

Quand écrire c'est se dire. De la vie à l'oeuvre, la femme

Montserrat SERRANO MAÑES

Universidad de Granada
Departamento de Filología Francesa
mserrano@ugr.es

RÉSUMÉ

La force du discours féminin a marqué de manière significative le XXe siècle. De nos jours, les femmes écrivains marquent leurs territoires en marge du côté linguistique et de la politique, et cherchent à inventer *les mots pour se dire*. Parmi ces *voleuses de langue*, Marie Cardinal occupe une place de choix: elle cherche une nouvelle parole romanesque inscrite dans l'univers du féminin. On peut déceler dans son parcours scriptural des constantes thématiques et formelles, qui reflètent une longue recherche personnelle, et dans laquelle s'inscrivent les thèmes qui la hantent: maternité, corporalité féminine, solitude, paysages d'enfance, amour. Dans tous ses récits, la femme constitue toujours l'Objet primordial, et son expérience personnelle, intime en est sa meilleure caution: même s'il s'avère difficile de parler d'écriture autobiographique, et malgré ses dénis, ce versant est présent dans chacun de ses livres. L'interaction entre l'univers fictionnel et son vécu est tellement profonde que nous la considérons comme le socle de sa construction littéraire. C'est ainsi que la technique romanesque de l'intertextualité, qui lui est consubstantielle, devient l'une des caractéristiques essentielles de son oeuvre.

Mots clé: Écriture féminine. Autobiographie. Univers féminin. Intertextualité.

Quando escribir es decirse. De la vida a la obra, la mujer

RESUMEN

La fuerza del discurso femenino ha marcado significativamente el siglo XX. Hoy, las mujeres escritoras señalan sus territorios al margen del aspecto lingüístico y de la política, e intentan inventar *las palabras para decirlo*. Entre estas *ladronas de lengua*, Marie Cardinal ocupa un lugar preferente, buscando una nueva palabra novelesca inscrita en el universo de lo femenino. En su camino escritural descubrimos unas constantes temáticas y formales que son el reflejo de su larga búsqueda personal, y en las que se inscriben los temas que la obsesionan: maternidad, corporalidad femenina, soledad, amor. La mujer es el Objeto primordial de todos sus relatos, y su experiencia personal e íntima es su mejor garantía: aunque es difícil hablar de escritura autobiográfica, este aspecto, pese a sus manifestaciones en contra, está presente en cada uno de sus libros. La interacción entre el universo de ficción y sus vivencias es tan profunda que la consideramos la base de su construcción literaria. Y así la técnica de la intertextualidad, consubstancial a esta autora, se convierte en una de las características esenciales de su obra.

Palabras clave: Escritura femenina. Autobiografía. Universo femenino. Intertextualidad.

When writing is telling oneself. From life to work, the woman

ABSTRACT

The strength of women's discourse has marked the XXth century significantly. Nowadays, women writers signal their territory regardless of linguistic aspect or politics, and they try to invent *the words to say it*. Marie Cardinal stands out among these *language stealers*, looking for a novel word that falls within the women's universe. In her writing career we can discover constant themes and ways which

reflect their own long personal search, and which are in line with the issues she is obsessed with: motherhood, female body, loneliness, love. The woman is the fundamental Object in her stories, and her personal and deep experience is her best guarantee: although we can't talk about autobiographical writing, this is present in every one of her books, despite her denying it. Interaction between the universe of fiction and her personal experiences is so deep that we take it as the starting point of her literary work. And so, the technique of intertextuality, deeply bred in this woman writer, becomes one of essential features in her works.

key Words: Women's writing. Autobiography. women's universe. intertextuality.

Les femmes, malgré tous les inconvénients sociaux, ont toujours été présentes dans la littérature, monde réputé masculin: elles ont toujours écrit. Leur chemin commence au fin fond du Moyen Âge, se poursuit parfois comme une source cachée, pour sourdre définitivement et se montrer au grand jour, sans complexes, dans les dernières décennies du XXe siècle. Leur présence devient alors éclatante, à tel point que nous pouvons parler déjà d'un courant littéraire durable.

Cependant, il faudrait se poser au préalable une question: Devons-nous parler de courant littéraire, ou de littérature féminine, ou d'*écriture-femme*? Car il semblerait que l'utilisation de cette terminologie mène à la marginalisation de la littérature écrite par des femmes. Laissons pour l'instant, et pour les besoins de la *cause*, flouter cette étiquette de Béatrice Didier, qui en fait veut signifier uniquement le phénomène de la littérature écrite par des femmes, sans dériver vers la notion de *genre*. Laissons, surtout, de côté, l'idée d'une littérature sexuée, en respectant quand même les différences qui peuvent exister entre les textes écrits par des femmes ou par des hommes —et encore faudrait-il regarder de très près!

