

MARTINE MOTARD-NOAR

McDaniel College

## La résistance en morceaux: images de la mère dans les écrits d'Hélène Cixous et de Pascal Quignard

**R**approcher deux écritures aussi différentes que celles d'Hélène Cixous et de Pascal Quignard peut étonner. Si leur notoriété, certes plus ancienne pour ce qui est de Cixous, et leurs nombreuses publications nous permettent de les comparer, nous devons aussi reconnaître, à un niveau moins superficiel, que ces deux auteurs ont publié des textes qui font volontiers bouger la ligne de démarcation entre les genres. Néanmoins, au-delà de ces points communs, la recherche du sens chez ces auteurs ne semble pas se lire de la même façon : l'écriture de Cixous joue du rêve pour travailler sur la perte en négociant toutes sortes de renaissances et de jeux sur la langue. L'écriture de Quignard, elle, s'avance souvent grâce à des fragments érudits, aphorismes ou quelquefois mini-contes ou encore anecdotes historiques, ou simplement grâce à une réflexion générale, proposant des allusions à des poètes et philosophes du monde entier, voire à des faits divers souvent énigmatiques.

La comparaison entre ces deux auteurs ne réside donc pas dans une véritable affinité scripturale mais dans l'articulation, libre du point de vue des genres, du réel, du symbolique et de l'imaginaire, autour d'un thème essentiel : celui de la mère. L'image de la mère, souvent liée au motif de la mort et de la langue, structure même plusieurs de leurs écrits. Mais il ne s'agit pas simplement

de « coucher » la mère sur le papier. Pour Cixous comme pour Quignard, le texte est une tentative de résister à la disparition de la mère, à l'oubli. Et c'est ainsi que leur écriture vient se confronter à d'autres résistances, comme autant de mystères qui lient naissance, amour, écriture et mort. Cixous explique cette philosophie dans un entretien, paru en 2013 : « lorsqu'on écrit, c'est pour faire revenir. On fait revenir ce qui est parti, ce qui est à côté, ce qui est perdu, n'est pas perdu, qui est gardé, qui est gardé en attendant »<sup>1</sup>. Bref, nous sommes dans la résistance à toute disparition, spécialement celle de la mère, grâce à la littérature, qui seule semble pouvoir avoir cette force de résistance et cette vertu. Dans *Ayaï : le cri de la littérature*, la narratrice confirme : « je souffre mort de mourir d'oubli. [...] La mémoire survit dans la matière dans laquelle elle est inscrite »<sup>2</sup>. Le cri de la littérature est « la force électrique de l'écriture-qui-garde, [...] la toute-puissante littérature, notre mère mémoire-oubli »<sup>3</sup>.

Pour Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue* est un des textes qui cherche, lui aussi, à retrouver et à comprendre la mère, spécifiquement le visage maternel, car « tout ce qui me fait vivre de façon désordonnée se confond dans ce visage qui abandonne le visage et se transforme en face humaine désertée, la bouche ouverte sur le langage perdu »<sup>4</sup>, nous dit le narrateur. À la résistance contre la disparition du visage et de la langue maternels s'ajoute un effort sans cesse renouvelé de fouiller le langage pour résister à toute certitude. À cet égard, Quignard et Cixous s'engagent dans des pratiques de signification et de communication où le sens n'est pas « demandé » mais « épié »<sup>5</sup>, pour reprendre la

<sup>1</sup> H. Cixous, « L'univers d'Hélène Cixous », [dans :] *Les Matins de France Culture*, le 15 novembre 2013, <http://www.franceculture.fr/emission-les-matins-l%E2%80%99univers-d%E2%80%99helene-cixous-2013-11-15>.

<sup>2</sup> H. Cixous, *Ayaï : le cri de la littérature*, Paris, Galilée, 2013, p. 58-60.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>4</sup> P. Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993, p. 90.

<sup>5</sup> J.-L. Nancy, *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 2001, p. 248.

terminologie de Jean-Luc Nancy. La résistance à la disparition de la mère prend alors l'aspect d'une désorientation qui, seule, est à même de résister au monde et à un sens qui ne fait que s'effacer et qui résiste à tout désir d'éternité.

