

## Clé d'un genre?

France Bastoen

Volume 6, numéro 1, automne 1995

Annie Leclerc, philosophe

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800995ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800995ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bastoen, F. (1995). Clé d'un genre? *Horizons philosophiques*, 6(1), 75–100.  
<https://doi.org/10.7202/800995ar>

## CLÉ D'UN GENRE ?

«A-t-on jamais vu [...], s'interroge Annie Leclerc, une femme consentir à ne pas faire usage d'une clé qu'on lui aurait confiée?»<sup>1</sup>. Cette interrogation, qui surgit dans un curieux texte de soixante-dix-huit pages précisément intitulé *Clé*, est, pour nous, une invitation à pénétrer *Clé*.

Il ne s'agit pas d'une lecture universitaire du conte de Perrault, *La Barbe bleue*<sup>2</sup>, mais plutôt d'une traversée par Annie Leclerc, grâce à sa clé magique, des mystères mis en œuvre par le conte. Le principe même de la clé, qui est de refermer sur un secret et d'ouvrir sur l'extérieur, nous oblige à emprunter un parcours en spirale. En effet, nous sommes sans cesse renvoyée au texte *Clé*, mais également propulsée vers les autres textes de l'auteur, ainsi que vers des problématiques théoriques telles que l'écriture féminine, la lecture, les genres littéraires, la signature...

Un premier éclairage du texte pourrait montrer comment différentes manifestations de la duplicité dans *Clé* (les deux clés, les deux sœurs, les deux moralités, les deux façons de voir et les deux frères), ne s'enferment pas dans la dualité, mais permettent l'accès à l'ouverture, créée par l'entre-deux. Cette situation est amenée grâce au rapport aux mots *issus de la nuit des temps* :

Il y a à voir. J'ai vu. Vous avez vu. Tout le monde a vu.  
Par les yeux des mots. Le soleil qui poudroie et l'herbe qui  
verdoie<sup>3</sup>.

Dans le même esprit, nous tâcherons de montrer comment *Clé* met en scène le mélange des genres et la non-appartenance à un genre littéraire fixe.

1. LECLERC, A., *Clé*, Grasset, Paris, 1989, p.13.
2. Si nous nous référons à l'édition critique de G. Rouger des contes de C. Perrault (PERRAULT, C., *Contes*, éd. par G. Rouger, Garnier, Paris, 1967, coll. «Classiques Garnier»), nous constatons que le titre donné au récit qui nous occupe est *La Barbe bleue*. Cependant, nous adopterons dans le présent travail l'usage plus répandu et adopté par A. Leclerc qui est *Barbe-bleue*.
3. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 66.

Tout d'abord, le texte peut être éclairé par la question de l'engagement. Le motif de la clé véhicule l'idée de l'engagement de la clé dans la serrure. Cet engagement se rapporte également à l'écriture, vu les connotations textuelles entraînées par le motif de la clé :

[...] à Clé, à l'écriture si nécessaire, mais si tardive, de ce qui pourrait bien être la clé, *l'engagement* [nous soulignons], l'aventure même de ce geste : écrire<sup>4</sup>.

Cet engagement du texte, «comme on engage une clé dans une serrure»<sup>5</sup>, a des conséquences sur la perception du rapport au lecteur et sur la problématique du genre. En réfléchissant sur la situation de l'entretien, Jacques Derrida dira :

[...] il faut présupposer qu'on ne pourra parler de Ponge que dans la mesure où une sorte d'engagement secret, de contrat quasiment clandestin viendra nous engager dans une sorte de complot ou de conspiration; [...]<sup>6</sup>

Étant donné que la clé est pensable dans l'acte de fermeture et que l'on s'attarde à son côté énigmatique, nous sommes à même d'envisager l'existence d'un contrat intime entre l'auteur et le lecteur. De ce fait, Annie Leclerc livre une part autobiographique et quasi secrète au lecteur potentiel. Ce dernier acquiert ainsi une place privilégiée dans l'échange textuel. La démarche d'Annie Leclerc en tant que lectrice nous éclaire d'ailleurs à ce sujet, si nous nous penchons sur les déclarations familières, voire amoureuses qu'elle formule à l'égard de Jean-Jacques Rousseau dans *Origines* :

Commentte dire, Jean-Jacques : maintenant que je regarde mon amour pour toi et ce désir épuisant d'en faire un livre comme une sorte de maladie, je me sens déjà beaucoup mieux<sup>7</sup>.

4. *Id.*, p.14.

5. *Entretien J. Derrida*, Répliques in *Revue des sciences humaines*, Ponge à l'étude, 1992, avril, no 228, p. 156.

6. *Id.*, p.156.

7. LECLERC, A., *Origines*, Grasset, Paris, 1988, p. 10.

La maladie d'amour qu'elle éprouve pour Jean-Jacques la pousse à sceller le contrat au point de le matérialiser dans un livre. Un désir d'exception naît chez la lectrice :

J'aurais aimé être l'unique à qui la révélation avait été accordée<sup>8</sup>.

Annie Leclerc invite son lecteur ou sa lectrice à vivre également l'intimité de la lecture puisqu'elle assurerait le renouvellement du rapport intime en écrivant un livre qui traiterait du sujet et qui pourrait être lu à son tour dans un rapport similaire. Sa propre attitude de lectrice, sa volonté de prolongation d'un tel rapport d'exception et le thème du secret évoqué par la clé accentuent le contrat d'intimité entre l'auteur et le lecteur.

Cependant, l'autre mouvement de la clé est celui de l'ouverture sur le dehors. Le passage par le langage, l'avènement à la position d'œuvre et sa publication évacuent l'objet textuel du seul lieu privé et le rendent public :

[...] mais c'est en même temps la chose la plus publique du monde parce que l'engagement a son lieu dans la langue, grâce à la langue, qui est d'ailleurs l'élément de la publicité<sup>9</sup>.

L'engagement sera pensé non pas comme un simple engagement du moi qui préexiste à ce qui l'engage, c'est-à-dire l'écriture, mais comme un engagement du texte qui déborde le moi et comprend d'autres signatures, par exemple celles des lectures (Jean-Jacques Rousseau ou le conte de *Barbe-bleue*). et la contre-signature, celle du lecteur. La trace du lecteur est par moments tout à fait explicite dans *Clé*. Annie Leclerc s'adresse à nous en des termes qui insistent à la fois sur la proximité et sur la publicité de la relation :

Certes, je n'irai pas jusqu'à déclarer que je vous aime, lecteur sans visage, et si proche pourtant que je pourrais tout aussi bien vous dire tu... mais que vous jugiez mal le fait que je vous parle de moi, de ma petite sœur qui avait de

8. *Id.*, p.52.

