



Cahiers de l'IREF – Collection Agora – Numéro 9

Mères et filles de soi(e): filiations tissées, nouées et rompues dans la littérature contemporaine transnationale

Article 9: « Filiation symbolique et acte d'écriture dans «Rien ne s'oppose à la nuit» de Delphine de Vigan »

Langlois, Ophélie.

Mots clefs : 2010+; absence; douleur; écriture; écrivain·e; études féministes; féminisme; femmes; filiation; France.

Pour citer cet article

Langlois, Ophélie, 2022, « Filiation symbolique et acte d'écriture dans «Rien ne s'oppose à la nuit» de Delphine de Vigan », dans Huberland, Manon, Marie-Pier Lafontaine et Jennifer Bélanger (dir.), *Mères et filles de soi(e): filiations tissées, nouées et rompues dans la littérature contemporaine transnationale*, Cahier de l'IREF no 9, p. 107-117. En ligne sur PréfiX, <https://revues.uqam.ca/prefix/cahiers-iref/filiation-symbolique-et-acte-decriture-dans-rien-ne-soppose-a-la-nuit-de-delphine-de-vigan/>.

ISSN 3110-9489

ISBN: 978-2-922045-53-6

Ce travail est sous une licence [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Filiation symbolique et acte d'écriture dans *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan

La littérature française regorge d'œuvres littéraires habitées par des figures maternelles, ce qui appuie l'affirmation de Dominique Viart pour qui « le besoin d'écrire se lie à une interrogation de l'origine et de la *filiation* » (Viart, 1999 : 116; souligné dans le texte). L'autrice Delphine de Vigan nous en livre un exemple poignant avec *Rien ne s'oppose à la nuit* (2011), roman autobiographique¹ écrit à la suite du suicide de sa mère, Lucile Poirier. La concordance entre la mort de la figure maternelle et l'acte d'écriture entrepris par de Vigan est particulièrement intéressante. Nous tenterons d'illustrer de quelle manière s'instaure, par l'œuvre, une filiation symbolique qui permet une pacification du rapport à la mère – puisque, de son vivant, la relation entre les deux femmes était plutôt houleuse. À cet égard, l'écrit semble combler plusieurs manques chez la narratrice-autrice. L'acte d'écriture maintient symboliquement la figure maternelle en vie, tout en constituant une tentative de contourner le mutisme qui l'a longuement caractérisée auprès de ses filles. Ces contournements, rendus possibles par la fiction, permettent de cerner les fragilités psychologiques et, surtout, familiales, qui habitent Lucile. Dans cette optique, le désir scriptural de la fille peut être lu comme une volonté de comprendre et de combler les nombreuses failles qui parsèment sa *généalogie de femmes* (Irigaray, 1981 : 30). Par ailleurs, en ce qu'elle est pratiquée par la fille et par la mère, l'écriture apparaît comme un legs, comme une manière de restituer leur généalogie. Nous observerons que la narratrice tente ultimement d'accéder, par la voie du travail littéraire, à un « corps-à-corps » (*ibid.* : 29) avec la mère.

« Écrire ma mère² » : écrire à cause de ou grâce à la figure maternelle?

Dès l'incipit, le corps sans vie de la mère, trouvé par sa fille, est marqué par l'acte d'écriture : « Ma mère était bleue, d'un bleu pâle mêlé de cendres, les mains étrangement plus foncées que le visage, lorsque je l'ai trouvé chez elle, ce matin de janvier. *Les mains comme tachées d'encre*, au pli des phalanges » (RN, 13; nous soulignons). D'emblée, un rapprochement est établi entre la couleur bleutée de la peau, qui annonce la mort de la mère, et l'écriture. Cet emploi d'une même couleur pour évoquer la mort et le geste d'écrire convoque toutefois l'écriture comme un cadavre. En effet, ce sera l'événement morbide qui instaurera la volonté d'écrire à l'origine du roman *Rien ne s'oppose à la*

¹ Nous nous référons à la définition d'Yves Baudelle, soit le roman autobiographique comme un « récit mêlant le vécu et le fictif » (2007 : 49).

² Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2011, p. 18. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle RN suivi immédiatement du numéro de la page.