Le point de départ se trouve, par conséquent, dans cette énigme qu'est « la perte [...] qui semble aussi relancer chaque fois, d'un livre à l'autre, le désir et la capacité d'écrire »<sup>6</sup>. Dans l'écriture « autobiografictive »<sup>7</sup> de Cixous, les références aux pertes se multiplient au fur et à mesure des années : depuis sa première publication, le père, mort lorsqu'elle avait dix ans, sorte de perte originelle, puis, plus récemment, la narration de la mort de son enfant trisomique, à l'âge d'un an. Il y a aussi la résistance à la disparition d'Omi, la grand-mère, à qui la narratrice fait souvent allusion en unisson avec la description de la mère, et il y a aussi le chien, l'Algérie, Jacques Derrida, le grand ami disparu en 2000, et, surtout depuis la même époque, plusieurs publications anticipant le décès de la mère de l'écrivain, qui disparaîtra en 2013, à l'âge de cent deux ans. C'est ainsi depuis une quinzaine d'années que la narratrice nous fait part de son combat contre la perte inévitable du corps maternel, combat mené par les mots. C'est que, pour reprendre l'expression de Roland Barthes, nous nous trouvons devant une « Présence, ampleur de la mère »<sup>8</sup>, figure épique, quasiment surhumaine, un personnage hors-rôle. Dans *Revirements dans l'antarctique du cœur*, la mère se transforme en figure d'Eurydice, la narratrice prenant alors le rôle d'Orphée. Clairement, la perte du père, lieu commun des premiers textes de Cixous depuis 1969, avec la publication du roman *Dedans*, a déjà préparé la narratrice à un combat qui mène à l'écriture. Résister à la perte de la mère, bouclier en mains, se fera dans un

<sup>6</sup> S.-A. Crevier Goulet, *Entre le texte et le corps: Deuil et différence sexuelle chez Hélène Cixous*, Paris, Champion, 2015, p. 15-16.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>8</sup> R. Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 2009, p. 183.

mouvement de continuité vis-à-vis de la résistance déjà exercée contre l'oubli et la perte du père :

Pour en revenir à la triple personnalité de celle que nous filons dans ce chapitre, qu'Arachné notre tisseuse d'obscur naissance, [...] qui, ayant eu la chance, la malchance, d'être la fille d'un père [...], effacé de son vivant, de n'avoir été eue pour fille que par un père à peine présent, de plus en plus absent, [...] jusqu'à l'absence parfaite, [...] pour se retirer au faite de la jeunesse parmi les dieux qui n'existent pas, la malchance, la chance d'avoir été élevée hors père [...] s'emploie à tisser une toile [...] qui lui tient lieu de bouclier, [...] de caverne qui ne laisse pas filtrer la lumière de l'absence.<sup>9</sup>

Bref, la perte mène à la création, au texte (« la toile »), à la transformation de la disparition et à l'« hyperrêve », outil de résistance suprême, soit « la réponse à la mort »<sup>10</sup>.

Quignard place aussi la figure maternelle à l'intérieur de la langue, de l'acte créateur, en un mot, au centre de la littérature :

Ma mère nous faisait taire. Elle s'acharnait sur le mot qu'elle avait sur le bout de la langue et qu'elle contraindrait d'une manière ou d'une autre à revenir. Tétanisée, elle s'efforçait de repêcher au fond d'elle-même une étymologie. [...] Elle remontait les mots du fond des âges.<sup>11</sup>

Professeure de lettres classiques, la mère est une présence formidable, fascinante et effrayante tout à la fois. De fait, nous voyons, dans ces deux écritures, la présence de deux grands archétypes de la civilisation occidentale, qu'Erich Neumann appelle « the Good Mother » et « the Terrible Mother »<sup>12</sup>, la première se rapprochant de l'image de la mère primordiale et la dernière se présentant comme personnage transformateur, qui mène à la résistance, entre autres, par l'acte créateur, comme moteur fondamental de l'affirmation de l'enfant devenu écrivain. Finalement, quel

<sup>9</sup> H. Cixous, *IIIa*, Paris, Éd. des femmes, 1980, p. 80-81.

<sup>10</sup> H. Cixous, *Hyperrêve*, Paris, Galilée, 2006, *Prière d'insérer*, p. 4. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *H*, la pagination après le signe abrégatif.