9. *Entretien J. Derrida, Répliques*, op. cit., p. 156.

l'asthme, de ma lecture de *Barbe-bleue*, de la peine qu'il y a à devoir choisir entre *clé* et *clef*, me cause une sorte de brusque chagrin bien proche de la déception amoureuse...<sup>10</sup>

Annie Leclerc s'inquiète de savoir ce que son lecteur pense et attire son attention sur les réflexions et les débats intérieurs que sa présence engendre chez elle. Il y a donc une tentative d'exploration de l'intériorité dans le rapport avec le lecteur qui la conduit quasi à la relation amoureuse sans que soit nié l'anonymat, vu que le lecteur est sans visage. Les contradictions ne sont pas abolies, mais bien assumées. L'auteur précise elle-même que ses réflexions et débats intérieurs issus de la présence du lecteur font partie de ce que *Clé* engage :

[...] car elles (vos observations) ne sont pas sans rapport, je le sens bien, avec tout ce qui est en jeu dans mon histoire de *Clé*...<sup>11</sup>.

Bien que la contre-signature indispensable du lecteur reste toujours sur le mode de l'imprévisible («je ne sais pas, moi, c'est vous qui savez...»<sup>12</sup>), Annie Leclerc indique que ce qui est impliqué dans sa recherche personnelle grâce à sa clé vaut autant pour elle que pour le lecteur et que malgré la narration des événements autobiographiques, l'intérêt n'est pas sa personne. La bordure de l'ensemble des événements autobiographiques forme «par invagination une poche interne plus grande que le tout»<sup>13</sup> étant donné que la problématique de la lecture née de l'interrogation sur l'intérêt personnel ou plus général finit par inclure et déborder la question de l'autobiographie :

Ce qui est intéressant à la fin ce n'est pas moi, je vous assure<sup>14</sup>.

10. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 52.

11. *Id.*, p. 53.

12. *Id.*, p. 53.

13. DERRIDA, J., *Parages*, Galilée, Paris 1986, coll. «La philosophie en effet», p. 256.

14. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 47.

L'auteur relie donc ses réflexions sur la lecture à la problématique du genre littéraire qu'elles débordent, en l'occurrence, l'autobiographie :

...J'ai l'oreille très exercée et je vous entends d'ici observer sur un ton ironique que tous les écrivains autobiographiques ont développé un jour ou l'autre de tels arguments, babillant leur indécent narcissisme du noble vêtement de l'intérêt général<sup>15</sup>.

Derrière une éventuelle nécessité de se justifier, Annie Leclerc révèle la place accordée à l'autre, aux gages d'autres signatures. Dans *Origines*, Annie Leclerc engage Jean-Jacques Rousseau, ainsi que le lecteur. Elle rapproche un moment de la vie de Jean-Jacques Rousseau à un épisode de sa propre vie. Leur proximité culmine en un énoncé qui ressort du domaine de la voix :

Mais maintenant que je suis si loin et que je n'ai plus peur, j'entends ton cœur qui implore.

Prenez-moi, aimez-moi; aussi avec ma honte<sup>16</sup>.

Vu que les deux épisodes sont lus à la lumière de la honte, Annie Leclerc nous fait entendre la polyphonie de la voix qui prononce dans un même temps, le présent, «Prenez-moi, aimez-moi; aussi avec ma honte». Les deux sexes se retrouvent au sein de cette voix étant donné que parlent Jean-Jacques Rousseau et Annie Leclerc :

C'est peut-être que là où il y a de la voix, le sexe s'indécide<sup>17</sup>.

Tout en contenant la différence, cette voix s'élargit au-delà de la bisexualité. Suspendue, elle se donne à entendre à l'imprévisible mais nécessaire lecteur-auditeur :

Pour s'ouvrir à la polyphonie tressée qui s'enroule en chaque voix, peut-être doit-on revenir vers une différence

15. *Id.*, p. 52

16. LECLERC, A., *Origines*, op. cit., p. 47.

17. DERRIDA, J., *Points de suspension*, Galilée, Paris, 1992, coll. «La philosophie en effet», p. 172.

vocale rebelle à l'opposition et qui ne se laisse dériver de rien d'autre : elle n'appartient à personne, elle porte l'espacement et ne se laisse assigner aucun lieu<sup>18</sup>.

De même, l'écriture sous la dictée de la «Promenade sur le lac»<sup>19</sup> est riche de plusieurs voix : la voix du texte dicté, la voix qui dicte et la voix de l'écriture susceptible d'être lue à haute voix. Il n'importe pas de délimiter la propriété du texte, puisque les activités «qui ne requièrent pas un travail propre de l'esprit<sup>20</sup>» insistent sur la non-propriété et la transmission. Ce que chante la polyphonie touche aux origines — «déjà j'avais perçu la musique originelle<sup>21</sup>» — au moment où le texte ne s'embarrasse pas de propriété et n'est donc pas attribuable à la seule signature de Jean-Jacques Rousseau. On finit même par douter de celui qui est le lecteur de l'autre. Annie Leclerc peut très bien dire à Jean-Jacques Rousseau «Prenez-moi, aimez-moi; aussi avec ma honte» vu les nombreuses interpellations à son égard.

Parmi les divers *corps d'écriture engagés*, l'autobiographie peut être définie en ces termes :

Je viens de dire «gage» ou «engagement» de soi dans une étrange autobiographie, oui, mais le moi n'existe pas. Il n'est pas présent à lui-même avant ce qui l'engage ainsi, et qui n'est pas lui. Il n'y a pas un sujet constitué qui s'engage à un moment donné dans l'écriture pour telle ou telle raison. Il est par elle, par l'autre donné : né comme nous disions bizarrement tout à l'heure, né d'être donné, livré, offert et trahi à la fois. Et cette vérité est affaire d'amour et de police, de jouissance et de loi — à la fois<sup>22</sup>.

L'«étrange autobiographie» est vue comme l'engagement par l'écriture où se produit la naissance du moi donné, livré,

18. *Id.*, p. 173.

19. LECLERC, A., *Origines*, op. cit., p. 273.

20. *Id.*, p. 97.

21. *Id.*, p. 274.

22. DERRIDA, J., *Entretien avec P. EWALD, Une folie doit veiller sur la pensée*, in *Magazine littéraire*, Paris, mars 1991, n° 228, p. 23.

offert et trahi dans l'œuvre; tout dépend de l'intervention du lecteur, de sa contre-signature dont les risques demeurent imprévisibles.

*Clé* est un texte écrit à la première personne du singulier au sein duquel la signature d'Annie Leclerc est fort présente. Notre intérêt ne porte pas ici sur le nom propre sur la couverture du livre, ni sur la griffe du style, mais bien sur l'éclatement du nom propre au travers du texte<sup>23</sup> (deux fois c-l-e en son nom, le r qui reste pour former Claire, Annie qui devient A nie...). Même si, apparemment, le «je» est fort concerné, eu égard aux allusions à la vie de l'auteur, l'omniprésence de la signature conduit à l'effacement de l'auteur :

Quand je signe, je suis déjà mort parce que, selon l'inexorable logique ou déictique ou shifter, son référent singulier — moi — se sera déjà soumis à l'exigence de sa généralisation afin de pouvoir se signifier<sup>24</sup>.

