c'est l'homme qui s'obstine à trouver des chances. La mort n'est donc jamais assumée ; elle vient. Le suicide est un concept contradictoire. L'éternelle imminence de la mort fait partie de son essence. Dans le présent où la maîtrise du sujet s'affirme, il y a espoir. [...] De cette impossibilité d'assumer la mort, *Hamlet* précisément est un long témoignage (Lévinas, 1991, p. 61).

C'est toutefois l'arrivée et la disparition du fils qui installe véritablement Anne dans le « ne plus pouvoir pouvoir » : ne plus pouvoir pouvoir ni la vie ni la mort de l'enfant. En l'absence ici de l'accomplissement de la maternité (non de la paternité...), l'écriture — notamment par le rythme qui ici

intègre la discordance de paroles, multiples et irréductibles les unes aux autres, pour aussi manifester la discordance de la temporalisation — devient alors le moyen pour « devenir autre à soi », pour assumer la « responsabilité », en tentant de rendre « perceptible » l'état de passivité.

Sauf qu'ici, la thèse de l'« autre » semble difficilement dissociable de celle de la « dérélition ». On ne peut pas dire que les exemples de relation à l'« autre » envisagés par Lévinas — parentale ou érotique — soient dans ce texte ce qui « saisit sans détruire ». Les divers plans de signification du texte montrent que ces rapports entraînent le soi dans une passivité « fusionnelle » qui le menacent de disparaître. Pour Anne, l'enfant qui lézarde le « pouvoir pouvoir » n'est pas encore le tout autre extérieur à elle (il est dans son corps), ni ce qui ouvre l'avenir des générations : « La maternité... qu'a-t-elle été, jusqu'au dernier jour, d'autre qu'une crainte sourde ou ouverte ? Qu'est-elle maintenant, sinon décombres ? » (p. 171). Dès le début du récit, la nouvelle vie — l'autre — est associée à la mort, immortelle maladie, mortelle maladie, et à l'angoisse, notamment dans la signification qui entrelace les paroles du poème et celles de la narratrice. Bien sûr le récit est ici par nécessité rétrospectif, postérieur à l'événement de mort, même si raconté au présent : mais sa signification associée à l'autre, dès que commence la narration de l'attente, des éléments de menace et de mort. Ce qui « surprend » de l'autre, autant que la mort de l'enfant et plus que l'éros (manifesté par des discours qui se fondent), ce sont les paroles d'Annunziata et des autres femmes — l'autre qui « saisit sans détruire » est donc surtout, ici, la femme, la semblable, l'amie. Par ailleurs, à travers

les récits des femmes, ce qui ouvre et surprend est *un passé rouvert*, une « répétition » donc, et non un avenir au sens strict. Enfin, le récit lui-même qu'est *Mortelle maladie*, en tant qu'assomption du temps, de la responsabilité envers autrui, exige de la narratrice de se « ressaisir », de sortir de la passivité, de ce qui la « surprend », pour, à la fin du texte, redonner au passé la lumière d'une cohérence suivie.

En fait, l'énonciation et la temporalisation de *Mortelle maladie* mettent en œuvre un paradoxe : le contrat (social, éthique) de « rendre perceptible » un « état », un « non-pouvoir » — qu'on l'envisage comme le possible de l'impossible de l'être-jeté ou comme l'irruption de l'autre — suppose une forme d'intelligibilité, de lumière et de maîtrise, de narrativisation, donc de cristallisation d'un passé : cela ici fait que dans le troisième chapitre du récit, celui de la perte, le rythme de phrase est le plus distendu, mais en un sens se subordonne encore au récit, puisqu'il « mime » une baisse de vigilance de la conscience. En revanche, l'assomption de la subjectivité narrative et éthique, de « maîtrise si l'on veut » se fonde sur la passivité, sur un laisser advenir du temps (sur un « ne pas interrompre le temps par le suicide »), sur l'ouverture à l'inconnu de l'avenir : elle n'aurait pas été sans cela. On pourrait voir un autre paradoxe dans le fait que l'épreuve de la temporalité extatique, hétérogène, « intime », est ici inséparable de celle d'un temps du monde (la guerre, les visites chez le gynécologue, les paroles d'Annunziata), ce qui en un sens confirme

la thèse de Ricoeur de la synthèse de catégories temporelles que la spéculation n'arrive pas à concilier. Mais ici, cette synthèse se produit non seulement dans la fiction, mais aussi par et dans la disposition rythmique des grandes et petites unités du discours. Il faudrait montrer comment les deux catégories d'organisation énonciative et temporelle que j'ai exagérément séparées (dessaisie, puis ressaisie narratives) et que la consécution du texte semble opposer assez nettement, s'entrelacent plus ou moins tout au long du récit. Le double programme, existentiel (recommencer à vivre) et éthique (rendre perceptible...), s'accolle au prix de ce tressage *et* de cette consécution. *Mortelle maladie* propose, à travers les liens et conflits entre la temporalisation du discours par le rythme et la configuration narrative du temps, sa réplique singulière à la question que soulève le double programme narratif de cette « autobiographie » : comment le sujet peut-il rester sujet tout en étant « saisi-dessaisi » par l'autre et la mort, comment peut-il maintenir cette ouverture du dessaisissement tout en se ressaisissant pour la dire ? Ce n'est pas simplement dans l'autobiographie comme « tissu d'histoires racontées » que le texte construit cette subjectivité altérée, mais dans la création d'un système de signification particulier, qui non seulement « figure » la fiction de la conscience, mais met en relation non linéaire des unités de discours, manifeste dans le mouvement du sens une multiplicité de sens du temps.

---

 Références

- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tomes 1 et 2, Paris, Gallimard, 1966 et 1974.
- BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac (L'univers des discours), 1993.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- CUNEO, Anne, *Gravé au diamant*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1967.
- — —, *Mortelle maladie*, Lausanne, L'Aire / Coopérative rencontre, 1969.
- DUVAL, Raymond, *Temps et vigilance*, Paris, Vrin, 1990.
- GRONDIN, Jean, « L'herméneutique positive de Paul Ricœur : du temps au récit », dans Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (dir.), « *Temps et récit* » de Paul Ricœur en débat, Paris, Cerf (Procope), 1989.
- GUSDORF, Georges, « Conditions et limites de l'autobiographie » dans Günter Reichenkron et Erich Haase (dir.), *Formen der Selbstdarstellung : Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Berlin, Duncker et Humblot, 1956, p. 105-123.
- HAVERCROFT, Barbara, « Je / tu / elle : écarts énonciatifs au féminin dans *Kindheitsmuster* de Christa Wolf », dans *Protée*, vol. 20, 3 (automne 1992), p. 46-53.
- — —, « L'éclatement du sujet dans la "Nouvelle Autobiographie" de Robbe-Grillet », dans *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 18-19, 1995 a, p. 33-41.
- — —, « Le discours autobiographique : enjeux et écarts » dans Lucie Bourassa (dir.), *la Discursivité*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995 b, p. 155-184.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit* [17<sup>e</sup> édition], Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993 [1927].
- — —, *Être et temps* [traduction de *Sein und Zeit* par Emmanuel Martineau], Paris, Authentica, 1985.
- — —, *Être et temps* [traduction de *Sein und Zeit* par François Vezin], Paris, Gallimard (Bibliothèque de philosophie. Œuvres de Martin Heidegger), 1987.
- HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* [trad. Henri Dussort], Paris, Presses Universitaires de France (Épiméthée), 1983 [*Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 1928].
- JENNY, Laurent, « La phrase et l'expérience du temps » dans *la Parole singulière*, Paris, Belin (L'extrême contemporain), 1990, p. 169-182.
- LEJEUNE, Philippe, *le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Kluwer Academic, Le livre de poche (Biblio essai), 1974.
- — —, *le Temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 1991 [première édition Fata Morgana, 1979].
- — —, *Dieu, la Mort et le Temps* (établissement du texte, notes et postface de Jacques Rolland), Paris, Grasset (Figures), 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Pbénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (Tel), 1945.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- — —, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- MOSER, Monique, « Anne Cuneo : en route vers le dialogue », dans *Swiss-French Studies / Études romandes*, vol. III, 2 (novembre 1982), p. 42-57.
- MOURIER-CASILE, Pascaline, « À livre ouvert... ou comment ne pas raconter sa vie », dans *Europe*, « André Breton », vol. 69, no. 743, 1991, p. 8-21.
- PÉRET, Benjamin, *Œuvres complètes, Tome 1*, Paris, Le terrain vague, 1969 [réimpression de l'Association des amis de Benjamin Péret, éditions Éric Losfeld].

RICŒUR, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil (Points), 1983.

— — —, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil (Points), 1984.

— — —, *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Paris, Seuil (Points), 1985.

ROCHLITZ, Rainer, « Proposition de sens et tradition : L'innovation sémantique selon Paul Ricœur » dans Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (dir.), « *Temps et récit* » de Paul Ricœur en débat, Paris, Éditions du Cerf (Procope), 1990, p. 139-161.

TADIÉ, Jean-Yves, *le Récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France (Écriture), 1978.

THOMAS, Jean-Jacques, *la Langue, la poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires de Lille (Problématiques), 1989.