NUIT. Il y a un besoin d'exhumer ce cadavre pour mieux le saisir à la lumière de son vivant. D'où notre question initiale : la narratrice écrit-elle *à cause de* ou *grâce à* la mère? La nuance importe, puisqu'elle concerne les motifs à l'origine de ce projet littéraire. Il nous semble que sa concrétisation apparaît d'abord grâce à Lucile puisqu'elle est embrayeur du roman. Défiant la disparition de la mère, l'œuvre littéraire appelle sa réinscription. Ainsi, une vitalité traverse le roman par l'envie qu'a la narratrice de porter la mère, de « [la] faire vivre encore un peu au présent à travers les pages » (Strasser, 2013 : 7). Nous entrons immédiatement dans la sphère privée, et en écrivant « Ma mère », de Vigan s'introduit d'abord dans son œuvre en tant que fille plutôt qu'écrivaine. Malgré la mort, le fil généalogique n'est pas rompu; au contraire, il est ravivé, maintenu par le fil conducteur de l'écriture et de la lecture. Le désir de la narratrice de renouer avec sa généalogie féminine se concrétise par une mise en contexte de l'enfance et de l'adolescence de Lucile, marquées par la mort de deux de ses frères et par l'acte incestueux commis par le père. Dans la première partie de l'œuvre, écrite à la troisième personne du singulier, nous accédons au discours intérieur de Lucile, imaginé par la narratrice à partir de ses recherches. Ce processus de renversement nous apparaît original, dans la mesure où l'autrice, en s'attardant à l'enfance, extrait Lucile du rôle maternel pour mettre en valeur ses années d'apprentissage. Lucile, écrite jeune fille, est mise à distance de la narratrice qui peut l'appréhender sous un nouveau jour. Plutôt que d'enfermer sa mère dans les perceptions qu'elle en a, la narratrice révèle un désir d'accéder à une subjectivité qui se manifeste peu à peu, par un véritable travail archéologique :

J'ai demandé à ma sœur de récupérer dans sa cave les lettres, les écrits, les dessins, j'ai cherché, fouillé, gratté, déterré, exhumé. J'ai passé des heures à lire et à relire, à regarder des films, des photos, j'ai reposé les mêmes questions, et d'autres encore. Et puis, comme des dizaines d'auteurs avant moi, j'ai essayé d'écrire ma mère³ (RN, 18).

La disparition inspire un travail créatif : de Vigan déterre le cadavre de Lucile pour mieux comprendre les motivations de son geste ultime. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, la narratrice tente « de rendre un hommage à Lucile, de lui offrir un cercueil de papier [...] et un destin de personnage » (RN, 78); de la ressusciter. Grâce à la fiction et au travail de remémoration, la mère n'est pas re-tuée (Irigaray, 1981 : 28), car elle vit de nouveau sous la plume de sa fille. C'est dans cette optique que nous considérons que la narratrice écrit, en partie, *grâce à* la mère, malgré les circonstances tragiques qui lui ont fait entamer son œuvre.

Éveline Ledoux-Beaugrand, intéressée aux imaginaires de la filiation dans la littérature française et québécoise, constate la valorisation par les autrices d'une « reconstitution du passé familial » plutôt

³ Notons que par ce projet, la narratrice s'inscrit dans une généalogie d'auteur·trices en plus de reconstituer sa généalogie biologique.

qu'un « déni généalogique » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 82). Le roman de Delphine de Vigan renoue avec l'arbre généalogique des Poirier afin de maintenir la figure maternelle symboliquement en vie. Par conséquent, cette œuvre se positionne clairement dans ce nouveau sillage observé par Ledoux-Beaugrand, dans lequel l'écriture devient une manière d'interroger le passé maternel afin que la narratrice puisse s'y positionner de manière plus adéquate. Pour ce faire, l'écrivaine maintient la figure maternelle tout près d'elle : « À une amie avec laquelle je déjeunais, alors que je terminais ces retranscriptions, toujours à l'arrêt dans l'écriture, je m'entendis expliquer : ma mère est morte mais je manipule un matériau vivant » (RN, 41). Une proximité s'impose durant les heures de création, puisque Lucile est le « matériau » de son travail. Toutefois, cette proximité imaginaire avec la mère n'exclut pas une contestation de ses comportements au sein de son vivant.