Le «je» qui fait mourir le «moi» évoque la perte de l'identité du corps qui écrit, motif que l'on retrouve dans l'expression «la mort de l'auteur<sup>25</sup>». Peggy Kamuf démontre dans *Signatures* l'insistance de Jean-Jacques Rousseau sur la notion d'appartenance ou non de textes publiés sans son accord. Elle met alors en évidence que l'acte de signature ne peut être authentifié par lui-même. Pour qu'il y ait authentification, il serait nécessaire que cet acte se répète. Mais cela implique l'inauthenticité au sein même de l'acte de signature : le double risque d'être copie, simulacre, falsification...

Ce qui revient à dire que la signature n'a jamais lieu comme pur événement, sans précédent et sans copie<sup>26</sup>.

23. Nous envisageons la dissémination de la signature dans le sens entendu par Jacques Derrida (DERRIDA, J., *Signéponge*, Seuil, Paris, 1988, coll. Fiction et Cie) et Peggy Kamuf (KAMUF, P., *Signatures ou L'institution de l'auteur*, trad. de l'américain par C. Sartilliot, Gallilée, Paris, 1991, coll. «La philosophie en effet»).

24. KAMUF, P., *Signatures*, op. cit., p. 16.

25. cfr BARTHES, R., *La mort de l'auteur in Le bruissement de la langue*, Gallimard, Paris, 1984, cit. par KAMUF, P., *Signatures*, op. cit., p. 22.

26. KAMUF, P., *Signatures*, op. cit., p. 155.



La condamnation à la répétition et «l'impossibilité à autoriser<sup>27</sup>» auxquelles mène l'entrée dans l'écriture, et donc la première signature, sont mises en évidence dans *Clé*. En effet, la dissémination du nom propre insiste sur l'entre-deux de la signature :

Entre les événements réels et le récit fictif, entre la vie et la littérature, c'est le lieu de la signature<sup>28</sup>.

L'envahissement des traces du nom propre rappelle les liens à la réalité, tandis que l'aspect déconstructeur insiste sur la disparition de l'auteur au profit de la fiction :

Le désir de perdre, le désir apparent de perdre son nom en le désarticulant, en le disséminant, est évidemment travaillé par le mouvement inverse. En disséminant, en perdant mon nom, naturellement, je le rends de plus en plus envahissant, j'occupe tout le terrain et par conséquent autant de bénéfices pour lui : plus je perds, plus je gagne<sup>29</sup>.

C'est donc ce double mouvement de la signature qui traverse *Clé* où grâce au ludisme de la signature, Annie Leclerc envahit le texte des fragments de son nom et en même temps désarticule celui-ci pour le rendre fictionnel en livrant les morceaux à l'imprévisibilité du lecteur. Si son propre nom envahit à ce point le texte, si elle le sillonne d'allusions à sa vie, c'est en vue de créer un espace de lecture, de provoquer la contre-signature du lecteur :

C'est ainsi que toujours j'en reviens à moi, mais c'est tendue vers vous, dans l'espoir d'être délivrée, de délivrer de...<sup>30</sup>.

Ces points de suspension marquent l'inachèvement de la phrase qui appelle l'intervention du lecteur. Cette codification graphique fait plus que soulever l'inachèvement de la phrase de

27. BENNINGTON, G., *Dudding ou Des noms de Rousseau*, Gallée, Paris, 1991, coll. La philosophie en effet, p. 113.

28. KAMUF, P., *Signatures*, op. cit., p. 113.

29. DERRIDA, J., *L'oreille de l'autre*, Vlb Editeur, Montréal, 1982, cit. par P. KAMUF, *Signatures*, op. cit., p. 15.

30. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 55.

la part de l'écrivain. Il s'agit de signifier la présence de l'entre-deux, de l'écart entre l'auteur et le lecteur, de créer l'état de suspension où se réalise la rencontre des signatures. Dans *Épousailles*, la rencontre est rêvée comme une pénétration dans le corps dilaté du lecteur qui se révèle indispensable à l'écriture et propice à l'ouverture :

Et si je ne savais pas que tu peux me lire jamais je n'écrirais [...] Que me serait ce tracé du crayon, ces mots agencés par la main soigneuse, cette avancée, cette percée, cette dure émergence de l'appel, cette tension, cette érection d'amour si je ne convoitais l'épreuve de ton corps, creusement, élargissement, dilatation pour une naissance enfin que je veux infiniment, mais ne peux accomplir<sup>31</sup>.

Outre l'oscillation du moi, Annie Leclerc marque la dimension essentiellement fictionnelle à la source de l'autobiographie et révèle la fiction du «si j'étais un autre» mise en exergue d'ailleurs par Peggy Kamuf chez Jean-Jacques Rousseau<sup>32</sup> :

*Si j'avais été une autre* [nous soulignons] j'aurais pu trouver que la clé de sol avait une façon bien virile de dresser la tête [...]<sup>33</sup>.

Dans *Origines*, l'auteur tente de tracer la recherche des «origines», notamment celles de son écriture, par le biais d'un autre corps d'écriture, Jean-Jacques Rousseau, que l'écriture d'Annie Leclerc ne cesse dès lors d'engager. De même *Clé* faufille jusqu'à la première lettre, A, celle de l'origine, grâce à la formule à chaque fois engagée de *Barbe-bleue*, la citation en italique antérieure à Charles Perrault :

[...] un simple A debout au sommet de la Tour et qui accueille dans la coupe des mots anciens la splendeur nue dont la douleur et la mort s'écartent comme par enchantement...

31. LECLERC, A., *Épousailles*, Grasset, Paris, 1976, p. 143.

32. KAMUF, P., *Signatures*, op. cit., p. 135.

33. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 29.

- Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir?
- Je ne vois rien que le soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie...<sup>34</sup>.

Après avoir disséqué son prénom, l'auteur le confond avec celui de la grande sœur du conte, Anne, de la même façon qu'elle s'identifie elle-même au personnage fictif, use du graphisme de l'initiale pour le comparer au sommet de la tour et le dépouille jusqu'à obtenir ce A qu'elle nomme ouverture. C'est là qu'a lieu la transformation en réceptacle de textes déjà dits ou écrits, la sensation de saisir quelque chose d'essentiel et la permission d'oublier pendant un temps.

Il y a toujours quelqu'un d'autre, vous savez.  
L'autobiographie la plus privée s'explique avec de grandes figures transférentielles, qui sont elles-mêmes, et elles-mêmes plus quelqu'un d'autre[...]<sup>35</sup>.

L'allusion au transfert nous rappelle l'acte par lequel les sentiments du patient notamment ceux éprouvés dans la petite enfance sont reportés sur l'analyste lors du travail psychanalytique. Dans la remontée vers l'origine, Annie Leclerc fait appel à des figures qui touchent elles-mêmes la question de l'origine prise dans un processus de transmission qu'il s'agisse de la copie ou de la répétition orale. Dans un rapport de don intime et public, Annie Leclerc *naît* par une écriture qui recherche sa naissance au travers de la lecture : Jean-Jacques Rousseau — auquel elle s'adresse comme s'il était son frère, son souffle, son âme, sa vie<sup>36</sup> — ou *Barbe-bleue*. La vie et les lectures d'Annie Leclerc se mêlent étroitement; les définitions strictes répugnent à être appliquées. En ce qui concerne *Origines*, on peut parler d'incorporation de la lecture de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau par l'écriture d'Annie Leclerc qui se mue en un langage d'amour et est constituée dès lors de notes de lecture, de bribes de l'une et l'autre vie, de réflexions sur la lecture et l'écriture.

34. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 33.

35. DERRIDA, J., *Entretien avec F. Ewald*, «Une folie doit veiller sur la pensée», op. cit., p. 26.

36. LECLERC, A., *Origines*, op. cit., p. 10.

Peut-on imaginer plus curieuse liaison que celle que j'ai tissée avec toi? Enfin, avec toi... Il faut peut-être dire avec tes livres. Enfin, tes livres... Il faut peut-être dire avec ma lecture de tes livres... Au fond, tout ça c'est mon histoire d'amour, c'est mon histoire tout court, et même une histoire de fou, un vrai roman...<sup>37</sup>.

L'extrait opère par glissements d'hésitations en hésitations. Un repérage d'oppositions est tout à fait possible : la vie et le livre, la fiction et la vérité, l'auteur et le livre, le livre écrit et la lecture que l'on en fait. Cependant, le discours glisse sans arrêt d'une opposition à une autre et reprend un des termes pour le discuter à nouveau. Cet ébranlement empêche la rigidité de la construction qui se révèle être un leurre complet, puisque la fin associe «vrai» et «roman». Sous la plume d'Annie Leclerc, cette expression traduit ce mélange des vies, des œuvres et des lectures. Toujours dans *Origines*, le mot roman est pris dans un autre sens. Annie Leclerc exprime sa difficulté à écrire un roman et les contraintes que nécessitent l'intrigue et la construction de personnages, par opposition à l'écriture qui permet de s'égarer. Annie Leclerc joue avec les confusions en menant son discours jusqu'à la notion de «vrai roman». Pour elle, même s'il est plus imaginaire, le «faux roman» détient des exigences qui le rendent plus contraignant.

*Ci-git mémé Pastille* illustre la problématique du «récit de vie». Ce texte raconte l'impossibilité de l'auteur à relater l'histoire vraie de la gentille grand-mère, histoire qui était censée réparer la souffrance causée par les mères des autres nouvelles du recueil *Le mal de mère* :

Chacun de mes mouvements s'étranglait sur un mouvement contraire. Mémé Pastille était si merveilleuse et moi si misérable de vouloir vous la raconter, j'étais si peu à la hauteur, c'était pour compenser, pour effacer, pour me faire pardonner<sup>38</sup>.

La narratrice s'est donné une loi, celle de réparer, voire même d'effacer. En effet, suite aux récits sur des mères qu'elle

37. *Id.*, p. 11.

38. LECLERC, A., *Le mal de mère*, Grasset, Paris, 1986.

qualifie de douteuses ou qui ont brillé par leur absence, elle prend le parti de la consolation grâce à l'écriture. La loi de la consolation implique des interruptions et des hésitations dans le récit<sup>39</sup>. *Mémé Pastille* finit par être sublimée par l'auteur qui se retrouve dans l'impossibilité de continuer et qui subit un dégoût allant jusqu'au vomissement de la tentative d'écriture du récit et ce, sous les traits d'un fœtus mort :

Savez-vous ce que j'ai fait? Je me suis précipitée vers le lavabo et j'ai vomi... Surprise, stupeur. J'ose à peine vous dire ce que j'ai vomi... [...] oui j'ai vomi un bébé. Non, j'exagère, ce n'était pas réellement un bébé. Ce n'était qu'un fœtus mort-né, un petit être sans vie, sans sexe décelable [...]<sup>40</sup>.

L'histoire est ensuite communiquée, mais pas racontée :

Alors je vous la communique, comme une information, sans plus, dites-vous bien que je ne vous la raconte pas<sup>41</sup>.

Le récit n'a pas lieu dans ce cas pour la narratrice et le contrat de narration authentique n'est toujours pas respecté lorsqu'il y a métamorphose en une version plutôt dévalorisante pour mémé Pastille vu que la narratrice refuse finalement de présenter cette vision au lecteur :

Elle va mourir en boitant, en maugréant contre ces enfants, en maudissant son si cruel destin, en vomissant à tout jamais et trop tard son horrible mal de mère... Non, rassurez-vous, je ne me risquerai pas à vous présenter cette version de mémé Pastille<sup>42</sup>.

La narratrice est donc confrontée à une loi qu'elle s'est elle-même donnée, c'est-à-dire de consoler de la honte et de la souffrance en racontant ce «vrai» récit. Ce texte met en évidence

39. *Une mère à réparer* de Lucette Finas met en scène un texte qui tente d'annuler la mort de la mère, de combler sa perte par le surgissement d'épisodes extraits du passé et la répétition obsessionnelle des actes du présent. cfr FINAS, L., *Une mère à réparer*, Gallée, Paris, 1993, p. 195-234.

40. LECLERC, A., *Le mal de mère*, op. cit., p. 140.

41. *Id.*, p. 54.

42. *Id.*, p. 159.

l'impossibilité à tout moment de *sauver* par les mots qui sont censés transcrire une histoire vraie :

[...] à cette histoire qui est une histoire vraie, mais qui a cette étrange particularité de ne plus rien valoir dès qu'on vous la raconte alors qu'elle valait éminemment tant qu'on ne la racontait pas<sup>43</sup>.

En plus de la problématique du pouvoir des mots, c'est la question du récit de vie, de l'histoire «vraie», et donc du genre littéraire qui est traitée ici. La loi qu'elle s'est créée lui commande un récit authentique. Mais qu'il s'agisse de sublimation, de simple information ou de détérioration du personnage, l'auteur n'a pas livré le récit suivant l'optique ou la loi qu'elle avait instaurée :

Et tant pis pour mémé Pastille qui n'a rien réparé [...] <sup>44</sup>.

Le désir d'écriture n'est pourtant pas éteint. La loi de la réparation est toujours présente, mais elle porte sur un autre objet d'écriture :

[...] et je ferai un poème pour vous à la beauté de mon jardin qui ne veut pas mourir et qui m'appelle d'une petite voix enfantine, adorable, irrésistible...<sup>45</sup>.

Quoi qu'il en soit, *Ci-gît mémé Pastille* traite de la difficulté à relater un épisode dit authentique et rendu dans toute sa splendeur. La loi que la narratrice a engendrée donne naissance à un texte qui ne cesse d'hésiter et qui met en branle l'appartenance au genre littéraire du récit de vie. Nous pouvons rapprocher cette analyse du commentaire de Jacques Derrida sur le texte de Maurice Blanchot, *La folie du jour. Un récit?*, qui relate également l'impossibilité d'écrire un récit. Le narrateur y est confronté à une loi à laquelle il a lui-même donné naissance. Le rapport ludique d'accouchement et de séduction à la fois

43. *Id.*, p. 154.

44. *Id.*, p. 162.

