

Création et procréation
Métaphores chez Hélène Cixous et Nancy Huston

Catherine Voyer-Léger

Thèse soumise à la

Faculté des études supérieures et postdoctorales

dans le cadre des exigences

du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Université d'Ottawa

RÉSUMÉ

Cette thèse de maîtrise s'intéresse à une métaphore commune qui trouve ses racines dans la pensée grecque de Platon et qui se déploie sous diverses formes jusqu'à nos jours : la création artistique comme procréation. Nous proposons la lecture de deux essais écrits par des écrivaines de la deuxième moitié du XX^e siècle, « La venue à l'écriture » de Hélène Cixous (1977) et *Journal de la création* de Nancy Huston (1990). Au croisement de la réflexion sur la métaphore d'usage et des débats sur l'essence féminine dans la création littéraire, nous nous interrogeons sur le rôle que joue cette métaphore dans une prise de parole souhaitant revaloriser l'écriture des femmes. Cette thèse montre que si la métaphore d'usage peut être revivifiée par des choix formels, le recours répété à une image biologique de la création tend tout de même à conforter la thèse féministe différentialiste selon laquelle la création féminine serait différente par essence de la création masculine.

REMERCIEMENTS

Si l'idée de faire une deuxième maîtrise m'habitait depuis un certain temps, tout a vraiment commencé à Port-a-Prince. Pour cela, il me faut d'abord remercier Rodney Saint-Éloi et tous les écrivains avec lesquels j'ai eu la chance de faire ce voyage au printemps 2013. Bertrand, Élise, Louise, Pierre, Yvon vous êtes ceux qui, parmi d'autres, m'ont convaincue pendant ce séjour que ma place était en littérature et qu'il n'est jamais trop tard pour rentrer chez soi.

Il me faut aussi remercier ma directrice, Lucie Joubert, qui m'avait partagé tout son enthousiasme lors d'une rencontre impromptue en salon du livre et qui a répondu avec la même vivacité lorsque je l'ai contactée à mon retour de Haïti avec ce projet de reprendre des études. Merci d'avoir accueilli mes intuitions à bras ouverts.

Je salue aussi le Regroupement des éditeurs canadiens-français et ses membres, mon employeur à l'époque, qui a accepté tous les aménagements nécessaires pour rendre ce travail possible.

Et tous les autres! Une écrivaine, travailleuse autonome, étudiante comme moi dépend beaucoup de ces réseaux sociaux que nous sommes prompts à accuser de bien des maux. Ils sont aussi une source de nourriture intellectuelle et un formidable outil pour briser l'isolement. Spontanément, je pense à Samuel Archibald, Isabelle Boisclair et Bastien Leboeuf qui m'ont tous, à un moment ou un autre, dirigée vers une source qui s'est avérée incontournable. Mais il y en a sûrement plusieurs autres que j'oublie.

J'ai croisé de nombreux collègues depuis le début de ma maîtrise en janvier 2014, mais j'ai une pensée particulière pour Ariane Brun del Re qui fut une exceptionnelle alliée de rédaction dans les derniers mois cruciaux de l'aventure. À ce propos, je tiens à saluer le travail de l'équipe de Blitz Paradisio qui organise les retraites Thèsez-vous sans lesquelles cette thèse n'aurait pas été achevée aussi rapidement.

Je dédie cette thèse à la mémoire de Thierry Hentsch qui m'a accompagnée pour un premier parcours de maîtrise en science politique au début des années 2000. Je pense à lui régulièrement : quand j'écris, quand je lis, quand j'enseigne. Il avait un talent féroce pour ces trois activités. Comme moi, il savait que cette deuxième thèse est mieux réussie. Bien avant moi, il savait que ma maison est en littérature.

INTRODUCTION

Gestation et inspiration, l'accouchement d'une œuvre, les douleurs de la création : par où commencer ? Alfred de Vigny, Victor Hugo ou Honoré de Balzac?

Celui qui peut dessiner son plan par la parole passe déjà pour un homme extraordinaire. Cette faculté, tous les artistes et les écrivains la possèdent. Mais produire, mais accoucher, mais élever laborieusement l'enfant, le coucher gorgé de lait tous les soirs, l'embrasser tous les matins avec le cœur inépuisé de la mère, le lécher sale, le vêtir cent fois des plus belles jaquettes qu'il déchire incessamment... Cette habitude de la création, cet amour infatigable de la maternité qui fait la mère..., enfin cette maternité cérébrale si difficile à conquérir, se perd avec une facilité prodigieuse...¹

À la même époque, dans le milieu anglo-saxon des lettres, nous pourrions aussi penser à Mary Shelley dont le *Frankenstein* est souvent lu comme une allégorie sur les dangers de la création. Shelley référerait elle-même à son œuvre comme « my hideous progeny » ou « an offspring² ». Bien avant cela, Pierre Corneille écrivait à propos de sa pièce *Rodogune* : « Cette préférence est peut-être en moi un effet de ces inclinations aveugles qu'ont beaucoup de pères pour quelques-uns de leurs enfants³. » Et combien d'autres occurrences depuis? Pensons à Amélie Nothomb qui y réfère régulièrement ou Michel Tremblay qui, pour expliquer son rapport tendu à la critique, affirme : « Quand on nous dit que nos bébés sont laids, on réagit. Un point c'est tout⁴. » Ou encore les titres des journaux qui parlent de la « maternité⁵ » d'un personnage dans une célèbre affaire de droits d'auteur. Et tous ces exemples excluent la conversation quotidienne où on félicite le primoromancier

¹ Honoré de Balzac, *La cousine Bette*, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio, 1972 [1846], p. 236.

² Cité dans Susan Standfort Friedman, « Creativity and the Childbirth Metaphor : Gender Difference in Literary Discourse », *Feminist Studies*, vol. 13, no. 1 (spring 1987), p. 68.

³ Pierre Corneille, « Examen de *Rodogune* » dans *Œuvres complètes*, Tome troisième, Paris : Librairie Hachette, 1894, p. 54.

⁴ Michel Tremblay cité dans Anne-Marie Cloutier, *Le dépit amoureux : Créateurs et critiques au théâtre*, Montréal : Fides, 2005, p. 62.

⁵ Stéphane Baillargeon, « La maternité de Caillou, une affaire de gros sous », *Le Devoir*, 5 octobre 2015, <http://bit.ly/2nL7Vo9> (consulté le 10 janvier 2017).

pour son « premier bébé » et où le verbe « accoucher » est devenu commun quand il s'agit d'écrire (ou de pondre!) livres, thèses ou articles. Dans tous les cas, l'image semble aller de soi: l'idée, l'inspiration, la flamme sont en soi et il faut les faire sortir, même si cela implique quelques douleurs assimilables à celles qu'endure la parturiente.

Les métaphores qui comparent la création artistique à la procréation humaine sont légion et elles sont entrées dans l'usage :

Que la création soit un accouchement, ce n'est guère douteux. Il y a un vocabulaire de la création, étonnant, et dont cependant on ne s'étonne pas car il est banal, et qui tourne autour de l'accouchement, de l'expulsion verbale, qu'accompagne [...] la souffrance du poète qui est celle de la maternité⁶.

D'où vient cette métaphore et comment expliquer sa pérennité et les diverses formes qu'elle emprunte? Peut-on encore la considérer comme une métaphore originale ou est-elle tellement entrée dans l'usage qu'elle s'apparente à un lieu commun? Doit-on craindre certaines dérives de cette prédominance de l'image de l'artiste comme procréateur? Voici quelques-unes des questions générales qui concernent cette métaphore.

1. Les origines

Le parallèle entre la création artistique et la procréation tire certaines de ses racines dans les récits religieux (et la notion du Créateur), mais surtout dans la tradition philosophique grecque : « On pense d'ailleurs au terme même de "Poète", que nous employons la plupart du temps au sens élargi de "créateur, et qui, en grec, s'emploie à travers le verbe faire, créer, à la fois pour l'œuvre que l'on fait et l'enfant dont on accouche⁷. »

⁶ Michelle Coquillat, *La poétique du mâle*, Paris : Gallimard, 1982, p. 219.

⁷ *Ibid.*, p. 219.

Évidemment, refaire l'histoire de cette idée serait une thèse en soi, mais disons tout de même quelques mots de Platon et de la maïeutique, puisque « the comparison between the poet and the biological parent and, simultaneously, between poem and "offspring" finds first expression, historically, in Plato and returns as a conventional figure referring to literary genesis in classical, medieval, and Renaissance texts⁸. » Le terme maïeutique est construit à partir du nom de Maïa qui, dans la mythologie grecque, veillait au déroulement des accouchements.

Les premières références à la maïeutique de Socrate se trouvent dans *Le Banquet* de Platon. Dans la deuxième partie du texte, Socrate utilise dans son dialogue avec Agathon la technique de la maïeutique qui consiste à poser des questions pour permettre au sujet de trouver la vérité en lui-même. Il rapporte ensuite son propre apprentissage de la maïeutique en racontant son échange sur l'amour avec Diotime, une femme « experte en ce domaine comme en beaucoup d'autres⁹ ». Diotime établit alors un parallèle entre la fécondité du corps et la fécondité de l'esprit qui mènent au désir de tout humain d'engendrer, désir piloté par l'envie d'immortalité.

Pour Diotime, l'âme féconde semble encore plus importante que le corps fécond. Ceux qui sont préoccupés par la fécondité du corps « se tournent de préférence vers les femmes¹⁰ ». A contrario, c'est la rencontre déterminante avec un homme qui permettra à la fécondité de l'âme de s'exprimer à travers la pensée. Cette fécondité concerne les poètes, les inventeurs et les administrateurs des cités. Tout le dialogue avec Diotime établit d'ailleurs clairement la supériorité de cette fécondité entre hommes par rapport à celle du corps :

⁸ Terry J. Castle, « Lab'ring Bards : Birth "Topoi" and English Poetics (1660-1820) », *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 78, no. 2 (April 1979), p. 194.

⁹ Platon, *Le Banquet*, Paris : Flammarion, 2016, p. 137.

¹⁰ *Ibid.*, p. 154.

C'est que, j'imagine, au contact avec le bel objet et dans une présence assidue auprès de lui, il enfante et il procréé ce qu'il portait en lui depuis longtemps; qu'il soit présent ou qu'il soit absent, sa pensée revient à lui et de concert avec lui il nourrit ce qu'il a procréé. Ainsi une communion bien plus intime que celle qui consiste à avoir ensemble des enfants, une affection bien plus solide, s'établissent entre de tels hommes; plus beaux en effet et plus assurés de l'immortalité sont les enfants qu'ils ont en commun. Tout homme préférera avoir des enfants de ce genre plutôt que des enfants qui appartiennent au genre humain¹¹.

Comme nous le soulignons plus tôt en citant Terry J. Castle, la même image perdurera à travers les âges en changeant de forme et d'usage. Mais dès l'origine, la métaphore entretient des liens étroits avec la binarité qui oppose femmes/corps et hommes/pensée, une binarité clairement hiérarchique où les « fruits » de la pensée sont considérés supérieurs. Cette hiérarchie traversera l'histoire de la métaphore, au moins jusqu'au milieu du XX^e siècle : « The spiritual "offspring", the poem, is superior to the human offspring because it is truly immortal, and its immortality is transferred to the poet himself¹². » C'est la même idée que Nancy Huston poursuit lorsqu'elle associe le roman à un enfant sans mère et sans nombril, donc non concerné par la réalité fragile et mortelle du vivant¹³.

Même si la métaphore connaîtra de nombreuses occurrences pendant toute l'histoire, c'est véritablement au XIX^e siècle qu'elle prend la forme qu'on lui connaît encore aujourd'hui. Nous reviendrons au premier chapitre sur le travail de Michelle Coquillat dans *La poétique du mâle*, mais notons déjà qu'elle constate à travers le temps un changement important entre l'Ancien régime et la période romantique : soit un passage d'une métaphore de la filiation à une métaphore de la gestation. L'écrivaine explique en détail comment l'histoire de cette métaphore et de ses nuances a un impact sur l'absence de considération pour le potentiel créatif des femmes. Nous ne reprendrons que les grandes lignes de ce travail

¹¹ *Ibid.*, p. 155.

¹² Terry J. Castle, *loc. cit.*, p. 195.

¹³ Nancy Huston, « Novels and Navels », *Critical Inquiry*, vol. 21, no. 4 (summer 1995), p. 713.

important de Coquillat, mais nous lui devons beaucoup puisqu'il permet déjà de comprendre en quoi les métaphores dominantes peuvent être source de dérives.

2. Les métaphores et leurs dérives

Davantage qu'un outil littéraire, nous verrons que les métaphores sont au cœur des systèmes conceptuels que nous utilisons et c'est à travers l'usage de ces systèmes que certaines d'entre elles deviennent dominantes. Nietzsche évoque l'usage de la métaphore comme un « instinct fondamental de l'homme dont on ne peut faire abstraction un seul instant, car on ferait alors abstraction de l'homme lui-même¹⁴ ». Paul Ricoeur souligne pour sa part qu'« il n'y a pas de lieu non métaphorique¹⁵ ». C'est ce qui de tout temps complique l'étude des métaphores puisque dans le mouvement même où nous tentons d'expliquer leur fonctionnement, nous en créons de nouvelles. Dans cette dernière phrase, le mot *mouvement* utilisé pour expliquer un processus cérébral est une métaphore au sens des linguistes George Lakoff et Mark Johnson dont les travaux sur la métaphore d'usage seront au cœur de notre démarche. Dans leur ouvrage *Les métaphores dans la vie quotidienne*, les deux linguistes affirment : « Comme les catégories de notre pensée quotidienne sont largement métaphoriques et que nos raisonnements quotidiens mettent en jeu des implications et des inférences métaphoriques, la rationalité ordinaire est donc imaginative par nature¹⁶. » Les métaphores sont donc incontournables.

¹⁴ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Paris : Aubier, 1969 [1872-1875], p. 195.

¹⁵ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1975, p. 25.

¹⁶ George Lakoff et Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985 [1980], p. 204.

L'objectif de ceux qui ont un regard critique sur les métaphores n'est donc pas de les éliminer, mais de montrer en quoi celles dont l'usage est redondant ont des impacts sur les idées dominantes et sur les relations de pouvoir. À propos de la métaphore qui nous intéresse principalement, ce que montre Coquillat dans l'ouvrage évoqué précédemment, c'est que les métaphores qui assimilent la création artistique à la procréation humaine tendent, dans l'histoire, à rigidifier un partage genré des rôles qui exclut les femmes du domaine des arts.

Cette thèse développée par Michelle Coquillat, Terry J. Castle et certaines¹⁷ autres chercheuses sera la prémisse de notre travail. Nous assumons qu'à travers les siècles, l'usage répété de la métaphore a eu des impacts sur l'image des femmes dans le monde créatif et c'est pourquoi nous nous interrogerons sur l'utilisation, par des femmes contemporaines, de cette même image.

3. Le corpus

Dans le premier chapitre, nous reviendrons plus en détail d'une part sur la théorie de la métaphore, y compris de la métaphore d'usage et, d'autre part, sur les travaux de celles qui se sont intéressées aux métaphores de la création comme procréation. Nous nous pencherons ensuite sur le travail de deux écrivaines pour tenter de réfléchir aux usages de cette métaphore en littérature contemporaine. Nous l'avons dit, il s'agit d'une métaphore dont on trouve beaucoup d'occurrences dans le langage courant et dans le discours médiatique, mais c'est bien son usage en contexte littéraire, et plus particulièrement en

¹⁷ Il semble en effet que ce soit très largement des femmes qui se sont penchées sur cette métaphore.

contexte essayistique, qui nous intéressera dans ce travail. Notre objectif est d'une part de vérifier le type d'usage fait par des écrivaines de cette métaphore et de mettre en lumière l'utilisation d'éventuelles stratégies pour tordre la métaphore d'usage, la décaler ou la transformer. Utiliser une métaphore banale dans le cours de la conversation, par facilité ou de façon inconsciente, ce n'est pas la même chose que de choisir une métaphore d'usage et la poser au cœur d'une réflexion sur la création. C'est le choix qu'ont fait, à quelque quinze ans d'intervalle, les écrivaines Hélène Cixous et Nancy Huston.

Dans le deuxième chapitre, nous nous pencherons sur le travail d'Hélène Cixous et plus précisément sur son texte « La venue à l'écriture¹⁸ » paru d'abord en 1977 dans un ouvrage à six mains portant le même titre et qui interrogeait le rapport des femmes à la création littéraire. Comme corpus secondaire, nous ne pourrions négliger d'autres textes publiés par Cixous à la même période, notamment « Le rire de la Méduse¹⁹ » ou l'essai *La Jeune Née*²⁰ écrit en collaboration avec Catherine Clément.

Dans le troisième chapitre, notre analyse portera sur le travail d'essayiste de Nancy Huston et plus précisément sur *Journal de la création*²¹ paru en 1991. Comme corpus secondaire, nous nous pencherons sur des textes complémentaires de Huston comme l'article « Le dilemme de la romamancière²² ».

Ces deux choix se sont imposés parce que dans « La venue à l'écriture » comme dans *Journal de la création*, les métaphores rapprochant création et procréation ne sont pas

¹⁸ Hélène Cixous, « La venue à l'écriture » dans *Entre l'écriture*, Paris : Des Femmes, 1986 [1977]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LVE, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁹ *Id.*, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée, 2010.

²⁰ Hélène Cixous et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris : 10-18, 1975.

²¹ Nancy Huston, *Journal de la création*, Arles : Actes Sud, coll. Babel, 1990. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle JC, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte

²² *Id.*, « Le dilemme de la romamancière », *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles : Actes Sud, coll. Babel, 1995, p. 123-145.

qu'accidentelles, elles sont au cœur du projet. Il s'agit donc de deux textes qui posent, par analogie, cette question du lien pour les femmes entre leurs rôles de porteuse, d'accoucheuse, de mère et leur rôle d'écrivaine. Pourtant, malgré cette similitude, il s'agit aussi de deux textes stylistiquement très différents qui s'inscrivent dans deux périodes différentes de l'histoire récente.

Si la première dérive aura été d'exclure les femmes de la création à travers l'usage extensif d'une métaphore qui divisait les rôles, que risque-t-on devant un discours féminin qui récupère la même métaphore? La crainte de plusieurs, dont Coquillat et Susan Stanford Friedman, concerne l'essentialisme : existe-t-il une essence de l'écriture au féminin et celle-ci s'explique-t-elle par la fonction organique de procréation? Le fait que les deux textes de notre corpus aient été publiés en France à quinze ans d'intervalle nous permettra d'interroger le contexte des réflexions féministes qui leur sont contemporaines.

Nous poserons deux questions aux textes de notre corpus. D'une part : est-ce que le recours à une métaphore entrée dans l'usage confine au lieu commun ou est-ce qu'elle peut être convoquée de façon nouvelle et revivifiée? D'autre part : est-ce que le recours à une métaphore, usée ou non, qui relie la sphère créative à la sphère biologique contribue à alimenter une vision différentialiste de la création féminine et masculine?

CHAPITRE 1

Les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal.
Nietzsche²³

1. Les métaphores

1.1 Mortes ou vives

Depuis les travaux de Paul Ricoeur sur la question au milieu des années 1970, la notion de « métaphore vive » est au cœur de la plupart des travaux portant sur la figure en études littéraires. On oppose généralement la métaphore vive à la métaphore d'usage, qu'on peut aussi dire conventionnelle ou morte. Bien que ces différents concepts soient parfois présentés comme des synonymes, il faudrait les distinguer. Chacun de ces concepts désigne un stade dans le processus de lexicalisation de la métaphore tel que le présente Michel Le Guern :

L'évolution historique d'une métaphore peut se schématiser ainsi : création individuelle, dans un fait de langage d'abord unique puis répété, elle est reprise par mimétisme dans un milieu précis et son emploi tend à devenir de plus en plus fréquent dans ce milieu ou dans un genre littéraire donné avant de se généraliser dans la langue; au fur et à mesure de ce processus, l'image s'atténue progressivement [...]. L'évolution atteint son degré ultime quand la métaphore est devenue le mot propre²⁴.

²³ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *op. cit.*, p. 183.

²⁴ Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris : Larousse, 1973, p. 82.

Si nous tentions de poursuivre cette catégorisation, nous pourrions donc dire que la « métaphore morte » vise à qualifier un terme dont l'origine métaphorique est manifeste, mais dont l'usage est maintenant admis comme un sens propre : par exemple le verbe « digérer » quand il est question d'idées comme dans « j'ai mis du temps à digérer sa décision ». Bien que ces termes soient lexicalisés, il ne s'agit pas d'une catachrèse qui serait le stade ultime de la lexicalisation telle que la définit Le Guern. On pourrait dire « accepter la décision » plutôt que « digérer », mais on ne pourrait rien substituer aux « pieds » du fauteuil ou aux « ailes » du bâtiment. Selon Ricoeur, le syntagme de « métaphore lexicalisée » est un oxymore puisque la métaphore, par définition, n'est pas dans le dictionnaire²⁵ et elle doit être libre dans son usage, jamais forcée²⁶. Le concept de lexicalisation de la métaphore tel qu'on vient de le définir avec Michel Le Guern permet peut-être de contourner cette objection en posant la lexicalisation comme un processus présentant plusieurs stades.

Avant que la métaphore se meure, il existe donc des stades préalables qu'avec Ricoeur et Fontanier nous pourrions appeler tropes usuels : « Ils sont à mi-chemin des tropes d'invention et des catachrèses²⁷. » Ce sont ces figures qui correspondraient davantage aux termes « métaphores d'usage » ou « métaphores usées » et désigneraient des expressions qui, bien qu'elles ne soient pas lexicalisées, seraient devenues des images courantes du langage.

Là où nous nous distancerons de Ricoeur, c'est que ce dernier associe les métaphores d'usage à la catachrèse, comme s'il était un peu devenu impossible de dire autrement. Jean-Luc Almaric souligne d'ailleurs que si Ricoeur distingue la métaphore morte de la métaphore d'usage à un moment de son analyse, il semble rapidement résumer la métaphore usée à une

²⁵ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 206.

²⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁷ *Ibid.*, p. 85.

métaphore lexicalisée²⁸. Or, nous pensons qu'il existe un nombre considérable de métaphores dont l'usage n'est pas forcé, mais pourtant extrêmement courant; des métaphores qui s'apparentent à des lieux communs. Ce qui les distingue des métaphores vives c'est que, non seulement elles ne sont pas très inventives, mais dans la plupart des cas, on ne se rend plus compte qu'elles sont des métaphores. Contrairement à la métaphore vive, la métaphore d'usage n'est pas surprenante, elle ne demande pas à celui qui la reçoit ou l'entend de faire un travail pour comprendre le point de jonction entre les deux termes parce que l'image est convenue et semble aller de soi. Nous pensons que la métaphore générale de la création comme naissance et son corollaire, l'œuvre comme bébé, appartiennent tout à fait à cette catégorie puisque, comme nous l'avons démontré rapidement en introduction, leur usage est extrêmement répandu.

Non pas qu'il nous semble que Ricoeur ait tort lorsqu'il défend la valeur des « tropes de l'écrivain », seuls capables de « donner de la couleur, [d']exciter l'étonnement, la surprise par des combinaisons nouvelles, inattendues, insuffler force, énergie au discours²⁹ ». Mais nous nous refusons tout de même à dénier tout intérêt aux métaphores d'usage puisqu'il nous semble que leur valeur est ailleurs, précisément dans leur caractère répétitif. Dans la métaphore vive, c'est la tension métaphorique qui crée l'intérêt; dans la métaphore d'usage, c'est la redondance. « Ce qui est signifiant dans ces métaphores » écrit Judith Schlanger à propos des métaphores de l'organisme « est qu'elles surabondent³⁰. »

²⁸ Jean-Luc Almaric, *Ricoeur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*, Paris : PUF, 2006, p. 25.

²⁹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 86.

³⁰ Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Paris : L'Harmattan, collection Histoire des Sciences Humaines, 1995 [1971], p. 256.