Le silence de Lucile : écrire à cause de la mère

Cette tentative de maintenir la figure maternelle en vie n'efface pas les traumatismes infligés à la fille au cours de sa relation avec Lucile. Écrite à la première personne, la deuxième partie du roman retrace l'enfance et l'adolescence de la narratrice, ponctuées par les épisodes bipolaires de sa mère. Ce n'est donc plus l'activité créatrice de Lucile qui importe, mais bien son rôle maternel. Dans cette optique, il semble y avoir, chez la narratrice, une volonté d'interroger sa filiation : « La douleur de Lucile a fait partie de notre enfance et plus tard de notre vie d'adulte, la douleur de Lucile sans doute nous constitue, ma sœur et moi » (RN, 43). Cette sensation désarmante se situe comme un héritage dans leur relation. « [S]pectatrices muettes » (RN, 276) de la détresse de leur mère, les filles sont sous son emprise, si nous suivons la définition de l'emprise maternelle que donne Françoise Couchard, qui « renvoie dans son acception commune à l'idée de domination, de mainmise sur l'autre; elle sous-tend une hiérarchie : celle d'un fort sur un faible » (Couchard, 1991 : 3). Le lien de dépendance entre un enfant et sa mère transforme le spectacle de la souffrance maternelle en une forme d'emprise psychique. Le trouble bipolaire de Lucile a fait en sorte que la narratrice et sa sœur ont dû prendre soin de leur mère, ce qui constitue un renversement des rôles. L'écrivaine décrit la perte d'une insouciance enfantine : « J'écris Lucile avec mes yeux d'enfant grandie trop vite » (RN, 173). Ledoux-Beaugrand note que, malgré une reconnaissance généalogique, les autrices « s'attardent plus souvent qu'autrement sur ce qui fait malaise dans toutes leurs filiations » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 19). Dans ce cas précis, le trouble bipolaire de Lucile constitue une brèche dans l'ascendance de la fille. Une corrélation est même établie entre l'écriture de la fille et le problème de santé de la mère. La première crise de Lucile apparaît ainsi comme l'embrasseur de la pulsion scripturale de Vigan :

Lorsque je vais à la rencontre des lecteurs, dans les bibliothèques, les librairies ou les lycées, on me demande souvent pourquoi j'écris. J'écris à cause du 31 janvier 1980. L'origine de l'écriture se situe là, je le sais de manière confuse, dans

ces quelques heures qui ont fait basculer nos vies, dans les jours qui les ont précédées et le temps d'isolement qui a suivi (RN, 257).

Cette date marque le premier internement de la mère ainsi qu'une première rupture avec ses filles, puisqu'après ce séjour à l'hôpital, elles seront séparées d'elle pendant plusieurs mois. Cette période précise la concordance entre trauma et écriture de la mère chez de Vigan, une écriture qui semble vouée à partager la douleur et l'absence de Lucile. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, il y a une réelle volonté de la comprendre pleinement et, surtout, les idées dépressives qui l'ont habitée au fil de sa vie. Cela justifie l'entreprise de la narratrice, qui se met en quête d'informations susceptibles de combler les manques ou les incertitudes. Le fait que Lucile n'ait jamais réussi à atteindre « [l']idéal maternel » (RN, 215), fantasmé par de Vigan, incarne un de ces manques. Ledoux-Beaugrand soutient que « l'acte autobiographique se présente dans ce contexte comme une tentative de reconstruction, une façon de penser / panser la blessure et de rapiécer le sujet que la violence de l'expérience avait morcelé » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 92). Il y a certainement un besoin, chez la narratrice, de guérir une plaie en s'emparant de sa propre souffrance pour mieux cerner celle de sa mère.