45. *Id.*, p. 162.

entre le narrateur et la loi éclaire la folie de la loi :

La loi est folle. La loi est folie, la folie, mais la folie n'est pas le prédicat de la loi. Il n'y a pas de folie sans la loi, on ne peut penser la folie que depuis son rapport à la loi. C'est la loi, c'est une folie, la loi<sup>46</sup>.

Même si la narratrice est bousculée par l'échec de sa loi de la consolation, elle ne pourra s'empêcher de poursuivre son cheminement dans l'écriture. De même, dans *Clé*, la loi implacable de Barbe-bleue la pousse à se donner la loi de vouloir tout réparer grâce aux mots. Bien qu'elle se rende compte de la désillusion que ceux-ci provoquent («Clé m'a joué un curieux tour<sup>47</sup>»), elle terminera son récit sur une réécriture du conte à la gloire des mots. Au même titre que le texte de Blanchot dévoile au grand jour la folie de la loi qui est aussi la folie du genre, étant donné que le texte se joue du principe d'ordre et d'appartenance au genre dicté par la loi, en l'occurrence, au récit,

Depuis toujours le genre en tous genres a pu jouer le rôle de principe d'ordre [...] Or l'épreuve d'*Un récit?* a mis à jour la folie du genre<sup>48</sup>.

nous pouvons dire que *Ci-gît mémé Pastille* authentifie l'impossibilité à rendre par écrit un épisode réel, une impossibilité qui témoigne d'une autre folie du genre.

La nécessité de vouloir réparer n'est pas sans lien avec la thématique de l'enfance puisqu'à plusieurs reprises Annie Leclerc nous fait part de la souffrance à ne pouvoir consoler l'enfant qui demeure inconsolable. *Clé* témoigne de la douleur de la sœur cadette. Deux mondes entrent alors en conflit, lorsqu'Annie Leclerc, habitée par un besoin d'air et de lumière, finit par reprocher l'angoisse de sa sœur en proie à des crises d'asthme et qui, la nuit, criait son désir de mourir à sa mère morte. *Au feu du jour* parle de la mère incapable de dissiper la peur de la mort qui s'empare de sa fille :

46. DERRIDA, J., *Parages*, op. cit., p. 286.

47. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 76.

48. DERRIDA, J., *Parages*, op. cit., p. 287.

Elle dit, maman, je ne veux pas, je ne veux pas mourir...

Et moi, qu'est-ce que je dis? Je ne dis rien, je bafouille, j'ai atrocement mal, je l'engueule, je lui dis de laisser tomber ces conneries, de dormir maintenant; mais c'est justement ce qu'elle ne veut pas. Quand je lui dis de dormir, c'est comme si je lui disais, tu n'as qu'à mourir, tu n'auras plus peur<sup>49</sup>.

Dans *Origines*, Annie Leclerc explique le sentiment de solitude et le délire de persécution chez Jean-Jacques Rousseau par la souffrance de l'enfant qui est présent à l'intérieur du vieillard :

Cent fois tu dis que tu es un vieil enfant, je le sais, je le sens et n'en finis jamais d'en être bouleversée. C'est l'enfant qui souffre dans le vieillard. C'est l'enfant qui a peur, qui a honte, c'est l'enfant dont on se moque et qu'on bafoue, c'est l'enfant sur qui on jette des pierres<sup>50</sup>.

Il existe bien sûr un écart entre les épisodes de l'enfance de la narratrice et le moment d'écriture. De nombreux textes d'Annie Leclerc mettent en œuvre le processus de la mémoire, processus circulaire qui consiste à tisser des liens avec ce qu'elle a vécu dans le passé et à revenir sans cesse sur elle-même :

La femme est mémoire. Elle est marquée<sup>51</sup>.

Ce mouvement s'accompagne d'une grande richesse dans la mesure où la narratrice est très sensible au fait d'être la dépositaire de toute une mémoire qui lui a été transmise. Non seulement ses souvenirs d'enfance sont emplis d'autres textes, d'autres paroles et d'autres mémoires, comme par exemple la *Promenade sur le lac* de Jean-Jacques Rousseau, qui, selon Annie Leclerc adulte, joua un rôle très important dans sa venue à l'écriture,

Il fallut le jour de notre première rencontre (je sais maintenant

49. LECLERC, A., *Au feu du jour*, op. cit., p. 82.

50. LECLERC, A., *Origines*, op. cit., p. 68.

51. LEMOINE-LUCCIONI, E., *Partage des femmes*, Seuil, Paris, 1976, p. 150, cit. par G. De Piaggi, *La conquête de l'écriture*, op. cit., p. 531.



que ce n'était pas vraiment la première, mais alors je l'ignorais, je te raconterai cela plus tard) dans le Lagarde et Michard, classe de seconde sans doute, pour que je sache à l'évidence que l'écriture était, serait mon vrai pays, mon ultime demeure<sup>52</sup>.

mais ils l'amènent à réfléchir sur sa situation actuelle comme statut de réceptacle et de transmetteur qui propulse les paroles vers l'ouverture à un autre lecteur, à une nouvelle mémoire :

Je me suis toujours si fort laissé porter par ce qui se dit à travers moi, j'ai toujours été une enfant si docile à la parole des autres, j'ai toujours été si accueillante, consentante à ce qui se disait de l'amour, que ma parole ne peut valoir que comme transcription ou traduction de ce qui se dit avec insistance partout, toujours, et que j'appelle la langue d'Eros<sup>53</sup>.

Voilà sans doute pourquoi Annie Leclerc choisira le souvenir du conte lu dans l'adolescence, *Barbe-bleue*, et en fera résonner les formules magiques, pour nous communiquer la quête qu'elle s'est donnée par l'écriture. Munie de sa clé magique et riche de mots qui la traversent, elle invite le lecteur à sa valse des mots :

... J'avoue que j'aimerais aussi vous rendre sensible aux sortilèges des mots. Ce n'est pas nous qui décidons, ce sont eux. Ce que *Clé* a ouvert en moi, *Barbe-bleue* l'a élargi, précisant le voile, indiquant, pour ne pas dire imposant la direction de la quête. La littérature nous écrit d'avance, bien avant que nous ne la poursuivions...<sup>54</sup>.

Les lectures ne sont pas les seules à peupler le monde enfantin et adolescent d'Annie Leclerc. Dans *Hommes et femmes*, l'auteur relate l'expérience de la blancheur durant sa communion solennelle. Cet épisode met en évidence la question posée par Giorgio De Piaggi :

Quel est l'écart qui s'interpose inévitablement entre le «je»

52. LECLERC, A., *Origines*, op. cit., p. 89.

53. LECLERC, A., *Hommes et femmes*, Grasset, Paris, 1985.

54. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 36.

présent du narrateur et le «je» désormais disparu de l'enfant que l'on cherche à faire revivre?<sup>55</sup>.

Annie Leclerc expose en quelques mots la situation de petites filles qui préparent leur communion avec l'aide d'un abbé. Les descriptions sont peu précises et le vocabulaire est imagé. Le contexte semble lointain :

Il est impossible maintenant de savoir où cela se passait. De toute façon, c'était dans un autre pays : c'était en enfance<sup>56</sup>.