L'histoire nous permet de déceler quels ont été les chemins cachés suivis par les femmes pour prendre contact avec les voies d'accès à la lecture et à l'écriture; nous pouvons découvrir leurs ruses et leurs manœuvres pour pouvoir s'introduire dans le canon établi. C'est en cherchant à percer (discrètement) dans ce monde qu'elles ont défriché de nouveaux sentiers, des sentiers parfois tout simplement délaissés par les écrivains masculins: elles ont trouvé des champs littéraires particuliers pour développer leurs aptitudes dans des mémoires, des contes de fées, des romans épistolaires, des nouvelles historiques. Et ce long chemin aboutit à une richesse littéraire inconnue auparavant. Car nous sommes entrés dans le XXIe siècle, et le foisonnement d'écrivains femmes est certain.

Ce premier regard historique nous oblige, nous lecteurs du XXe-XXIe siècle, à parler du féminisme, incontestablement lié à la force scripturale féminine de notre époque. *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir, paru en 1949, est le coup d'envoi du féminisme français des années 50. Porte-drapeau d'une égalité abstraite, qui souligne les ressemblances et oublie les différences entre les sexes, Simone de Beauvoir sera très critiquée dans les décennies postérieures. On lui reprochera d'avoir laissé de côté l'évidence: la notion de féminité. Sa philosophie culturaliste se résume dans une phrase qui a fait long feu: *On ne naît pas femme, on le devient*, une idée qui a été violemment critiquée par le féminisme à partir des années 70.

Le féminisme français actuel —et avec lui, forcément, la littérature— met en relief la différence entre les sexes, retrouvant ainsi l'idée de nature féminine¹. Les femmes écrivains assument leur recherche, et marquent les territoires du féminin en marge du côté linguistique et en marge aussi de la politique. Elles doivent inventer des mots pour se dire. Le titre *Les mots pour le dire*, le roman le plus connu et le plus lu de Marie Cardinal, constitue l'une des clés de cryptage pour comprendre ces voix scripturales du XXe siècle. Les femmes écrivains doivent devenir des voleuses de langue, elles doivent trouver, enfin, un nouveau mode d'expression adapté à leur condition de femmes. Et elles trouvent l'origine de leur parole dans un tréfonds particulier, d'origine sensuelle et charnelle, étranger aux principes et aux valeurs masculins.

Marie Cardinal (1929-2001) occupe donc, dans cette lignée d'écrivains, une place de choix. En fait, quand on parle de cet auteur, on s'attend toujours à entendre parler du mouvement féministe, à la tête duquel on l'a toujours placée. Et ceci malgré son refus à être considérée comme la nouvelle papesse du féminisme². Cependant, ce refus n'a rien à voir avec son sentiment profond d'une nécessité: celle de trouver une nouvelle parole romanesque inscrite dans l'univers du féminin. Car pour elle, *Être consciente d'être une femme c'est vivre la plus profonde révolte, c'est aller au-delà de la lutte des classes puisque les femmes de toutes les classes sont exploitées. Je vis dans cette révolte* (Cardinal, 1980: 183)³.

C'est cette parole qu'elle cherche, en fait, dans tous ses romans. Une parole romanesque inscrite dans ce que je nomme, pour l'instant, écriture féminine. Car de la même façon qu'on peut affirmer que l'écriture féminine n'est pas une invention moderne, on peut aussi affirmer que, à quelques exceptions près peut-être, *Les écrits de femmes ont une parenté qu'on ne trouverait pas dans les écrits d'hommes, [...] un certain accent, la marque d'une différence qui rend habituellement reconnaissable un texte écrit par une femme* (Didier, 1981: 10-17).

Il se peut, donc, qu'il y ait certaines constantes formelles et thématiques. Et ces constantes on peut les déceler à travers le parcours scriptural particulier de Cardinal, de *Écoutez la mer* en 1962 ou *La mule de corbillard* en 1964, petit roman trop oublié des critiques, jusqu'à *Amour... amours*, en 1998, son dernier livre, en passant par *Les mots pour le dire*, de 1975, ou *Le passé empiété*, publié en 1983.

Marie Cardinal a tissé dans son œuvre un univers où la fiction et l'autobiographie sont profondément imbriquées. Tous ses romans baignent dans une atmosphère que nous pouvons qualifier de féminine. Au fil de son écriture, elle accomplit une longue et pénible recherche personnelle, un voyage intérieur au long duquel elle ressassé les thèmes qui la hantent: solitude, maternité, paysages d'enfance, amour, désamour.

¹ M. Ozouf (1995) a analysé en profondeur la «singularité française», et ce qui oppose le féminisme français au féminisme américain notamment.

² Elle s'est signalée publiquement contre le féminisme conçu comme une guerre sexiste. Vid à ce propos notre article «Marie Cardinal: le silence des mots», in *La Littérature au Féminin*, pp. 589-600.

³ Les citations des ouvrages de Marie Cardinal renvoient aux éditions signalées dans les Références Bibliographiques.

La mule de corbillard, l'un de ses premiers romans, tranche avec la majeure partie de sa production postérieure. Cependant, toute la thématique de Cardinal, toutes ses hantises, ses peurs et ses amours, même ses souvenirs d'enfance, sont déjà là. Le roman nous présente une vieille femme de soixante-dix ans, Mademoiselle Couturier. Elle survit en alimentant sa rage et sa haine envers celui qui lui a tout volé, le propriétaire terrien Monsieur Garcia; se sachant supérieure, elle érode et limoge son pouvoir matériel en attendant patiemment sa mort: elle sait qu'un jour elle sera, comme le dit une des comptines de son enfance, sa *mule de corbillard*: *La vieille va à ses rendez-vous/ Elle se harnache/ Comme une mule de corbillard*. (Cardinal, 1964: 11). Et ses derniers mots suintent la haine de celle à qui on a tout pris:

Voyez la vieille fourmi que je suis. Je traîne une charge plus grosse que moi: mon coeur rempli d'amours assassinées.

[...]

Garcia est sur son banc. Il souffle. Il marmonne. On dirait un gros chat teigneux qui fait dans la cendre. Quand je l'aurai mis dans son cercueil, le cercueil dans un trou et quand le trou sera bouché, je pourrai respirer. (Cardinal, 1964: 155)

Nous sommes face à un roman du 'je'. Mlle. Couturier se raconte, elle égrène ses souvenirs au fil de ses déplacements, qui sollicitent des jeux de mémoire aussi bien que des ruptures chronologiques. Temps, description, et focalisation se présentent étroitement liés, étant donné que la description des lieux relie les différents moments de mémoire transcrite. Par ailleurs, les événements racontés par ce 'je', sont tissés à partir d'une déambulation spatiale qui permet l'inscription de personnages, d'objets, de sentiments: toute une thématique particulière se forge et s'amplifie ainsi en s'appuyant sur des fondements descriptifs.

Il est vrai que dans ce roman elle écrit toujours sur la femme, mais alors que ce qui caractérise fondamentalement son oeuvre est le côté autobiographique, dans *La mule de corbillard* son expérience personnelle et son existence ne sont pas à la base de l'écriture; car si certains éléments inscrits dans la fiction sont tirés du domaine existentiel et des souvenirs de Cardinal, le lecteur perçoit facilement ces transcriptions biographiques comme de simples effets d'écriture⁴.

Cependant, malgré d'autres réussites, *Les mots pour le dire* continue à être son roman le plus apprécié et des lecteurs —lectrices!— et des critiques. Il s'agit d'un roman-autobiographie —ou d'une fiction autobiographique⁵— inquiétant, qui surprend encore aujourd'hui: on n'est pas habitués à voir ainsi exposée sans aucun tabou la vérité et la nature féminine.

Dans *Les mots pour le dire*, le corps féminin devient écriture, et sans aucune fausse pudeur l'écrivain découvre les secrets que les femmes ne se disent qu'entre

⁴ Le passage des fourmis dans *La mule de corbillard* (Cardinal, 1964: 39) en est un exemple. Tout en signalant le phénomène de réécriture, on ne peut pas douter de l'usage purement scriptural de ce souvenir d'enfance qu'elle reprend dans *Au pays de mes racines* (Cardinal, 1980: 45-48).

⁵ D'après l'emploi terminologique de D. Cohn (1997: 37), pour qui le terme 'fiction autobiographique' «s'applique de façon plus appropriée aux oeuvres d'inspiration autobiographique.»

elles, dans l'intimité du non-écrit. La lecture de cet ouvrage produit des effets curieux: le récit de la *maladie* de la protagoniste, dans laquelle se fondent et se confondent les règles et l'image de la mère castratrice, produit d'abord un certain malaise, qui chez les lecteurs masculins se maintient; le lecteur féminin, par contre, évolue au fil de la lecture et apprécie le roman. Les femmes aiment bien en général ce récit déroutant, peut-être parce qu'une voix féminine dit ce qui a toujours fait partie de l'indicible.

Comme par hasard, quelques années auparavant, dans *La clé sur la porte* (1972) elle nous présentait une femme sur la quarantaine, seule avec trois enfants qu'elle veut élever autrement. C'est ainsi qu'elle va créer dans son appartement une ambiance de commune soixante-huitarde totalement à l'opposé du monde bourgeois et étriqué de son enfance algérienne. L'écriture lui permet au fil des pages de retracer l'actualité de ce temps-là —les manifestations du MLF, les inquiétudes et le malaise des jeunes, la drogue— et de frôler des thèmes récurrents dans son œuvre: la solitude, le couple, la maternité, l'image de sa mère, l'avortement raté de celle-ci, son *dressage* bourgeois contre lequel elle s'insurge:

Me voilà, une fois de plus, embarquée dans mon enfance, dans ma jeunesse! Je les rabâcherai jusqu'à ce qu'elles soient usées. Pour trouver, au bout de cette usure, la communication. Pour enlever mon uniforme en loques, mais qui tient toujours, de femme bourgeoise-chrétienne-méditerranéenne, et pour en être à aujourd'hui. Pour en finir avec cet hier qui ne veut pas crever tout à fait. Pour faire tranquillement ce que, hypocritement, on m'interdisait de faire. Pour penser selon moi et non pas comme on m'a appris à penser. (Cardinal, 1972: 206)

Mais l'angoisse toute personnelle de Marie Cardinal s'inscrit depuis le début dans son écriture, et très tôt, dans *La Souricière* par exemple, en 1965, nous savons ce qu'elle, en tant que narrateur au moins, ne se dira que des années plus tard après une longue psychanalyse: une angoisse et une peur de la mort déclenchée par sa maternité qui la mènent à la haine de soi et des autres, jusqu'au moment où elle trouvera *les mots pour le dire*, pour dire la douleur et la blessure infligées par sa mère. La *maladie* décrite plus tard dans *Les Mots pour le dire* prend ici d'autres visages: la dépression, non soignée, a comme effet visible le sang, mais au lieu des règles continuelles, ici c'est le nez qui saigne —*Sans savoir pourquoi, Camille se met à saigner du nez: de gros flots tièdes qui coulent jusque sur ses lèvres.* (Cardinal, 1965: 205)—, et la réponse finale n'est pas une psychanalyse, mais le suicide de la protagoniste Camille:

La mort est son refuge et puis, mourir c'est dormir, se reposer, n'avoir plus de responsabilités.

Elle s'allonge sur son lit et avale tout un flacon de barbituriques.

Pour commencer, les comprimés deux par deux, avec une gorgée d'eau. Le poison laboure la gorge et forme des sillons qui s'arrêtent net au milieu du cou. Elle boit de l'eau pour tout faire descendre, l'eau passe sans s'arrêter. (Cardinal, 1965: 216)

Son exploration personnelle, toujours tourmentée, devient nonobstant plus sereine après *Les mots pour le dire*, c'est-à-dire après sa *re-connaissance*. Ainsi, trois ans après, *Une vie pour deux* (1978) plonge dans la vie du couple, tout en s'approchant des hantises de son existence —passé, présent, futur; enfance, mère, mari, enfants...—, et se clôt par des retrouvailles dans la compréhension et l'acceptation de l'autre, et par le paisible désir de la solitude.

Dans tous ses récits, Cardinal trouve la source de la parole dans son existence, dans ses expériences personnelles. Même s'il devient difficile de parler d'écriture purement autobiographique, ce versant de son oeuvre est indéniablement présent dans chacun de ses livres. La psychanalyse de *Les mots pour le dire* est bien un reflet fidèle de la sienne; les rapports de couple, les rapports avec les enfants sont très proches des siens, au point de se confondre; les relations conflictuelles avec le père, avec la mère surtout, sont les siennes. Malgré ses dénis, l'interaction entre son univers fictionnel et sa propre vie est tellement profonde qu'elle peut être considérée comme le socle de son édifice littéraire.

Cette impression —qui devient évidence au fil des lectures— se trouve renforcée par une technique romanesque qui lui est propre, et qui nous semble être l'une des caractéristiques de son oeuvre: la réécriture⁶. Utilisation intertextuelle avouée et expliquée par l'auteur dans ces quelques lignes de *Au pays de mes racines*:

Dans chacun de mes manuscrits je reprends un passage d'un manuscrit précédent. Pour faire la chaîne, pour indiquer que je n'écrirai jamais qu'un seul livre qui sera fait de tous mes livres. (Cardinal, 1980: 177)

En effet, on entend dans chacun de ses nouveaux livres l'écho des récits antérieurs: la reprise, élaborée ou non, de fragments, devient une méthode scripturale qui lui permet de fondre réalité et fiction. En même temps, le ressassement des mêmes passages, de roman en roman, met au premier plan sa recherche personnelle, que le recours à la fiction ne peut pas cacher. La multitude d'exemples rend le choix difficile. Mais on peut s'arrêter sur quelques brefs passages qui pourraient passer inaperçus à des lecteurs non avertis:

Le feu est monté tout à coup jusqu'au plafond comme un geyser avec un ronflement qui craquette, vif, beau, aveuglant. [...] Je reste debout à le regarder faire désespérément

Le feu monte tout à coup, comme un geyser, vif, beau, aveuglant, avec un ronflement qui craquette.[...]... la belle maison en trompe-l'oeil, les costumes de théâtre, les vête-

⁶ Selon la définition de Genette dans *Palimpsestes* (1982: 8-14), et sa formalisation en cinq types d'intertextualité, comprise comme la «présence effective d'un texte dans un autre» —définition reprise par la suite par Jeandillou, Rabau etc.—, nous sommes face à un phénomène d'hypertextualité. En fait, le terme *réécriture* «est employé par les théoriciens de l'intertextualité comme un synonyme d'intertextualité» (Rabau, 2002: 244). En effet, comme le dit T. Samoyault, «écrire, c'est donc récrire... reposer sur des fondations existantes et contribuer à une création continuée» (Samoyault, 2001: 57). Dans le cas qui nous occupe, il s'agit de la création continue d'une oeuvre par son propre auteur premier.

des gestes inutiles. La belle maison en trompe-l'oeil, les costumes de théâtre, les vêtements de cinéma, les ornements de parade, fondent, éclatent, brûlent et disparaissent. Plus rien. Plus rien de faux. (Cardinal, 1972: 116-117)

D'où vient ce sang dont la source ne tarit jamais, qui n'arrête pas de courir, dont les flots énormes maintenant me menacent? Il vient du ventre des femmes, goutte à goutte, chaque mois, dans le secret. Tout le sang du monde. Le sang des maris, le sang des fils, le sang des pères, le sang des amants. Et aussi le sang des épouses, des mères, des filles, des amoureuses, qui pleurent, qui rient, qui meurent. (Cardinal, 1978: 273).

ments de cinéma, les ornements de parade. Tous fondent, éclatent, brûlent et disparaissent. Plus rien de faux, pense-t-elle, plus rien que la misère qu'elle sait organiser. (Cardinal, 1978: 257)

Le noble sang de mon mari, venu du corps de sa mère, court maintenant dans les veines de mon fils, mêlé au mien. Tout le sang des hommes, goutte à goutte, mois après mois, élaboré dans nos ventres. L'hémorragie est interminable. (Cardinal, 1983: 75)

Dans ce recours à l'intertextualité, un passage privilégié entre tous, l'avortement tenté par sa mère, revient inlassablement: dans *La clé sur la porte*, elle l'attribue à l'une des jeunes filles qui fréquentent la maison, et qui curieusement, en nous offrant une fausse piste, porte le nom qu'on lui donnait en famille, Moussia:

—Tu sais ce qu'elle a fait ma mère, quand j'avais douze ans, pour m'expliquer que j'allais avoir mes règles?

—Non, qu'est-ce qu'elle a fait?

—Eh bien, elle m'a expliqué qu'elle avait essayé de se faire avorter de moi au début de sa grossesse. [...] D'abord elle m'a raconté tout ce qu'elle avait fait pour ne pas garder cet enfant, qu'elle avait pris des comprimés d'aspirine par tubes entiers et puis de la quinine aussi. Ça l'a rendue malade mais elle n'a pas fait de fausse couche. [...] Alors elle a fait du cheval et du vélo dans les terrains vagues et dans les rues pavées. Y a rien eu à faire. [...] Ça m'a flanqué un coup terrible. Depuis elle me dégoûte. Quand je pense que j'ai été dans son ventre ça me donne la nausée. Maintenant ça va mieux mais quand j'étais plus jeune je l'imaginais toujours sur son vélo ou son canasson, et à avaler ses poisons pour me faire foutre le camp. (Cardinal, 1972: 213-214)

Elle reprend le fragment dans *Les mots pour le dire*, où elle déverse longuement tout le mal que sa mère lui a causé, et plus tard elle le raconte sans fard, décharné —toujours la même séquence à peine réécrite—, dans *Au pays de mes racines*, récit

autobiographique avoué. L'effet ravageur des mots de sa mère, que le lecteur peut suivre au long des lectures, est ici évoqué et avoué avec toute sa charge de dramatisation et de douleur:

Si j'avais pu savoir le mal qu'elle allait me faire, si au lieu de n'en avoir que la prémonition, j'avais pu imaginer la vilaine blessure inguérissable qu'elle allait m'infliger, j'aurais poussé un hurlement. Bien campée sur mes deux jambes écartées j'aurais été chercher en moi la plainte fondamentale que je sentais se former, je l'aurais conduite jusqu'à ma gorge, jusqu'à ma bouche de laquelle elle serait sortie sourdement d'abord comme une corne de brume, puis elle se serait effilée en un bruit de sirène et elle se serait enflée en ouragan. J'aurais hurlé à la mort et je n'aurais jamais entendu les mots qu'elle allait laisser tomber sur moi comme autant de lames estropiantes.

Là, dans la rue, en quelques phrases, elle a crevé mes yeux, elle a percé mes tympanes, elle a arraché mon scalp, elle a coupé mes mains, elle a cassé mes genoux, elle a torturé mon ventre, elle a mutilé mon sexe. (Cardinal, 1980: 179)

Cependant, c'est peut-être *Le passé empiété* (1983) le meilleur exemple, du point de vue purement romanesque, de son cheminement intérieur. La protagoniste, une femme de 50 ans, célèbre pour ses magnifiques broderies, cherche dans l'isolement à se décharger de son sentiment de culpabilité. Son remords sans nom la pousse à un départ intérieur, pour rencontrer la femme qu'elle est devenue, et ainsi pouvoir comprendre et s'accepter.

Ce difficile acheminement vers soi se poursuit sur trois voies et trois espaces différents. La première, voie de l'exil, est la fuite matérielle vers d'autres cieux: une maison isolée au bord de la mer du nord. La deuxième, interne, débouche sur l'espace du passé: recherche identitaire à travers la reconstruction de l'image du père, depuis toujours absente et refoulée, et essai d'appropriation et de compréhension de la masculinité. La troisième, elle aussi interne, représente un espace appartenant à l'imaginaire et au rêve: un dialogue familial avec Clytemnestre, celle de la mythologie grecque qui tua son mari Agamemnon et fut à son tour assassinée par ses enfants; ce dialogue lui permet de revisiter et de reviser le mythe grec, et ce faisant, de se reconnaître en tant que femme, dans l'intemporel féminin: l'épouse, la mère, la femme tout court, et finalement de s'accepter.

Dans ce roman du 'je', aux possibilités offertes par l'emploi d'un narrateur autodiégétique vient s'ajouter le jeu scriptural de la temporalité verbale multiple, car les temps verbaux changent suivant le pan spatio-temporel choisi, et les temporalités se mélangent selon le temps raconté⁷. Nous sommes en plein espace de fiction, un espace et un temps recréés par l'imagination et les souvenirs de la narratrice. Et

⁷ D'après J. Milly, (1992: 123) «Quoiqu'il nous apparaisse sous la forme d'un objet fixe, le texte présente toujours les traces du temps auquel a été soumis l'auteur et dans lequel évoluent les personnages». Le passage continué dans *Le passé empiété* du présent au passé est, d'après le même critique, un procédé employé fréquemment pour rappeler des souvenirs, car les va-et-vient entre le présent et le passé exploitent « toutes les ressources en matière de temporalité » (1992: 131).

dans le flou de cette pluralité spatio-temporelle, les personnes narratives changent, et les *moi* se multiplient.

Naviguant dans les paysages de la mémoire et du mythe, nous retrouvons une femme aux prises avec ses fantasmes, envahie par des sentiments qu'elle veut maîtriser et surtout comprendre. La solitude, recherchée et acceptée, devient le fil conducteur qui lui permet de s'expliquer. Et de la solitude aux rapports de couple, le pas est franchi. S'appuyant sur le souvenir de l'accident de ses enfants, elle passe à invoquer sa maternité, et tout naturellement, à *l'être-femme*. Le souvenir de la naissance de sa fille la mène à s'expliquer intellectuellement la nature féminine, et à découvrir la liaison perpétuelle entre les femmes, qui se perd dans la nuit des temps:

La mangue. La fille pareille que la mère et la grand-mère et l'arrière-grand-mère, nous donnant naissance les unes aux autres. Pareilles. Nous nous transmettons les secrets des sources sans même parler, à seulement nous regarder. (Cardinal, 1983: 27)

La silhouette de la mère se dessine en contrejour, faite de superficialité, d'amour maternel, et finalement pétrie de haine. La culpabilité du père dans la mort de son enfant, l'impossibilité de pardon de la mère, sa vengeance: le sentiment de la maternité, le drame de la mort de l'enfant rapprochent la protagoniste de sa mère⁸. La femme rejoint enfin la femme: la narratrice, se reconnaissant surtout mère, se reconnaît alors dans la mère, et se range contre le souvenir du père, sous la bannière de la vengeance maternelle, puisque en tant que femme, elle ne peut pas sentir comme un homme:

Je sais qu'il a de la peine, mais quelle peine? Comment s'élaborent cet amour et cette peine dans son corps d'homme? Je ne peux pas penser à l'enfant comme le ferait un homme. Comment ça se vit un enfant pour un homme? Pour moi, c'est dans le ventre que ça se passe, c'est viscéral. (Cardinal, 1983: 220)

La narratrice retrace la tragédie de Clytemnestre, mais comme dans une broderie fantaisiste et fantastique, elle y enroule les fils d'une autre histoire imaginée et imaginaire: ses enfants et leur moto, un accident sans gravité, et leur renaissance dans l'eau symbolique⁹. Le soleil, la mer, la terre méditerranéens et mythiques redonnent de la force à la femme brisée du début du livre; finalement, elle est guérie de la blessure de la maternité, et le sentiment de faute et de culpabilité ancré dans la mémoire de l'être-femme a disparu. La peur partagée avec la Clytemnestre mythique, celle d'avoir enfreint les règles imposées aux femmes, se dissout. Le sang sacrificiel de la reine a libéré la protagoniste de ce poids, et elle pourra s'insurger, sans remords.

⁸ Les rapports mère/fille, relation conflictuelle que l'on qualifie de primordiale, sont, d'après M. Ozouf (1995: 16), «ordinairement épineux».

⁹ G. Durand (1969: 112) signale comment «L'isomorphisme de la lune et des eaux est en même temps une féminisation»; ailleurs (1969: 256-262), il met l'accent sur l'aspect maternel de la mer.

Nous retrouvons dans ce roman des images enracinées dans l'inconscient de Cardinal: l'enfance, la mythologie, mais aussi la mère, l'image agrandie du père, le couple, l'expérience de la maternité. Et, planant sur ce paysage changeant, comme les fils d'une broderie magique, la peur: celle de la femme, celle des femmes qui osent agir sans respecter les règles, les normes:

Des regards vengeurs, des regards inquiets, des regards méprisants, des regards moqueurs, des regards peïnés, des regards critiques, des regards experts, des regards nostalgiques, des regards savants. Ils me font honte et me scandalisent. Je n'ai pas voulu baisser les yeux, je n'ai pas obéi, j'ai désobéi ! Je suis coupable d'avoir désobéi aux gens, à leurs règles, à leurs lois, à la culture, à la morale, à ce qu'ils appellent «l'éternel féminin», et le prix astronomique de cette désobéissance, ce sont les vies de mes deux enfants... (Cardinal, 1983: 43)

Nous pouvons voir ainsi comment dans l'univers scriptural de Cardinal, quelques éléments prennent le dessus. Univers fictionnel, certes, mais doublé d'un paysage autobiographique dans lequel certains thèmes majeurs s'inscrivent à contre-jour, et d'autres acquièrent des profils et des contours de plus en plus clairs d'un livre à l'autre.

Les éléments primordiaux restent toujours les mêmes: d'un côté, l'appel de la terre algérienne qui l'a vue naître, ce qui la rapproche en fait de l'écriture dite *migrante*. C'est surtout dans *Au pays de mes racines* qu'elle puise dans l'exaltation du pays de son enfance la douleur de la perte et le bonheur des retrouvailles. C'est dans sa lecture que nous retrouvons clairement exprimé le côté profondément méditerranéen de l'auteur:

Ce matin le soleil m'a réveillée vers six heures et je n'ai pas pu m'empêcher de courir au balcon.

Oui, je suis à Alger. Et je n'ai pas besoin de montre pour me dire quelle heure il est. Je le sais, à seulement regarder et sentir. La couleur de l'eau dans le port. La lumière sur le Djurdjura. La brume qui annonce la journée chaude. L'air. L'odeur d'Alger n'a pas changé. (Cardinal, 1980: 117)

Le premier couple fondateur, celui du père et de la mère, image à laquelle elle veut échapper, rejoint une autre image: celle d'une famille non conventionnelle, trois enfants et un mari absent, la figure masculine —tout comme celle des enfants— se ressemblant de roman en roman. Les rapports du couple, toujours instables, reflètent inlassablement une relation amoureuse libre et indépendante.