Les linguistes George Lakoff et Mark Johnson³¹ ont consacré un ouvrage important à la question des métaphores dans la vie quotidienne, soit des métaphores lexicalisées ou des métaphores d'usage (eux non plus ne font pas la différence entre les deux niveaux d'usage) qui organisent non seulement notre langage, mais aussi notre pensée. C'est sans doute à Ricoeur qu'ils répondent lorsqu'ils écrivent que les métaphores dites mortes « sont vivantes dans le sens le plus fondamental du terme: ce sont des métaphores qui nous font vivre. Le fait qu'elles soient fixées par convention dans le lexique de la langue anglaise n'empêche pas qu'elles soient vivantes³². »

Si on s'appuie sur une définition de base, la métaphore d'usage fonctionne à peu près comme la métaphore vive puisqu'il y a, comme le décrit Ricoeur, une transaction entre contextes : « Selon une formulation élémentaire, la métaphore maintient deux pensées de choses différentes simultanément actives au sein d'un mot ou d'une expression simple, dont la signification est la résultante de leur interaction³³. » Le travail de la métaphore serait un travail de réduction d'écart. Il y a d'abord une impertinence lorsqu'on pose côte à côte les deux termes de la métaphore puisqu'au sens propre ceux-ci ne semblent pas être faits pour se marier. Cette impertinence implique un effort de la part du lecteur pour trouver le pont entre les deux termes³⁴, c'est ce qu'on appelle le transport métaphorique.

C'est ici qu'intervient pourtant la différence entre la métaphore vive et la métaphore d'usage. Dans la métaphore poétique, ce n'est ni le lexique ni les clichés qui peuvent répondre à l'écart; c'est le travail du lecteur de trouver ce pont, quelque chose comme un troisième terme charnière qui crée l'image : « L'étroite passerelle est l'invariant cherché, le

³¹ George Lakoff et Mark Johnson, *op. cit.*, 254 pages.

³² *Ibid.*, p. 64.

³³ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 105.

³⁴ *Ibid.*, p. 196.

reste des deux aires sémantiques qui ne sont pas en intersection maintenant la conscience de l'écart³⁵. » Dans la métaphore d'usage, il semble aller de soi que le troisième terme est connu de tous puisque « les usages culturels décident du sens figuratif de certaines expressions³⁶ ». La métaphore devient donc un lieu commun. Si l'homme est un loup, le troisième terme est « prédateur » et non « quadrupède » ou « poilu » (qui pourrait être le troisième terme dans la métaphore qui compare l'homme à l'ours). La plupart des gens complètent l'équation sans effort.

Nous verrons qu'en ce qui concerne la métaphore qui nous intéresse, bien que son usage soit très fréquent, la résolution de son énigme n'est pas aussi simple. Qu'est-ce qui de l'univers de la procréation enrichit notre idée de la création? Qu'est-ce qui de l'idée du bébé nourrit notre idée de l'œuvre? La fragilité, la filiation, l'appartenance sont seulement quelques-unes des réponses possibles que nous explorerons.

1.2 Métaphores d'usage et lieux communs

George Lakoff et Mark Johnson fournissent dans leur étude sur les métaphores d'usage quelques clés pour mieux comprendre le rapport entre ce concept et celui de lieu commun. Les deux linguistes s'intéressent plus spécifiquement à ce qu'ils appellent des systèmes métaphoriques, c'est-à-dire qu'une métaphore, qualifiée de « générale », peut être vue comme chapeautant d'une part des expressions littérales, mais aussi des expressions imagées dans lesquelles le transport métaphorique est plus visible. Par exemple, si nous prenons la métaphore LA CRÉATION EST UNE NAISSANCE, pour reprendre les termes

³⁵ *Ibid.*, p. 210.

³⁶ *Ibid.*, p. 242.

de leur étude, on pourrait d'une part y retrouver une expression littérale comme « cet écrivain a eu une année fertile » et une expression imagée comme lorsque Amélie Nothomb affirme dans une entrevue journalistique à propos de son écriture : « Je n'ai pas trouvé de moyen contraceptif contre ce genre de grossesse là [sic]³⁷. » Les deux images alimentent le même système métaphorique qui rapproche la sphère de la création artistique de celle de la procréation.

Si les métaphores d'usage sont si importantes dans notre vie quotidienne, cela s'explique en grande partie par le fait qu'elles sont pratiquement incontournables quand nous tentons de nommer des phénomènes abstraits. Paul Ricoeur montre d'ailleurs comment cette idée que « la métaphore dépeint l'abstrait sous les traits du concret³⁸ » est déjà présente chez Aristote. De la même façon, on constate que le transport métaphorique va plus souvent de l'animé vers l'inanimé³⁹. Ce n'est pas un hasard si toute une littérature s'intéresse plus spécifiquement aux métaphores biologiques⁴⁰ ou, comme Judith Schlanger⁴¹, aux métaphores de l'organisme. « Le vivant est le grand paradigme. [...] Figure privilégiée de l'expérience, le vivant est le type de l'unité complexe, coordonnée, mouvante⁴² » affirme Schlanger. La métaphore devient un outil de discours indispensable quand il s'agit de nommer ce qui n'est pas facile à illustrer. Elle permet de tenter, par un transfert d'images vers des données

³⁷ Amélie Nothomb, propos recueillis par Didier Jacob, « Amélie Nothomb : "Je suis toujours enceinte" », *Bibliobs*, 20 septembre 2014, <http://bit.ly/1r9hk2K> (consulté le 1^{er} janvier 2017).

³⁸ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 49.

³⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁰ On consultera à ce propos les travaux de Evelyn Fox Keller dont son livre *Le rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1999 [1995].

⁴¹ Dans son ouvrage *Les métaphores de l'organisme*, Judith Schlanger montre comment les valeurs de l'organisme ont été promues à partir du XIX^e siècle et qu'à travers une série d'analogies et de métaphores, l'organisme devient une clé d'explication des processus humains dans le langage scientifique comme dans le langage politique. Schlanger montre comment l'usage d'un réseau métaphorique peut avoir des conséquences politiques et en dévoile les dérives potentielles.

⁴² *Ibid.*, p. 87.

concrètes, de faire comprendre ce qui n'est pas parfaitement défini, et probablement indéfinissable. Elle rapproche l'abstraction des sens. Mais une telle prédominance montre aussi la supériorité que nous accordons à certaines classes et, par-dessus tout, à ce qui relève de la nature, ou plus précisément d'une idée souvent réductrice et fantasmée du naturel⁴³.

L'utilisation de métaphores dans le domaine des sciences, par exemple, est bien documentée. La plupart des concepts et des théories scientifiques s'appuient sur des démonstrations métaphoriques⁴⁴. Darwin lui-même écrivait dans *De l'origine des espèces*:

On a dit que je parlais de la sélection naturelle comme d'une puissance active ou d'une divinité; mais qui proteste lorsqu'un auteur parle de l'attraction de la pesanteur qui commande les mouvements des planètes? Tout le monde sait ce qui est visé et impliqué par de telles expressions métaphoriques; ce sont des raccourcis quasiment indispensables⁴⁵.

Indispensables, en effet. Mais nous verrons que même les métaphores indispensables méritent parfois d'être analysées, ne serait-ce que pour nous rappeler que la métaphore en choisissant un éclairage précis laisse plusieurs éléments dans l'ombre.

Dans la vie quotidienne, les métaphores sont aussi indispensables. Prenons l'exemple de l'amour à propos duquel Lakoff et Johnson affirment

que nous ne [le] comprenons que partiellement [...] en termes de propriétés inhérentes. Notre compréhension globale de l'amour est métaphorique, et nous le comprenons principalement à l'aide de concepts qui caractérisent d'autres espèces naturelles d'expérience : les Voyages, la Folie, la Guerre, la Santé, etc⁴⁶.

Cela signifie qu'on présentera tour à tour l'amour comme un grand voyage (exemples : « nous avons fait un long *chemin* ensemble » ou « où en sommes-nous? ⁴⁷ ») ou

⁴³ *Ibid.*, p. 228-229.

⁴⁴ On consultera les ouvrages précités de Judith Schlanger et Evelyn Fox Keller à ce propos.

⁴⁵ Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁶ George Lakoff et Mark Johnson, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁷ Exemples tirés de *Ibid.*, p. 54.

comme une guerre (exemples : « il l'a *conquise* » ou « elle l'a *poursuivi* de ses avances⁴⁸ »). Il n'est pas étonnant que des métaphores soient aussi requises pour tenter de nommer l'acte créatif, un acte mystérieux qu'on ne peut imaginer cadrant dans une définition ferme. Mais même si des métaphores diverses peuvent être convoquées (l'œuvre comme une maison, la création comme une bête à dompter, etc.), aucune ne semble avoir, à travers les siècles, autant de portée que la métaphore de la création comme naissance.

Il faut dire que la naissance est au cœur de plusieurs métaphores puisqu'elle est une expérience fondamentale de la vie humaine. Selon Lakoff et Johnson, l'expérience de la naissance est aussi particulièrement intéressante au plan métaphorique puisqu'elle permet d'illustrer un double mouvement. D'une part, le bébé sort de la mère (en termes métaphoriques, nous dirons que l'objet sort d'un contenant). Mais d'autre part, une partie de la mère est dans le bébé (un rapport inversé où la substance du contenant se trouve dans l'objet)⁴⁹. C'est ce double rapport qui caractérise la métaphore générale LA CRÉATION EST UNE NAISSANCE selon Lakoff et Johnson et, ce qui nous intéressera davantage, ce double rapport implique une causalité qui est au cœur de la plupart de nos conceptions de la création : le créateur fait *sortir* de lui son œuvre et cette œuvre est aussi *une partie* de lui.

On pourrait ajouter à la démonstration de Lakoff et Johnson que si on décide de ne pas prendre le terme « naissance », mais le terme voisin de « filiation », on peut aussi inclure une autre variable à l'équation : le bébé contient aussi une partie du père/géniteur, qui lui-même a posé un geste d'ensemencement dans un terreau fertile. Mais la causalité reste la même : ce sont les créateurs qui nourrissent l'œuvre/le bébé de leur substance. Bien qu'il y ait des nuances entre la figure féminine et masculine de la métaphore, et nous y reviendrons,

⁴⁸ Exemples tirés de *Ibid.*, p. 58.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 84.

nous pouvons pour l'instant nous en tenir au fait que l'idée maîtresse de cette métaphore est que la création qui émane de l'artiste contient une partie de l'artiste.

Si la métaphore d'usage est indispensable, on peut donc estimer que son omniprésence n'est pas étonnante. Par contre, la métaphore présente aussi des risques et peut dériver. Le risque premier de la métaphore d'usage est qu'elle devienne hégémonique et que peu de métaphores concurrentes dans le langage courant contribuent à dévoiler la complexité des phénomènes que l'on tente de décrire.

1.3 Les dérives

Nous pourrions donc dire que la question des potentielles dérives des métaphores se résume en une idée : la métaphore est réductrice. « En nous permettant de fixer notre attention sur un aspect d'un concept [...], un concept métaphorique peut nous empêcher de percevoir d'autres aspects qui sont incompatibles avec la métaphore⁵⁰ », écrivent George Lakoff et Mark Johnson. Dans la métaphore, il y a non seulement mise en lumière d'un aspect de l'idée initiale, mais aussi mise entre parenthèses de plusieurs autres aspects. Si la métaphore est inventive, unique, originale, le rapprochement provoqué peut certes causer des malaises, mais il en demeure un acte créatif. Si, au contraire, la métaphore est entrée dans l'usage au point que les locuteurs ne fassent plus trop d'efforts pour réfléchir à ce qui est transporté d'une idée à l'autre, la mise entre parenthèses qui devient inconsciente peut avoir des conséquences : « Quand la métaphore devient usée, l'image, qui n'entre pas dans la

⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

dénotation, tend à s'atténuer au point de n'être pas perçue⁵¹. » Le Nietzsche des premières années développait longuement sur ce même thème dans les textes regroupés aujourd'hui sous le titre *Le livre du philosophe* :

... mais quand la même image est reproduite un million de fois, qu'elle est héritée par de nombreuses générations d'hommes et qu'enfin elle apparaît dans le genre humain chaque fois à la même occasion, elle acquiert finalement pour l'homme la même signification que si elle était l'unique image nécessaire [...]. Mais le durcissement et le raidissement d'une métaphore ne garantit absolument rien en ce qui concerne la nécessité et l'autorisation exclusive de cette métaphore⁵².

Les études concernant les dérives de la métaphore sont nombreuses. Lakoff et Johnson affirment que, dans certains domaines, le poids des métaphores peut avoir des conséquences directes sur la vie des gens : « Une métaphore dans un système politique ou économique, à cause de ce qu'elle masque, peut entraîner pour l'humanité des conséquences désastreuses⁵³. » Vues sous cet angle, les métaphores, lorsqu'elles s'imposent, deviennent aussi affaire de pouvoir : « Qu'il s'agisse de politique nationale ou d'interaction quotidienne, ceux qui possèdent le pouvoir réussissent à imposer leurs métaphores⁵⁴. »

On pourra lire à ce propos les textes que Georges Lakoff lui-même a consacrés aux métaphores de la guerre en Irak⁵⁵ où il montre que le langage métaphorique utilisé par le politique permet une manipulation du public. Par exemple, Lakoff conteste la métaphore générale (qui est peut-être davantage une métonymie) UNE NATION EST UNE PERSONNE (assimilation de la figure de Saddam Hussein à l'Irak), métaphore générale qui est accompagnée d'un réseau métaphorique qui définit les relations entre États comme si

⁵¹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 236.

⁵² Friedrich Wilhelm Nietzsche, *op. cit.*, p. 189 et 191.

⁵³ George Lakoff et Mark Johnson, *op. cit.*, p. 249.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 167-168.

⁵⁵ On pourra consulter George Lakoff, « Metaphor and War : The Metaphor System Used to Justify War in The Gulf », *Peace Research* 23 (1991), p. 25-32 ou encore George Lakoff, « Metaphor and War, Again », *Alternet* (17 March 2003), http://www.alternet.org/story/15414/metaphor_and_war%2C_again, (consulté le 2 mars 2017).

elles étaient des relations entre humains : amitié et son contraire, maturité de certains États, etc.

On trouvera un autre exemple de dénonciation des dérives de la métaphore dans les textes de Susan Sontag⁵⁶ sur les métaphores des maladies ou encore dans l'ouvrage plus récent de Ianik Marcil⁵⁷ sur les métaphores économiques. Dans les deux cas, les auteurs démontrent l'impact des choix de langage sur les politiques publiques et le discours médiatique. On peut penser qu'une métaphore qui concerne l'acte de création artistique n'a pas le même type de conséquences, ce qui ne revient pas à dire qu'elle n'en a aucune.

La difficulté avec les métaphores d'usage c'est qu'elles sont tellement ancrées dans le langage courant qu'« il est difficile de se rendre compte que la métaphore masque quelque chose, et même qu'il y a métaphore⁵⁸. » Pourtant, ces métaphores ont souvent un impact important, elles teintent notre conception des phénomènes qui nous entourent et « la plupart d'entre nous pensent et agissent en fonction de cette conception⁵⁹. » Malgré le peu d'intérêt que leur accorde Paul Ricoeur, c'est un peu ce qu'il dit lorsqu'il écrit que « le non-dit de la métaphore, c'est la métaphore usée. Avec elle la métaphoricité opère à notre insu, derrière notre dos⁶⁰. » Il y a donc bien quelque chose qui *travaille*, même si c'est dans notre angle mort.

Bien entendu, ce n'est pas parce que la métaphore ouvre la porte à des dérives qu'on doit l'éliminer. Nous avons déjà vu que ce serait impossible. Alors

⁵⁶ Susan Sontag, *Œuvres complètes III. La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 2009 [1977 et 1988].

⁵⁷ Ianik Marcil, *Les passagers clandestins. Métaphores et trompe-l'œil de l'économie*, Montréal : Éditions Somme Toute, 2016.

⁵⁸ George Lakoff et Mark Johnson, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁰ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 362.

[O]n ne peut parvenir à les dépasser qu'en employant d'autres métaphores. C'est comme si la capacité de comprendre l'expérience à travers la métaphore était un sens, comme la vue, le toucher ou l'ouïe, ce qui voudrait dire qu'on perçoit le monde et qu'on en fait l'expérience qu'à travers des métaphores. La métaphore joue un rôle aussi important que le toucher, et elle est aussi précieuse⁶¹.

Paul Ricoeur souligne lui-même que « l'on ne doit pas devenir la victime de la métaphore » puisqu'il y a une proximité entre l'« us et l'abus⁶² ».

On a comparé la métaphore à un filtre, à un écran, à une lentille, pour dire qu'elle place les choses sous une perspective et enseigne à « voir comme... »; mais c'est aussi un masque qui déguise. On a dit qu'elle intègre les diversités; mais elle porte aussi à la confusion catégoriale. On a dit qu'elle est « mise pour... »; il faut dire qu'elle est « prise pour »⁶³.

À nos yeux, ces confusions potentielles sont encore plus prégnantes dans les métaphores d'usage telles que nous les avons définies pour la simple raison que leur sens n'est plus interrogé; la facilité entraîne une paresse. Dans certains cas, on pourrait perdre complètement de vue tout ce qui relève de l'écart dans la métaphore et finir par assimiler les deux termes : c'est souvent ce qui arrive dans le domaine politique ou économique quand la métaphore est utilisée comme argument. « De l'organisme du monde à l'organisme social, on plaque des distinctions, on étend des conséquences, on prend les symétries approximatives pour des confirmations⁶⁴ », affirme Judith Schlanger. Comme nous l'avons souligné en introduction, il n'existe pas de lieu non métaphorique, il ne s'agit donc jamais d'abolir la métaphore, mais de la confirmer « en lui adjoignant l'indice critique du "comme si"⁶⁵. » Il faut éviter que la métaphore se fige et que son usure entraîne de potentielles dérives.

L'enjeu tient aussi au fait que les métaphores – comme, du reste, le langage en général – n'ont rien de neutre; c'est ce que montre Judith Schlanger dans son travail sur les métaphores du politique. L'usage de la métaphore est normatif : « Et tel est bien le véritable

⁶¹ George Lakoff et Mark Johnson, *op. cit.*, p. 251.

⁶² Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 317.

⁶³ *Ibid.*, p. 317.

⁶⁴ Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 228.

⁶⁵ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 318.

enjeu des discussions sur l'analogie de l'État et de l'organisme : on revendique ou on refuse l'analogie selon qu'on tient à faire d'une certaine conception de l'organisme la norme du politique, ou qu'on s'y refuse⁶⁶. » Nous estimons qu'il y a aussi des enjeux normatifs liés à l'utilisation abondante de la métaphore de la création comme naissance.

Cela ne veut pas nécessairement dire que toute utilisation de la métaphore d'usage doive nous préoccuper. D'une part, LA CRÉATION EST UNE NAISSANCE étant une métaphore générale de laquelle dépendent plusieurs autres métaphores, il est donc possible de jouer au sein de ce réseau métaphorique avec des images renouvelées qui contribueront à raviver l'ensemble du réseau. Nous verrons aussi que certaines métaphores qui peuvent sembler très proches de la métaphore générale en raison des images qu'elles convoquent en troublent pourtant le sens en remettant en question la chaîne causale habituelle. C'est donc dire que plusieurs stratégies peuvent être mises en place pour détourner ou revivifier la métaphore d'usage, ce qui est aussi une façon de se défendre de l'usure et d'éviter de sombrer dans une utilisation de la métaphore comme lieu commun.

2. De la création comme naissance à l'œuvre comme bébé : un réseau métaphorique

2.1 Typologie

Les lecteurs auront constaté que depuis le début de cette étude, nous utilisons indistinctement les termes « création comme naissance », « création comme procréation » ou « œuvre comme bébé » pour nommer la métaphore qui nous intéresse. Il n'est pas simple de

⁶⁶ Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 227.

fixer un nom à cette métaphore puisque les auteurs convoqués la baptisent de plusieurs façons, mais aussi parce qu'il ne s'agit pas d'une métaphore unique, mais d'un réseau de métaphores⁶⁷. L'expression est de Paul Ricoeur, mais il utilise aussi « roots metaphors » qu'il emprunte à Stephen C. Pepper et qu'on pourrait rapprocher de l'idée de métaphore générale défendue par Lakoff et Johnson. Ces derniers classent LA CRÉATION EST UNE NAISSANCE comme métaphore générale. Nous pourrions donc être tentée de les suivre sur ce chemin. Par contre, la plupart des chercheurs anglo-saxons qui se sont penchés sur cette question utilisent l'expression « brainchild metaphor » qui, elle, nous rapproche plus de l'idée du bébé.

Il semble par contre plus logique de poser comme racine du réseau métaphorique le processus plutôt que le résultat : la création plutôt que l'œuvre. En même temps, si la dénomination de Lakoff et Johnson fait école, elle semble aussi restrictive. Le réseau métaphorique qui nous intéresse ne porte pas juste sur la naissance ou l'accouchement, mais il est aussi très riche d'images concernant la grossesse et la gestation. En ce sens, il nous semble plus complet d'opter pour la métaphore « la création comme procréation » pour nommer la racine du réseau métaphorique dont on traite; la notion de procréation implique l'ensemble du processus et peut ainsi englober les métaphores qui traitent de fertilité autant que celles qui traitent de l'enfant.

Dans tous les cas, il s'agit de ne pas s'entêter à repérer une seule métaphore à travers une recherche lexicale, mais bien de mettre en lumière un réseau métaphorique où plusieurs images semblables se côtoient. Judith Schlanger fait la même remarque dans son étude sur les métaphores politiques de l'organisme: « Il arrive qu'on soit dans le discours de

⁶⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 307.

l'organisme là même où le terme d'organisme n'est pas employé⁶⁸. » De la même façon, nous verrons que le réseau métaphorique est fait d'images en rhizome qui, bien qu'elles soient apparentées, peuvent difficilement être analysées selon un angle unique. Voyons-en quelques exemples.

Comme nous le soulignons, même si Lakoff et Johnson ont choisi le terme naissance, la métaphore de la création comme gestation semble encore plus prégnante dans le discours. Cette métaphore qui assimile la création artistique au fait de « porter » une œuvre en soi insiste sur le caractère mystérieux, fluide et inné du travail créatif plutôt que sur l'aspect intellectuel et rationnel de ce travail que mettrait en valeur une métaphore qui comparerait par exemple la création d'une œuvre à l'architecture d'une maison⁶⁹.

Dans les exemples de métaphores d'usage que proposent Lakoff et Johnson, on peut observer qu'en fonction de la métaphore choisie, le terme abstrait finit par être défini en fonction d'un axe de passivité ou d'activité : si l'amour est folie, le sujet amoureux est plutôt passif; si l'amour est un voyage, le sujet est plutôt actif. Et c'est sans doute là la principale dérive potentielle de la métaphore de la création comme gestation : elle tend à définir la création comme un processus biologique qui une fois enclenché a quelque chose d'organique et de naturel plutôt que comme un processus de construction. Le concept d'inspiration artistique est assez proche, en ce sens, de la métaphore de la création comme gestation qui a ses principales racines dans la période romantique.

⁶⁸ Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 257.

⁶⁹ Il n'est d'ailleurs pas anodin que parmi les métaphores d'usage qu'ils présentent, George Lakoff et Mark Johnson associent la théorie au bâtiment et la création à la naissance : il y a fort à parier que nous accordons spontanément moins d'importance au caractère *construit* de la création artistique qu'à celui de la pensée théorique.

Par contre, la création comparée à la naissance ou à l'accouchement peut avoir d'autres implications. On pense alors à des images évoquant le côté libérateur de la création, mais aussi des images liées aux douleurs créatives qui sont alors assimilées au travail de la parturiente. Nous verrons au deuxième chapitre combien Hélène Cixous se nourrit de cette version de la métaphore pour mieux en détourner le sens.

Un troisième exemple usuel concerne les ressemblances entre l'œuvre elle-même et le bébé. Cette variante tend à humaniser l'œuvre. Certains auteurs l'utilisent pour imager l'accompagnement protecteur qu'ils doivent offrir à l'œuvre ou, au contraire, son autonomie : l'œuvre va grandir « hors » de l'artiste, elle va emprunter son propre chemin. Pensons à la conclusion de T.S. Eliot dans « Les trois voix de la poésie » qui s'adresse ainsi à son propre poème : « Va! trouve-toi une place dans un livre ! – et ne compte pas que je m'intéresse plus longtemps à toi⁷⁰! »

Une des dérives potentielles d'une telle métaphore est la tentation de la personnification : l'œuvre n'est plus perçue comme un discours, mais comme un sujet nécessitant protection. Par exemple, plusieurs créateurs utilisent cette forme de la métaphore comme argument pour se défendre de la critique⁷¹; alors, la métaphore semble enlever à l'œuvre tout caractère dialogique pour en faire plutôt un être fragile qui, d'une certaine façon, appartient à son créateur.