Ensuite, la narratrice élit une des petites filles sur laquelle elle concentre son attention et dont elle décrit les émotions. La description du ravissement qu'apporte la blancheur dans laquelle l'enfant baigne amène la narratrice à la tutoyer. Enfin, le contact s'opère entre la narratrice et l'enfant à laquelle elle parle qui n'est autre que la narratrice petite fille :

C'est drôle, je me dis tu... Ce n'est pourtant pas artifice. C'est que la distance est grande entre celle que le blanc a ravie et qui s'est avancée, offerte, ouverte, «transparente», et moi qui dans cette aube encore noire de novembre cherche les mots, bois du café, ai froid aux pieds<sup>57</sup>.

Le désir si profond de pouvoir écrire la sensation vécue rapproche la narratrice de l'enfant qu'elle était de sorte que le pronom «elle» laisse la place au pronom «tu». Les dialogues qui appartiennent au passé entre le prêtre et l'enfant ne sont pas mis entre guillemets, ce qui diminue l'écart entre la narratrice adulte et la narratrice enfant puisque le «je» est enfin utilisé pour l'enfant sans qu'il y ait la codification de l'usage des guillemets. Mais la fusion n'aura pas lieu étant donné qu'en dehors des dialogues la narratrice n'utilise pas le «je» pour évoquer les sensations de son propre passé. Quoi qu'il en soit la narratrice accorde une place importante à ces moments privilégiés de l'enfance :

55. DE PIAGGI, G., *La conquête de l'écriture*, op. cit., p. 137.

56. LECLERC, A., *Hommes et femmes*, op. cit., p. 53.

57. *Id.*, p. 56.

Voilà Sa voix. Sa voix pour elle, Sa voix venue de haut, et qui la reconnaît, elle enfin venue, l'élue, la bien-aimée, et la pénètre, elle, elle toute, elles toutes elles, Sa voix enfin, organe même de la divine consommation.

Corpus domini nostri custodiat animam tuam in vitam aeternam.

Elle n'est plus<sup>58</sup>.

Ce contact exceptionnel avec Dieu où l'enfant s'avance «dans une passion de sacrifice» au point de perdre son identité et en même temps avec la certitude d'être l'élue, l'intermédiaire et la messagère de «Sa voix» nous rappelle la montée d'Ann(i)e à la tour en proie à l'illusion que le mal sera réparé et la «blancheur» retrouvée grâce aux mots. À ce sujet, il convient de se pencher sur les diverses modalités du *voir* mises en œuvre dans *Clé*. Au départ, la sœur cadette descend les escaliers, car elle veut voir. Elle ne voit pas à cause de l'obscurité. Puis, ce qu'elle voit, non seulement la met face au côté horrible de ce qu'il est possible de voir, mais la condamne aussi à ne plus jamais voir.

Cependant, le fait qu'elle ait transgressé la loi par la vue de ce qu'il ne fallait pas voir entraîne la montée de la sœur Anne au sommet de la Tour afin de racheter la faute puisqu'il s'agira de voir l'espoir en plein jour. Mais Anne ne voit pas ce qu'elle s'attend à voir, ne voit pas ce que «ses» paroles font voir : le soleil, la fin de l'horreur;

Remarquez encore, enfin, que voir ne se peut jamais tout à fait, ni dans un sens, ni dans l'autre. Comme si vivre n'était que de chercher à voir, prévoir, apercevoir peut-être... Tandis que voir, mort ou soleil, voudrait qu'aussitôt l'on défaille, l'on cesse absolument de voir<sup>59</sup>.

En nous inspirant d'un texte de Jacques Derrida. *Donner la mort*<sup>60</sup>, nous pouvons suggérer que ce qu'il faut voir n'est pas

58. *Id.*, p. 61.

59. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 66.

60. DERRIDA, J., *L'éthique du don*. J. DERRIDA et la pensée du don, Métailié - Transition, Paris, 1992, p. 11-108.

du visible caché, un secret que l'on dérobe à la vue, car ce secret ne ressort pas d'une structure visible. Les formules du conte ne sont pas cachées, mais cryptées :

Une écriture par exemple, si je ne sais pas la décrypter (une lettre écrite en chinois ou en hébreu, ou tout simplement d'une écriture manuelle indéchiffrable) est parfaitement visible mais scellée pour la plupart. Elle n'est pas cachée mais cryptée<sup>61</sup>.

Ce qu'il y a à voir par le biais des formules du conte touche à l'absolu de l'invisibilité. Si l'on considère l'expression de l'Évangile, «voir dans le secret», la référence à la vue n'est pas stricte en grec : «en tō kryptō blepein». Le secret en devient indéchiffrable :

L'absolu de l'invisibilité, ce serait plutôt ce qui n'est pas de structure visible, la voix par exemple, ce qui se dit ou veut dire, et le son<sup>62</sup>.

Cette confrontation au secret détenu par les mots peut conduire à l'aveuglement, puisqu'Ann(i)e *ne voit rien que le soleil qui poudroie...* mais en même temps voit par les yeux des mots. Les allusions aux portes du ciel, au pouvoir de refaire le monde autrement, de trouver les paroles miraculeuses donnent à Ann(i)e des allures prométhéennes. Dans *Clé* — tout comme dans l'extrait d'*Hommes et femmes* — le contact avec ce qui est divin se produit de façon privilégiée. Elle apparaît comme une messagère de Dieu. En effet, elle entend *Sa voix* et d'une certaine façon, elle voit grâce aux mots. Elle répète la formule venant de la  *nuit des temps*,

[...] une sorte de proverbe obscur qu'on peut transmettre et transporter sans le comprendre comme un message scellé qu'on passe de main en main ou qu'on chuchote de bouche à oreille<sup>63</sup>.

61. *Id.*, p. 85.

62. *Id.*, p. 85.

63. *Id.*, p. 92.

Cependant, elle ne voit pas et est aveuglée à cause du soleil. Quelque chose la dépasse. Elle est dans une dissymétrie du regard,

Dieu me voit, il voit dans le secret en moi, mais je ne le vois pas, je ne me vois pas le voir, [...] je peux ou je dois seulement l'entendre<sup>64</sup>.

Dieu connaît donc son secret. Même si elle entend Dieu et vit un rapport de proximité avec Lui, elle est aveuglée. Seuls les mots lui donnent l'illusion de voir, sans pourtant jamais voir tout à fait. Le regard n'est pas véritablement échangé :

Ce regard non échangé situe la culpabilité originaire et le péché originel; c'est l'essence de la responsabilité; mais du même coup celle-ci engage à la recherche du salut dans le sacrifice<sup>65</sup>.

Le fait d'être vue dans le secret de la souffrance de sa sœur pousse Ann(i)e à se responsabiliser et à réparer la faute. Le désir fou de consoler l'enfant inconsolable se lit dans le secret de son écriture. L'allusion à la culpabilité et à la nécessité de réparer peut se voir dans le don de la consolation et l'envie d'être la clé de tout grâce au pouvoir des mots, alors qu'ils ont un goût de désillusion. Bien qu'Ann(i)e ait cru voir, Clé l'a aveuglée :

Clé m'a joué un curieux tour; m'a tourné la tête<sup>66</sup>.