L'inscription du corps féminin, considérée comme une des caractéristiques de l'écriture-femme, occupe dans l'oeuvre de Cardinal une place non négligeable. Le rejet des tabous et des normes établies est clair, au fil de son oeuvre. Un rejet qui ne s'est pas fait sans mal, étant donné son dur dressage bourgeois. Mais Cardinal, qui arrive à dire l'indicible, est consciente de sa victoire sur les mots et par là sur les hypocrisies qui voilent les corps:

Maintenant je découvrais mon vagin et je savais qu'il en serait désormais avec lui comme avec mon anus: nous allions vivre ensemble comme je vivais avec mes cheveux, mes doigts de pied, la peau de mon dos, toutes les parties de mon corps, comme je vivais avec ma violence, ma dissimulation, ma sensualité, mon autorité, ma volonté, mon courage, ma gaieté. Harmonieusement, sans honte, sans dégoût, sans discrimination. (Cardinal, 1975: 307-308)

Pour ce qui est de la maternité, thème lié profondément à la terre, elle se développe sous plusieurs versants qui convergent dans une même image fondatrice. Car de *La création étouffée* à *Les mots pour le dire* ou *Le passé empiété*, une image s'impose: celle de la mère castratrice. Thème féministe —ou féminin— s'il en est, mais qui pour Cardinal n'a rien d'une recherche superficielle ou d'un souhait d'être «dans le vent». L'avortement raté est en fait un élément fondateur de sa personnalité, l'aveu étant la cause profonde de son écartèlement psychologique. Il s'agit donc, pour elle, d'une recherche profonde de son moi, qui se dit et se construit par l'écriture, dans le but final de s'accepter telle qu'elle est:

Au cours des années je me suis enfoncée en elle comme dans un gouffre noir. Ainsi ai-je fait la connaissance de la femme qu'elle voulait que je sois. J'ai dû, jour après jour, faire le relevé de son acharnement à fabriquer un être parfait selon elle. J'ai dû mesurer la force de sa volonté à tordre mon corps et ma pensée pour leur faire prendre le chemin qu'elle avait décidé. C'est entre cette femme qu'elle avait voulu mettre au monde et moi que la chose s'était installée. Ma mère m'avait dévoyée et ce travail avait été si bien fait, si profond, que je n'en étais pas consciente, je ne m'en rendais plus compte.

De ma mère, maintenant, j'ai le souvenir de l'avoir aimée à la folie au cours de mon enfance et de mon adolescence, puis de l'avoir haïe et enfin de l'avoir volontairement abandonnée très peu de temps avant sa mort qui a d'ailleurs mis un point final à mon analyse. (Cardinal, 1975: 86)

Cette recherche intérieure, cette quête continuelle de la réconciliation, par laquelle elle essaie de parvenir à être en accord avec soi-même, elle la poursuit ainsi dans chacun de ses romans, dans chaque récit, et cela à travers de personnages plus ou moins fictionnels, plus ou moins proches de sa biographie. Le jeu de l'intertextualité nous révèle en fait un portrait féminin en pointillé, aussi vrai que nature. Et grâce à tous ces personnages qui disent si souvent «je», et qui sont toujours de douloureux morceaux d'elle-même, le lecteur découvre non seulement ce qui hante notre auteur, mais ce qui hante la Femme.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CARDINAL, M. (1964): *La mule de corbillard*, Julliard, Paris.

— (1965): *La souricière*, Julliard, Paris.

— (1972): *La clé sur la porte*, Grasset, Paris.

- (1975): *Les mots pour le dire*, Grasset, Paris.
- (1978): *Une vie pour deux*, Grasset, Paris.
- (1980): *Au pays de mes racines*, Grasset & Flasquelle, Paris.
- (1983): *Le passé empiété*, Grasset, Paris.
- COHN, D. (1997): «Vies fictionnelles, vies historiques: limites et cas limites» in *Littératures*, n° 105, 24-48.
- DIDIER, B. (1981): *L'écriture-femme*, P.U.F., Paris.
- DURAND, G. (1969): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- MILLY, J. (1992): *Poétique des textes*, Nathan, Paris.
- OZOUF, M. (1995): *Les mots des femmes*, Fayard, Paris.
- RABATEL, F. (2002): *L'intertextualité*, Flammarion, Paris.
- REUTER, Y. (1991): *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris.
- SAMOYAUULT, T. (2001) *L'intertextualité*, Nathan/HER, Paris.
- SERRANO MAÑES, M. (2002): «Marie Cardinal: le silence des mots», in *La Littérature au Féminin*, 589-600.