La fiction permet en outre l'établissement d'un dialogue, car maintenir la figure maternelle en vie comble le silence de la mère. La narratrice soutient que « Lucile [leur] a très peu parlé de son enfance. Elle ne racontait pas » (RN, 139). Écrire, pour de Vigan, c'est raconter Lucile aux lecteur·trices, mais surtout se la raconter à elle-même. Le travail littéraire lui permet non seulement de se rattacher à sa mère qui lui a, en partie, échappé en raison de son existence houleuse, mais aussi de pallier l'absence de la parole maternelle. Caroline Verdier s'est également penchée sur la question de l'écriture du trauma dans cette œuvre française en soulevant que « [s]ilence [is] often perceived as a voice of trauma » (Verdier, 2016 : 91). Le silence de Lucile est un mécanisme de défense et une manière de se protéger de sa famille dans laquelle, nous le verrons, elle a subi des abus : « À Pierremont [chez ses parents], Lucile se repliait, se montrait sous son jour le plus défensif, le plus agressif » (RN, 335). Ainsi, son mutisme apparaît comme un indice de son propre traumatisme, d'où l'origine d'une douleur en écho à celle de ses filles. De Vigan tente donc de saisir les nombreux non-dits perpétués par sa mère en raison de ses problèmes psychologiques et familiaux. Seulement, au lieu de taire son trauma, la narratrice l'écrit. Une force contraire se déploie, qui est justifiée par ce désir de comprendre la filiation maternelle, mais en la considérant à partir de ses parts d'ombre. Ce retour sur le passé de Lucile apporte une reconsidération des fondements identitaires de la narratrice.

Liane, la mère patriarcale

En relatant les nombreux faits troublants qui parsèment l'existence de Lucile, la narratrice met aussi en lumière un autre rapport mère / fille qui s'inscrit dans sa propre généalogie de femmes : celui avec sa grand-mère Liane, la mère de Lucile. En apprenant l'acte répréhensible de son époux, Georges, sur sa progéniture, Liane reste de glace tout comme les membres de la fratrie. Par son silence, la mère autorise implicitement l'abus commis contre sa fille. Ainsi représentée, elle incarne une mère patriarcale, un modèle qui, selon Couchard, intègre sa fille à l'ordre patriarcal, un « apprentissage dévolu au rôle maternel » (Couchard, 1991 : 67). Contrairement à sa mère, de Vigan « ne veu[t] pas savoir quelle épouse ni quelle amante Lucile a été » (RN, 173), l'écrivaine dépeint sa grand-mère comme une femme dévouée au bien-être de son mari. En mentionnant la première rencontre entre ses grands-parents, elle soulève cette dévotion initiale remarquée – voire recherchée – par son grand-père chez Liane : « Je crois [que Georges] sait reconnaître en elle la femme qui ne le trahira jamais, lui sera dévouée corps et âme, qu'elle a grande et généreuse, et qui ne verra en lui tout au long de sa vie que l'homme brillant et fantaisiste qu'elle a épousé » (RN, 99).

Les perceptions de Georges envers sa future fiancée concordent avec la réaction qu'aura Liane à la lecture d'un des textes de Lucile dans lequel elle dénonce l'inceste subi : aux yeux de celle-ci, rien ne peut entacher la réputation de son mari. Ainsi, de Vigan constate que sa grand-mère se range davantage du côté du père que de ses enfants, ce qui renvoie à l'ordre patriarcal mentionné plus tôt. Irigaray dénonce cette rupture en affirmant que « quand se met en place le patriarcat, la fille est séparée de sa mère et plus généralement de sa famille. Elle est transplantée dans la généalogie du mari » (Irigaray, 1987 : 14-15). Cet enjeu apparaît clairement dans le roman, car Liane s'y présente toujours comme *l'épouse de Georges* : son individualité est difficilement perceptible dans l'œuvre de sa petite-fille. En d'autres mots, son statut matrimonial la définit presque exclusivement, entravant du coup l'accès à son point de vue, élément important dans l'optique d'une reconstitution de la généalogie de femmes. S'intéressant aux filiations du féminin, Ariane Gibeau et Lori Saint-Martin constatent que « [d]isparues sous le nom du mari dans les arbres généalogiques, [...] les femmes souffrent d'une filiation au pire absente, au mieux trouée » (Gibeau et Saint-Martin, 2014 : 1). Par son écriture, l'autrice tente d'observer de quelle manière la filiation féminine de sa mère, et donc la sienne, a été entachée. L'insertion de Liane dans la généalogie de son mari, qui engendre une filiation fragmentée pour ses filles, apparaît ainsi comme l'une des raisons de la défaillance de l'ascendance féminine que le roman met au jour.

En revanche, le regard que pose la narratrice sur son aïeule, depuis sa perspective de petite-fille, demeure clément : « Au fil des années, Liane était devenue pour ses petits-enfants une sorte d'icône sportive et vivace, à laquelle, chacun à sa manière, nous rendions hommage » (RN, 357). Il y a une distinction nette entre la mère de Lucile et la grand-mère de Delphine, ce qui permet de renouer un lien autrefois rompu. La fille écrivaine devient un pont entre ces deux instances féminines importantes. Qui plus est, la reconnaissance du lien à la grand-mère permet de reconnaître celui avec la mère, donc de rétablir, du moins en partie, la généalogie de femmes auparavant mise à mal. Cette réinscription dans la filiation féminine trouée participe au projet valorisé par Irigaray :

Il est nécessaire aussi, pour ne pas être complices du meurtre de la mère, que nous affirmions qu'il existe une généalogie de femmes. Il y a une généalogie de femmes dans notre famille : nous avons une mère, une grand-mère, une arrière-grand-mère maternelles et des filles. Cette généalogie de femmes, étant donné notre exil dans la famille du père-mari, nous oublions un peu sa singularité, et même nous sommes amenées à la renier. Essayons de nous situer dans cette généalogie féminine pour conquérir et garder notre identité (Irigaray, 1981 : 31).

Malgré le rôle patriarcal occupé par Liane dans la dynamique familiale des Poirier, la narratrice reconnaît son amour pour sa grand-mère, ce qui permet la mise en place d'une généalogie de femmes. Même si cette ascendance demeure lacunaire à bien des égards, le roman témoigne d'un désir d'aller au-delà de ces failles. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, la dyade mari / épouse est remplacée par celle de fille et de mère artistes.

La mère artiste

La fiction chez de Vigan, en établissant une ascendance symbolique, ouvre un espace chez l'écrivaine et chez la figure maternelle pour qu'elles puissent échapper en partie aux problèmes familiaux. La narratrice nous présente Lucile comme une femme *et* une *mère* artiste. En trouvant les écrits littéraires de sa mère, la fille se découvre un point commun avec elle : sa pratique artistique laisse place à une caractéristique filiale. L'héritage de sa mère est donc non plus seulement biologique, mais aussi symbolique. Dans la seconde partie du roman, Lucile est introduite en tant qu'écrivaine par la présentation de son texte intitulé *Recherche esthétique* (RN, 217), texte qui se termine par le dévoilement de l'inceste. Toutefois, son désir scriptural ne se limite pas au besoin de raconter cet événement traumatique. Au contraire, Lucile crée énormément au fil de sa vie :

Ma mère a écrit, plusieurs années après qu'elle a eu lieu, un texte qui raconte sa première crise de délire, ainsi que le vide immense qui s'en est suivi. Nous avons retrouvé ces pages chez Lucile, parmi les autres, en vrac : pensées vagabondes, morbides, amoureuses, fragments plus ou moins lisibles griffonnés au crayon de papier, poèmes en vers ou en prose, jetés sur des cahiers, feuilles volantes sans dates, sans années (RN, 251).

Le travail archéologique de la narratrice lui permet de constater en quoi l'écriture de la mère l'a accompagnée au cours des différents moments vécus. Il y a une volonté chez Lucile, tout comme chez sa fille, d'écrire le traumatisme pour mieux le dépasser, et de faire de cette écriture une œuvre d'art.

Dans les deux cas, un souci de la forme guide l'expression du témoignage. De Vigan a écrit plusieurs romans (dont certains autobiographiques) et y a parfois intégré des « fragments » et des « poèmes » écrits par la mère, comme c'est le cas pour *Rien ne s'oppose à la nuit*. Le fait que l'intérêt créatif de Lucile ait été constaté de manière posthume par de Vigan laisse croire que la mère souhaitait que ses écrits demeurent privés. Cependant, cette interprétation s'avère fausse puisque la narratrice, après avoir consulté de nombreuses archives et trouvé des lettres de refus de certaines maisons d'édition, en vient à la conclusion suivante : « Je n'avais jamais pris conscience à quel point l'écriture avait été présente dans la vie de Lucile, et encore moins combien l'avait occupée le désir de publier » (RN, 350).

Lori Saint-Martin, dans son ouvrage *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (1999), constate dans les récits autobiographiques de Gabrielle Roy ce qu'apporte la mise en scène de la mère artiste pour la fille écrivaine : « En déclarant en somme : “je suis artiste, ma mère aussi”, la fille nie la rupture entre les deux et établit entre elle et sa mère une nouvelle filiation ancrée dans la créativité plutôt que dans le lien de sang » (Saint-Martin, 2013 : 79). Ce procédé se trouve dans l'œuvre de Delphine de Vigan. Les rapports conflictuels dont il est question dans les deux premières parties du roman laissent place à une considération pour le talent de la mère : en donnant plusieurs indices sur le statut d'écrivaine désiré par Lucile, la narratrice s'inscrit auprès d'elle. Elle va même jusqu'à soulever la singularité de la plume de la figure maternelle : « L'écriture de Lucile est infiniment plus obscure, plus trouble et subversive que la mienne. J'admire son courage et les fulgurances de sa poésie » (RN, 352). Relevée par la fille artiste, la subjectivité créatrice de la mère équivaut à une reconnaissance de son œuvre. Ce rapport clément, qui s'instaure par l'écrit, montre de quelle manière, « l'écriture elle-même [devient] le lieu [des] retrouvailles [entre mère et fille] » (Saint-Martin, 2013 : 170). Par cette mise en scène de Lucile en tant qu'écrivaine, la narratrice se positionne comme l'héritière de ce désir scriptural, revendiquant sa pratique comme un legs maternel.

Ce rôle apparaît pleinement volontaire et assumé, puisque l'autrice introduit des extraits des textes de sa mère dans sa propre fiction. En d'autres mots, c'est elle qui sort Lucile de l'anonymat. Le lien qui se déploie entre la mère et la fille créatrices transparaît également par le prénom « Lucile ». Il réfère au pseudonyme littéraire que la mère de Vigan a adopté, donc à son identité symbolique, qui est reconnue par la fille : « Quelques années plus tard, lorsque Lucile a écrit un texte sur Nébo, elle me l'a soumis pour relecture avant de l'envoyer, sous le pseudonyme de Lucile Poirier (Lucile, en quelque sorte, a choisi elle-même son nom de personnage) » (RN, 350). Par cette désignation,

l'identité biologique cède le pas à l'identité symbolique. Dans cette œuvre, la recherche du « nom de la mère » (Saint-Martin, 201 : 12) par la fille écrivaine se veut ultimement une recherche de la femme artiste derrière la figure maternelle. Le fait que la narratrice utilise tout au long de son roman le pseudonyme littéraire de sa mère souligne de quelle manière il lui importe de reconnaître ce besoin d'écrire chez Lucile et de rétablir une généalogie de femmes qui passe d'abord par la création littéraire.

Le corps-à-corps avec la mère

Le corps-à-corps avec la mère dans l'œuvre se réalise par l'acte d'écriture. Irigaray défend la recherche d'une proximité, qui passe par le corps, pour assurer la généalogie de femmes, ascendance féminine investie par la narratrice de *Rien ne s'oppose à la nuit*. La psychanalyste et philosophe définit cette conception comme suit :

Nous avons aussi à trouver, retrouver, inventer, découvrir, les paroles qui disent le rapport à la fois le plus archaïque et le plus actuel au corps de la mère, à notre corps, les phrases qui traduisent le lien entre son corps, le nôtre, celui de nos filles. Un langage qui ne se substitue pas au corps-à-corps, ainsi que le fait la langue paternelle mais qui l'accompagne, des paroles qui ne barrent pas le corporel mais qui parlent « corporel » (Irigaray, 1981 : 28-29).

Irigaray souligne en quoi il est important pour les femmes, précisément entre les filles et les mères, d'amalgamer la parole et le corps tout en trouvant un équilibre dans leur reconnaissance respective. L'espace du livre de Delphine de Vigan incarne ces deux dimensions qui, selon la psychanalyste, doivent être recherchées entre les femmes. La notion de corps dans la relation mère-fille est présente aussi dans l'ouvrage de Saint-Martin qui affirme, à la lumière de ses analyses, que « le visage, la voix, le corps de la mère forment ainsi le corps du texte de la fille » (Saint-Martin, 2013 : 192). Cette correspondance créatrice constitue le roman par les nombreuses descriptions du corps de la mère, un corps marqué par ses hospitalisations : « Nous sommes reparties vers l'entrée du métro. Lucile a pris la main de Manon, elle marchait devant moi, je la regardais de dos, comme elle semblait frêle et fragile et brisée » (RN, 265). Le regard de la fille porté sur la chair maternelle est caractérisé par une gradation qui informe la lectrice du désarroi auquel assistent Manon et Delphine, en plus d'illustrer la douleur qui habite la mère. Adolescente, la narratrice et sa sœur s'interrogent sur le visage de la mère pour tenter de comprendre ce qu'elle ressent, car il y a une absence de parole chez elle, surtout après ses internements et en raison de sa médication : « Parfois une lumière dans son regard, un trouble éphémère de son visage, un sourire, nous rappelaient quelle femme elle avait été » (RN, 281). Les expressions du visage maternel ne sont plus familières pour ses progénitures, d'où ce besoin constant de les scruter.

Les nombreux passages provenant de ses textes parviennent néanmoins à faire entendre sa voix. Ainsi, dans l'exemple ci-dessous, Lucile relate son premier internement, qui fut longuement présenté dans le roman selon la perception de la fille. Grâce à cette juxtaposition, un corps-à-corps littéral se produit au sein même de l'œuvre :

Plus tard il m'est apparu que je devais assumer mes mots, mes silences, mes hésitations, ma respiration, mes circonvolutions, ma propre langue en résumé. Et tenter de faire l'usage le plus juste de celle de Lucile, d'en garder les motifs les plus intenses, les plus singuliers.

[Son] texte commence par ces mots :

Cette année-là, en novembre, j'ai trente-trois ans. Un âge un peu douteux, j'y songe pour peu que l'on soit superstitieux. Je suis une belle femme sauf que j'ai les dents pourries, ce qui d'une certaine façon me fait très plaisir et même parfois rire. J'ai voulu que la mort latente soit sue.

Lucile raconte ensuite les jours qui précèdent la crise (RN, 252; souligné dans le texte).

La narratrice distingue la langue de sa mère de la sienne. Chacune d'elles a son propre langage pour expliquer les événements de leur vie commune. L'espace de la fiction se présente comme un lieu de médiation entre la fille et la mère. Cette reconnaissance d'une langue propre à Lucile rappelle l'idée du corps-à-corps défendue par Irigaray, soit une cohabitation plutôt qu'une répression de la mère. En effet, selon elle, « le premier geste, [pour la fille,] c'est de se réconcilier avec la mère en soi parce qu'on l'a introjectée, notre mère, donc il faut essayer de faire la paix avec [elle] » (Irigaray, 1981 : 62). Cette langue distincte dans la dyade permet aussi d'exposer leur subjectivité respective, car les deux coexistent dans le récit, sans que soit brimée la voix de l'une ou l'autre. Le corps-à-corps en jeu se perçoit même dans la mise en forme du texte puisque les écrits de Lucile, intégrés au roman, sont toujours encadrés par les propos de sa fille. L'usage de l'italique, qui distingue les écrits de Lucile de ceux de sa fille, montre la voix de la mère et constitue une manière graphique de la faire *entendre*. Il y a une réelle volonté chez de Vigan de ne pas dominer l'espace scripturaire, de raconter la mère, puis de lui permettre de se raconter à son tour. Irigaray évoque cette juxtaposition de l'opinion de la mère et de celle de la fille, car « dans un parler-femme, il n'y a pas un sujet qui pose devant lui un objet. Il n'y a pas cette double polarité sujet-objet, énonciation / énoncé. Il y a une sorte de va-et-vient continu, du corps de l'autre à son corps » (*ibid.* : 42). Nous constatons cette caractéristique dans la forme de *Rien ne s'oppose à la nuit*. L'écrivaine fait de sa mère l'objet de son roman, très certainement, mais elle lui donne tout de même une parole. La filiation symbolique mise en place par l'écriture de ces deux femmes permet à la narratrice de parvenir à une certaine sérénité par rapport au suicide de Lucile : « Lucile est morte comme elle le souhaitait : *vivante*. Aujourd'hui, je suis capable d'admirer son courage » (RN, 40; souligné dans le texte). Le mot en italique représente une citation de la lettre de suicide de Lucile adressée à ses filles qui se termine ainsi : « *Je sais bien que ça va vous faire de la peine mais c'est inéluctable à plus ou moins de temps et je préfère mourir vivante* » (RN, 393; souligné dans le texte). La narratrice cite ce mot de la lettre de sa mère, ce qui suggère une compréhension envers son geste ultime. Elle ne fait plus seulement paraphraser les textes de Lucile