Le retour aux origines, au temps de la non-séparation, exploité dans l'œuvre écrite à Jean-Jacques Rousseau, *Origines*, s'explique par un but commun décelé dans les textes de celui-ci :

Alors éperdument tu ne conçus qu'un moyen de réparer : revenir à l'enfance, à celle de l'humanité, au temps où rien n'était encore disjoint, abandonné, perdu, au temps d'avant le mal, la séparation, la mort<sup>67</sup>.

64. *Id.*, p. 87.

65. *Id.*, p. 89.

66. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 76.

67. LECLERC, A., *Origines*, op. cit., p. 157.

C'est au jardin d'enfants, déclare-t-elle à Jean-Jacques Rousseau, qu'elle a attrapé la maladie de l'écriture, entourée de fresques où se mêlent femmes, enfants et nature à l'abri d'un monde masculin d'affaires et de guerres :

Il me semble que jusqu'à ce jour j'étais restée à l'intérieur de la représentation du monde qu'avaient figuré pour moi les fresques du jardin d'enfants. [...] L'écriture eut pour moi ce pouvoir magique, mystérieux de me garder au pays de l'enfance, des femmes et de la nature<sup>68</sup>.

Le leurre sur cette représentation de l'enfance qu'il sied de retrouver rejoint le leurre du pouvoir des mots. La vision de l'enfance est réajustée et ne permet plus de combler le vide. L'entre-deux, l'écart est respecté ici de la même façon que la mort, la perte est acceptée dans le geste d'écriture :

Et l'enfance, la connaissance pure de tout ce que l'on sait d'avance, de cela seul qu'il convient de savoir, de connaître, d'aimer pour vivre n'est pas dans l'enfant, mais dans le peuple assemblé un jour de fête. Sa tendresse est plus forte et plus vaste et plus vraie que celle de toutes les mères de la terre. Elle ne promet pas l'éternité, elle ne couvre ni la mort, ni l'abîme de notre ignorance, ni le mal de deux mensonges, elle dit seulement ce qu'elle a à dire, en vérité. C'est vérité d'amour<sup>69</sup>.

Annie Leclerc prône ce lieu où hommes et femmes se retrouvent «en famille d'humanité<sup>70</sup>» et laisse de côté ses illusions d'éternité. Le divin est à portée de l'homme lorsque les contradictions sont assumées. «Dieu peut se taire<sup>71</sup>». C'est là que se trouve la véritable clé. La clé du tout pouvoir des mots laisse la place à son double, celui qui ouvre sur le jardin où se mêlent le dedans et le dehors, l'homme et la femme, la fiction et la réalité, l'écriture et la lecture :

C'est que j'ai trop lié mon écriture à la tienne et que je me suis aliénée à toi au point de ne plus savoir ce qui est de toi,

68. *Id.*, p. 265.

69. *Id.*, p. 265-266.

70. LECLERC, A., *Hommes et femmes*, op. cit., p. 190.

71. *Id.*, p. 190

ce qui est de moi, ce qui vient de la vie ou ce qui vient du livre, ce qu'il faut choisir d'appeler fiction ou ce qu'il faut choisir d'appeler *vérité*...<sup>72</sup>.

Dans cette relation d'homme à femme et de lecture à écriture, les distinctions perdent leur contour. La loi du genre engendre sa propre contamination. Sexuels ou littéraires, les genres seront mêlés :

Toutes ces «anomalies» perturbantes ou engendrées, c'est leur loi commune, le sort ou le ressort qu'elles partagent, par de la répétition<sup>73</sup>.

Annie Leclerc avoue l'envie de recopier Jean-Jacques Rousseau, le plaisir d'écrire sous la dictée, de noter dans les marges de ses lectures ou de réécrire, qu'il s'agisse de la «Promenade sur le lac» ou de la montée à la Tour de la sœur Anne. Le phénomène de la répétition entraîne des contaminations. Jean-Jacques Rousseau est éclairé par Annie Leclerc qui relate dans *Origines* son expérience d'écriture imbibée de Jean-Jacques Rousseau. De même, dans *Clé* où les formules sont recopiées et les épisodes réécrits, *Barbe-bleue* est lu à la lumière du motif de la clé qui détient l'énigme d'une écriture influencée par le conte.

Annie Leclerc relate ce moment où elle semble avoir vécu l'illusion de la perfection et la sensation du bonheur originel, l'expérience de la prime écriture, à l'adresse de Jean-Jacques Rousseau :

Je me souviens de l'émotion particulière avec laquelle je remplis un jour (ou plusieurs?) un bouquet de cercles [...].

J'approche, je pressens au point de la saisir presque, et à tout jamais une bulle de perfection.

Être enfant, être assise à cette petite table, tracer des lignes et des courbes, remplir des ronds de couleur, c'était répéter, mais d'une façon magique, telle qu'il pouvait

72. LECLERC, A., *Origines*, op. cit., p. 13.

73. DERRIDA, J., *Parages*, op. cit., p. 254.

désormais être entendu, presque pensé, le bonheur indéterminé et païen dont l'enfance me comblait<sup>74</sup>.

Cette écriture est antérieure à l'apprentissage du système linguistique traditionnel — vu qu'elle n'utilise pas la codification des mots — et de l'agencement de ceux-ci, et marginale par rapport au dit système. Annie Leclerc évoquera d'ailleurs à plusieurs reprises le fait que l'on écrive dans la marge, qu'il s'agisse des notes prises au sujet de ses lectures ou des fragments d'écriture nés de la marge durant les heures passées au lycée, lieu où entre les devoirs et les interdits se creuse l'espace de sa liberté :

[...] les mots de l'instant, bouts rimés, aphorismes, inscriptions brèves de mépris ou d'amour, viennent s'immiscer dans les marges et finissent par gagner le corps de la page, se substituant peu à peu aux notes de cours qui d'ailleurs ne sont jamais prises que pour faire semblant<sup>75</sup>.

Dans la narration de l'expérience d'écriture au jardin d'enfants, il y a insistance sur la matérialité de l'écriture et sa picturalisation étant donné la mention des ronds de couleur, des courbes et des lignes. La copie («répéter») prend déjà toute son importance et sa valeur particulière («mais d'une façon magique»). Et au stade de la codification de l'écriture, lorsqu'Annie Leclerc décrit la perplexité devant la duplicité de clé, les deux orthographes de clé ou les deux clés musicales, c'est à l'enfant qu'elle fait référence. Muni des apports des générations antérieures, celui-ci vit la multiplicité des parcours, l'ouverture, le non-définitif :

[...] si tout enfant est porté à divaguer sur les pistes aléatoires des mots, multiples sont les parcours possibles<sup>76</sup>.

C'est l'enfant imbibé d'autrui et non pas vierge de l'autre qui dicte à Annie Leclercs son écriture... Elle s'insurge d'ailleurs contre la croyance en un âge d'or de l'enfance duquel la loi

74. LECLERC, A., *Origines*, op. cit., p. 28-29.

75. *Id.*, p. 73.