<sup>11</sup> P. Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, op. cit., p. 86-87.

<sup>12</sup> E. Neumann, *The Great Mother : An Analysis of the Archetype*, R. Manheim (trad.), Princeton, Princeton UP, 1972, p. 38.

que soit le genre d'archétype présent chez Quignard ou chez Cixous : la résistance à la dissolution maternelle dans l'oubli est vouée à constituer une « matricellittérature »<sup>13</sup>, qui lance un ultime défi à la mort. Bien que la mère s'impose en tant que « Gardienne de silences »<sup>14</sup>, la littérature constituera une échappée vers un au-delà de la disparition maternelle et des secrets, silences et non-dits qui définissent cette figure maternelle.

Cet espace de transgression linguistique va permettre à l'écriture de « se servir de la fente du texte »<sup>15</sup> comme stratégie de survie. Comme nous l'avons vu, la mère représente le lien entre oralité, langue, mystère et silence ; elle est ainsi idéale comme entremetteuse, à la fois sujet et objet de toute résilience, car « [s]eule persiste une voix, reliant les deux royaumes. *Vox in utero* qui est presque identique à la *vox sub sole*, telle est la mère. [...] Cette voix bâtit dans le visible »<sup>16</sup>. L'autonomie de l'instance narratrice semble s'affirmer dans cette résistance scripturale à la disparition maternelle. C'est ainsi que l'on peut comprendre le grand degré de fragmentation chez Quignard: l'isolement du texte en fragments et paragraphes s'inscrit comme coupure et limitation du sens et, paradoxalement, comme signe d'articulation, fait de traces et d'espaces, qui se construit comme « violente dislocation de la continuité temporelle dans le rythme duquel se reconnaît un corps »<sup>17</sup>. Ce double mouvement est à comprendre en tant qu'isolement du texte et aussi articulation par l'astérisque et les espaces blancs qui l'entourent et forment des plages de béance. Entre chaque fragment se trouve l'appel du

---

<sup>13</sup> M. Calle-Gruber, « Liminaire », [dans :] *Littérature*, « La différence sexuelle en tous genres », 2006, n° 142, p. 6.

<sup>14</sup> H. Cixous, *Reirements dans l'antarctique du cœur*, Paris, Galilée, 2011, p. 12.

<sup>15</sup> H. Cixous, *Portrait du soleil*, Paris, Denoël, 1973, p. 67.

<sup>16</sup> P. Quignard, *Sordidissimes*, Paris, Gallimard, 2007, p. 152. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation S, la pagination après le signe abréviatif.

<sup>17</sup> P. Quignard, *Mourir de penser*, Paris, Grasset, 2014, p. 34.

silence dont Quignard fait un manifeste : « laisser du blanc entre les fragments dans le livre. Laisser du secret entre les séquences. Ne pas terminer les phrases, les pensées, les liaisons, les amours. Surtout ne pas terminer les peurs » (S, 205). L'espace blanc devient, dès lors, le lieu du gouffre existentiel, à la source de l'action du narrateur, fouillant le fragment pour aboutir à un silence ou un mot. Serait-ce le mot que la mère avait sur le bout de la langue, ce mot qui risque de disparaître avec la mère ? Dans ce mouvement de va-et-vient, entre ces morceaux de texte séparés, il est légitime de se demander où se trouve la résistance à la dissolution exactement : réside-t-elle dans le silence marqué par les espaces blancs ou dans les messages parfois énigmatiques des fragments de différentes longueurs qui l'entourent ? Cette pause qui intervient entre raisonnements philosophiques et anecdotes diverses est-elle là pour enfouir ou déterrer la mère, ou pour plonger au fond du langage et résister à la disparition de la mère-langue ?

Dans *Feu la cendre*, Jacques Derrida fait référence au jeu blanc/noir dans lequel se trouve toute écriture: « Entre le blanc et le noir, la couleur de l'écriture ressemble à la seule "littéralité" de la cendre qui tient encore dans un langage »<sup>18</sup>. L'écriture s'impose comme un travail d'expression d'une disparition, quoique les astérisques soient peut-être là comme autant de tentatives désespérées de retenir la disparue dans les mailles du filet. Le « tas de cendre »<sup>19</sup>, selon Derrida, serait ainsi le lieu de la désintégration. Les blancs, entourés d'astérisques, immuables dans leur représentation, souligneraient et encadreraient cette désintégration et, par là-même, la renforceraient et la protégeraient, telles des fortifications entourées de douves. L'écriture en cendres se fait royaume de la résistance suprême grâce au soutènement du texte par le non-texte.

<sup>18</sup> J. Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Éd. des femmes, 1987, p. 33.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 61.

Toutefois, cet acte est-il à comme prendre comme acte de résistance à la disparition ou comme acte de renforcement de la disparition ? Il semblerait que la première interprétation soit la bonne : comme le narrateur des *Ombres errantes* l'assure, « [l]es artistes sont des meurtriers de la mort »<sup>20</sup>. En fait, la structure du texte fonctionne de manière similaire à ce que Quignard imagine être le rapport entre le trou, creusé par « les tout premiers hommes » (S, 18) pour enterrer leurs morts, et la peinture : « [e]space qui est comme une soustraction elle-même dévorante » (S, 19). Il n'y a donc plus qu'un pas entre la fosse et cette instabilité suprême du texte que le texte quignardien nomme « un trou imaginaire dans l'espace » (S, 19). Espacer le texte serait un miroitement de cette crevasse de silence qui guette tout être humain. Il faut ensevelir la mère morte pour qu'elle ne soit pas mangée par les autres, pour que le nom au bout de la langue, au bout de sa langue, soit peut-être prononcé et révélé. Ainsi, le blanc creusé de chaque côté du fragment ne correspond pas à une absence de sens, à un renchérissement de la mort. Il vient marquer le rythme du silence et de la narration, sous le double aspect, apparemment contradictoire, de la mort et de la résistance à la mort.

L'écriture chez Quignard revêt ainsi l'image du Désir inassouvi, de la solitude de l'élan vers la re-naissance et la mère, quête fondamentalement vouée à l'échec depuis la séparation d'avec le corps maternel. Les deux temps que représente le fragment (texte-blanc-texte-blanc) évoquent, dès lors, un mouvement déjà analysé par Sigmund Freud, qui s'interrogeait sur la question suivante : comment la représentation de la souffrance, à comprendre en tant que reproduction ou répétition de la souffrance, peut-elle devenir une source de plaisir ? Pour ce qui est des textes de Quignard, la question est celle de la raison d'être de cette recherche contrôlée et savante du lien intime du petit enfant avec sa mère et

---

<sup>20</sup> P. Quignard, *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 124.

avec le langage, recherche vouée à la répétition scripturale de l'échec. Il est remarquable que le texte fragmentaire articule l'absence et la présence de la mère, à l'image de la scène dite du « fort : da »<sup>21</sup>, observée par Freud, et qui a permis à ce dernier d'expliquer les paradoxes du masochisme. De l'analyse du jeu de la bobine, lancée et rapportée grâce à une ficelle par un jeune enfant lors du départ de sa mère, Freud tirait que toute pulsion tend à répéter un état ancien que le sujet a été contraint d'abandonner, ce qui rapproche cette pulsion du désir et suppose l'existence d'une pulsion de mort qui tend à ramener les êtres vivants à un état antérieur à la vie. De la même façon, la fragmentation quignardienne pourrait bien correspondre à un effort de reconstruction de la mère à travers la résistance de la bobine-écriture, effort voué à être répété. Le trajet du fragment méditatif au blanc, en passant par l'astérisque, correspond à une géographie où le livre va là où l'auteur ne peut aller, telle la bobine, à la frontière du néant typographique et physique, vers la mère :

Ma mère nous faisait taire. Elle s'acharnait sur le mot qu'elle avait sur le bout de la langue et qu'elle contraindrait d'une manière ou d'une autre à revenir. Tétanisée, elle s'efforçait de repêcher au fond d'elle-même une étymologie. [...] Elle remontait les mots du fond des âges. [...]

\*

Il semble que je rapporte tout à ce regard perdu et au mot qui s'y cherche. Je fonds tout à la fixité de ce regard perdu parce que tout en moi vient s'y fondre.<sup>22</sup>

L'anticipation de la mort de la mère dans les écrits de Cixous se fait dans la même logique de résistance à la séparation maternelle grâce à l'espoir de réparation par les mots : « je veux tenir, je veux entendre chacun des mots de ma mère que j'aime plus que moi-même je veux retenir chaque instant, je veux garder l'exaspération

<sup>21</sup> S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, J. Laplanche et J.-B. Pontalis (trad.), Paris, Payot, 2010, p. 42.

<sup>22</sup> P. Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, op. cit., p. 86-88.

insupportable je veux me souvenir tout de suite [...] et pour les temps des temps, de chaque intonation de ma mère, [...] chaque picotement intolérable de mon-être-avec-maman » (*H*, 83). La notion de temps et d'espace y est également cruciale. La narratrice définit son statut comme étant dans un état de mouvance temporelle, d'anticipation du décès de sa mère : « Je suis avant après et après après je suis en retard et en avance je suis déjà après et déjà avant, je suis jetée en ronds encerclée, distancée » (*H*, *Prière d'insérer*, 2). Elle tente de résister aux ulcères, présents sur tout le corps de la mère, en l'oignant d'une pommade ; ce corps, telle une toile tissée par les effets physiques de la vie, entre dans un jeu de miroir entre mère et narratrice : « Je serai cette peau demain » (*H*, *Prière d'insérer*, 4), car dans ce chaos temporel qui lui seul semble pouvoir se jouer de la mort, Cixous s'inscrit comme Fille de la Mère. Grâce à cet échange entre rêves et allusions multiples à d'autres textes traitant de l'amour et de la mort, tels ceux de Montaigne et de Shakespeare, bref, grâce à cet échange libre que la narratrice nomme « l'hyperrêve », la mère peut renaître de ses cendres : si la narratrice pourra, un jour, être la peau de sa mère, c'est parce qu'elle fera (re)vivre sa mère dans son texte. Comme Cixous l'a déclaré : « On ne doit pas enterrer, on doit retenir l'être qui est parti. [...] On ne peut pas vaincre la mort, mais on peut en déjouer la version terminale, d'effacement total. [...] C'est comme si les morts avaient des permissions brèves à l'intérieur de nous. [...] Il faut rester réceptif aux signes, puissamment vouloir »<sup>23</sup>. De cette manière, la demi-mort, soit la réponse à la mort, s'établit dans la mouvance, « dans un éternel recommencement de la perte » (*H*, 210), « avec ce laissez-passer magique » (*H*, 210) du rêve et de l'écriture, auquel

---

<sup>23</sup> H. Cixous, « Je suis d'abord un auteur de textes qui n'ont pas de nom », Propos recueillis par Marine Landrot, [dans :] *Télérama*, le 10 janvier 2007, n° 2974, p. 13.

elle donne le nom de « Permission », titre de la troisième partie d'*Hyperrêve*.

Les lecteurs de Cixous se retrouvent ballottés dans le temps au gré de la narration, de ses errements, de ses retrouvailles et de ses obsessions, bref de tout ce qui a toujours constitué la matière de ses récits, comme le reconnaît la narratrice : « Qui meurt me tue, je me tue à la mort » (*H*, 60). Devant nous se trouve une narration d'avant-la-mort, de cette « permission » dont la narratrice nous dit qu'elle exorcise la douleur en s'assurant qu'elle pourra toujours tisser la narration des êtres perdus. Ainsi entrent l'écriture comme anticipation et tentative de maîtrise de la mort et l'hyperrêve comme outil à la fois de réception de la mort et de résistance contre la mort : « –Tu reviendras ? dis-je à ma mère. [...] Et ça recommence » (*H*, 212). Ici, la pratique narrative de Cixous se rapproche clairement de la philosophie énoncée par Quignard : « Il faut haïr ce qui interdit tout accès à l'imprévisible et à l'irréversible »<sup>24</sup>. En effet, la narratrice s'engage dans de multiples phrases à double entendre, par exemple dans *Reirements dans l'antarctique du cœur*, où le voyage fait en compagnie de la mère n'est plus comparable aux voyages faits, depuis des années, ensemble, mère et fille. Le nouveau voyage est un « trajet qui traverse la mort » aux jeux de mots métaphoriques : « “On approche”, dis-je. [...] “On n'en a plus pour longtemps”, ai-je bercé maman »<sup>25</sup>. L'écriture se déploie dans la richesse de ses manipulations langagières et de ses substitutions entre narratrice, mourante et morts. Son mode d'opération ouvre le signifiant vers un possible entre-dit et tente de lier tout morcélement irréversible. Les mots restent le lieu de la résistance contre la mort, lieu indélogeable mais in-localisable, où la séparation du vivant et du mort peut être (re)traversée. Comme chez Quignard, cette tentative se voit confrontée à la résistance

<sup>24</sup> P. Quignard, *Les ombres errantes*, op. cit., p. 23.

<sup>25</sup> H. Cixous, *Reirements dans l'antarctique du cœur*, op. cit., p. 13.

du mystère attaché à la mère, peinte avec son visage de pietà, « saisie muée transie tournée traduite »<sup>26</sup>. C'est bien « traduite », soit « écrite » que la mère survit ou renaît. Sa perte est une affaire de langue.

En outre, les textes de Cixous travaillent sur le double en se nourrissant de ce mouvement de retour et de revenir établi par le rêve, de ces retrouvailles et renaissances d'entre les morts, pour mieux résister. Il faut résister à l'immutabilité, véritable sentence de mort. Nous sommes loin ici de la fragmentation quignardienne ; cependant, nous sommes bien dans une forme de double temps. La narration vit dans l'indécidable des doubles et des voix. C'est d'ailleurs lors d'un rêve qu'une voix assure à la narratrice que, pour ce qui est de « la voix de quelqu'un qui a pour nous autant d'autorité que la chose écrite [...] nous pouvons lui faire un double [...] dans notre cœur la porter, la réchauffer en nous-mêmes » (H, 103). De fait, à travers la figure de la mère mourante, la narratrice voit la figure de sa grand-mère Omi et finalement la sienne, « comme par un épaississement de mon cristallin »<sup>27</sup>. Il n'est pas question pour Cixous, plus de trente ans après la parution du « Rire de la Méduse », de proposer une apologie du double comme binarité limitée au masculin/féminin, miroir de la « grande poigne parentale-conjugale-phallogocentrique »<sup>28</sup>. Le double ici n'est pas opposition ou coupure. Au contraire :

écrire c'est justement travailler (dans) l'entre, interroger le procès du même et de l'autre sans lequel rien ne vit, défaire le travail de la mort, c'est d'abord vouloir le deux, et les deux, l'ensemble de l'un et de l'autre non pas figés dans des séquences de lutte et d'expulsion ou autre mise à mort, mais dynamisés à l'infini par un incessant échange de l'un entre l'autre sujet différent, ne se connaissant et se recommençant qu'à partir du bord vivant de l'autre.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> H. Cixous, *Ève s'évade*, Paris, Galilée, 2009, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>28</sup> H. Cixous, « Le Rire de la Méduse », [dans :] *L'Arc*, 1975, n° 61, p. 39.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 51.

La déconstruction et reconstruction de la mère s'impose comme un double mouvement de vie de l'instance narratrice à l'Autre, sans limitation.

Avec le deuil imminent de la Mère, Cixous paraît pouvoir dépasser la place sacralisée du Père disparu dans l'enfance de la narratrice. Sa stratégie de résistance scripturale à l'effacement de la mère se résume ainsi : « Impossibilité de ne pas raconter, je ne peux pas faire autrement, on ne peut raconter qu'autrement, avec toujours le même besoin de sentir ce qu'on a perdu, besoin de ne pas perdre ce sentir perdre, besoin de se sentir ne pas perdre ce sentir qu'on perd encore l'irremplaçable » (*H*, 97). De manière similaire, Quignard soutient :

La condition essentielle des créations de l'art est de former un système vivant dont toutes les parties se commandent l'une l'autre et émancipe le tout momentanément de la mort comme la vie émancipe momentanément le sujet à la fois du corps de sa mère et du cadavre qui le guette.<sup>30</sup>

Ces deux auteurs se battent pour résister à l'oubli et à la séparation. Le narrateur quignardien résiste à l'effacement du temps et à la dissolution du visage maternel grâce à la fragmentation du style. Les blancs, placés de chaque côté d'aphorismes, de réflexions et de mini-contes, tentent désespérément de renforcer cette résistance à l'oubli. Le fragment, soit le morceau, fait alors figure de stratégie de résistance scripturale, le blanc servant de barrière protectrice des idées et réminiscences. Si Cixous écrit tant avec l'aide du rêve, c'est parce que l'écriture et le rêve – et avec lui, l'affect, qui passe la forme visible de la mort, permettent de négocier un recommencement et une distance d'avec la mort, une résistance en morceaux, couches et renvois multiples, à la façon d'un hypertexte.

Date de réception de l'article : 31.08.15. Date d'acceptation de l'article : 22.08.16.

<sup>30</sup> P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 2002, p. 171.

## bibliographie

- Barthes R., *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 2009.
- Calle-Gruber M., « Liminaire », [dans :] *Littérature*, « La différence sexuelle en tous genres », 2006, n° 142.
- Cixous H., « L'univers d'Hélène Cixous », *Les Matins de France Culture*, le 15 novembre 2013, <http://www.franceculture.fr/emission-les-matins-l%E2%80%99univers-d%E2%80%99helene-cixous-2013-11-15>.
- Cixous H., *Ayaï : le cri de la littérature*, Paris, Galilée, 2013.
- Cixous H., *Revirements dans l'antarctique du cœur*, Paris, Galilée, 2011.
- Cixous H., *Ève s'évade*, Paris, Galilée, 2009.
- Cixous H., « Je suis d'abord un auteur de textes qui n'ont pas de nom », Propos recueillis par Marine Landrot, [dans :] *Télérama*, le 10 janvier 2007, n° 2974.
- Cixous H., *Hyperrêve*, Paris, Galilée, 2006.
- Cixous H., *Ille*, Paris, Éd. des femmes, 1980.
- Cixous H., *Dedans*, Paris, Éd. des femmes, 1986.
- Cixous H., « Le Rire de la Méduse », [dans :] *L'Arc*, 1975, n° 61.
- Cixous H., *Portrait du soleil*, Paris, Denoël, 1973.
- Crevier Goulet S.-A., *Entre le texte et le corps: Deuil et différence sexuelle chez Hélène Cixous*, Paris, Champion, 2015.
- Derrida J., *Feu la cendre*, Paris, Éd. des femmes, 1987.
- Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, J. Laplanche et J.-B. Pontalis (trad.), Paris, Payot, 2010.
- Lacoue-Labarthe P. et Nancy J.-L., « L'Exigence fragmentaire », [dans :] *Idem, L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- Nancy J.-L., *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 2001.
- Neumann E., *The Great Mother : An Analysis of the Archetype*, R. Manheim (trad.), Princeton, Princeton UP, 1972.
- Quignard P., *Sordidissimes*, Paris, Gallimard, 2007.
- Quignard P., *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002.
- Quignard P., *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 2002.
- Quignard P., *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993.

## abstract

### *The Mother in Hélène Cixous's and Pascal Quignard's Works : Acts of Resistance*

Hélène Cixous's works stand as quite different from Pascal Quignard's works in their narrative structure. However, both writers try to use their writing to resist the death of the Mother, a figure very much related to language and writing. Quignard's act of resistance against such disappearance is built as fragmented texts whose dual structure (short text-blank space) could be considered as both a reenactment of the mother's death and a protection against it. Cixous's writing engages in a constant negotiation between dreams, word play, and intertextuality, a structure which she calls a "hypertext", in order to escape from the inevitable physical loss of the mother. In the end, Quignard's and Cixous's texts cut and sew their narrative structure into segments that are none other than acts of resistance.

## keywords

mother, fragment, language, death, hypertext

## martine motard-noar

Martine Motard-Noar est professeure de français McDaniel College (Maryland, États-Unis). Outre son livre *Hélène Cixous: Une autre langue de femme* (French Forum), elle a publié, plus récemment, un chapitre sur la ponctuation dans les essais de Pascal Quignard (*Littératures : Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire*, 2015) et un chapitre sur « Le “fort : da” de l’écriture fragmentale » (*L’Écriture fragmentale*, 2015). Elle a aussi publié des articles sur les femmes, l’humour et la voix narratrice dans les romans graphiques de Marjane Satrapi (*Women in French*, 2014) et sur les choix linguistiques dans les romans de Sylvie Germain.