⁷⁰ T.S. Eliot, « Les trois voix de la poésie » dans *De la poésie et de quelques poètes : essais critiques*, traduction de Henri Fluchère, Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 77.

⁷¹ Parmi de nombreux exemples, on pourra consulter les propos du dramaturge Simon Gray rapportés dans la chronique de Michael Billington, « Who Needs Critics? Why You Do, Mr Sondheim », *The Guardian*, 23 novembre 2011, <http://bit.ly/2iqALYp> (consultée le 2 janvier 2017). Nous citons aussi l'exemple de Michel Tremblay en introduction.

2.2 Un point de vue sur la création

Comme nous l'avons vu, le réseau métaphorique qui nous intéresse tend à s'appuyer sur un phénomène biologique pour expliquer un processus abstrait; cela relève de façon générale d'une supériorité que nous accordons à l'organisme naturel comme si « l'organique est lié à la spontanéité naturelle, la technique à l'artificiel⁷². » On voit tout de suite comment cette métaphore et sa persistance sont en fait le reflet d'un débat plus large concernant l'art et qu'on pourrait résumer en opposant les termes inspiration et technique. Voir l'œuvre comme un bébé, ce peut être la voir comme quelque chose qui « se fait » en nous et un peu malgré nous, une vision romantique qui mise sur l'idée du souffle, qui d'ailleurs tend dans l'histoire de l'art à rapprocher le créateur de Dieu. On trouve dans ce paradigme des images voulant que l'inspiration s'exprime à travers le créateur, comme s'il était une antenne. Dans tous les cas, le créateur est toujours posé comme étant relativement passif par rapport à ce qui se trame : son effort vise surtout à faire advenir ce qui doit être, comme la parturiente. Terry J. Castle le résume ainsi : « The one who gives birth, who conceives and brings forth, is nowhere in control, but rather is subject to a purely spontaneous animal function⁷³. »

Plusieurs exemples de l'époque romantique pourraient être donnés pour alimenter cette vision. Judith Schlanger s'appuie en particulier sur les *Monologues* de Friedrich Schleiermacher⁷⁴ où le philosophe défend une vision organique du devenir humain dans laquelle il défend une morale d'artiste qui confondrait avec enthousiasme sa vie et son œuvre. Dans cette vision,

⁷² Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 56.

⁷³ Terry J. Castle, *loc. cit.*, p. 202.

⁷⁴ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Monologues*, Genève et Bâle : H. Georg Libraire-Éditeur, 1868 [1800].

l'artiste-plante doit faire parvenir à l'être et à la lumière tout ce qui est de sa nature propre, toutes les virtualités de sa spontanéité; en lui, la totalité implique d'abord la complétude; sa génialité doit s'accomplir intégralement. Telle est la grande norme morale de l'organisme : il a pour fin sa propre réalisation. [...] Contre toutes les obligations extérieures, les contraintes, les mutilations, il est du devoir de l'artiste de protéger les délicates et fragiles arborescences de son être et de son œuvre⁷⁵.

On voit par ces extraits comment la métaphore de la création comme gestation peut se rapprocher des métaphores générales de l'organisme. C'est par respect de son rythme naturel que l'artiste crée et la conclusion de l'extrait montre bien que l'œuvre est une partie de ce qu'il est : comme le bébé pour la mère, l'œuvre vient de lui et l'œuvre contient une partie de lui.

Mais cette vision de la création n'est pas la seule hypothèse valable. Une vision concurrente pourrait insister davantage sur le caractère artisanal et l'importance de la technique dans le rapport à la forme. Une autre vision insisterait davantage sur le concept, le rapport intellectuel à l'œuvre, mais surtout, sur l'œuvre comme un discours. Pour certains, la métaphore de l'œuvre comme bébé est tout simplement irrecevable. Terry J. Castle parle de la vision de Alexander Pope en ces termes : « The artistic activity should not be linked, even metaphorically, to physiological process : to do so is to abdicate from intellectual responsibility, from reason, from creative independence⁷⁶. » En effet, à partir du moment où on considère que l'œuvre est un discours, il devient plus difficile de trouver le terme complémentaire qui permettrait de la comparer à un bébé.

⁷⁵ Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 233.

⁷⁶ Terry J. Castle, *loc. cit.*, p. 201.

2.3 L'histoire de la métaphore

Peut-être que la persistance de cette métaphore s'explique en partie par son histoire. Malheureusement, rares sont ceux qui se sont penchés expressément sur la métaphore de l'œuvre comme bébé ou de la création comme naissance, particulièrement dans le corpus francophone. Du côté anglo-saxon, nous pouvons nous tourner vers les travaux de M.H. Abrams⁷⁷ et Terry J. Castle⁷⁸ qui se sont tous deux particulièrement intéressés aux rôles des métaphores de la création dans la définition des préoccupations esthétiques des différentes époques, particulièrement entre le passage de la poésie néoclassique (XVII^e au XVIII^e siècle) à la poésie romantique (à partir de la fin du XVIII^e siècle). Abrams, en premier lieu, explique le passage entre ces deux ères « as a process of metaphoric substitution – the mechanical model for poetic invention, borrowed in great part from Newtonian physics, is replaced in the later eighteenth century [...] by a biological model drawn from developing German theory of organicism⁷⁹. » Abrams montre comment le modèle biologique de la création prend par exemple la forme de la fontaine chez Wordsworth qui est justement un contenu qui déborde de son contenant. D'autres poètes opteront dans le même ordre d'idée pour l'image du volcan. Difficile de ne pas faire le parallèle avec l'accouchement quand Abrams souligne à propos de ces images : « This container is unmistakably the poet; the materials of a poem come from within⁸⁰. » Abrams souligne d'ailleurs que Byron utilise cette

⁷⁷ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres : Oxford University Press, 1953.

⁷⁸ Terry J. Castle, *loc. cit.*, p. 193-208.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁰ M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 47.

image du « poetic offspring at once separable from and blended with the spirit and feelings of the father-poet (or is it the mother-poet?)⁸¹. »

Dans une étude subséquente, Terry J. Castle va un peu plus loin en montrant que la métaphore de l'œuvre comme bébé reste en fait extrêmement prédominante pendant l'âge néoclassique parmi les poètes britanniques, mais qu'elle est toujours utilisée de façon négative, souvent dans des satires. En bref, les mauvais poètes sont ceux qui accouchent de leurs œuvres : « [Dryden] deflects the childbearing model away from his own poetic process and subtly attaches it to the demonic creativity of the dull writer⁸². » L'image de la naissance est alors particulièrement caricaturale et cette image négative du corps-matière qui ne se contrôle plus est mise de l'avant. Pour plusieurs artistes majeurs de cette époque, la bonne poésie n'est pas celle qui vient des tripes.

Comme nous le disions en introduction, c'est avec l'ère romantique que la métaphore va retrouver ses lettres de noblesse. Parmi les nombreux exemples que cite Castle, notons ce qu'en dit Percy Bysshe Shelley dans *La défense de la poésie* : « Une grande statue, une grande peinture, grandissent sous la conduite de l'artiste comme un enfant dans le ventre de la mère : et l'esprit même qui dirige les mains dans sa formation est incapable de s'expliquer l'origine, les étapes et les facteurs de ce phénomène⁸³. »

En conclusion, Castle constate le succès, ininterrompu depuis, de la métaphore de l'œuvre comme bébé et elle insiste sur le fait que même la parenthèse néoclassique ne nie pas l'hégémonie de la métaphore : « To abuse and distort a symbolic model is in some way to assent to its relevance. The neoclassical authors never completely escape the traditional

⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

⁸² Terry J. Castle, *op. cit.*, p. 197.

⁸³ Percy Bysshe Shelley, *op. cit.*, p. 103.

fixation on the poetic birth⁸⁴. » Considérant donc l'importance de cette métaphore depuis Platon que nous évoquions en introduction, Terry J. Castle rejoint les conclusions de Judith Schlanger et met en lumière une apparente prédominance du corporel dans les systèmes symboliques qui nous permettent de conceptualiser notre monde.

2.4 Une perspective historico-féministe

En France, Michelle Coquillat est la seule à avoir consacré une étude conséquente à ce sujet. Dans *La poétique du mâle*⁸⁵, paru en 1982, Coquillat refait l'histoire de la littérature française en démontrant comment est prégnante cette métaphore. Contrairement à ses collègues britanniques, elle ne s'attarde pas sur une période qui pourrait être perçue comme une parenthèse où la métaphore deviendrait un versant négatif de la création. Son objectif est de croiser l'étude de la métaphore avec certaines préoccupations féministes et montre comment la métaphore de la création a été utilisée au cours des siècles dans une rhétorique qui tend à exclure les femmes du monde artistique. « Il semble qu'il y ait une propagation de la création par le mâle, comme par une espèce de gène distinctif, carrément lié à on ne sait quel Y ou Z qui manquerait à la femme et nous donnerait l'équation : la femme accouche et l'homme crée⁸⁶ » écrit-elle. Pourtant, contrairement à d'autres métaphores qui font des ponts entre la créativité et le corps humain (comme celle qui assimile le crayon au phallus⁸⁷), la

⁸⁴ Terry J. Castle, *loc. cit.*, p. 207.

⁸⁵ Michelle Coquillat, *op. cit.*, 472 pages.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 23. Dans *La petite sœur de Balzac*, Christine Planté démontre bien que la métaphore est même soutenue par le discours de médecins et des hygiénistes qui estimaient que le travail intellectuel chez les femmes diminue leur capacité physique à enfanter correctement. On lira le premier chapitre du livre à ce propos ainsi que des développements qui vont dans le même sens à la page 198.

⁸⁷ Susan Stanford Friedman, *loc. cit.*, p. 49.

métaphore de l'œuvre comme bébé n'exclut pas d'emblée les femmes de l'analogie, c'est plutôt son utilisation historique qui explique cette exclusion.

C'est ce parcours à travers les siècles que Coquillat refait en montrant comment la métaphore se modifie : le père créateur (donc la métaphore de la création comme filiation) finit par devenir une sorte de créateur androgyne à partir du XVIII^e (la métaphore de la création comme gestation), jusqu'à aboutir à une époque moderne où la création est associée à la jouissance éjaculatrice. À travers les époques, la même logique persiste : c'est l'homme qui a un lien direct avec l'art, avec ce que les anglophones appellent le *brainchild*⁸⁸ ou, comme nous l'avons vu en introduction, ce que Diotime, dans *Le Banquet* de Platon appelait la fécondité de l'âme.

Coquillat s'inscrit donc dans une lignée qui donne au langage et à la littérature un pouvoir performatif, car « la littérature est un message qui figure et sculpte les comportements des êtres⁸⁹. » Cette performativité n'est pas la même que celle qui découle des actes de parole, comme le rappelle Evelyn Fox Keller :

Bien entendu, il convient de signaler que les énoncés descriptifs sont performatifs dans un tout autre sens que les actes de parole: non pas parce qu'ils mettraient directement en acte leurs référents, mais parce qu'ils influencent la façon dont nous structurons et construisons notre monde social et matériel⁹⁰.

La répétition à travers les âges d'une même figure, dans ce cas-ci celle voulant que les œuvres soient les enfants engendrés par les hommes, peut donc avoir un impact réel sur les relations sociales.

Lorsque la femme est exclue de la création littéraire et philosophique parce qu'on lui donne à croire qu'elle n'a pas de génie, mais le sens du détail, et que vingt romans lui indiquent, de la façon la plus

⁸⁸ Honoré de Balzac parlera de « maternité cérébrale » dans *La Cousine Bette*.

⁸⁹ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁰ Evelyn Fox Keller, *op. cit.*, p. 11.

nette et cependant la plus voilée, que dans la vie courante cet aphorisme est toujours vérifié, elle se met à sentir, à son égard, une méfiance compréhensible pour la création⁹¹.

Cette distinction entre les rôles féminins et masculins n'est évidemment pas étrangère à une binarité centrale à l'organisation de la pensée occidentale, soit l'opposition entre le corps et l'esprit⁹². Coquillat montre bien comment cette opposition entre « l'homme créateur » et « la femme procréatrice » remonte jusqu'à la Genèse, l'homme y étant créé par le Père créateur ex nihilo (le passage de la notion de Dieu à celle de Père étant en soi révélatrice des qualités associées au masculin) et « la femme » étant issue de la matière héritant de la fonction de la perpétuer : « Son fruit est une reproduction. Par définition, elle perpétue un modèle⁹³. » Il aurait pourtant été bien facile d'imaginer que le créateur universel soit considéré comme un principe femelle, « prolong[er] dans la créature qui enfante⁹⁴ », mais le caractère viril de Dieu n'a pas été contesté. Selon Coquillat, la littérature du XVII^e siècle est toute marquée de ce schéma qui pose le créateur comme prolongement du travail de Dieu. Susan Stanford Friedman va dans le même sens lorsqu'elle affirme : « But where God the Father supplanted the Goddess as Mother, the mind became the symbolic womb of the universe⁹⁵. »

Avec la remise en question du rapport à la chrétienté, il faudra inventer autre chose : « On le remplace par la nature. Car la nature, c'est ce sur quoi nous n'avons pas de contrôle, ce qui échappe à notre organisation humaine⁹⁶. » La différence entre le féminin et le masculin et les rôles dévolus à chacun s'inscrira donc à partir de ce moment dans des lois naturelles. Les considérations des qualités propres au féminin entraîneront une certaine

⁹¹ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 26.

⁹² Susan Stanford Friedman, *loc. cit.*, p. 52.

⁹³ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 92.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁵ Susan Stanford Friedman, *loc. cit.*, p. 53.

⁹⁶ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 117.

jalousie à l'égard des femmes, jalousie basée sur « l'enfantement qui donne à la femme le mystérieux pouvoir de la création⁹⁷ », qui se transformera plus tard, selon Coquillat, en mimétisme féminin. Mais à cette époque s'établit surtout une définition de la création encore très prégnante aujourd'hui et qui fait de celle-ci une plongée en soi, une recherche de l'essence. Or, l'époque tend aussi à démontrer que les femmes *n'ont pas* d'essence, ce qui l'exclut nécessairement de la création : « Dans cette expérience de réduction à l'essence où le corps doit être annihilé, où l'homme est persuadé que son noyau primitif est au-delà de ce corps, qu'aurait à faire la femme qui n'est que corps, qui *n'est pas sans corps*^{98?} »

La métaphore de la première période évoquait plutôt la parenté dans le rapport entre le créateur et son œuvre, le père et son enfant : la paternité de l'œuvre. Avec le changement de conception de l'acte créatif, la métaphore se déplace pour évoquer davantage la gestation elle-même. L'œuvre aurait donc son siège dans le créateur qui met son énergie à faire pousser ce qui en lui, dans son essence, est appelé à devenir art. Cette nouvelle figure de la métaphore évoque davantage la grossesse et nous rapproche de l'image de la maternité. Pour Coquillat, cette nouvelle métaphore met de l'avant un créateur mâle, mais androgyne⁹⁹. L'écrivaine affirme que

l'androgyne est circonscrit, en lui-même, il s'autoféconde, ce qu'il crée n'est que lui, est l'expression de sa vérité intérieure et de l'essence virile. Son autonomie s'exprime parce qu'à la fois il engendre et enfante, il féconde, mûrit, nourrit et met bas l'œuvre, dans un processus analogique de l'enfantement féminin¹⁰⁰.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 157.

La figure de l'androgynie telle que comprise par Coquillat permet donc au créateur mâle de réunir la force érectile et la capacité d'enfantement¹⁰¹. Coquillat donne entre autres l'exemple d'Alfred de Vigny qui dans le *Journal d'un poète* utilise beaucoup les métaphores qui tournent autour de l'enfantement ou de la croissance des végétaux¹⁰²: « Je ne fais pas un livre, il se fait. Il mûrit et croît dans ma tête comme un fruit¹⁰³. » Ou encore : « L'âme d'un poète est une mère aussi et doit aimer son oeuvre pour sa beauté, pour la volupté de la conception et le souvenir de cette volupté¹⁰⁴. »

Finalement, dans la dernière période étudiée par Coquillat et qui concerne davantage le XX^e siècle, l'auteure remarque un recul du schéma de l'androgynie où la création était vue comme un acte sexuel menant à la reproduction, pour un nouveau schéma du créateur-jouisseur où la création serait plutôt associée à un plaisir sans conséquence : « Créer, alors, ce n'est plus donner la vie, mais vivre, ce n'est plus accoucher du fruit, mais être son propre fruit¹⁰⁵. » Tout ce processus de sexualisation du poétique ne s'est pas fait, selon Coquillat, en faveur des femmes : « Il n'y a chez les surréalistes aucun renversement des conceptions traditionnelles de l'amour et de la sexualité : la femme y est passive, ou béante, ou castratrice. L'homme y est agressif, il bande et déchire, il porte un poignard en guise de sexe¹⁰⁶. »

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 195.

¹⁰² Bien qu'il s'agisse de deux métaphores différentes, plusieurs auteurs les réunissent. Pour Judith Schlanger, les métaphores de l'organisme incluent à la fois les métaphores de la biologie humaine et les métaphores de la croissance végétale. On consultera particulièrement la section de son livre sur les arbres (partie 3 du Chapitre VIII). Lakoff et Johnson, pour leur part, identifient la métaphore de la croissance végétale comme la deuxième métaphore de la création, après celle de la naissance. On consultera la page 84 de *Les métaphores dans la vie quotidienne* à ce propos. Ajoutons à cela la métaphore végétale utilisée pour décrire les processus biologiques humains, à commencer par l'enfant « fruit des entrailles »!

¹⁰³ Alfred de Vigny, *Journal d'un poète, Tome premier (1823-1841)*, Paris : Louis Conard – Libraire-Éditeur, 1935, p. 377.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 609.

¹⁰⁵ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 405.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 418.

Mais ce qui nous intéressera par-dessus tout dans la dernière partie de l'ouvrage de Coquillat c'est qu'elle s'arrête brièvement à la parole des femmes créatrices pour constater avec une certaine surprise que plusieurs d'entre elles, plutôt que de tenter de s'appropriier les rôles que le champ littéraire leur aura spoliés, travaillent surtout à valoriser le rôle historiquement échu aux femmes. On pense à la valorisation de la maternité chez Annie Leclerc et à la défense de la création féminine comme création ancrée dans le corps chez Hélène Cixous qui fera l'objet de notre première analyse.

2.5 Les écrivaines et la création comme gestation

C'est en effet assez tardivement que les femmes vont réellement s'emparer de cette métaphore et c'est ce glissement qui nous intéressera. Si l'analyse de Michelle Coquillat est juste et que le rôle performatif de cette métaphore avait surtout été d'assurer une division des tâches entre les hommes et les femmes, pourquoi les femmes se sentiraient-elles concernées par une récupération de la métaphore, d'autant plus que les remarques finales de Coquillat laissent croire que le danger d'essentialisation de la création féminine est réel? Susan Stanford Friedman faisait une lecture similaire de ce risque en 1987 affirmant que « women writers have often risked the metaphor's dangerous biologism in order to challenge fundamental binary oppositions of patriarchal ideology between word and flesh, creativity and procreativity, mind and body¹⁰⁷. »

Pour mieux positionner ce débat, rappelons que le développement des différentes écoles féministes a suivi deux chemins parallèles : d'une part, des écoles que nous

¹⁰⁷ Susan Stanford Friedman, *loc. cit.*, p. 51.

qualifierons de constructivistes qui estiment que les différences entre les hommes et les femmes sont construites socialement et peuvent donc être déconstruites, chemin par lequel passerait l'émancipation; d'autre part, des écoles essentialistes ou différentialistes qui estiment que les différences entre les hommes et les femmes sont inscrites dans la biologie et que l'objectif est de valoriser ce qui relève du pôle féminin qui, historiquement, a été déprécié pour de multiples raisons allant des dogmes religieux jusqu'à des théories biologiques. La crainte qu'expriment Coquillat et Friedman concerne donc le fait que l'utilisation de la métaphore de l'œuvre comme bébé par les femmes les enferme dans la deuxième catégorie et que la dérive métaphorique ait ici comme conséquence d'assimiler trop directement la capacité biologique des femmes à procréer et leurs capacités créatrices.

Malgré ce risque, selon Stanford Friedman, l'utilisation féminine de la métaphore représente une sorte de rébellion contre cette dichotomie fondamentale puisqu'au plan symbolique, les écrivaines revendiquent alors une réunion de l'esprit et du corps : « The female metaphor establishes a matrix of creativities based on woman's doublebirthing potential¹⁰⁸. » En effectuant ce rapprochement, les femmes revendiqueraient une réconciliation de concepts qui ont toujours été posés comme étant contradictoires. Dans cette perspective, la création comme la procréation sont des processus complexes qui impliquent à la fois la force mentale et physique, la rationalité et l'émotivité, le conscient et l'inconscient, le privé et le public, le personnel et le politique¹⁰⁹.

Là où la crainte de l'essentialisme devient criante, c'est qu'il n'y a qu'un pas entre ce geste de réconciliation symbolique et une nouvelle hiérarchisation, par la métaphore, des rôles genrés : « The woman's birth metaphor suggests that her procreative powers make her

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 58.

specially suited to her creative labors¹¹⁰. » Après avoir été exclues de la création, parce que confinées dans les affaires du corps, certaines revendiqueraient maintenant une place dans la création parce que leurs spécificités biologiques seraient perçues comme étant particulièrement fécondes ou, à tout le moins, porteuses d'une forme spécifique de création, la création féminine. Si les femmes créent plus avec leurs corps que les hommes, c'est donc que la dichotomie traditionnelle entre le corps et l'esprit n'est pas vraiment dépassée. Mais, plus grave encore, si les femmes qui connaissent la procréation sont aussi mieux habilitées à créer, cela peut occasionner une exclusion potentielle non seulement des hommes, mais aussi des femmes qui n'ont pas connu la maternité¹¹¹.

Elles furent nombreuses, surtout au XX^e siècle, à défendre cette spécificité corporelle de la création féminine. Par exemple, Susan Stanford Friedman cite plusieurs longs extraits du journal d'Anaïs Nin qui vont en ce sens. « La création de la femme, loin d'être comme celle de l'homme, doit être exactement semblable à sa création d'enfants, c'est-à-dire que cela doit provenir de son sang, être englobé par son ventre, nourri de son lait¹¹² » écrit la diariste en 1937. La vision de Nin est aussi particulièrement emblématique des pièges de l'essentialisme puisqu'elle pose la création féminine comme dépendante du pouvoir fécondateur des hommes (le contact avec les hommes engendrant la création féminine) : déterminisme des rôles de sexe et hétérocentrisme sont quelques-uns des biais qui découlent d'une telle vision.

Mais c'est surtout dans les années 1960 et 1970 que la deuxième vague du féminisme fera place à un discours sur la création féminine où le corps des femmes, par sa différence,

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 76.

¹¹² Anaïs Nin, *Journal, Volume 2, 1934-1939*, Paris : Éditions Stock, 1970 [1967], p. 356.

est posé comme un outil de création. C'est cette période que nous explorerons, dans un premier temps, en nous intéressant particulièrement au travail d'une des figures emblématiques de ce courant, Hélène Cixous.

CHAPITRE 2 : HÉLÈNE CIXOUS

Ne suffit-il pas que coulent nos eaux de
femmes pour que s'écrivent sans calcul
nos textes sauvages et populeux?
Hélène Cixous (LVE, p. 69)

Nous avons vu dans le chapitre précédent que dans son essai *La poétique du mâle*, Michèle Coquillat s'inquiète d'un renversement qui pousse, pendant les années 1970, certaines femmes à apprivoiser les métaphores qui historiquement auront surtout servi à les exclure de la sphère artistique. L'écrivaine sur laquelle Coquillat insiste le plus en la qualifiant de « représentante éclatante » d'un courant d'écriture féminine ayant une « grande tentation lyrique¹¹³ » est Hélène Cixous. Coquillat évoque aussi Annie Leclerc et Julia Kristeva et nous pourrions sans doute ajouter à ce courant Luce Irigaray, souvent incluse dans ce que les chercheurs américains nommèrent le *French Feminism*. Nous préférons avec Merete Stistrup Jensen parler du courant de l'écriture féminine qui doit être compris comme un « phénomène historique » dont Jensen estime qu'il est « limité à une certaine époque, la décennie 75-85¹¹⁴ ». D'ailleurs, ce courant n'est pas que français : nous pourrions trouver parmi les écrivaines francophones du Canada des plumes qui y correspondent, comme Louky Bersianik ou Madeleine Gagnon.

Si nous avons choisi de placer Hélène Cixous au cœur de cette première analyse, c'est parce qu'elle est particulièrement prolifique pendant cette période et signe les textes qui posent le plus frontalement la question du rapport entre création et procréation. « La venue à l'écriture », d'abord paru en 1977 dans un livre à six mains où on peut aussi lire des textes

¹¹³ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 413.

¹¹⁴ Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine », *Cahiers Masculin/Féminin (Nature, langue, discours)*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2001, p. 33.

signés par Madeleine Gagnon et Annie Leclerc, est celui qui fait la plus grande place à cette image et qui sera au cœur de notre analyse.

Ce texte, que nous pourrions qualifier de méditation lyrique s'inscrit dans la démarche essayistique de Cixous que Brigitte Weltman-Aron présente comme une « déconstruction active de la limite entre essai et fiction¹¹⁵ ». Dans des aller-retour entre la littérature d'idées et les envolées lyriques, « La venue à l'écriture » interroge le rapport que l'écrivaine entretient avec le langage, l'écriture, mais aussi la féminité. En questionnant sa propre relation à l'écriture, elle pose un regard plus général sur les femmes et la création. Caractéristique du style de Cixous, le texte est une posture intermédiaire entre « la théorique et la fiction¹¹⁶ » et fait un usage original de la ponctuation. Le recours à l'image y est aussi très fréquent, quoi qu'en dise l'écrivaine qui renie à quelques reprises la notion même de métaphore (LVE, p. 61). L'essai est ponctué de références organiques à la création, parfois liées à la procréation, parfois liées à la jouissance. Mais avant de plonger dans l'analyse des images, voyons en quoi cet essai, par son propos comme par sa forme, nous permet de mieux comprendre ce que les écrivaines de ce courant cherchaient à faire entendre à travers le vocable d'écriture féminine.

1. L'écriture féminine

Cette notion d'écriture féminine apparaît pour la première fois en 1975 dans deux textes que signe Hélène Cixous : « Sorties » dans le livre *La Jeune Née* écrit en collaboration

¹¹⁵ Brigitte Weltman-Aron, « "Il y a de la différence" : Hélène Cixous et la différence sexuelle » dans Frédéric Regard et Martine Reid (dir.), *Le rire de la Méduse : Regards critiques*, Genève : Éditions Slatkine, 2015, p. 74.

¹¹⁶ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 251.

avec Catherine Clément et l'article « Le rire de la Méduse » d'abord paru dans la revue *L'Arc*. Dans *La Jeune Née*, la première occurrence du terme apparaît entre guillemets, ce qui témoigne d'une certaine prudence quant à la question épineuse de l'essence créative féminine : « Dire que d'une certaine manière la femme est bisexuelle est une façon, en apparence paradoxale, de déplacer et relancer la question de la différence. Et donc de l'écriture comme "féminine" ou "masculine"¹¹⁷. » Par contre, « Le rire de la Méduse » s'ouvre directement sur la formule et sans guillemets cette fois : « Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera*¹¹⁸. »

1.1 La question du féminin

Cette étiquette de l'écriture féminine est donc au cœur de la réflexion de Hélène Cixous pendant les années 1970. Ce faisant, l'écrivaine s'inscrit dans un débat sur la notion de féminité qui oppose les féministes égalitaristes et différentialistes telles que nous les présentions au chapitre précédent.

En raison, entre autres, de l'importance que Cixous accorde au lien entre la création et le corps, sur lequel nous reviendrons en détail, plusieurs observateurs estiment que sa vision de l'écriture féminine repose sur une essence du féminin ou, pour le dire autrement, sur « des qualités *féminines* dangereusement a-historiques dans leur définition¹¹⁹ ». À ce propos, la posture de Cixous est pourtant paradoxale. À plusieurs reprises, entre autres dans *La Jeune Née*, Cixous nie l'idée d'une essence sexuelle :

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹¹⁸ Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁹ Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, Paris : Éditions du Seuil, 1989, p. 106.

Il n'y a pas plus de "destin" que de "nature" ou d'essence, comme tels, mais des structures vivantes, prises, parfois figées dans les limites historicoculturelles qui se confondent avec la scène de l'Histoire à tel point qu'il a été longtemps impossible et qu'il est encore difficile de penser ou même d'imaginer l'ailleurs¹²⁰.

Notons que dans plusieurs de ses ouvrages de fiction, l'écrivaine met en scène des personnages qui naviguent entre les identités (de genre, de génération, de rôles sociaux, etc.) avec une étonnante fluidité. Cixous défend une vision derridienne du dépouillement du sujet, de refus de l'identité à soi et de fluidité des rôles¹²¹. Elle écrit dans un texte paru dans les Cahiers du GRIF qu'elle souhaite « la possibilité de se prolonger d'autre [sic], d'être dans un rapport avec l'autre de telle manière qu'[elle] passe dans l'autre sans détruire l'autre; [qu'elle va] chercher l'autre là où ille est sans essayer de tout ramener à [elle]¹²² ».

Même en ce qui concerne l'écriture féminine Cixous insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'elle n'est pas une affaire de sexe biologique. Dans une célèbre note de bas de page dans « Le rire de la Méduse », Cixous affirme n'avoir « vu inscrire de la féminité que par Colette, Marguerite Duras et... Jean Genet¹²³. » L'écriture féminine ne serait donc pas réservée aux femmes, mais elle est extrêmement rare.

Tout en niant l'essence sexuelle, l'écrivaine plaide pour une approche qui n'annule pas les différences « mais les anime, les poursuit, les ajoute¹²⁴ ». Elle souhaite éliminer la hiérarchie entre les pôles et valoriser le pôle féminin qui a historiquement été peu favorisé. Comme l'explique Brigitte Weltman-Aron dans un article à propos d'Hélène Cixous : « On a assigné à la femme la position de marqueur de différence; plutôt qu'être récusée, cette

¹²⁰ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 152.

¹²¹ On retrouvera ce procédé dans certains de ses premiers ouvrages comme *Dedans*, Paris : Éditions des femmes, 1986 [1969] ou dans des ouvrages plus récents comme *Homère est morte*, Paris : Galilée, 2014.

¹²² Hélène Cixous, « Le sexe ou la tête ? », *Les Cahiers du GRIF* « Elles consonnent. Femmes et langages II », no. 13 (1976), p. 15. Il est bien écrit dans le texte « se prolonger d'autre » au singulier. Chez Cixous il est toujours difficile de savoir si les décalages orthographiques et grammaticaux sont volontaires.

¹²³ *Id.*, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, *op. cit.*, p. 43.

¹²⁴ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 156.

position doit être affirmée différemment¹²⁵. » Cette différence devient une qualité à valoriser plutôt que la marque d'un dénigrement.

Mais sur quoi reposeraient ces différences si ce n'est sur une essence sexuelle? Cixous évoque des notions comme l'oralité et la corporalité du texte, ainsi qu'une grande fluidité (y compris une fluidité entre les genres littéraires qu'elle pratique elle-même) qui éviterait le « jeu de la coupure¹²⁶ » ou la tendance au classement et au calcul. Annie Leclerc écrit, pour différencier les deux univers : « Si j'appelle féminin ce qui en nous est demeuré corps insoumis, tenu malgré, pourquoi hésiter à appeler masculin cette érection de la puissance, cette soif de jaillir, de répondre, cette tension à vouloir-dire, ce vouloir-annoncer, énoncer¹²⁷? » L'écriture féminine serait donc plus une posture qu'une affaire d'identité.

Ainsi définie, l'écriture féminine pourrait donc s'appliquer à des hommes comme nous l'avons vu puisque chaque individu peut contenir du féminin et du masculin. Frédéric Regard, ancien étudiant et préfacier de l'écrivaine, estime d'ailleurs que sont de « tristes lecteurs¹²⁸ » ceux qui se sont arrêtés à l'idée d'un biologisme essentialisant dans les textes de Cixous.

Sauf que plusieurs des considérations soulevées par Cixous dans les textes de l'époque s'expliquent mal si elles ne reposent pas sur une identité sexuelle biologique. Dans *La Jeune Née* on peut lire que « plus que l'homme invité aux réussites sociales, à la sublimation, les femmes sont corps¹²⁹ ». Dans « Le rire de la Méduse », elle écrit

¹²⁵ Brigitte Weltman-Aron, *loc. cit.*, p. 77.

¹²⁶ Frédéric Regard, « AA ! » (préface) dans Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, *op. cit.*, p. 16.

¹²⁷ Annie Leclerc, « La lettre d'amour » dans *La venue à l'écriture*, Paris : 10 :18, 1977, p. 137.

¹²⁸ Frédéric Regard, *loc. cit.*, p. 20.

¹²⁹ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 175.

« qu'aucune femme n'empile autant de défenses antipulsionnelles qu'un homme¹³⁰ ». Ou encore, toujours dans *La Jeune Née*, dans la section du livre consacré à des entretiens avec Catherine Clément, Cixous affirme à propos des discours de transmission (discours professoraux ou théoriques) qu' « il y a quelque chose dans l'organisation libidinale de la femme qui ne se plaît pas dans ce type de discours¹³¹... » Tout à coup, la question n'est plus posée en termes de féminin/masculin, mais bien de femmes et d'hommes qui ne semblent pas posséder les mêmes caractéristiques.

Cette conception mène aussi à une revalorisation du rôle maternel (et plus spécifiquement de la spécificité biologique des femmes enceintes). Cixous répond ainsi au discours de certaines féministes qu'elle dit réfractaires à la famille et qui lui font craindre que la reproduction devienne un nouvel interdit¹³² :

Pulsion orale, pulsion anale, pulsion vocale, toutes les pulsions sont nos bonnes forces, et parmi elles la pulsion de gestation, - tout comme l'envie d'écrire : une envie de vivre dedans, une envie du ventre, de la langue, du sang. Nous n'allons pas nous refuser les délices d'une grossesse¹³³.

On comprend à la lecture de ces extraits comment une certaine critique a pu retenir de Cixous le caractère essentialiste de son propos et ce malgré tous ses efforts pour s'en distancer, y compris son refus affirmé de « confondre le biologique et le culturel¹³⁴. »

¹³⁰ Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 47.

¹³¹ Hélène Cixous et Catherine Clément, op. cit., p. 269.

¹³² *Ibid.*, p. 165.

¹³³ *Ibid.*, p. 166.

¹³⁴ Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 37.

1.2 Le paradoxe essentialiste dans « La venue à l'écriture »

L'année suivante, dans « La venue à l'écriture », nous retrouverons le même paradoxe. Hélène Cixous y identifie « l'héritage socioculturel » (LVE, p. 50) comme principale cause de l'aliénation des femmes et reproche aux tenants du statu quo patriarcal – « Messieurs-messieurs, Mesdames-messieurs », – de ne pas être « en état de comprendre » (LVE, p. 45) les femmes (et non pas *le féminin*).

Ses critiques, petites poussées essayistiques qui se fraient un chemin dans le texte lyrique, portent sur la langue, sur le rapport au nom et à l'identité ou encore sur l'objectivation du corps féminin, des sujets qui intéressent de tout temps les féministes qui s'opposent à une idée de l'essence qui cherchent dans la culture et dans l'histoire les processus récurrents de la domination patriarcale. « Cette langue » écrit-elle en parlant du français « range dare-dare les nouveaux-nés d'un côté ou de l'autre du genre. Rose ou bleu? Vite les signes. Avez-vous bien mis votre sexe ce matin? » (LVE, p. 36)

Elle dénonce aussi le fait que les femmes sont sans cesse prises dans des réseaux d'appartenances identifiés par le nom : « Elle est définie par ses appartenances, *femme de*, comme elle a été fille de, de main en main, de lit en niche, de niche en foyer, la femme en tant que complément-de-nom, a beaucoup à faire pour trancher. » (LVE, p. 50) La question du nom, le sien « mot bizarre, barbare » (LVE, p. 35) au premier chef, étant central dans sa quête identitaire, il n'est pas étonnant que le peu de contrôle que les femmes détiennent sur leur nom indispose Cixous.

Finalement, l'écrivaine s'attarde à l'objectivation du corps des femmes en fonction des attentes du système patriarcal. Le corps, comme nous l'avons déjà dit, est au cœur de

l'écriture cixoussienne, mais les femmes doivent être en mesure de le définir (de le dire et de l'écrire) elles-mêmes :

On t'attrape par les seins, on te plume le derrière, on te fout dans une cocotte, on te fait sauter au sperme, on t'attrape par le bec, on te met dans un foyer, on t'engraisse à l'huile conjugale, on t'enferme dans ta cage. Et maintenant, ponds. Comme on nous rend difficile de devenir femme, quand c'est devenir volaille que ça signifie! (LVE, p. 37)

Ces trois exemples (la langue, la dénomination, l'objectivation du corps), Cixous les décrit comme des entraves à la liberté des femmes qui retardent leur *naissance*:

Combien de morts à traverser, combien de déserts, combien de régions en flammes et de régions glacées pour arriver un jour à me donner la bonne naissance! Et toi combien de fois es-tu morte avant d'avoir pu penser, « Je suis femme » sans que cette phrase signifie : « Donc je sers » ? (LVE, p. 37-38)

Nous y reviendrons plus longuement dans la deuxième partie du chapitre, mais pour Cixous, la vraie naissance peut advenir bien plus tard que la naissance organique et c'est elle qui symbolise l'émancipation. Dans le même souffle, elle tutoie les femmes pour les enjoindre à se libérer de tout ce qui les empêche de naître à elle-même et d'en jouir :

On t'a appris à avoir peur de l'abîme, de l'infini, qui t'est pourtant plus familier qu'à l'homme. Ne va pas près de l'abîme! Si elle allait découvrir sa force! Si elle allait, soudain, jouir, profiter de son immensité! Si elle faisait le saut! Et ne tombait pas, comme une pierre, comme un oiseau. Si elle se découvrirait nageuse d'illimité! (LVE, p. 50)

Cette dernière citation est intéressante en ce qu'elle aussi dévoile encore une fois le caractère différentialiste de l'approche cixoussienne : ainsi, l'abîme serait plus familier aux femmes qu'aux hommes. Pour Cixous, ce n'est pas parce qu'elles sont des hommes comme les autres que les femmes¹³⁵ devraient s'émanciper dans les arts, mais bien parce qu'elles ont une posture particulière qui en fait des artistes à part.

¹³⁵ Nous nous permettons de paraphraser le titre d'un livre de Georges Wolinski qui lui-même paraphrasait Groucho Marx.

1.3 Le corps et le féminin

Comme nous l'avons souligné, Cixous elle-même a donné plusieurs définitions à l'écriture féminine au fil de ses textes. Elle écrit entre autres que cette écriture « se reconnaît au fait que c'est toujours sans fin » et aussi au fait qu'elle « n'est pas anticipable » puisque « c'est vraiment le texte de l'imprévisible¹³⁶ ». Mais nous insisterons surtout sur la notion de corporalité qui sera pour nous la plus importante. Les écrivaines de ce courant ont en effet milité pour une revalorisation du corps, domaine traditionnellement associé au féminin comme le décrit parfaitement Annie Leclerc : « Ce n'est pas à nous qu'on peut faire le coup de la séparation de l'âme et du corps ; ça ne marche pas. Ce divorce-là jamais ne fut de notre fait¹³⁷. »

Pour Cixous, le corps est le siège de l'écriture et le texte reflète ce corps : « Si tu écris femme, tu le sais comme moi: tu écris pour donner au corps ses Livres d'Avenir parce que l'Amour te dicte tes nouvelles genèses. [...] Là où tu écris, ça grandit, ton corps se déplie, ta peau raconte ses légendes jusqu'ici muettes. » (LVE, p. 53) Cixous l'identifie à l'époque comme un trait spécifiquement féminin, mais constate comme nous l'avons vu que même si « c'est rare¹³⁸ », un tel « déferlement » peut advenir chez un homme qui n'interdit pas en lui la féminité¹³⁹.

Continuité, abondance, dérive, est-ce que c'est spécifiquement féminin? Je le crois. Et quand il s'écrit un semblable déferlement depuis un corps d'homme, c'est qu'en lui la féminité n'est pas interdite. Qu'il ne fantasme pas sa sexualité autour d'un robinet. Il n'a pas peur de manquer d'eau, il ne s'arme pas de son bâton mosaïque pour battre le rocher. Il dit: « J'ai soif », et l'écriture jaillit. (LVE, p. 68-69)

¹³⁶ Hélène Cixous, « Le sexe ou la tête ? », *loc. cit.*, p. 14.

¹³⁷ Annie Leclerc, *op. cit.*, p. 133.

¹³⁸ Hélène Cixous, « Le sexe ou la tête ? », *loc. cit.*, p. 12.

¹³⁹ Dans *La Jeune Née*, Hélène Cixous présente Shakespeare comme « ni homme ni femme mais mille personnes », *op. cit.*, p. 227.

Mais le paradoxe persiste puisque plusieurs citations laissent croire que la parenté entre sexe biologique et féminité n'est pas anodine : « L'écriture ressemble à ton corps et un corps de femme ça ne fonctionne pas comme un corps d'homme¹⁴⁰. »

D'autant plus, comme nous l'avons effleuré plus tôt, que pour Cixous, le corps féminin est défini par une force physique sans égal, mais une force qui est toujours intrinsèquement liée à la maternité : une « femme est toujours d'une certaine manière "mère" pour elle-même et pour l'autre » ce qui s'expliquerait par le fait que la « femme est celle qui ne tue personne en elle, celle qui (se) donne ses propres vies. » (LVE, p. 61)

Il faut dire que cette force magistrale que Cixous associe au féminin provient de la figure de la parturiente. À travers l'expérience de sa mère sage-femme, l'écrivaine a été en contact étroit avec l'accouchement, expérience réservée aux femmes s'il en est une, et en tire une part importante de sa définition du féminin :

C'est en les regardant *s'accoucher* que j'ai appris à aimer les femmes, à pressentir et désirer la puissance et les ressources de la féminité; à m'étonner qu'une telle immensité puisse être résorbée, recouverte, dans l'ordinaire. [...] La femme au comble de sa chair, sa jouissance, la force enfin délivrée, manifeste. Son secret. Si tu te voyais comment ne t'aimerais-tu pas? Elle accouche. Avec la force d'une lionne. D'une plante. D'une cosmogonie. D'une femme. (LVE, p. 41)

Pour Cixous, le potentiel procréateur féminin n'est pas une douleur due au péché comme dans plusieurs traditions, on l'aura compris : c'est un grand cadeau. « L'optique de Cixous est de revaloriser ce rapport au corps, plutôt que de l'envisager comme une forme d'oppression¹⁴¹ » écrit Jensen. De la même façon, ce n'est pas un frein à la création, bien au contraire. Elle reconnaît d'ailleurs le poids socioculturel qui tend à forcer les femmes à choisir entre la création et la procréation. Après un passage énigmatique du texte où elle fait mention d'un enfant mort (mort périnatale? fausse couche?), l'écrivaine constate que suite à

¹⁴⁰ Hélène Cixous et Françoise Collin, *loc. cit.*, p. 20.

¹⁴¹ Merete Sitstrup Jensen, *loc. cit.*, p. 35.

cette perte « une envie d'écrire est partout » et elle ajoute : « C'est bien le moment, me dis-je, sévère. Je m'amène devant le juge: "Tu veux faire un texte alors que tu n'es pas capable de faire un enfant proprement? Repasse d'abord ton examen." » (LVE, p. 42) On comprend qu'elle critique cette injonction provenant d'un juge qui est elle-même au premier chef: la perte de l'enfant pousse vers l'écriture et il ne devrait y avoir aucun mal à cela. La douleur et la jouissance communiquent comme on le lit dans le passage sur l'accouchement. Les sphères d'activités ne sont pas closes : c'est la vie qui est à la fois douleur et jouissance.

Mais alors, si ce n'est pas une figure du sacrifice de soi, qu'est-ce qu'une mère (et donc une femme) pour Hélène Cixous? C'est une figure tournée vers le soin aux autres : « J'ai pour le sort des vivants l'amour infatigable d'une mère, c'est pourquoi je suis partout, mon ventre cosmique, je travaille mon inconscient mondial, je fous la mort à la porte, elle revient, on recommence, je suis grosse de commencements. » (LVE, p. 59) Ce rapport à la maternité distingue radicalement la création féminine de la création masculine, semble-t-il, et distingue aussi le rapport qu'ils entretiennent avec leur œuvre. Les femmes sont « libidinalement, culturellement, [...] en état de dépense, d'ouverture, elles sont capables d'un rapport de détachement, de perte, de dilapidation infiniment plus grand¹⁴² » qui leur permet d'être moins dans la retenue pendant que les hommes fétichisent l'écriture.

Dans un article subséquent portant sur Clarice Lispector, Hélène Cixous continue sa réflexion sur la définition d'une forme de création qui appartiendrait aux femmes en propre. Comme très souvent, l'image utilisée relie les femmes au vivant dont elles semblent être, d'une certaine façon, dépositaire :

¹⁴² Hélène Cixous et Françoise Collin, *loc. cit.*, p. 20.

Toucher le cœur des roses : c'est la manière-femme de travailler : toucher le cœur vivant des choses, être touchée, aller vivre dans le tout près, se rendre par de tendres attentives lenteurs jusqu'à la région du toucher, lentement se laisser porter, par la force d'attraction d'une rose, attirée jusqu'au sein de la région des roses, rester longtemps dans l'espace du parfum, apprendre à se laisser donner par les choses ce qu'elles sont au plus vivant d'elles-mêmes¹⁴³.

Il y a aussi quelque chose de mystique dans cette approche qui ne renie pas les images stéréotypées du mystère féminin. Luce Irigaray écrivait d'ailleurs en 1974, dans l'ouvrage *Speculum de l'autre femme* où un chapitre est consacré à ce sujet, que le mystique est « le lieu, le seul où dans l'histoire de l'Occident la femme parle, agit aussi publiquement¹⁴⁴. » On devine en effet un soupçon de chamanisme dans cette femme « immense machine à visions » (LVE, p. 63) au « ventre enchanté » que Cixous décrit comme une force d'amour : « Celle qui regarde avec le regard qui reconnaît, qui étudie, respecte, ne prend pas, ne griffe pas, mais attentivement, contemple et lit, caresse, baigne, fait rayonner l'autre. Ramène au jour la vie terrée, fuyarde, devenue trop prudente. L'illumine et lui chante ses noms. » (LVE, p. 42) Encore un paradoxe : Cixous récusait dans un texte de 1976 l'idée qu'on puisse « assigner à la femme la place du mystère¹⁴⁵ », mais au même moment le portrait des femmes émancipées qu'elle dresse implique un recours au rêve et à l'inconscient qui flirte avec le mysticisme : « Plus tu te laisses rêver, plus tu te laisses être travaillée, plus tu te laisses être inquiétée, poursuivie, menacée, aimée, plus tu écris, plus tu échappes à la censure, plus la femme s'affirme, se découvre et s'invente. » (LVE, p. 66)

Ce passage sur le rêve est particulièrement intéressant en raison de l'utilisation de la forme passive : « se laisser » rêver, être travaillée, être inquiétée, etc. Les références régulières à l'inconscient nous permettent de deviner que Cixous s'intéresse à des mondes

¹⁴³ Hélène Cixous, « L'approche de Clarice Lispector » dans *Entre l'écriture*, Paris : Éditions Des Femmes, 1986, p. 122.

¹⁴⁴ Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1974, p. 238.

¹⁴⁵ Hélène Cixous, « Le sexe ou la tête ? », *loc. cit.*, p. 10.

souterrains qui « travaillent » en surface. Cette tension entre la passivité et l'activité est en fait au cœur de la vision de la création – et plus spécifiquement de la création féminine – telle que la défend Cixous : « Or écrire c'est travailler; être travaillé; (dans) l'entre, interroger, (se laisser interroger)¹⁴⁶... » Cette tension sera aussi très présente dans la figure de la parturiente sur laquelle nous reviendrons.

Certains critiques estiment tout de même qu'il y a quelque chose de dérangeant à cette définition du féminin par le seul pôle du maternel et qui « confine le maternel-féminin à une sorte de matrice-nature, préalable à la culture¹⁴⁷ ». Cette association directe entre le féminin et le maternel n'est pas exclusive à Cixous. On la retrouve chez presque toutes les écrivaines associées à ce courant de l'écriture féminine (Leclerc, Kristeva, Irigaray). Merete Stistrup Jensen en conclut finalement qu'on devrait peut-être parler d'une « écriture au *maternel*¹⁴⁸ » puisque la valorisation du féminin passe par ce rôle précis.

Mais comme la figure de la mère et même de la parturiente est au cœur de la conception du féminin défendue par Cixous, il n'est pas étonnant que le réseau métaphorique de la création comme procréation soit si présent dans son travail. Pourtant, il ne faudrait pas en conclure que Cixous se contente d'adopter la métaphore d'usage; si elle s'en approche, c'est pour la mettre à sa main.

¹⁴⁶ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 159

¹⁴⁷ Merete Stistrup Jensen, *loc. cit.*, p. 38.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

2. Les métaphores de Cixous

En effet, bien que l'ensemble du texte, à commencer par son titre (*venue* à l'écriture comme dans *venir* au monde), flirte avec la métaphore générale de la création comme procréation, il serait hâtif d'en conclure que Cixous adopte cette métaphore d'usage comme on le ferait d'un lieu commun.

Il est vrai que certaines images, surtout en début de parcours, s'apparentent davantage à la métaphore d'usage : « Parfois je pense que j'ai commencé à écrire [...] pour donner, chercher, appeler, toucher, mettre au monde un nouvel être qui ne m'attache pas, qui ne me chasse pas, qui ne périsse pas d'étroitesse. » (LVE, p. 16) Dans cette métaphore, le texte devient un « petit être », un bébé, mais un peu moins dérangeant.

On pourrait aussi parler d'une vision de la métaphore où un objet sort du contenant, comme dans la métaphore d'usage, mais cet objet semble être un corps étranger. La création, ici, s'apparente à la possession :

Il y a toujours en moi quelqu'un de plus grand que moi, de plus noble, de plus puissant, qui me pousse à grandir, que j'aime, que je ne cherche pas à égaler, un corps, une âme, un texte – humain que je ne veux pas retenir, auquel je veux livrer passage, auquel je m'enchanté d'avoir à donner l'infini. (LVE, p. 57)

Elle nommera plus loin « l'être-qui-veut-naître », « quelque chose qui veut à tout prix sortir » et qui provoque en elle des réactions physiques « comme si [elle] allai[t] accoucher par la gorge » (LVE, p. 63). Mais ces images plus consensuelles sont rares.

Ce qui intéresse davantage Cixous dans le rapprochement entre la création et la procréation est d'un autre ordre. Dans son texte, c'est la causalité de la métaphore d'usage qui est remise en cause.

2.1 *Quelle création, quelle naissance?*

Dans la métaphore usuelle de la création comme naissance, l'artiste pousse une œuvre au monde. L'effort et les douleurs de l'accouchement sont alors apparentés à ce que l'artiste vit pendant la création : « Comme la femme, le créateur qui accouche le fait dans les douleurs, en même temps que dans l'insomnie, c'est-à-dire dans un "travail", dans un labeur, qu'accompagne bientôt la souffrance¹⁴⁹. » Dans certains passages de « La venue à l'écriture », on ne sait plus si Cixous parle d'accouchement ou de création :

Ensuite, une gestation de soi - en soi, atroce. Quand la chair se taille, se tord, se déchire, se décompose, se relève, se sait femme nouvelle-née, il y a une souffrance qu'aucun texte n'est assez doux et puissant pour accompagner d'un chant. C'est pourquoi, pendant qu'elle se meurt, - puis se naît, silence. (LVE, p. 46)

Mais qu'il s'agisse d'une description de l'enfantement organique ou de l'enfantement métaphorique, l'expression pivot de la citation est sans doute « se sait femme nouvelle-née ». Dans le *travail*, c'est la femme qui (re)naît d'abord et avant tout. Cette figure sera présente un peu partout dans l'œuvre de Cixous. Pour elle, c'est l'artiste qui vient au monde par le travail de création : « Je ne suis pas née une fois pour toutes. Écrire, rêver, s'accoucher, être moi-même ma fille de chaque jour. » (LVE, p. 14)

Dans le même ordre d'idée, Cixous utilise plusieurs fois une métaphore voisine où ce sont les textes qui l'ont engendrée. Dans le chapitre précédent, nous soulignons que Lakoff et Johnson décrivent la métaphore LA CRÉATION EST UNE NAISSANCE comme la juxtaposition de deux idées répandues : l'œuvre est dans l'artiste (l'objet est dans le contenant), mais il y a de l'artiste dans l'œuvre (la substance du contenant laisse des traces dans l'objet). Lakoff et Johnson traitent cette métaphore comme une métaphore de la

¹⁴⁹ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 158.

causalité. Mais ce qui est intéressant, c'est justement que Cixous semble inverser la causalité : elle naît de l'œuvre (c'est elle l'objet) et l'œuvre la nourrit (elle garde en elle des traces du contenant). Elle écrit : « Les textes je les mangeais, je les suçais, les tétais, les baisais. Je suis l'enfant innombrable de leur foule. » (LVE, p. 21) Toujours concernant les textes, elle raconte que « [s]on être était peuplé, [s]on corps parcouru, fécondé. » (LVE, p. 22) Ces derniers extraits permettent bien de montrer comment chez Cixous la distinction contenant, substance et objet n'est pas ferme : les textes l'engendrent, mais ce sont aussi eux qui l'engrossent, permettant de croire qu'elle fut objet, mais devient substance. On assiste donc à un déplacement de la causalité qui caractérise la métaphore générale comme la définissent Lakoff et Johnson.

Ce renversement de la métaphore peut sans doute être interprété à la lumière de la préoccupation liée à la mort de l'auteur. Le texte de Roland Barthes portant ce titre paraît en 1968, au moment même où Cixous, encore étudiante, publie ses premiers livres. Rappelons que la conception de la mort de l'auteur oblige à inverser la causalité souvent tenue pour acquise dans l'analyse littéraire. Pour l'illustrer, Barthes utilise d'ailleurs l'image de la filiation :

L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre: le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* ou un *après*: l'Auteur est censé nourrir le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui; il est avec son oeuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Éditions du Seuil, 1984 [1968], p. 64.

En ce sens, malgré que le texte de Cixous semble très près du réseau métaphorique traditionnel, l'inversion de la causalité laisse plutôt penser que l'auteur « n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat¹⁵¹ », mais qu'il est plutôt le résultat du travail d'écriture.

2.2 *L'encre blanche*

En plus d'inverser la causalité de la métaphore d'usage, Hélène Cixous utilise des images qui se rattachent au réseau métaphorique, mais sans nécessairement qu'elles appartiennent à l'usage ou qu'elles soient devenues des lieux communs. On pense par exemple au thème du lait qui est récurrent dans son travail. Ce lait nourricier est aussi mis régulièrement en parallèle avec l'encre et il contribue, lui aussi, au renversement de la causalité.

L'importance accordée au lait apparaît pour la première fois dans *La Jeune Née*. Cixous y fait un pont entre la question de la voix (l'écriture féminine serait caractérisée par un plus grand rapport à l'oralité comme nous l'avons souligné) et celle du lait : « Voix : le lait intarissable. Elle est retrouvée. La mère perdue. L'éternité : c'est la voix mêlée avec le lait¹⁵². » Ce lait serait aussi la source de cette force particulière liée à la présence de « la mère » en chaque femme : « Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait de mère. Elle écrit à l'encre blanche¹⁵³. » Cette même idée est exploitée dans « La venue à l'écriture » : « Je déborde! Mes seins débordent! Du lait. De l'encre. L'heure de la tétée. » (LVE, p. 41)

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵² Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 173.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 173.

La prolifération de ces images tend à conforter l'idée que la vision de Cixous a quelque chose d'essentialiste puisqu'elle associe l'acte créatif féminin à des fonctions organiques qui concernent spécifiquement les femmes. Finalement, les références organiques qui sont spécifiques à une vision différentialiste des sexes ne sont pas si nombreuses (cycle menstruel, gestation, lactation, etc.) : le fait qu'elles soient ainsi convoquées de façon entêtante permet de conclure qu'elles ont leur importance, que ce soit en termes matériels ou en termes symboliques, dans la façon dont Cixous envisage l'écriture féminine.

Par contre, dans « La venue à l'écriture », cette image du lait contribue à l'inversion de la causalité dont nous venons de parler : « Et moi? Moi aussi j'ai faim. Le goût de lait de l'encre. » (LVE, p. 41) Le parallèle entre le lait et l'encre ne concerne donc pas uniquement la capacité créatrice des femmes, mais aussi le besoin nourricier du créateur qui s'alimente aux textes. La notion de cycle devient primordiale : « Écrire? J'en mourais d'envie, d'amour, donner à l'écriture ce qu'elle m'avait donné, quelle ambition! Quel impossible bonheur. Nourrir ma propre mère. Lui donner à mon tour mon lait? Folle imprudence. » (LVE, p. 21) Ce sont les textes, les langues, les mots qu'elle compare au lait nourricier tout au long de « La venue à l'écriture ». Elle raconte d'ailleurs comment elle aurait lâché le dernier biberon pour le premier livre (LVE, p. 30).

Il semble en fait que si Cixous remet en cause le caractère unidirectionnel de la métaphore d'usage, c'est parce qu'elle dépeint un processus où les rôles sont interchangeables et où il n'existe pas de créateur qui serait le point de départ du reste : « Le mien [mon corps] me dit: je suis la fille du lait et du miel. Si tu me donnes le sein, je suis ton enfant, sans cesser d'être la mère pour ceux que je nourris, et tu es ma mère. » (LVE, p. 61) Elle parle ailleurs de « [se] donner le sein » et du fait que « le lait [lui] est monté à la tête » (LVE, p. 41) ce qui l'empêcherait d'écrire comme si elle était comblée par autre chose,

la maternité ou la lecture, ce n'est pas précisé. Les deux sphères de la création et de la procréation s'alimentent l'une et l'autre, mais peuvent aussi se substituer l'une à l'autre comme source de jouissance. Parce que c'est peut-être là, finalement, le cœur du propos de ce texte : la jouissance féminine.

2.3 *La création comme jouissance*

Dans *La poétique du mâle*, Michelle Coquillat montre comment dès le dix-neuvième siècle et jusqu'au vingtième siècle, la métaphore de la création comme jouissance va remplacer la métaphore de la création comme gestation. C'est aussi à ce titre qu'elle interroge le recours constant au concept de jouissance par Cixous :

Faut-il alors prendre au sérieux le « j'écris donc je jouis » d'H. Cixous? Ne peut-on pas trouver dangereux que les femmes reprennent à leur compte ce schéma de la création qui passe par une jouissance analogique de la jouissance sexuelle, sublimée ou non? Tout schéma ne porte-t-il pas, par définition, ses contrats d'exclusion¹⁵⁴ ?

Pour être plus précis, il faudrait dire que l'analogie utilisée par Cixous est triple : la jouissance sexuelle, la jouissance de la création, mais aussi la jouissance de la maternité. Le corps exulte chez l'écrivaine et il exulte à la fois des plaisirs qu'on lui a longtemps interdits, mais aussi des plaisirs qu'on a voulu lui faire voir comme des malheurs : « Écrire : comme si j'avais encore envie de jouir, de me sentir pleine, de pousser, de sentir la force de mes muscles, et mon harmonie, d'être enceinte et au même moment de me donner les joies de la parturition, celles de la mère et celles de l'enfant. » (LVE, p. 41)

La jouissance des femmes, nous venons de l'évoquer, est considérée comme interdite. Cixous tente ainsi de nommer tous les blocages qui l'ont empêchée d'entrer plus tôt dans la

¹⁵⁴ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 420.

jouissance en tant que femme : « J'ai été le couple coupé, haché, condamné dans sa chair parce qu'il vient de trouver le secret de la jouissance, parce qu'en son corps Eros marie masculin et féminin... » (LVE, p. 35)

Nous reviendrons sur ce caractère androgyne qui permet de saisir la jouissance, mais insistons d'abord sur la notion d'émancipation qui est inhérente au texte : la jouissance arrive parce qu'on se libère de cette force qui restreint et condamne les femmes à « devenir volaille » (LVE, p. 37). Cette émancipation vient d'abord du rapport réciproque avec le texte que nous avons évoqué dans la section à propos du lait : l'écrivaine prend, se nourrit et redonne. Cixous affirme : « Écrire: d'abord je suis touchée, caressée, blessée, ensuite je cherche à découvrir le secret de ce toucher pour l'étendre, le célébrer et le transformer en une autre caresse. » (LVE, p. 55)

Les femmes qui jouissent doivent nécessairement être libres de leurs mouvements, de leurs choix, de la gestion de leur corps, mais aussi de la gestion de leurs lectures et de leur écriture. Elles doivent ne pas appartenir par obligations sociales et s'être libérées des attentes qu'on a à leur endroit :

Va, vole, nage, bondis, dévale, traverse, aime l'inconnu, aime l'incertain, aime ce qui n'a pas encore été vu, aime personne¹⁵⁵, que tu es, que tu seras, quitte-toi, acquitte-toi des vieux mensonges, *ose ce que tu n'oses pas*, c'est là que tu jouiras, ne fais jamais ton ici que d'un là. (LVE, p. 50)

Cette question de la jouissance, on l'aura compris, est en droite ligne avec la valorisation du vécu féminin, y compris par la revalorisation du caractère profondément organique de l'accouchement. La procréation ici, n'est pas idéalisée dans son usage métaphorique, elle concerne directement le travail du corps féminin qui est, en grande partie,

¹⁵⁵ Nous pourrions être tentés de lire « aime la personne », mais « aime personne » est bien la formule utilisée dans les différentes éditions du texte.

une forme de travail passif, une capacité d'accueil, une réceptivité que Cixous attribue volontiers au « féminin¹⁵⁶ ».

2.4 *L'actif et le passif*

« La venue à l'écriture » traite, comme d'autres textes d'écrivaines de la même époque, d'une certaine jouissance à procréer. Cette vision de la procréation permet de mieux expliquer la conception particulière de la création qui émane du texte de Cixous, c'est-à-dire une vision centrée sur la tension entre l'activité et la passivité. Voyons d'abord un passage à propos de l'accouchement où l'écrivaine insiste sur cette tension :

J'ai toujours pris plaisir à voir une femme accoucher. Accoucher « bien ». Mener son acte, sa passion, se laissant mener, poussant comme on pense, mi-emportée, mi-commandant la contraction, elle se confond avec l'incontrôlable qu'elle fait sien. Alors, sa belle puissance! Accoucher comme on nage, en jouant de la résistance de la chair, de la mer, travail du souffle en lequel s'annule la notion de « maîtrise », corps à son propre corps, la femme se suit, se joint, s'épouse. (LVE, p. 40)

Cette apologie de la parturiente résonne directement avec la conclusion du texte quant à la posture d'écriture de Cixous :

Tout ce que je peux en dire, c'est que la « venue » au langage, est une fusion, une coulée en fusion, s'il y a « intervention » de ma part c'est dans une sorte de « position », d'activité – passive comme si je m'incitais « laisse-toi faire, laisse passer l'écriture, laisse-toi tremper, lessiver, détends-toi, deviens le fleuve, lâche tout, ouvre, déboucle, lève les vannes, roule, laisse-toi rouler... » (LVE, p. 68)

Dans les deux cas, le vocabulaire tente de nommer un point de rencontre entre ce qui relève du travail et ce qui relève d'une certaine passivité. Annuler la notion de maîtrise, trouver la position qui soit la bonne, accepter l'incontrôlable. L'« activité – passive » qu'elle évoque dans ce dernier segment semble résumer tout le texte.

¹⁵⁶ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 158-159.

Ces deux extraits nous permettent une fois de plus de constater le bris de la métaphore causale : Cixous se concentre moins sur ce qui sortira de ce processus (le bébé, l'œuvre) que sur le caractère transformateur de celui-ci pour celle qui le vit. D'ailleurs, elle le souligne directement dans un autre moment où elle aborde son rapport de fascination avec les accouchements : « Ce n'était pas la "mère" que je voyais. L'enfant, ça la regarde. Pas moi. C'était la femme au comble de sa chair. » (LVE, p. 41) Cette femme en plein pouvoir et pourtant en train d'accueillir ce contre quoi elle ne peut rien, c'est aussi l'écrivaine.

Le propos de Cixous vise en fait à remettre en question une approche strictement intellectuelle de l'acte d'écriture, approche qui aurait été défendue par des hommes dans l'histoire. Pour Cixous, c'est sa « chair qui [...] signe » (LVE, p. 64).

Longtemps je me suis sentie coupable: d'inconscient. Je me figurais l'Écriture comme l'aboutissement d'un travail de savant, d'un maître des Lumières et des mesures. Et toi? Moi, je me surprénais, je n'avançais pas, j'étais poussée. Je ne gagnais pas mon livre à la sueur de mon front, je le recevais. Pire encore: je volais. J'étais tentée: il y avait ce jardin sans grille dans lequel surgissaient tous les textes mille et un contes par nuit. Les fruits de l'Arbre de la Naissance! J'ai salivé! L'arbre de la fiction! (LVE, p. 56)

Contre le règne de la raison, Cixous oppose un monde où le texte vit dans l'inconscient, dans les tripes, dans les rêves, un modèle où « les écritures te traversent » (LVE, p. 49). Il bouge, mais chose certaine il n'est pas planifié; l'artiste est celui qui accueille, pas celui qui commande : « En vérité je n'ai aucune "raison" d'écrire. Tout vient de ce vent de folie. » (LVE, p. 42) Hélène Cixous revendique une posture de médium puisque sa main trace ce qu'elle voit et entend : elle est « le sein où tout se passe » et « la forme [lui] est imposée » (LVE, p. 64).

Cette occurrence du réseau métaphorique est plus convenue et on reconnaît là une certaine vision romantique de l'artiste qui permet à Michelle Coquillat de qualifier d'androgynisme cet idéal qui naîtrait avec Rousseau, « c'est-à-dire celui qui revendique, avec

une double sexualité, la totale autonomie créatrice¹⁵⁷ ». En effet, plusieurs des qualités dont se sont réclamés les artistes tout en se rapprochant de la simplicité de la nature à la suite de Jean-Jacques Rousseau sont des qualités qui ont été associées à travers les âges au féminin :

L'*intuition* (si spécifiquement « féminine ») classe les femmes comme l'expression des mouvements d'une pure matière. D'après cette notion les femmes savent ce qu'elles savent *sans raison*. Les femmes n'ont pas à comprendre, puisqu'elles savent. Et ce qu'elles savent elles y parviennent sans comprendre et sans mettre en œuvre la raison : ce savoir est chez elles une propriété directe de la matière dont elles sont faites¹⁵⁸.

On voit bien que la création comprise en termes d'inconscient, de spontanéité et de savoir mystique est liée aux dispositions dites féminines. Dans un texte subséquent qui compare l'acte d'écrire à l'acte de peindre, Cixous s'appuie sur une citation de Cézanne où le peintre se sent fécondé par le soleil.

À ce moment-là, quand le moi ne l'alourdit plus, le peintre devient perméable, devient immense et vierge, et devient femme. Il laisse agir en lui la lumière. Soumission au processus. Il devient tendre, il devient plante, il devient terre, le soleil l'engrosse. *Tanta mansidão*¹⁵⁹...

Cette description correspondant à la notion de l'androgynisme romantique chez Coquillat, notion qui est finalement assez proche de la bisexualité telle que la présente Hélène Cixous dans *La Jeune Née* et qu'elle définit par le « repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes¹⁶⁰ ». Tout comme l'androgynisme romantique chez Coquillat, la bisexualité chez Cixous permet une conjonction harmonieuse du féminin et du masculin, sauf que si l'androgynisme romantique était nécessairement un homme « il se trouve qu'à présent, pour des raisons historicoculturelles,

¹⁵⁷ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 153.

¹⁵⁸ Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris : Côté-femme, 1992, p. 54.

¹⁵⁹ Hélène Cixous, « Le dernier tableau ou le portrait de Dieu » dans *Entre l'écriture*, Paris : Des Femmes, 1986, p. 181. L'extrait en portugais signifie « telle douceur ».

¹⁶⁰ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 155. Si on se fie à ce qu'en présente Christine Planté, cette théorie de la bisexualité serait assez largement inspirée de celle développée par Otto Weininger, philosophe et écrivain de la fin du XIX^e siècle, « qui permet de classer les individus non plus en fonction de leur sexe biologique, mais en fonction de leur *coefficient de féminité* et de masculinité ». On en lira davantage dans Christine Planté, *op. cit.*, p. 116-117.

c'est la femme qui s'y ouvre et en bénéficie : d'une certaine façon "*la femme est bisexuelle*"¹⁶¹ ».

C'est à travers cette jonction des forces féminines et masculines que se résout l'opposition entre le passif et l'actif. Pour Cixous, ce n'est donc pas en niant la différence qu'on viendra à bout de la binarité, mais en l'assumant et en l'exaltant¹⁶². Chercher l'égalité en faisant fi de la différence, ce serait courir le risque de se plier à une norme. Luce Irigaray signale à ce propos dans *Speculum* : « Les formes d'aménagement peuvent varier, elles comportent toutes ce paradoxe de se plier à la même représentation – celle du même – ce qui s'impose comme *hétérogène, autre*¹⁶³. » Dans le même ouvrage, un incontournable de l'époque, Luce Irigaray parle du féminin et du masculin comme deux syntaxes¹⁶⁴.

Nous l'avons bien lu dans les passages à propos de l'accouchement, la parturiente est une agente chez Cixous : c'est sa force qui permet au travail de se faire. La situation est semblable pour l'écrivain : il faut trouver la bonne position pour que le travail se fasse. Cette relation entre le pôle actif et le pôle passif est-elle équilibrée pour Cixous? Nous serions tentée de le croire en lisant cette courte phrase construite comme un miroir en toute fin du texte : « Écris, rêve, jouis, sois rêvée, jouie, écrite. » (LVE, p. 67)

¹⁶¹ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 156.

¹⁶² À ce propos, on pourra consulter l'entrevue que Hélène Cixous a accordée à Frédéric Regard et qui est reproduite sous le titre « Méduse en Sorbonne » dans Frédéric Regard et Martine Reid (dir.), *op. cit.*, p. 133-155. Dans cette entrevue, Cixous est assez limpide quant à son rejet catégorique de la pensée (et de l'écriture) de Simone de Beauvoir et de ses héritiers.

¹⁶³ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 170.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 172.

3. Les critiques

Mais admettons tout de même que dans la mesure où la sphère active semble surtout être décrite comme la recherche de la posture idéale pour accueillir ce qui doit être, l'écrivaine semble davantage être dans un rôle passif. En revendiquant cette forme de création réceptacle, Cixous conforte l'idée qu'elle s'insère dans une forme différentialiste du féminisme, c'est-à-dire qu'elle reconduit la distinction entre une sphère masculine, active, intellectuelle et une sphère féminine, passive, intuitive et ce malgré le fait qu'elle a elle-même critiqué ces rôles binaires à quelques reprises¹⁶⁵. Pour Cixous, la beauté est dans la différence et nier cette différence revient à nier la féminité :

Elles ont en elles de quoi affirmer la différence, **leur** différence telle que rien ne puisse détruire cette différence, mais qu'elle soit au contraire affirmée, et affirmée jusqu'à l'étrangeté. Si bien que quand on touche à la différence sexuelle, quand on touche à son maintien ou à sa disparition, on touche aussi à tout le problème des rapports de destruction de l'étrange, donc à tous les racismes, à toutes les exclusions, à tous les rapports de mise hors-la-loi et de génocide qui font fonctionner l'Histoire¹⁶⁶.

Tout son travail vise à montrer qu'il n'y a pas de hiérarchie qui devrait défavoriser les femmes dans cette différence, bien au contraire. Elles sont des créatrices d'autant plus exceptionnelles qu'elles sont toutes un peu mères.

Cet essentialisme lui sera fortement reproché par les féministes égalitaristes et constructivistes. D'ailleurs, la description qu'en fait Cixous dans la citation précédente ne leur rend pas hommage : la question n'est pas « est-ce qu'on accepte ou refuse la différence? », mais bien « est-ce qu'on perçoit plutôt du différent ou du semblable? ». Christine Planté, parmi d'autres, démontre bien les conséquences de l'apologie de la

¹⁶⁵ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 117 ou encore Hélène Cixous, « Le sexe ou la tête ? », *loc. cit.*, p. 7.

¹⁶⁶ Hélène Cixous, « Le sexe ou la tête ? », *loc. cit.*, p. 11.

différence dans *La petite sœur de Balzac* : « Mais souligner, revendiquer, chercher à valoriser la différence, c'est la reconnaître telle qu'elle est, c'est-à-dire produite par un passé de soumission et d'exclusion, et construite par le discours de l'Autre¹⁶⁷. » Pour Planté, même si les femmes « sortent apparemment et momentanément grandies » d'une comparaison qui valorise leurs qualités « naturelles » – elle cite la spontanéité, l'improvisation, la sensation – comme source d'un renouveau de la création (et de l'organisation du monde) au détriment des qualités « masculines », c'est encore reproduire l'opposition binaire entre le féminin et le masculin.

Pour les égalitaristes et les constructivistes, les différences entre hommes et femmes sont souvent sociologiquement construites et, dans tous les cas, bien moins définitoires qu'on voudrait le faire croire. Dans sa postface à *La Passion* de Djuna Barnes, Monique Wittig écrit que l'écriture féminine laisse croire à « une espèce de production biologique particulière (à la-femme), une sécrétion naturelle (à la-femme)¹⁶⁸ ». Cette citation pourrait être une réponse directe à l'image de l'encre blanche (lait) de Hélène Cixous.

Dans le même sens, Christine Planté reprochera aux tenants de l'écriture féminine de tenter de faire de la différence entre les hommes et les femmes la seule différence qui compte vraiment : « Pourquoi ce qu'une femme veut dire relèverait-il nécessairement de la féminité, pourquoi, quand une femme écrit, aurait-elle avant tout, uniquement et toujours *cela* à dire¹⁶⁹? » Merete Stistrup Jensen défend ainsi l'écriture comme le lieu des différences, mais où la différence de genre n'est pas prédominante sur toutes les autres (classes, ethnies, privilèges, parcours de vie, etc.).

¹⁶⁷ Christine Planté, *op. cit.*, p. 212.

¹⁶⁸ Monique Wittig, « Le point de vue, universel ou particulier. Avant-note à *La Passion* de Djuna Barnes » dans *La pensée straight*, Paris : Éditions Amsterdam, 2013 [2001], p. 99.

¹⁶⁹ Christine Planté, *op. cit.*, p. 304.

Ainsi, dire que l'écriture des femmes est différente, c'est déjà tomber dans le piège de la langue : « De quoi sont-elles différentes? Parce qu'être différent tout seul, si l'on pense grammaire et logique, ça n'existe pas. [...] On est différent DE... Différent de quelque chose¹⁷⁰. » Insister sur cette différence, c'est réitérer que le point de comparaison, l'écriture qui ne nécessite pas de qualificatif, est en fait l'écriture des hommes. C'est ce que Monique Wittig veut dire quand elle écrit que « l'écriture féminine est la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la domination des femmes¹⁷¹ ». C'est parce que leur création est encore traitée comme marginale qu'on marque sa différence en la qualifiant, parce qu'elle ne peut pas être de l'ordre de l'universel. Christine Planté souligne à ce propos qu'

un certain féminisme qui prône les vertus de la complémentarité des sexes et l'exaltation des qualités féminines se trouvent rapprochés de l'antiféminisme classique [...] puisqu'ils ont en commun l'affirmation plus ou moins explicite d'une nature, d'une essence de la féminité qu'il s'agirait de préserver¹⁷².

Elle se demande si les femmes qui se prennent à ce jeu « ne font [...] que planter leurs propres drapeaux, d'une autre couleur, sur un domaine en fait concédé depuis toujours par les hommes¹⁷³ », un domaine où elles se concentrent sur le fait d'être différentes justement. En renouvelant le regard sur leur écriture pour la mettre en lumière, mais toujours en la particularisant, Planté craint que les valeurs véhiculées obtiennent « bien évidemment [...] l'adhésion des hommes, puisqu'elles sont posées comme féminines¹⁷⁴ ». L'ensemble de l'appareil textuel déployé par Cixous va en ce sens : le style utilisé, les métaphores récurrentes, le parallèle entre la création et les fonctions organiques contribuent à une vision différentialiste de la création.

¹⁷⁰ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷¹ Monique Wittig, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷² Christine Planté, *op. cit.*, p. 100-101.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 213.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 253.

Mais on ne peut pas dire que Cixous embrasse la métaphore d'usage de la création comme procréation : elle la prend à bras le corps et elle en fait complètement autre chose. C'est une stratégie qui semble inévitable dans sa posture : la métaphore d'usage est alors trop identifiée à une ségrégation des rôles sexuels qu'elle ne peut pas endosser. Son message est clair : à ceux qui ont voulu faire croire que les femmes ne pouvaient pas créer parce qu'elles étaient occupées à procréer, elle répond « Bien au contraire ! ». Non seulement elles le peuvent, mais elles le doivent. C'est à ce prix seulement qu'elles pourront s'émanciper et exprimer tout ce que la procréation leur a enseigné sur les possibilités créatrices : « La femme qui fait l'épreuve du non-moi entre moi, comment n'aurait-elle pas à l'écrit un rapport spécifique¹⁷⁵? »

Par un renversement causal, par une créativité qui concerne les métaphores connexes comme celle du lait maternel, Cixous évite en partie les lieux communs de la métaphore d'usage. Mais en optant pour une domination franche des métaphores organiques où l'image de la procréation n'est plus sublimée, mais expérientielle, sa vision de la création reproduit la différenciation sexuelle de la création.

¹⁷⁵ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 167.

CHAPITRE 3 : NANCY HUSTON

Ô, enfants! Nous vous fabriquons
(nous les artistes, c'est-à-dire
les parents), encore et encore,

pour constater, incrédules,
en vous, le miracle qui
dès la conception nous constitue :

fragilité, innocence
et – déjà programmés –
mal, malheur

Nancy Huston¹⁷⁶

En 1990, quinze ans après la parution de « La venue à l'écriture », Nancy Huston publie un essai qui deviendra un immense succès : *Journal de la création*. Cet ouvrage, qui se présente comme une analogie, un journal simultanément d'une création et d'une procréation, demeure aujourd'hui une référence auprès d'un public très large quant aux rapports entre la création et la maternité, mais aussi, de façon plus générale, aux rapports que les femmes entretiennent avec leurs ambitions créatrices. L'ouvrage étaye sa démonstration en s'intéressant à d'importantes icônes littéraires, comme Simone de Beauvoir et Virginia Woolf.

Il s'agit d'un essai touffu mêlant différents genres (journal de grossesse, réflexions sur la création, analyses littéraires, recherches biographiques sur les conditions de vie de femmes artistes, etc.), formule que Huston reprendra dans des travaux subséquents.

Sa pensée fait feu de tout bois : elle suit la piste d'un mot, rapproche des histoires différentes, relie sa propre expérience, ses sensations physiques, quelque chose que lui a fait remarquer sa fille un jour, à

¹⁷⁶ Nancy Huston et Guy Oberson, *Terrestres*, Arles : Actes Sud, 2014, p. 115.

des souvenirs de lectures ou à l'interprétation d'un mythe; elle mêle les références artistiques et les réflexions inspirées par les contraintes les plus triviales du quotidien, tissant entre la littérature et la vie un réseau serré de correspondances¹⁷⁷.

Avant même de nous intéresser aux métaphores utilisées par l'écrivaine, nous souhaitons donc explorer la thèse de l'essai de Huston, les ambiguïtés qu'elle recèle et la façon dont cet ouvrage s'inscrit dans la pensée hustonnienne.

1. Les ambiguïtés du *Journal de la création*

Présenté sous forme chronologique, *Journal de la création* couvre les six derniers mois (de février à juillet 1988) de la deuxième grossesse de Nancy Huston qui s'interroge alors sur le rapport entre le corps féminin et l'écriture. Si la question de la grossesse est centrale, un lien doit aussi être fait avec deux épisodes de maladie (une maladie physique en 1986 et une maladie psychique en 1987) que Huston raconte comme étant des démonstrations de la tension entre le corps et l'esprit.

Dans les premières pages, le projet apparaît très personnel comme peut l'être un journal intime. Au plan formel, l'écriture s'apparente à des carnets : les phrases sont parfois tronquées comme si l'auteure nous présentait des esquisses. Mais rapidement, soit autour de la vingtième page, l'écriture devient plus policée et le journal s'apparente de plus en plus à un essai. Mais il conserve les caractéristiques d'un carnet : nous suivons le développement de la pensée de l'auteure au jour le jour, comme si elle réfléchissait en écrivant. Le fil

¹⁷⁷ Mona Chollet, « *Journal de la création* et autres essais – "Je suis, donc je pense" : la révolution copernicienne de Nancy Huston », *Périphéries*, décembre 2001, <http://www.peripheries.net/article254.html> (consulté le 15 mai 2017).

argumentaire de l'ouvrage est donc difficile à dessiner : il se rompt parfois, se rattache ailleurs, se contredit par moment.

1.1 La relation nature et culture

Dès les premières pages du *Journal de la création*, l'auteure expose que le *mind-body problem* (JC, p. 12), qui concernerait prioritairement les femmes, sera au cœur de sa réflexion. Cette tension entre le corps et l'esprit recoupe parfaitement le débat nature/culture que nous avons abordé au premier chapitre. Cet enjeu traverse l'œuvre de l'écrivaine.

De façon générale, on retient des travaux de Nancy Huston la défense d'un humanisme qui permet de dépasser cette dichotomie et de réconcilier les deux pôles pour que les femmes comme les hommes puissent naviguer entre eux. Dans *Journal de la création*, les nombreux exemples de couples célèbres dont elle explore le parcours démontrent combien cette distinction fondamentale de la pensée occidentale s'est aussi traduite par une division genrée des tâches à travers l'histoire : il a été plus difficile pour les femmes de créer non seulement parce qu'elles manquaient de temps, de liberté et souvent de soutien, mais aussi parce qu'on estimait que ce n'était pas dans leur nature. Elle identifie à plusieurs reprises le poids historique et les institutions sociologiques comme étant responsables de cette tension nocive : « Les institutions patriarcales ont privé non seulement les femmes de leur âme, mais les hommes de leur chair. » (JC, p. 295) Mona Chollet défend ainsi une lecture de Nancy Huston comme étant celle qui résout cette tension, autant dans sa pensée que dans les actions concrètes qui meublent sa carrière¹⁷⁸.

¹⁷⁸ *Ibid.*

Mais nombreux sont ceux qui soulignent plutôt les contradictions de Huston quant à cette question et même si ces critiques s'adressent davantage à des textes postérieurs au *Journal de la création*, une lecture attentive permet de relever des ambiguïtés similaires dès les textes des années 1980.

Antérieur à la publication du *Journal de la création*, l'article « Le dilemme de la romamancière » écrit en 1989 a été publié dans le recueil *Désirs et réalités* quelques années plus tard. Le même article en langue anglaise, « Novels and Navels¹⁷⁹ », est paru en 1995 dans *Critical Inquiry* et est plus complet¹⁸⁰. Tiré d'une conférence prononcée en anglais et en français, ce texte interroge la compatibilité entre le rôle d'écrivaine et de mère, une question qui n'est pas étrangère à notre métaphore générale : « L'écriture des romans n'est-elle pas incompatible avec la maternité, dans la mesure où ces deux activités requièrent des attitudes éthiques pour ainsi dire opposées¹⁸¹ ? » Pour Huston, on attend de l'écrivain qu'il ne souffre pas de dilemmes moraux lorsqu'il se lance dans le travail tandis que la mère est un être moral « par nécessité¹⁸² ».

Ces préoccupations sur l'éthique que Huston développera davantage dans son essai *Professeurs de désespoir*¹⁸³ sont liées de près au rapport entre nature et culture : c'est parce qu'elle est responsable du prolongement du vivant que la mère se doit de développer des comportements qui en favorisent l'épanouissement. Huston utilise d'ailleurs dans son article une variante de notre métaphore générale en comparant les enfants aux personnages cette fois : « Tout le monde s'accordera pour dire que si on tue ses propres enfants, on a échoué en

¹⁷⁹ Nancy Huston, « Novels and Navels », *loc. cit.*

¹⁸⁰ Nous citerons la version française lorsque c'est possible, mais nous reviendrons vers le texte anglais pour des extraits qui n'ont pas été conservés dans la version française.

¹⁸¹ Nancy Huston, « Le dilemme de la romamancière », *loc. cit.*, p. 124.

¹⁸² *Ibid.*, p. 125.

¹⁸³ *Id.*, *Professeurs de désespoir*, Arles : Actes Sud, coll. Babel, 2004.

tant que mère. [...] Les romancières, en revanche, doivent être prêtes à tuer leurs personnages¹⁸⁴. »

Tout au long de sa démonstration, des ambiguïtés sur la question du rapport des femmes à la nature et à la culture sont perceptibles :

If women generally have less enthusiasm (and/or talent?) than men for purely formal literary experimentation, utterly divorced from ethical concerns, I would guess that it is because, as mothers or potential mothers, they over millennia have been constructed as, and felt themselves to be, the guardians of the morality of the species¹⁸⁵.

S'agit-il d'une absence d'enthousiasme ou de talent¹⁸⁶? L'auteure utilise l'expression « et/ou » ... Il semble a priori plus facile d'agir sur le premier terme que sur le second, celui-ci étant associé à une compétence innée. Tout l'enthousiasme du monde, après tout, n'y pourra rien si les femmes n'ont simplement pas de talent particulier pour l'expérimentation formelle qui caractérise l'excellence littéraire. Pourtant, l'article se finit sur l'analyse d'ouvrages de Toni Morrison qui semblent permettre l'espoir que cette distinction soit fondamentalement culturelle et donc puisse être dépassée :

Toutes ces spécialités traditionnellement masculines deviennent accessibles aux femmes, à mesure qu'elles insistent pour regarder en face et la vie et la mort; à mesure, aussi, que les pères apprennent à « materner » et que les mères n'ont plus à incarner, seules, l'éthique pour leurs enfants¹⁸⁷.

Considérant qu'ils datent de la même époque que cet article, il n'est sans doute pas étonnant que les mêmes ambiguïtés traversent le *Journal de la création*. Par exemple, le livre s'ouvre sur une préoccupation quant à la spécificité biologique féminine : « Le temps est

¹⁸⁴ *Id.*, « Le dilemme de la romancière », *loc. cit.*, p. 127. Soulignons tout de même que Huston semble souffrir de ce dilemme puisque dans les lignes suivantes elle reconnaît avoir elle-même assassiné plusieurs de ses personnages et s'engage à ne plus recommencer.

¹⁸⁵ *Id.*, « Novels and Navels », *loc. cit.*, p. 710.

¹⁸⁶ Hélène Cixous a un échange semblable avec Catherine Clément dans *La Jeune Née* lorsqu'elle affirme que la femme « ne se plaît pas » dans le discours théorique tel que proféré par les maîtres. Et elle insiste sur une opposition qui rappelle celle de l'enthousiasme et du talent évoquée par Huston : « J'ai été très précise. J'ai dit "la femme ne s'y plaît pas". Je n'ai jamais dit qu'elle en était incapable. » (*op. cit.*, p. 269)

¹⁸⁷ *Id.*, « Le dilemme de la romancière », *loc. cit.*, p. 144-145. Dans la version anglaise, l'essayiste utilise l'expression « to nurture » (au lieu de « materner ») et celle-ci n'est pas entre guillemets.

inscrit dans le corps d'une femme comme il ne l'est pas dans le corps d'un homme. » (JC, p. 233) Dans les pages qui suivent, l'essayiste souligne que les femmes ont un rapport plus important avec leurs corps, ce qui expliquerait sans doute qu'elles soient plus confrontées au *mind-body problem* que nous évoquions plus tôt. Il est plus difficile de déterminer si Nancy Huston interprète cette différence concernant le rapport au corps comme culturelle ou naturelle. Peut-être un peu des deux puisque « cette différence consiste en ce que la plupart des femmes font des enfants et passent du temps avec des enfants en bas âge, alors que les hommes font beaucoup moins ceci et sont incapables de faire cela¹⁸⁸. » Pour l'écrivaine, passer du temps avec des enfants, c'est culturel; les porter, c'est naturel.

Chose certaine, cette différence entre les hommes et les femmes est posée comme à peu près universelle. Si dans le dernier extrait on peut lire « la plupart des femmes », les locutions plus universalisantes comme « la femme » sont courantes chez Huston. Nous disons « à peu près universelle » puisqu'à au moins deux reprises dans *Journal de la création* l'essayiste soulève un doute quant à savoir si les préoccupations soulevées dans son livre concernent aussi les lesbiennes. Ainsi, « celles qui semblent le moins entravées dans leurs élans créateurs, celles qui "tremblent" le moins, sont celles qui aiment les femmes » (JC, p. 37-38). De tels propos nous pousseraient à croire que si le *mind-body problem* concerne uniquement les femmes hétérosexuelles, c'est que c'est la relation de couple hétérosexuelle qui est historiquement porteuse d'éléments inhibiteurs pour ces dernières. Cette idée semble confirmée plus loin dans l'essai quand l'écrivaine déplore que les femmes souhaitant développer une vie de l'esprit semblent avoir dû renoncer d'abord à la maternité, mais aussi

¹⁸⁸ *Id.*, *Professeurs de désespoir*, *op. cit.*, p. 36. Il est étonnant que Huston utilise l'expression « faire des enfants » plutôt que « porter des enfants » puisque quelques pages plus loin elle s'étonne que « malgré les connaissances acquises en matière de génétique, on fait toujours comme si la mère "faisait" seule ses enfants » (p. 41).

à l'érotisme « ou tout au moins à l'hétérosexualité » (JC, p. 227), précise-t-elle. Parmi d'autres, ces commentaires créent une ambiguïté puisque ce qui apparaissait comme un déterminisme biologique du sexe féminin (la plupart des lesbiennes aussi ont un cycle menstruel qui marque le temps), est soudain lié davantage au système social hétérocentriste.

Ailleurs dans l'ouvrage, plusieurs extraits nous poussent à croire que l'essayiste défend une vision du féminin comme construit social. Par exemple, elle dénonce les clichés de la différence des genres, ce qu'elle nomme les « vieilles règles du jeu de la séduction » comme « la réussite intellectuelle rend un homme plus "viril" et une femme moins "féminine" » (JC, p. 48). Elle écrira aussi que la parentalité est « un aspect de l'humanité qui s'est incarné *traditionnellement, historiquement*, chez les femmes plutôt que chez les hommes, et qui n'a pas à être bradé » (JC, p. 179. C'est nous qui soulignons.). Elle estime que plus l'éducation d'un enfant insiste sur les différences de genre « homme-esprit / femme-corps » (JC, p. 260), plus celui-ci risque de souffrir de névroses en tentant de correspondre à ces critères. Pour l'auteure, c'est un parcours historique qui fait que les femmes ont été réduites à la maternité (JC, p. 294) et elle insiste sur le fait que ce n'est à personne d'autre que le sujet de déterminer quels sont ses besoins essentiels : « Personne n'a le droit de dire, à la place de quelqu'un d'autre : il (ou elle) n'a pas fait d'œuvre (ou d'enfant), donc elle (ou il) a raté l'essentiel. » (JC, p. 140)

Cette dernière défense est d'autant plus étonnante qu'à plusieurs reprises Huston semble faire l'amalgame entre la féminité et la maternité, comme lorsqu'elle affirme que les femmes savent qu'elles sont « les maillons d'une chaîne qui transmet la vie » (JC, p. 136). Dans un de ses essais subséquents, Huston explorera davantage cet aspect en expliquant comment le fait que les femmes engendrent ou non, veuillent engendrer ou non, ne change rien à la différence intrinsèque qu'elles le peuvent :

Le corps de la femme est lien, déjà. Tout est lien chez elle. Son présent est lié à son avenir et à son passé. Elle reçoit l'autre en elle, peut porter l'autre en elle – et, même si elle ne le fait pas, il ne lui est jamais loisible d'oublier cette éventualité. À tout moment de son existence, son corps lui rappelle la présence possible de l'autre; cela fait partie de ce qu'on appelle en anglais *the facts of life*¹⁸⁹.

Rien n'est dit à propos des femmes qui ne peuvent pas porter l'autre en elle, mais on suppose que ce sentiment intrinsèque à la féminité ne dépend pas d'un appareil reproductif fonctionnel ou d'un cycle menstruel régulier.

Finalement, notons qu'à la toute fin du livre, Huston évoque la « condition humaine » qui reposerait sur la différence et reproche à Monique Wittig et Simone de Beauvoir d'avoir écrit des livres misogynes (JC, p. 318)¹⁹⁰. Elle écrit : « On peut dénigrer ou déplorer cette "marque" [celle de la différence sexuelle], mais souhaiter sa disparition, c'est se projeter hors de l'humain, précisément parmi les anges. » (JC, p. 320) Ces propos de fin de parcours laissent croire que Huston adhère plutôt à une approche différentialiste qui s'appuie sur la biologie et sa position se précisera dans des essais subséquents comme nous l'indique cette phrase tirée de l'introduction de *Reflets dans un œil d'homme* paru en 2012 : « Mais le regard de l'homme sur le corps de la femme a ceci de spécifique qu'il est involontaire, inné, programmé dans le "disque dur" génétique du mâle humain pour favoriser ses chances reproductives, et donc difficilement contrôlable¹⁹¹. » Il devient alors difficile de réconcilier une lecture des essais de Huston comme une tentative de dépassement du *mind-body problem*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹⁰ Nous avons aussi évoqué au chapitre précédent le rejet catégorique de la pensée de Simone de Beauvoir par Hélène Cixous.

¹⁹¹ Nancy Huston, *Reflets dans un œil d'homme*, Arles : Actes Sud, 2012, p. 9. Si la thèse différentialiste s'exprime fortement dès la première page, l'essai reste émaillé de notions appuyant l'idée d'une féminité construite, entre autres par l'éducation, créant chez le lecteur averti une impression d'inconsistance théorique. On pourra lire à ce propos Lori Saint-Martin, « Ravages de la beauté », *Spirale*, no. 244 (printemps 2013), p. 65-67. Concernant la position essentialiste de Nancy Huston, on pourra aussi consulter la lettre ouverte qu'elle co-signe avec Michel Raymond dans *Le Monde* le 17 mai 2015 et où les auteurs défendent les concepts de sexe et de race comme étant des « réalités ».

puisqu'elle-même rappelle régulièrement que les différences entre les hommes et les femmes à cet égard sont indépassables.

1.2 L'anecdotique et l'universel

Nous avons déjà souligné que Nancy Huston tend à universaliser la vision du féminin qu'elle décrit dans *Journal de la création* (en excluant pourtant les femmes homosexuelles). S'appuyant sur des aspects intimes de sa vie ou des morceaux biographiques choisis d'autres vies, elle dresse un portrait général. Cette tension entre l'anecdotique et l'universel est un autre des aspects qui peut soulever de nombreuses critiques dans cet ouvrage, comme dans l'ensemble de l'œuvre.

Nancy Huston propose des analyses littéraires qui s'appuient en grande partie sur la biographie des écrivains. Elle s'intéresse ainsi à la dynamique familiale et de couple des artistes à propos desquels elle écrit, ce qui n'est guère étonnant puisqu'elle cherche à mettre en lumière les conditions de vie et de pratique des femmes créatrices. Pour ce faire, elle croise parfois l'œuvre et la vie ou alors elle pige dans des œuvres autobiographiques quand elles existent. Par rapport à ce contenu autobiographique, elle est d'ailleurs davantage à la recherche de faits que dans une posture d'analyste littéraire. D'ailleurs, dans un célèbre passage du *Journal de la création*, Huston s'étonne qu'une collègue lui reproche cette tendance :

Agacée par la teneur biographisante de mes remarques, une autre femme écrivain a fini par lancer cette boutade : « En ce qui me concerne, la biographie n'est que le résidu de l'œuvre. »

Jolie formule (est-ce d'elle ?) - jolie et affligeante. Formule moderne, ça ne fait pas de doute ; et combien méprisante pour la plupart des personnes dans l'assistance, sommées d'admettre que leur existence quotidienne est entièrement dépourvue de valeur, du moment qu'elle ne sera jamais miraculée en Art...

Ainsi, le tiède et tendre baiser posé par les lèvres de ma fille sur mes lèvres à moi, ce matin devant l'école, n'aurait eu aucun sens si je ne l'avais retranscrit ici ? (JC, p. 75)

Cette réflexion est déconcertante tant elle semble tordre la position de ceux qui donnent préséance aux œuvres sur la biographie. Est-ce dire que la vie quotidienne n'a aucune valeur que d'estimer que la biographique de l'écrivain ne devrait pas interférer dans la lecture que l'on fait de l'œuvre?

En fait, le caractère « biographisant » - pour reprendre son terme – des analyses de Nancy Huston peut poser problème à deux égards. Comme nous venons de le voir dans cet extrait, certains pourraient déplorer que les aller-retour entre la biographie et la lecture des œuvres créent de la confusion quant à l'objet d'analyse. Plusieurs écoles de critiques littéraires ont proscrit ce type de démarche. Mais la posture de Huston est assumée : « Entre l'art et la vie – mais aussi entre l'esprit et le corps, entre la création et la procréation –, Nancy Huston manifeste un refus viscéral de choisir¹⁹². » Non seulement elle ne veut pas hiérarchiser les pôles, mais elle refuse de les séparer. Ce qu'elle prône pour elle-même, elle l'applique aussi dans sa façon de lire les textes en les croisant avec les histoires de vie.

De plus, Huston sombre parfois dans un certain psychologisme qui soulève des questions méthodologiques. Par exemple, dans *Journal de la création*, l'essayiste trace un parallèle entre Virginia Woolf et Simone de Beauvoir qui redouteraient toutes les deux les temps morts et les passages à vide, expliquant la situation par la perte de la mère chez Woolf et la perte de la foi chez Beauvoir (JC, p. 138). Ce cas, comme plusieurs autres, n'est appuyé d'aucune citation particulière des œuvres (ou même d'éléments biographiques concrets) qui nous permettraient de cerner davantage cette « peur des temps morts » que les deux écrivaines auraient en partage. Quand on sait que l'accumulation de ce type de « preuves »

¹⁹² Mona Chollet, *loc. cit.*

anecdotiques mène à un point de vue généralisant sur les différences entre hommes et femmes, on peut se poser des questions sur le sens de la démarche. À ce propos, notons un article récent de Karine Rosso concernant la préface que Nancy Huston a signée pour *Burqa de chair*, l'édition des textes posthumes de Nelly Arcan. Karine Rosso y montre jusqu'à quel point la lecture de la vie et de l'œuvre d'Arcan par Huston est incomplète et tend principalement à appuyer les convictions hustonniennes en prenant appui sur l'œuvre arcanienne¹⁹³.

En ce qui concerne le recours qu'elle fait à sa propre autobiographie, il est indéniable que Huston croit beaucoup en la parole de l'expérience. Dans *Professeurs de désespoir*, elle note que c'est à partir d'une expérience concrète qu'elle se sent « qualifiée pour parler » (JC, p. 42) et ses essais sont truffés d'aspects autobiographiques qui viennent éclairer son propos au même titre que la biographie d'autres créatrices. Mais on pourra s'étonner du jugement assez sévère avec lequel elle reçoit des choix personnels différents des siens. Par exemple, dans le *Journal de la création*, elle jugera durement le parcours de celles qui témoignent d'une forme de réticence à la sensualité, que ce soit Virginia Woolf¹⁹⁴ ou Simone Weil¹⁹⁵, ce qui revient pour Huston à avoir choisi la culture, au détriment de la nature.

Dans le cas du *Journal de la création*, c'est peut-être finalement ce qui étonne le plus : se présentant comme un journal, il aurait pu être le pari d'une parole extrêmement

¹⁹³ Karine Rosso, « Nelly Arcan et Nancy Huston en dialogue » dans Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal : Les éditions du remue-ménage, 2017, p. 63-85.

¹⁹⁴ « Il ne fait aucun doute que la chasteté était une condition *sine qua non* de la sérénité et de la concentration intellectuelle de Virginia (ah! qu'il est dur d'admirer éperdument quelqu'un qui ne s'est jamais *abandonné* à la danse, au jazz, aux caresses d'un corps!) ». (JC, p. 109)

¹⁹⁵ Citant une anecdote rapportée par Gustave Thibon (philosophe, 1903-2001), Nancy Huston affirme trouver « glaçant » que Simone Weil ait refusé les avances d'un homme en disant : « Parce que, voyez-vous, ces choses-là ne m'intéressent pas le moins du monde. » (JC, p. 227-228) L'auteure développe son idée sur le caractère dérangent de l'ascétisme de Simone Weil dans un texte écrit en 1989 et paru sous le titre « Lettre à Simone Weil, avec passages du temps » publié dans *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994, op. cit.*, p. 97-121.

personnelle sur une expérience croisée de procréation et de création. Mais Nancy Huston parle régulièrement de « la femme » ou de « la majorité des femmes » en soulignant que celles-ci « savent » et « connaissent ». Elle utilise aussi des expressions comme « le fait est », sans pour autant appuyer ses dires sur des données ou des sources précises.

Ce biais surprend parce que c'est beaucoup ce que Huston aura reproché aux écrivains et philosophes marquants de l'histoire de la pensée occidentale. Comme ils n'ont souvent pas eu d'enfants ou ne s'en sont pas occupés, ils ne seraient donc pas en mesure de généraliser : « Arbres sans fruits qui prétendent nous instruire en matière de compotes et de tartes : ils croient parler de l'humanité, et ils parlent d'eux-mêmes¹⁹⁶. » Au-delà d'une certaine confusion inhérente à cette métaphore, on peut bien entendu adhérer à une critique du monopole discursif des hommes blancs occidentaux pendant des siècles. Mais cette critique, on pourrait la faire aussi à Nancy Huston puisque ses propos sur « les femmes » semblent surtout concerner « les femmes blanches occidentales ». Certains iront jusqu'à dire que Huston, en fait, ne s'intéresse qu'aux belles femmes ; « des autres, pas un mot n'est dit, comme si celles qui n'attirent pas "*l'œil d'un homme*" n'existaient pas¹⁹⁷ ». Cette tension constante entre une posture d'énonciation universaliste et l'appui sur des expériences biographiques, contribue à alimenter les critiques envers l'écrivaine.

1.3 L'héritage de l'écriture féminine

On peut aussi trouver étonnant que dans *Journal de la création*, Huston se dissocie avec ferveur du courant de l'écriture féminine dont nous avons abondamment parlé au

¹⁹⁶ *Id.*, *Professeurs de désespoir*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁷ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 66.

chapitre précédent : « Je me méfie terriblement de l'idée [...] selon laquelle les femmes devraient "écrire avec leur corps", ou que l'écriture féminine serait essentiellement une "écriture du corps". » (JC, p. 298)

Ce qui déconcerte dans cette distance que Huston cherche à prendre avec l'écriture féminine, c'est que de nombreuses images et idées convoquées dans l'ouvrage laissent croire que le rapport au corps est la principale spécificité féminine et que le féminisme consiste à revaloriser cette parole spécifique, ce qui correspond à l'approche d'Hélène Cixous. Nous avons cité cette question du rapport au temps (donc au cycle menstruel et à la période procréative), mais nous pourrions ajouter des réflexions comme : « Détruire ses propres mots, c'est *toujours* porter atteinte à soi. À son corps. » (JC, p. 235)

Notons aussi que dans un article antérieur datant de 1983 et proposant une lecture assez critique du choix de Simone de Beauvoir de ne pas avoir d'enfants, Huston offre une définition du courant de l'écriture féminine qui apparaît assez proche de ses préoccupations :

C'est un courant du mouvement des femmes en France qui s'étend depuis Luce Irigaray jusqu'à Hélène Cixous en passant par feu la revue *Sorcières*, et qui a tenté d'explorer et de revaloriser une certaine spécificité féminine, presque toujours axée sur le corps (et son éventuel retentissement sur le corpus littéraire) : règles, grossesses, accouchements, temps cyclique; rapport différent à l'autre parce qu'on peut recevoir l'autre dans son corps, ou parce qu'on peut produire de l'autre avec son corps; rapport différent par conséquent à la nature, à la culture et au langage¹⁹⁸.

En fait, on peut imaginer que Huston rejette de l'écriture féminine ce qu'elle interprète comme un simple renversement de perspective. Dans plusieurs de ses écrits, l'écrivaine ne semble pas vouloir rompre avec un discours de la raison et de la maîtrise, mais établir une complémentarité qui mettrait fin à une vision binaire du monde. C'est la seule possibilité « si nous souhaitons un jour venir à bout de cette arithmétique absurde¹⁹⁹ ». D'ailleurs, au plan

¹⁹⁸ *Id.*, « Les enfants de Simone de Beauvoir », *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, op. cit., p. 82-83.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 96.

formel, on voit bien que le texte de Huston remet moins en question les normes que celui de Cixous. Mais bien sûr, nous l'aurons compris, cette complémentarité n'implique pas la remise en question de différences fondamentales et incontournables entre les hommes et les femmes. En ce sens, on peut affirmer que les positions de Cixous et de Huston demeurent assez similaires. Mais leur rapport à l'écriture est plutôt différent : une étude de l'usage des métaphores chez Huston nous en fournira quelques clés.

2. Les métaphores du *Journal de la création*

Nous l'avons souligné dans le premier chapitre, nous utilisons souvent les métaphores pour faire des ponts entre des objets abstraits et des objets concrets. Il n'est sans doute pas étonnant que la métaphore soit au cœur d'un texte qui réfléchit au rapport entre le corps et l'esprit. On peut s'étonner par contre que Nancy Huston considère un tel projet analogique comme la mise en doute de « l'innocence – [...] des *métaphores* dont se pare la création artistique, afin de continuer à paraître aussi asexuée et inattaquable qu'un ange... exterminateur » (JC, p. 244). Tout au long de l'ouvrage, l'écrivaine utilise elle-même un très grand nombre de métaphores qui, pour plusieurs, se relie à la métaphore générale qui nous intéresse. Nous présenterons d'abord la forme que prend le réseau de cette métaphore générale dans le livre. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons au traitement métaphorique que Nancy Huston fait d'un autre phénomène biologique qui est présenté comme ayant une parenté avec l'expérience de la grossesse : la maladie.

2.1 La création et la procréation

Nous pouvons d'emblée dire que le *Journal de la création*, en se présentant comme un parcours analogique entre la création (de l'esprit) et la procréation (du corps) convoque la métaphore générale unissant création et procréation. Dès l'ouverture de l'essai, on peut lire : « Journal de bord de ma grossesse, mais réflexion aussi sur l'autre type de création - à savoir l'art - et sur les liens possibles ou impossibles entre les deux. » (JC, p. 12)

Nous constatons donc que l'analogie fondatrice de ce livre ouvre la porte à une métaphore filée qui inscrit les deux processus dans une relation miroir. Ils s'informent l'un et l'autre et posent le corps et l'esprit comme indissociables. Huston écrira d'ailleurs « le fait est qu'il n'y a *pas* de frontière nette entre physique et métaphysique, pour les artistes encore moins que pour le commun des mortels » et ajoutera « il y a reconversion constante d'énergie physique en énergie psychique et *vice versa* » (JC, p. 108). C'est cette reconversion constante qui est rendue explicite par le système métaphorique, reconversion qui pour Huston est surtout une affaire de femmes :

Pourquoi est-ce que les femmes *s'identifient* – au sens propre, y compris physiquement – à ce qu'elles créent ? Pourquoi éprouvent-elles envers leurs manuscrits, leurs sculptures, leurs tableaux... la même ambivalence (oscillant de l'amour à la haine, du narcissisme au masochisme) qu'envers leur propre corps ? Pourquoi ont-elles plus de mal que les hommes à maintenir leur travail artistique à l'extérieur d'elles, à la bonne distance ? (JC, p. 37)

En ce sens, Nancy Huston a beau souhaiter prendre ses distances du courant de l'écriture féminine par le corps, quand elle écrit que « [la femme] connaît la lourde et plate, la banale et sanglante vérité de la création : elle accouche » (JC, p. 33) on reconnaît les accents de ce courant. En même temps, Huston se réfère aussi à la lecture traditionnelle de la métaphore qui estime que création et procréation sont si semblables qu'elles sont incompatibles, en se demandant si ce n'est pas « son ignorance des enfants en chair et en os »

(JC, p. 321) qui permet à Monique Wittig, militante, artiste et féministe matérialiste, d'être une artiste.

Nous pouvons donc dire que l'utilisation de la métaphore n'est pas constante chez Huston : elle emprunte à toutes les nuances que nous avons explorées au premier chapitre. Par moments, elle semble être convoquée pour justifier une idée abstraite de similitude entre la création des œuvres et des bébés (peu importe qui sont les créateurs) : « Les différents enfants d'un même parent se ressemblent sûrement bien moins que les différents livres d'un même auteur. » (JC, p. 251) À d'autres moments, elle semble s'intéresser davantage au parallèle entre l'expérience (littérale) de la gestation et de l'accouchement et sa version métaphorique, y compris lorsqu'elle badine un peu en comparant son éditeur à une sage-femme (JC, p. 283). Nous illustrerons plus spécifiquement les différentes figures de la métaphore à travers trois exemples.

Prenons d'abord l'exemple de l'échographie. Sortant d'un examen médical qui la comble d'une fierté qui lui paraît absurde, elle se moque un peu d'elle-même en affirmant : « Comme si, en soi, c'était mieux de mettre au monde un enfant de quatre kilos que de trois, un livre de quatre cents pages plutôt que de trois cents! » (JC, p. 198) Cette métaphore ironique opère un glissement entre le travail intellectuel et la gestation biologique. S'il semble relever du bon sens qu'aucune fierté particulière ne devrait distinguer petit ou gros bébé, petit ou gros livre, on pourrait tout de même se demander quel est l'apport du sujet « créateur » dans l'un et l'autre résultat. Nous pourrions dire que cette version de la métaphore pose la question de la responsabilité du sujet par rapport au résultat de la gestation, qu'elle soit littérale ou métaphorique. Une femme enceinte n'a pas grand-chose à voir dans la taille du bébé, un écrivain est quand même celui qui *fait* la taille de son livre. On pourrait aussi faire le lien avec cet extrait où Huston s'étonne que le médecin la félicite de la

santé de son bébé : si elle y est pour quelque chose, serait-elle responsable dans la situation inverse (JC, p. 323)? Un bébé moins en santé lui vaudrait-il des réprimandes? On peut imaginer que la responsabilité de l'artiste face à son œuvre est tout autre.

Dans un second exemple, Nancy Huston s'interroge sur le rapport au temps. « Mais tous les temps ne sont pas le "temps normal". Il y a aussi des temps anormaux. Le temps du rêve en est un, le temps de certaines drogues en est un autre, le temps de la gestation – d'un livre et d'un enfant – en est un autre encore. » (JC, p. 248) Quelques lignes plus loin, elle ajoutera le « temps de la folie » autour de l'histoire de Sylvia Plath. Encore une fois, la similitude entre le livre et l'enfant est posée comme évidente et on voit que le processus de création semble « biologisé » puisqu'il est mis sur un plan comparatif avec des situations qui peuvent, sans aucun doute, altérer la perception du temps puisque le corps est lourdement sollicité. La création devient donc un processus d'exception qui engendre une perte de repères un peu malgré la volonté du sujet qui subit les conséquences de cet état.

Finalement, notons cet exemple où Nancy Huston s'intéresse à la relation entre le créateur et l'œuvre. S'appuyant sur un extrait d'un texte de Myriam Bat-Yosef, elle s'intéresse aux parallèles qu'on peut faire entre la métaphore de la création comme procréation et la métaphore de la création comme relation érotique ou amoureuse :

Ici et là, dans l'érotisme comme dans la maternité, il y a échange, passage, symbiose, transfert d'énergies vitales – tu m'aimes je t'aime je m'aime t'aimant par toi aimée par moi tu t'aimes²⁰⁰ – et, aussi sûrement que l'œuvre fait l'artiste, le bébé fait la mère et chaque amant fait l'autre, tant il est vrai qu'avec chaque œuvre chaque enfant et chaque amant on est une artiste une mère et une amante différente. (JC, p. 288)

Si la métaphore semblait, ailleurs, vouloir « biologiser » le processus créatif, ici, c'est l'œuvre qui est personnifiée. Une fois de plus, la similitude laisse entendre que la relation

²⁰⁰ Ce dernier segment évoque tout à fait le ton de l'écriture féminine pratiquée par Hélène Cixous.

entre deux sujets humains – peu importe les liens qui les unissent – est de nature semblable à la relation qui se crée entre l’artiste et son œuvre. S’arrêtant sur ce que la métaphore transporte, les enjeux théoriques deviennent rapidement apparents : comment une œuvre pourrait avoir le même statut ontologique qu’un sujet autonome (ou appelé à l’être) ?

Les trois exemples que nous avons donnés nous permettent de mettre en lumière plusieurs écueils potentiels liés à l’utilisation de ce champ métaphorique qui, malgré l’inventivité de certaines figures, est devenu un lieu commun à travers les siècles. Nous avons noté que dans le premier cas la métaphore a tendance à mettre sur un pied d’égalité le contrôle (ou l’absence de contrôle) de la mère et de l’artiste sur le résultat de leur création. Dans le deuxième cas, le processus de gestion créative est comparé à des processus biologiques ou d’altération des sens corporels. Dans le troisième cas, l’œuvre est comparée à l’enfant et donc personnifiée à titre de sujet.

Il est intéressant de noter que si la plupart des déclinaisons de ces métaphores ont pu être utilisées à d’autres moments par des hommes, ici la figure de la femme-mère est très forte, en particulier dans les deux premiers exemples. Sa fierté est directement liée au fait de porter son enfant et elle est seule à pouvoir connaître dans sa chair le processus de gestation et le comparer à d’autres états altérés. Une femme, comme mère potentielle, connaîtrait quelque chose de la création qui échappe à d’autres.

Malgré la diversité des images évoquées, il nous faut conclure que contrairement à l’usage proposé par Hélène Cixous, la métaphore d’usage est utilisée sous plusieurs angles, mais toujours dans son sens le plus traditionnel, sans remise en question de la causalité ou sans travail particulier pour inventer de nouvelles ramifications au réseau métaphorique. L’écrivaine le reconnaît elle-même lorsqu’elle écrit que son éditeur accepte de « mettre au monde » son roman tout en précisant que « là aussi, les vieilles métaphores sortent toutes

seules de la plume » (JC, p. 328). Ces métaphores « sortent toutes seules » justement parce qu'elles sont si répandues dans l'usage.

Là où l'essai de Huston se démarque, c'est dans sa mise en relation entre la création/procréation et la maladie.

2.2. *L'arbre et la maladie*

Nous l'avons dit, Nancy Huston pose d'emblée qu'il y a une reconversion constante des énergies psychiques en énergies physiques et vice et versa. Cette reconversion marque aussi les réflexions qu'elle développe autour de ses deux épisodes de maladie de 1986 et 1987. Le réseau métaphorique d'usage convoqué est alors différent : c'est celui qu'a explicité Susan Sontag dans ses travaux, d'abord sur les métaphores du cancer en 1978, ensuite sur celles du sida en 1988.

Sontag s'est intéressée à la façon dont le langage métaphorique sur les maladies s'organise autour de certaines idées maîtresses, la principale étant que la maladie est traitée en termes militaires, soit comme un envahisseur, soit comme un ennemi. « Son corps étant soumis à ce que l'on juge être une attaque ("une invasion"), le seul traitement consiste à contre-attaquer²⁰¹ » écrit l'essayiste américaine. On voit d'ailleurs comment dans le langage courant sur la maladie, et Sontag le démontre bien, le malade est présenté comme un petit soldat qui a une responsabilité directe dans le combat à mener. Selon Sontag, c'est à la fin du XIX^e siècle, avec le début de la médecine anti-bactériologique, que cette image militaire du

²⁰¹ Susan Sontag, *op. cit.* p. 84.

traitement a commencé à s'imposer²⁰². Pour elle, cette domination d'une métaphore dans la langue médicale n'est pas sans conséquence : « La métaphore renforce la façon dont des maladies particulièrement redoutées sont envisagées comme un "autre" étranger, tel un ennemi dans la guerre moderne²⁰³. »

Sontag montre que cette responsabilisation du malade face à la maladie se traduit aussi par des tentatives répétées à travers l'histoire d'identifier le profil psychologique et l'impact du caractère sur le développement de certaines maladies : ce qui revient à faire porter la responsabilité de la maladie au malade. Établissant un parallèle entre la tuberculose et le cancer, Sontag montre comment ce qui dans le premier cas était lié à la mélancolie sera, dans le deuxième cas, lié à une difficulté à assumer ou exprimer ses émotions.

Comme l'on croyait naguère que la tuberculose naissait d'un excès de passion et frappait les tempéraments aventureux et sensuels, beaucoup de gens sont aujourd'hui persuadés que le cancer provient d'une insuffisance de passion et qu'il se développe chez celui qui refuse ses pulsions sexuelles, est inhibé, manque de spontanéité et se montre incapable de manifester de la colère²⁰⁴.

De la même façon, Sontag démontre que ce sont les maladies les plus mystérieuses qui provoquent ce type de rapprochement : « La victime du choléra ou du typhus ne demande pas "Pourquoi moi?" alors que cette question (signifiant en fait: "Ce n'est pas juste") revient sur les lèvres de beaucoup de cancéreux, lorsqu'ils apprennent la nature de leur mal²⁰⁵. »

Chez Huston, le réseau métaphorique autour de la maladie n'est pas étranger aux grandes lignes de la doxa identifiée par Sontag. Dès le début de l'ouvrage, l'écrivaine explique que les questions que soulèvent ces épisodes de maladie sont pour elle un des points de départ de sa réflexion. Pour ce faire, elle a d'ailleurs recours à la métaphore guerrière

²⁰² *Ibid.*, p. 89.

²⁰³ *Ibid.*, p. 128.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 55.

d'usage en affirmant qu'elle souhaite « comprendre pourquoi, depuis deux ans, [elle est] le siège d'une lutte sans merci entre [s]on corps et [s]on esprit » (JC, p. 17). Nous voyons que cette introduction pose aussi la question du rapport conflictuel entre le corps et l'esprit comme étant au cœur du développement de la maladie. Pourtant, dans son journal de 1986 (reproduit dans le *Journal de la création*), Huston refuse l'idée que sa paralysie ait quoi que ce soit de psychosomatique « parce que qui dit maladie psychosomatique dit responsabilité » (JC, p. 70). Deux ans plus tard, ces craintes semblent disparues et Huston établit des parallèles directs entre ses préoccupations psychiques (sur l'exil, le souvenir du froid canadien, etc.) et son épisode de maladie.

De la même façon, elle parle de l'épisode de fatigue psychique de 1987 en évoquant les images de l'attaque et de l'invasion : « Contre toute attente et surtout contre ma volonté, ce passé a grimpé sur le dos de mon présent et s'est mis à le grignoter, puis à le bouffer comme une bête obscène. » (JC, p. 43) Huston définit alors son mal comme une altérité ou, plus précisément « l'Autre, cet ennemi qui était venu me squatteriser » (JC, p. 252), image qui tout en évoquant l'envahissement qui nécessite une réaction du sujet, ne peut que nous faire penser à la grossesse avec cet Autre qui habite le corps.

Et si Huston s'éloigne du réseau métaphorique d'usage comme le décrit Sontag, c'est justement par cette façon qu'elle a d'établir un lien constant entre la maladie et la grossesse qui se retrouvent du même côté de la frontière comme expérience corporelle ayant un lien intime avec l'esprit. Par exemple, elle s'interrogera sur la parenté entre sa paralysie et la maternité : l'épisode de maladie ayant duré neuf mois, elle se demande si elle avait « eu besoin de [s]e re-mettre au monde ? » (JC, p. 105)

Mais c'est peut-être à travers la métaphore de l'arbre que ce rapprochement s'établit le mieux. L'arbre, en effet, est une image récurrente du *Journal de la création*. Convoqué

comme arbre généalogique, bien sûr, il devient aussi une image de transmission corporelle de la vie. « Ainsi tu seras mon fruit » (JC, p. 324) écrit Huston à son enfant.

Mais l'arbre est aussi la métaphore la plus importante de la maladie chez Huston : « Je ne voulais et ne pouvais décrire cet engourdissement que par une métaphore, toujours la même : *je me transformais en arbre.* » (JC, p. 41) Cette image de l'arbre est persistante dans de nombreux passages. Huston écrira « en me rasant les jambes j'avais l'impression de peler de longues lamelles d'écorce » ou encore « mes genoux étaient de gros nœuds asymétriques » (JC, p. 73) pour ne donner que deux exemples. L'arbre est donc à la fois le symbole de la vie qui se donne et le symbole d'une certaine mortification qui prend le corps d'assaut. Mais si ce n'est pas un processus de minéralisation que décrit Huston, c'est aussi parce que pour elle son épisode de paralysie est une profonde expérience de vie. D'ailleurs, l'ensemble de cette métaphore peut sans doute se résumer dans une des phrases de conclusion de l'ouvrage. Commentant un rêve de fin de grossesse, l'écrivaine souligne : « Moi aussi je suis "malade", c'est-à-dire vivante, j'accepte la maternité, la matérialité, la mortalité. » (JC, p. 329) La maladie et la grossesse deviennent donc partie prenante du même processus : une reconnaissance de la fragilité du vivant.

L'utilisation des métaphores dans *Journal de la création* de Nancy Huston semble donc principalement servir à illustrer le rapport entre vie physique et vie psychique. Dans tous les cas, les processus intellectuels sont comparés aux processus organiques (biologique ou végétal) et nous avons vu au premier chapitre qu'il s'agit d'une tendance très répandue dans différents types de discours. Mais une différence majeure surprend toutefois : si certaines des métaphores utilisées dans la représentation de la maladie apparaissent assez neuves, comme l'image de l'arbre, celles utilisées dans l'analogie avec la grossesse semblent

principalement tirées du réseau métaphorique d'usage sans travail particulier de revivification.

CONCLUSION

1. De Cixous à Huston : métaphores et féminisme

En introduction, nous nous proposons d'interroger les textes de notre corpus en fonction de deux angles. D'une part, nous nous intéressons à la notion de métaphore d'usage et la place que celle-ci peut prendre dans un contexte littéraire. Le recours à une telle métaphore confine-t-il au lieu commun ou est-ce que celle-ci peut être convoquée de façon nouvelle et revivifiée? D'autre part, nous nous demandons si le recours à une métaphore qui relie les ouvrages de l'esprit à des processus biologiques pouvait contribuer à alimenter une vision différentialiste de la création féminine et masculine.

1.1 Usage et vivacité

Comme nous l'avons vu, l'exemple d'Hélène Cixous et de son texte « La venue à l'écriture » montre bien comment une métaphore pourtant entrée dans l'usage peut être revivifiée. Nous seulement Cixous élargit-elle le réseau métaphorique en convoquant des images moins courantes, mais elle remet en question la causalité qui est inhérente à la métaphore d'usage, soit le caractère analogique de la relation du créateur/parent qui engendre l'œuvre/le bébé. Chez Cixous, c'est d'abord elle qui naît de l'art et, en ce sens, tout le rapport objet/contenant tel que défini par George Lakoff et Mark Johnson dans leur explication de la métaphore d'usage est remis en question.

Dans *Journal de la création* de Nancy Huston, la rupture avec l'usage est moins prononcée. Le livre se présente comme une analogie entre la grossesse et « l'autre type de création » (JC, p. 12) et la plupart des métaphores qui relèvent du réseau métaphorique d'usage sont assez communes. Elles concernent d'une part le processus lui-même, soit la comparaison entre la gestation et la création de l'œuvre et, d'autre part, la comparaison entre l'œuvre et le bébé. Lorsque Huston utilise des images qui sont plus inusitées – « [J']ai déposé [mon manuscrit] chez l'éditeur ce matin. Acceptera-t-il ou non de me servir de sage-femme? » (JC, p. 283) – elles se présentent comme des traits d'esprit suivant les lignes de force de la métaphore d'usage plutôt que des images neuves. On aura compris que, contrairement à ce qui se produit chez Hélène Cixous, la causalité de la métaphore d'usage n'est pas remise en question.

C'est davantage dans le réseau métaphorique de la maladie que Huston innove et dans la façon dont elle croise la métaphore végétale à la fois avec la maladie et la perpétuation de la vie (l'arbre généalogique, l'enfant fruit, etc.). Bien que cette image, très dominante dans l'ouvrage, ne soit pas reliée directement à la métaphore d'usage qui nous intéresse principalement ici, elle permet de comprendre l'importance que Huston donne à la question de la fragilité du vivant et au lien qu'elle fait entre celle-ci et la création artistique, particulièrement la création des femmes.

Les deux textes de notre corpus montrent que rien ne condamne une métaphore d'usage à demeurer de l'ordre du lieu commun lorsqu'elle est importée dans un cadre littéraire, même si l'approche de Hélène Cixous nous semble largement plus innovatrice à cet égard. Les déplacements que le travail formel entraîne, mais aussi la mise en relation d'une image convenue avec des images plus nouvelles, multiplient les potentiels usages plutôt que de refermer les possibles sur le sens communément admis.

1.2 Biologisme et différentialisme

Par contre, les deux textes étudiés renforcent l'idée que la récurrence de métaphores biologiques pour expliquer le processus de création peut être un outil rhétorique qui soutient une thèse différentialiste. Nous l'avons dit, autant chez Cixous que chez Huston, il existe des ambiguïtés quant à savoir si les différences entre les hommes et les femmes (et dans ce cas-ci plus spécifiquement les différences en matière de potentiel et de processus créatifs) sont d'ordre culturel ou biologique. L'un des éléments qui pousse à croire que les thèses de l'une et de l'autre des auteurs accordent une grande importance aux différences biologiques est le recours constant à des métaphores qui posent le potentiel gestatif des femmes comme une marque qui caractérise, au moins en partie, leur potentiel créatif.

On peut s'étonner que des métaphores très semblables dans les grandes lignes aient pu servir pendant si longtemps à exclure les femmes de la création et soient utilisées plus récemment pour valoriser leur potentiel créatif propre; ceux qui se sont intéressés aux dérives des métaphores nous offrent certaines clés pour comprendre ce glissement. Qu'elles soient considérées comme des instruments rhétoriques ou conceptuels, les métaphores ne portent pas en elles-mêmes des arguments normatifs. C'est leur utilisation qui peut poser problème. C'est ce qu'ont montré George Lakoff, Judith Schlanger et Susan Sontag : l'usage répété dans un contexte précis donne à la métaphore un potentiel argumentatif.

Que ce soit en comparant le lait maternel à l'encre, en assumant que le rapport des femmes à leur corps diffère de celui des hommes ou en défendant une forme d'écriture et de savoir qui serait fondamentalement féminin, les deux écrivaines de notre corpus alimentent

l'idée que la création féminine, si elle ne doit plus être brimée, doit tout de même assumer sa différence et que cette différence a quelque chose de biologique. Bien que l'une comme l'autre s'en défende à plusieurs reprises, le recours constant à des images créant sans cesse des parallèles entre la grossesse, l'accouchement, la maternité et la création renforcent une vision différentialiste que plusieurs théoriciennes ont contestée. Notre idée ne serait évidemment pas de nier que de telles expériences humaines et corporelles puissent influencer les créatrices, et même les changer en profondeur. Mais dans une tradition constructiviste, nous refuserons d'adhérer à tout discours qui tenterait d'enfermer la création féminine dans un rapport primordial à sa spécificité biologique.

2. Toute métaphore est réversible

Et puis nous pourrions aussi vouloir réfléchir à l'idée, entre autres abordée par Paul Ricoeur suivant Aristote²⁰⁶, qui veut que la métaphore soit réversible. C'est cette idée qui s'exprime dans une expression comme « l'auteur de mes jours » : c'est le parent alors qui est comparé à l'artiste. La grossesse peut-elle être un processus de création? Le bébé peut-il être une œuvre? Si l'idée semble dérangement, elle n'est pas absente de l'imaginaire. Dans son essai à propos des femmes sans enfant, Lucie Joubert s'étonne ainsi que des professeurs puissent considérer leurs enfants comme la *réalisation* dont ils sont le plus fiers²⁰⁷. Réalise-t-on nos enfants? Sont-ils le fruit de nos efforts au même titre qu'un travail de recherche ou une œuvre? La question ainsi soulevée pose des enjeux d'ordre biologique, pédagogique,

²⁰⁶ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 37 (note 1).

²⁰⁷ Lucie Joubert, *L'envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal : Triptyque, 2010, p. 75.

sociologique et oblige à nous interroger sur l'autonomie de l'enfant (et éventuellement celle de l'œuvre).

Dans la pièce *La fille d'argile* de Michel Ouellette²⁰⁸, un père artiste déchu, devenu financier, entretient une relation explosive avec sa fille adolescente dont il reproduit pourtant sans cesse le portrait en sculptant des bustes. Éclairée par le réseau métaphorique d'usage qui nous intéresse, l'image est très forte : le père est déçu de son œuvre, il a manqué son coup, il a raté l'éducation de sa fille et on comprend que cet échec est en partie dû à la négation de sa créativité. La métaphore est ici renversée.

Nous expliquions au premier chapitre que le danger potentiel de personnifier l'œuvre est de défaire celle-ci de son potentiel discursif. Il n'est pas difficile d'imaginer quelles peuvent être, a contrario, les dérives potentielles de l'esthétisation du bébé. Ainsi, à ceux qui se défendent de la critique en disant qu'on n'oserait pas leur dire que leur bébé est laid, on pourrait rappeler que c'est une chose qui peut se produire si on inscrit son bébé à un concours de beauté...

Parce que malgré tous les parallèles justes et parlants qu'il est possible de dresser entre la création et la procréation, peut-être que c'est autour de la question du privé et du public que chaque fois l'analogie achoppe. Il est d'ailleurs étonnant que cette question ne soit jamais évoquée dans les textes qui s'intéressent à cette image. Il y a toujours un moment où l'objet de la création rejoint l'espace public (c'est à ce titre qu'il devient œuvre); et malgré tout ce qu'elle a de visible, il y a toujours un moment où la procréation devient l'intime par excellence.

²⁰⁸ Michel Ouellette, *La fille d'argile*, Sudbury : Prise de parole, 2015.

Bien entendu, personne ne pourra reprocher à une métaphore, fut-elle dominante dans l'usage, d'être partielle; il ne peut en être autrement. Mais sa vivacité et son hégémonie peuvent tout de même étonner. Tenter de nommer, par des termes plus concrets, un processus aussi abstrait que celui de la création implique sans doute un travail métaphorique. Qu'il s'agisse de la métaphore du tir à l'arc utilisée par Élise Turcotte dans *Autobiographie de l'esprit*²⁰⁹ ou de celle du couteau associée à Annie Ernaux²¹⁰, les métaphores sportives, artisanales ou architecturales ne manquent pas. Mais dans l'espace public, aucune n'est aussi répandue que celle de la création comme procréation.

Récemment, un article paru dans *La Presse* + à propos d'une pièce de théâtre autobiographique sur les enjeux de la fertilité se concluait ainsi : « Comme quoi, quand la procréation fait défaut, il y a la créativité pour prendre le pas sur la fertilité²¹¹. » Après l'injonction séculaire bien mise en lumière par Michèle Coquillat : puisque tu procrées, tu ne peux pas créer; après le courant plus récent que nous avons tenté de montrer ici et qui implique que le potentiel procréatif permet de créer différemment; voici venue l'idée que si on ne peut pas procréer, la création peut être un palliatif. À chaque fois, il s'agit d'inscrire ces deux termes dans une équation qui laisse croire qu'il y aurait *nécessairement* une relation entre eux, ce qui semble pourtant discutable. Mais l'histoire de la métaphore d'usage est si longue, son usage si prégnant et le parallèle entre les deux sphères apparaît si naturel qu'il est peu probable que son utilisation diminue. Nous avons seulement tenté de rappeler qu'il n'y a

²⁰⁹ Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, Montréal : La Mèche, 2017, p. 28.

²¹⁰ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2011 [2003].

²¹¹ Sylvie Saint-Jacques, « Fertilité et société. Réflexions d'une femme de théâtre "dopée aux hormones" », *La Presse* +, 3 juin 2017, <http://bit.ly/2rDcx1R> (consulté le 5 juin 2017).

justement rien de naturel dans ce parallèle et que celui-ci peut entraîner des implications plus larges qu'une simple « façon de parler ».

Ricoeur affirme dans *La métaphore vive* que les dissemblances entre les deux termes de la métaphore sont peut-être encore plus parlantes que les ressemblances²¹². En les rappelant, peut-être que se ternira cette étrange impression d'évidence dans une image qui ne l'est pas tant que cela. « Babies are never books » affirme Susan Stanford Friedman. Nous n'oserions conclure en résonance que les œuvres ne sont jamais des bébés ou ne doivent pas l'être aux yeux de qui que ce soit. Pourquoi vouloir bannir une métaphore? Mais on peut par contre espérer que celle-ci retrouve un peu de compétition : « La conscience critique de la distinction entre us et abus ne conduit pas au non-emploi mais au ré-emploi [...] des métaphores, dans la quête sans fin de métaphores autres²¹³. » En multipliant les images, cherchons à nommer tout ce que la métaphore de la création comme procréation tend à oublier : le travail intellectuel, la technique, les intentions du créateur ou de la créatrice. En un mot : l'œuvre comme discours. Ce que ne sera jamais, nous l'espérons, un bébé.

²¹² Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 108.

²¹³ *Ibid.*, p. 318.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Cixous, Hélène, « La venue à l'écriture » dans *Entre l'écriture*, Paris : Des Femmes, 1986 [1977], p. 9-69.

Huston, Nancy, *Journal de la création*, Arles : Actes Sud, coll. Babel, 1990, 353 pages.

CORPUS SECONDAIRE

Cixous, Hélène, « L'approche de Clarice Lispector » dans *Entre l'écriture*, Paris : Éditions Des Femmes, 1986, p. 113-138.

Cixous, Hélène, « Le dernier tableau ou le portrait de Dieu » dans *Entre l'écriture*, Paris : Des Femmes, 1986, p. 169-201.

Cixous, Hélène, *Dedans*, Paris : Éditions des femmes, 1986 [1969], 208 pages

Cixous, Hélène, « Le sexe ou la tête ? », *Les Cahiers du GRIF* « Elles consonnent. Femmes et langages II », no. 13 (1976), p. 5-15.

Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée, 2010, 200 pages.

Cixous, Hélène, *Homère est morte*, Paris : Galilée, 2014, 240 pages.

Cixous, Hélène et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris : 10-18, 1975, 296 pages.

Cixous, Hélène et Françoise Collin, « Quelques questions à Hélène Cixous », *Les Cahiers du GRIF* « Elles consonnent. Femmes et langages II », no. 13 (1976), p. 16-20.

Cixous, Hélène, propos recueillis par Frédéric Regard, « Méduse en Sorbonne » dans Frédéric Regard et Martine Reid (dir.), *Le rire de la Méduse : Regards critiques*, Genève : Éditions Slatkine, 2015, p. 133-155

Huston, Nancy, « Les enfants de Simone de Beauvoir », *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles : Actes Sud, coll. Babel, 1995, p. 81-96.

Huston, Nancy, « Lettre à Simone Weil, avec passages du temps », *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles : Actes Sud, coll. Babel, 1995, p. 97-121.

Huston, Nancy, « Le dilemme de la romamancière », *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Arles : Actes Sud, coll. Babel, 1995, p. 123-145.

Huston, Nancy, « Novels and Navels », *Critical Inquiry*, vol. 21, no. 4 (summer 1995), p. 708-721.

Huston, Nancy, *Professeurs de désespoir*, Arles : Actes Sud, coll. Babel, 2004, 381 pages.

Huston, Nancy, *Reflets dans un œil d'homme*, Arles : Actes Sud, 2012, 328 pages.

Huston, Nancy et Guy Oberson, *Terrestres*, Arles : Actes Sud, 2014, 135 pages.

Huston, Nancy et Michel Raymond, « Sexes et races, deux réalités », *Le Monde*, 17 mai 2015, <http://lemde.fr/1P9jAEc> (consulté le 2 mai 2017).

Leclerc, Annie, « La lettre d'amour » dans *La venue à l'écriture*, Paris : 10 :18, 1977, p. 117-152.

OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres : Oxford University Press, 1953, 416 pages.

Almaric, Jean-Luc, *Ricoeur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*, Paris : PUF, 2006, 152 pages.

Amossy, Ruth et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, 3^e édition, Paris : Armand Colin, La collection universitaire de poche, 2011 [1997], 123 pages.

Barthes, Roland, « La mort de l'auteur » dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Éditions du Seuil, 1984 [1968], p. 61-67.

Castle, Terry J., « Lab'ring Bards : Birth "Topoi" and English Poetics (1660-1820) », *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 78, no. 2 (avril 1979), p. 193-208.

Coquillat, Michelle, *La poétique du mâle*, Paris : Gallimard, 1982, 472 pages.

Fox Keller, Evelyn, *Le rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1999 [1995], 158 pages

Guillaumin, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris : Côté-femme, 1992, 239 pages.

Irigaray, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1974, 463 pages.

Lakoff, George, « Metaphor and War : The Metaphor System Used to Justify War in The Gulf », *Peace Research* 23 (1991), p. 25-32.

- Lakoff, George, « Metaphor and War, Again », *Alternet* (17 march 2003), http://www.alternet.org/story/15414/metaphor_and_war%2C_again, (consulté le 2 mars 2017).
- Lakoff, George et Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985 [1980], 254 pages.
- Le Guern, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris : Larousse, 1973, 126 pages.
- Marcil, Ianik, *Les passagers clandestins. Métaphores et trompe-l'œil de l'économie*, Montréal : Éditions Somme Toute, 2016, 179 pages.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Le livre du philosophe*, Paris : Aubier, 1969 [1872-1875], 252 pages.
- Planté, Christine, *La petite sœur de Balzac*, Paris : Éditions du Seuil, 1989, 375 pages.
- Platon, *Le Banquet*, Paris : Flammarion, 2016, 285 pages.
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1975, 411 pages.
- Schlanger, Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris : L'Harmattan, collection Histoire des Sciences Humaines, 1995 [1971], 262 pages.
- Sontag, Susan, *Œuvres complètes III. La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 2009 [1977 et 1988], 232 pages.
- Stistrup Jensen, Merete, « La notion de nature dans les théories de l' "écriture féminine" », *Cahiers Masculin/Féminin (Nature, langue, discours)*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2001, p. 31-45.
- Standfort Friedman, Susan, « Creativity and the Childbirth Metaphor : Gender Difference in Literary Discourse », *Feminist Studies*, vol. 13, no. 1 (spring 1987), p. 49-82.
- Wittig, Monique, « Le point de vue, universel ou particulier. Avant-note à *La Passion* de Djuna Barnes » dans *La pensée straight*, Paris : Éditions Amsterdam, 2013 [2001], p. 99-106.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE CORPUS

- Chollet, Mona, « *Journal de la création* et autres essais – "Je suis, donc je pense" : la révolution copernicienne de Nancy Huston », *Périphéries*, décembre 2001, <http://www.peripheries.net/article254.html> (consulté le 15 mai 2017).

Regard, Frédéric, « AA ! » (préface) dans Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée, 2010, p. 9-22.

Karine Rosso, « Nelly Arcan et Nancy Huston en dialogue » dans Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal : Les Éditions du Remue-Ménage, 2017, p. 63-85.

Saint-Martin, Lori, « Ravages de la beauté », *Spirale*, no. 244 (printemps 2013), p. 65-67.

Weltman-Aron, Brigitte, « "Il y a de la différence" : Hélène Cixous et la différence sexuelle » dans Frédéric Regard et Martine Reid (dir.), *Le rire de la Méduse : Regards critiques*, Genève : Éditions Slatkine, 2015, p. 73-86.

DIVERS

Baillargeon, Stéphane, « La maternité de Caillou, une affaire de gros sous », *Le Devoir*, 5 octobre 2015, <http://bit.ly/2nL7Vo9> (consulté le 10 janvier 2017).

Balzac, Honoré de, *La cousine Bette*, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio, 1972 [1846], 505 pages.

Billington, Michael, « Who Needs Critics ? Why You Do, Mr Sondheim », *The Guardian*, 23 novembre 2011, <http://bit.ly/2iqALYp> (consulté le 2 janvier 2017).

Cloutier, Anne-Marie, *Le dépit amoureux*, Montréal, 2005, 235 pages.

Corneille, Pierre, « Examen de Rodogune » dans *Œuvres complètes, Tome troisième*, Paris : Librairie Hachette, 1894, p. 53-57.

Eliot, T.S., « Les trois voix de la poésie » dans *De la poésie et de quelques poètes : essais critiques*, traduction de Henri Fluchère, Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 64-82.

Ernaux, Annie, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2011 [2003], 149 pages.

Joubert, Lucie, *L'envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal : Triptyque, 2010, 104 pages.

Nin, Anaïs, *Journal, Volume 2, 1934-1939*, Paris : Éditions Stock, 1970 [1967], 539 pages.

Nothomb, Amélie, propos recueillis par Didier Jacob, « Amélie Nothomb : "Je suis toujours enceinte" », *Bibliobs*, 20 septembre 2014, <http://bit.ly/1r9hk2K> (consulté le 1^{er} janvier 2017).

Ouellette, Michel, *La fille d'argile*, Sudbury : Prise de parole, 2015, 68 pages.

Saint-Jacques, Sylvie, « Fertilité et société. Réflexions d'une femme de théâtre "dopée aux hormones" », *La Presse +*, 3 juin 2017, <http://bit.ly/2rDcx1R> (consulté le 5 juin 2017).

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, *Monologues*, Genève et Bâle : H. Georg Libraire-Éditeur, 1868 [1800], 173 pages.

Shelley, Percy Bysshe, *Défense de la poésie*, Paris : Rivage Poche, 2011 [1821], 128 pages.

Turcotte, Élise, *Autobiographie de l'esprit*, Montréal : La Mèche, 2017, 238 pages.

Vigny, Alfred de, *Journal d'un poète, Tome premier (1823-1841)*, Paris : Louis Conard – Libraire-Éditeur, 1935, 621 pages.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	II
REMERCIEMENTS	III
INTRODUCTION	1
1. LES ORIGINES	2
2. LES MÉTAPHORES ET LEURS DÉRIVES	5
3. LE CORPUS	6
CHAPITRE 1	9
1. LES MÉTAPHORES	9
1.1 MORTES OU VIVES	9
1.2 MÉTAPHORES D'USAGE ET LIEUX COMMUNS	13
1.3 LES DÉRIVES	17
2. DE LA CRÉATION COMME NAISSANCE À L'ŒUVRE COMME BÉBÉ : UN RÉSEAU MÉTAPHORIQUE	21
2.1 TYPOLOGIE	21
2.2 UN POINT DE VUE SUR LA CRÉATION	25
2.3 L'HISTOIRE DE LA MÉTAPHORE	27
2.4 UNE PERSPECTIVE HISTORICO-FÉMINISTE	29
2.5 LES ÉCRIVAINES ET LA CRÉATION COMME GESTATION	34
CHAPITRE 2 : HÉLÈNE CIXOUS	38
1. L'ÉCRITURE FÉMININE	39
1.1 LA QUESTION DU FÉMININ	40
1.2 LE PARADOXE ESSENTIALISTE DANS « LA VENUE À L'ÉCRITURE »	44

1.3 LE CORPS ET LE FÉMININ	46
2. LES MÉTAPHORES DE CIXOUS	51
2.1 QUELLE CRÉATION, QUELLE NAISSANCE?	52
2.2 L'ENCRE BLANCHE	54
2.3 LA CRÉATION COMME JOUISSANCE	56
2.4 L'ACTIF ET LE PASSIF	58
3. LES CRITIQUES	62
CHAPITRE 3 : NANCY HUSTON	66
1. LES AMBIGUÏTÉS DU <i>JOURNAL DE LA CRÉATION</i>	67
1.1 LA RELATION NATURE ET CULTURE	68
1.2 L'ANECDOTIQUE ET L'UNIVERSEL	74
1.3 L'HÉRITAGE DE L'ÉCRITURE FÉMININE	77
2. LES MÉTAPHORES DU <i>JOURNAL DE LA CRÉATION</i>	79
2.1 LA CRÉATION ET LA PROCRÉATION	80
2.2. L'ARBRE ET LA MALADIE	84
CONCLUSION	89
1. DE CIXOUS À HUSTON : MÉTAPHORES ET FÉMINISME	89
1.1 USAGE ET VIVACITÉ	89
1.2 BIOLOGISME ET DIFFÉRENTIALISME	91
2. TOUTE MÉTAPHORE EST RÉVERSIBLE	92
BIBLIOGRAPHIE	96
TABLE DES MATIÈRES	101