ou les jumeler à son œuvre en cours de création; elle en intègre, ici, une partie importante à même sa phrase. Ce propos final souligne en quoi l'écrit permet à la narratrice de reconnaître son lien avec sa mère. Par la création, Delphine de Vigan dépasse les difficultés réellement vécues au sein du rapport mère-fille pour donner lieu à une proximité réparatrice, en plus de rétablir sa généalogie de femmes. L'acte d'écriture aide l'écrivaine à trouver la bonne distance avec la figure maternelle, pour ensuite mieux se situer auprès d'elle.

La création littéraire se déploie sous plusieurs angles dans *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan. Il permet de maintenir la figure maternelle en vie, il conteste la filiation biologique de la narratrice et de sa mère, et finalement, il établit une filiation symbolique entre elles par la posture d'artiste. La narratrice est alors en mesure de rétablir *textuellement* une généalogie de femmes qui a fait défaut sur plusieurs points autant du côté de la mère que de la grand-mère et d'entrer dans un corps-à-corps textuel avec la figure maternelle par la reconsidération de son histoire familiale à la lumière de la fiction. Toutefois, une question demeure : à travers la fiction, la subjectivité maternelle est-elle suffisamment exprimée? Ce questionnement s'inscrit dans le sillage des propos de Marianne Hirsch qui, dans son ouvrage *The Mother/Daughter Plot: Psychoanalysis, Narration, Feminism* (1989), souligne que « if we start our study of the subject with *mothers* rather than with *children* a different conception of subjectivity might emerge » (Hirsch, 1989 : 197; souligné dans le texte). Force est de constater qu'il y a une lecture en amont des textes de Lucile avant qu'ils ne soient présentés au lectorat. La subjectivité créatrice de la mère est soumise au travail de la fille avant d'être partagée. Il n'en demeure pas moins qu'une valorisation des écrits de Lucile se déploie dans ce roman, puisque sans l'œuvre de sa fille écrivaine, sa voix n'aurait jamais pu être entendue.

Bibliographie

Corpus primaire

DE VIGAN, Delphine (2011), *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.

Corpus secondaire

BAUDELLE, Yves (2007), « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Montréal, Nota bene, « Convergences », p. 43-70.

COUCHARD, Françoise (1991), *Emprise et violence maternelles : étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod.

GIBEAU, Ariane et Lori SAINT-MARTIN (2014), *Filiations du féminin*, Montréal, Institut de recherches et d'études féministes, « Agora », n° 6.

HIRSCH, Marianne (1989), *The Mother/Daughter Plot: Psychoanalysis, Narration, Feminism*, Bloomington, University of Indiana Press.

IRIGARAY, Luce (1987), *Sexes et parentés*, Paris, Minuit.

IRIGARAY, Luce (1981), *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine lune.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne (2013), *Imaginaires de la filiation : héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature ».

SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota bene.

STRASSER, Anne (2013), « Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l'écriture », *Temporalités*, vol. 17, p. 1-15.

VERDIER, Caroline (2016), « “Delphine de Vigan’s Pathographies: Writing as a response to trauma and illness” », *Journal of literature and trauma studies*, vol. 5, n° 2, p. 87-103.

VIART, Dominique (1999), « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines*, Paris, Lettres modernes Minard, « La revue des lettres modernes », tome 2 (« États du roman contemporain »), p. 115-139.