76. LECLERC, A., *Origines*, op. cit., p. 28-29.



d'autrui serait exclue. Au sujet de l'innocence et de la jouissance de l'enfance, elle déclare à Jean-Jacques Rousseau :

Tu te représentes l'enfance de l'individu, ou celle de l'espèce, comme celle d'un être se suffisant à lui-même pour ce qui est de la jouissance d'exister. [...] Quand j'étais enfant, c'est la terre, le soleil, le jour, c'est ma mère, c'est mon père qui jouissaient en moi. Ce n'est pas moi qui parlais, c'est la parole des autres qui venait résonner dans ma bouche, cogner, rouler, claquer et s'éprouver en moi. Ne l'ai-je pas compris déjà pour l'écriture? C'est ce qui est écrit qui passe par ma main et s'écrit à travers elle<sup>77</sup>.

L'enfance qui hante l'écriture d'Annie Leclerc est double : l'enfance des fresques d'où la mort semble rejetée et l'enfance du peuple en liesse où la perte ne peut jamais être comblée par les mots, car elle fait partie de l'humain. L'enfance magicienne qui divague sur les pistes aléatoires des mots naît de l'entre-deux. En effet, pour que l'écriture soit un lieu où se mêlent les contradictions et ouvre au déploiement infini des lectures<sup>78</sup>, il a fallu qu'à la fois l'enfant croie un instant au tout pouvoir des mots et qu'il fasse coexister les contraires, admette la duplicité, par exemple la vie et la mort.

Le problème de l'histoire vraie, l'écart entre un épisode de sa propre enfance et la mise en écriture, ainsi que le lien étroit entretenu entre l'enfance et les mots, convergent vers la mise en évidence du geste d'écriture. L'œuvre d'Annie Leclerc souligne la méfiance à l'égard d'une appartenance à un genre, ici l'autobiographie. Il nous est permis de rapprocher les mots de Derrida dans *La loi du genre* de notre texte *Clé* :

Le trait qui marque l'appartenance s'y divise immanquablement, la bordure de l'ensemble vient à former par invagination une poche interne plus grande que le tout, les conséquences de cette division et de ce débordement restent aussi singulières qu'illimitables<sup>79</sup>.

77. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 27.

78. Nous citons ici Jacques Derrida : « Avec la duplicité, l'éventail infini des lectures se déploie », cfr *Entretien Jacques Derrida, Répliques*, op. cit., p. 10.

79. DERRIDA, J. *Parages*, op. cit., p. 256.

*Clé* contient cette division, puisqu'y pointe sans cesse la duplicité. L'horizon est élargi à partir d'une lecture du conte de Perrault et se crée un entre-deux, une «poche interne plus grande que le tout». Le traitement particulier de la signature et de la lecture, l'importance des corps engagés, provoquent le débordement de l'autobiographie et sa propre contamination. De même, qu'il s'agisse de la lecture de l'œuvre d'un de ses auteurs de prédilection<sup>80</sup>, d'un texte philosophique<sup>81</sup>, ou d'un récit fictif<sup>82</sup>, l'on remarque que les bribes personnelles d'Annie Leclerc (réflexions, allusions à ses expériences...) qui naissent de la marge et le plaisir physique de la lecture contaminent le texte lu et produisent un texte qui déborde à chaque fois le texte initial. Le processus de contamination s'effectue dans les deux sens : qu'importe si ce sont des lectures ou les évocations autobiographiques qui se trouvent dans la marge puisque les «genres» se mêlent et que le trait de la marge forme alors cette poche plus grande que le tout.

La dissection du nom de famille, *Leclerc*, décrite lors de la présentation du septième charme de *Clé*<sup>83</sup> se révèle être une véritable scène de lecture, une mise en abyme de la façon dont on peut lire *Clé*. Dès l'abord de l'extrait, se remarque l'importance de la duplicité qui est omniprésente à travers tout le texte : l'évocation d'Annie et de sa sœur, l'allusion aux deux «klai», *clef* et *clé*, grâce à «deux fois c-l-e en notre nom», le rapprochement avec les deux sœurs du conte...

Mais cette duplicité n'est pas une dualité figée étant donné que les deux c-l-e se retrouvent dans le même nom qui est à partager<sup>84</sup>. De la duplicité dans *Leclerc* naît l'entre-deux, l'espace du *r* qui est celui de la fiction vu qu'Annie Leclerc se réserve le

80. cfr J.-J. Rousseau dans *Origines*.

81. La lecture qu'Annie Leclerc donne de Descartes la conduit à l'élaboration d'une philosophie de la jouissance née de fragments personnels, de commentaires et de l'expression du plaisir physique procuré par la lecture. cfr A. LECLERC, *Descartes : La gourmandise de la perfection in Épousailles*, op. cit., p. 119-155 : «[...] ma jouissance à lire Descartes affirme tout à l'envers de ce qu'il tend à me faire croire».

82. cfr *Barbe-bleue* dans *Clé*.

83. LECLERC, A., *Clé*, op. cit., p. 30-31.

84. L'auteur utilise la métaphore de la cellule s'étirant vers le haut et vers le bas pour illustrer la «complicité» qui existe entre les deux sœurs.

*r* pour écrire Claire, prénom d'un personnage que nous savons aussi parcourir une de ses lectures les plus chères<sup>85</sup> et auquel elle ne manque pas de s'identifier, et mêle dès lors sa signature à celle de Jean-Jacques Rousseau. Puisqu'il s'agit d'une piste de lecture de *Clé*, nous ne devons pas nous attendre à ce qu'Annie Leclerc introduise explicitement Claire dans l'évolution de *Clé* pour se retrouver dans le domaine de la fiction, car la fiction, le *r* de Claire, est inscrite en son nom. L'utilisation de ce prénom sonne donc le glas de la rigidité de la ligne de partage entre la vie et la fiction, mais aussi entre la lecture et l'écriture. Alors qu'elle situe la question du nom, elle ouvre déjà l'histoire de Barbe-bleue (la faute, les deux sœurs), évoque la confusion — même si elle prétend que «c'est très clair» — entre réel et fiction, cerne la problématique des mots (tout l'extrait tourne autour d'un mot) née de son rapport à la faute, à la culpabilité et au besoin impossible de consoler («Ce n'est pas ma faute [...]»). *Leclerc, clé, clair, Claire...* autant de mots-clés pour Annie!

Annie Leclerc signe sans cesse son texte par la dissémination de son nom et de son prénom. Cet envahissement irait de pair avec le désir inassouvi de combler la perte grâce à l'écriture. Mais la signature qui se désarticule inclut la perte du nom. Sans doute Annie Leclerc signe-t-elle par là l'acceptation de l'entre-deux le plus difficile à accepter, celui qui tient compte de la vie et de la mort? Et ce poids parfois trop difficile à porter, elle le remet au corps dilaté du lecteur, aux jumeaux ouvrant les portes du ciel, à l'autre signature...

France Bastoen  
licenciée en philologie romane  
(UCL)

85. Nous faisons référence ici à Claire de *La Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau.