

Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité
et témoignage dans les récits de femmes
contemporains*

Montréal, Presses de l'Université de Montréal,
coll. « Espace littéraire », 2005, 221 p.

Marie-Soleil Roy
Université de Montréal

D'un titre de Jacques Derrida jusqu'à un titre de Marguerite Duras, ces *Histoires de fantômes* proposent une traversée, en filigrane de laquelle va s'esquisser une subjectivité. Entre les deux *extrêmes* — mais lesquels? début/fin? intérieur (que suggère la *Demeure* derridienne)/extérieur (convoqué par le titre de Duras qui clôt le livre : *Outside*)? —, il s'avère que le texte critique de Martine Delvaux est traversé par des voix multiples qu'elle va pour un temps citer à demeure afin

d'*apprendre à vivre enfin*. Cet exorde (« je voudrais apprendre à vivre enfin »), qui imprime sa marque aux *Spectres de Marx* de Jacques Derrida, se fait injonction éthique que Martine Delvaux prend à son compte dans une réflexion dense et sensible.

Ses *Histoires de fantômes* lancent une sorte d'appel, viennent nous hanter, depuis quatre ans que Derrida demeure ailleurs, en un autre lieu. Spectre qui hante la lecture, envahissant une écriture qui se veut demeure à sa pratique scripturaire. Non seulement ces histoires, celles que contient en germe le titre, sont-elles hantées — elles ont été choisies pour cela —, mais tout l'édifice l'est, de part en part, de bord en bord; de partout les fantômes surgissent, jusqu'à la toute fin, comme une manière de dire qu'on n'écrit pas sans les absents, que rien, surtout pas l'écriture, n'advient qui ne soit hanté, d'où la nécessité de cette *hantologie* (p.16) que Martine Delvaux choisit de mettre en lumière pour éclairer non seulement le travail de l'écrivain, mais aussi celui du critique, qui est toujours hanté par les voix de celles et ceux qui vinrent avant.

Au sortir de cette lecture, le lecteur (ou le témoin) aura saisi que *tout* texte critique est pétri par de l'autobiographie et donc par de l'Autre. C'est dans « En Marge » (8^e chapitre) que Delvaux souligne cette inéluctable contamination de l'espace critique et théorique avec celui de l'autobiographique. Et c'est cette contamination qu'elle tente de mettre au jour à l'intérieur d'une « étude » qui, si elle convoque autant de récits de femmes contemporains interrogés, voire éclairés par le « spectre de lumière » (p.7) que constitue le travail scripturaire d'un Derrida-lecteur, voudrait faire advenir une voix : celle de son auteure qui doit pour cela en arriver à accueillir l'autre (l'hôte étranger) dans un travail de désubjectivation. La traversée —

voire l'épreuve — aura lieu entre « Demeure » (chapitre premier ou prologue) et « *Outside* » (chapitre dernier, ou épilogue), traversée au cours de laquelle la réflexion sera portée par les questions que pose tout ce qui s'apparente à une écriture *autobiographique*, en convoquant les notions à (re)définir que sont la *spectralité* et le *témoignage*. La présente recension se propose de mettre en lumière ce que la critique, guidée par le travail de Derrida, observe du travail d'un certain *spectre* à l'intérieur de récits contemporains de femmes « occidentales », soit américaines, françaises et québécoises. Elle se propose aussi d'explorer la manière dont l'architecture choisie et édifiée par Delvaux dans ses *Histoires* participe d'un mouvement qui ouvre sur une éthique de vie, si ce n'est de *survie*.

D'abord, comme en exergue à l'étude, dans le temps de l'italique encore, avant d'aborder les rives du « travail », un écho à Derrida — qui le fait advenir comme spectre — dans sa lecture de Blanchot : « Demeure ». Mot derridien s'il en est. Mot qui s'ajuste à la polysémie de la langue quand tombe la particule qui attache au monde. Quand le « de » tombe, quand le mot qui s'impose comme le lien entre d'autres mots disparaît, on y entend sourdre ce qui à tout met un terme : *meure*. Pourtant, n'est-ce pas l'éternité que convoque ce demeure? Et qu'en est-il d'une féminisation — qui hante ici les lignes de Martine Delvaux — de ce(tte) demeure? De quoi cette demeure, dans laquelle entre le lecteur, est-elle hantée? De fantômes! « Ce livre est une demeure qui accueille les fantômes, les convie » (p. 9). Ceci afin qu'une voix, celle de M. D., se fasse entendre parmi les autres témoins qu'elle invite et accueille. Il y a donc quelque chose à faire advenir : Martine Delvaux, M. D.,

veut entendre sa voix, veut faire entendre sa voix au sein même d'un discours qui se veut « critique », mais déjà *contaminé*. Elle dit aussi, en creux, en filigrane, que ceci est impossible sans la convocation d'autres voix, que celle-ci ne peut se moduler que pour faire entendre d'autres témoins qui l'aideront à venir au bout de ses incursions dans les récits de trauma qu'elle va aborder. Et de les citer. Après Robert Antelme, Maurice Blanchot, Primo Levi, Jacques Derrida, Giorgio Agamben — spectres qui hantent le texte de Martine Delvaux et le travaillent —, qu'est-ce que ce récit, qui constitue la citation à comparaître d'histoires multiples, peut nous apprendre du témoignage, de sa manière d'apparaître et d'accueillir les fantômes?

Avec Antelme, Blanchot, Derrida, Levi, Agamben, c'est tenter de dire un après-Auschwitz. C'est évoquer des témoignages de témoins qui n'en seraient que des intermédiaires, car, nous rappelle Delvaux, par le biais de Primo Levi, le vrai témoin est celui qui n'est pas revenu pour dire. Le vrai témoin, celui qui a vu la Gorgone, n'a pu remonter de l'abîme afin de venir témoigner. Avec un corpus nouveau, avec un corpus d'écrivains femmes qui n'ont pas à faire avec l'Holocauste (ou du moins, pas directement), que peut-on apprendre sur le témoignage? Sur le témoin et sur l'aveu? Sur ce qui est sécrété à la suite d'un trauma? Sur le secret autour duquel tourne tout témoignage? Martine Delvaux expose ces questions et tente d'y répondre en trois temps, convoquant, comme l'a fait avant elle Derrida, le *Hamlet* de Shakespeare et les trois figures spectrales que constituent le père de Hamlet, Hamlet lui-même et, enfin, Ophélie la noyée. Ces trois figures chapeautent chacune, en une courte présentation soulignée par l'italique, les trois parties qui façonnent la charpente d'*Histoires*

de fantômes. Mort, spectre, mort à venir, mort-vivant : les figures du dramaturge anglais invitent à penser l'imbrication des *fantômes* dans la vie. La première partie se présente sous la loi du père (le Roi spectral), la seconde explore la question du témoin incarnée par un Hamlet *passeur*, enfin, dans une troisième partie, la figure d'Ophélie introduit le lecteur de *l'autre côté*, là où l'universitaire qu'est Martine Delvaux se fait *femme*, témoin d'une enfant à venir, là où la voix de celle (Ophélie) qui fut muette sa vie durant se révèle, dans sa mort, devin (p. 166). C'est en ce dernier lieu que la voix de M. D. se fait aussi entendre.

Proposant des textes qui « rompent avec les oppositions classiques » (p. 8) et se déplacent autour d'un *événement* « à dire » dans des pratiques littéraires qui ouvrent le monde en autant de mondes possibles (soit infinis) de la subjectivité, Martine Delvaux entend donner — si tant est qu'il soit possible d'y arriver — une définition du témoignage et, à travers celle-ci, de *l'événement* porté par une écriture *féminine*. L'aveu, l'écriture du trauma et du deuil, *l'autobiothanatographie*¹ sont autant de *pratiques* qui la guident et jalonnent le voyage que constitue l'écrit entre *Demeure* et *Outside*. C'est à travers les pratiques scripturaires de Kathryn Harrison, de Sybille Lacan, de Nelly Arcan, de Laure Adler, d'Anne-Claire Poirier, d'Annie Ernaux, de Catherine Millet et de Christine Angot que Martine Delvaux traque les spectres lui permettant de proposer une définition du témoignage, laquelle renouerait à la fois avec une

¹ Mot créé par Derrida pour montrer que l'autobiographie est toujours affaire de spectralisation, en tant qu'elle est travaillée à la fois par de la vie et de la mort. On n'écrit, on ne pense jamais — et, comme sujet, on ne se tient jamais — que dans l'horizon que constitue la mort, sa *propre* mort.

foi ancienne (celle qui demande de croire à défaut de voir ou de toucher) et une Eucharistie nouvelle qui fait la chair advenir comme verbe et se plaît à en inverser le processus en une transsubstantiation révélant beaucoup d'une appropriation de l'espace littéraire au féminin, et même de l'espace tout court... L'espace qui apparaît alors, c'est celui d'une contamination incessante, où les frontières se révèlent poreuses : intérieur/extérieur, vérité/mensonge, témoignage/fiction, toutes catégories oppositionnelles se contaminant jusqu'à *la vie à la mort*.

Si Delvaux choisit de se pencher sur des récits contemporains de femmes s'écrivant au « je », elle fait du même coup le choix de récits qui ont trouvé dans l'institution littéraire un accueil mitigé. En effet, chaque récit présenté non seulement est lu de manière à éclairer la question complexe du *témoignage*, mais il est interrogé en regard de la réception qui fut la sienne : plusieurs de ces textes, souligne Delvaux, n'ont pas trouvé *leur* place dans l'institution, la critique les aurait rejetés pour ce qu'ils se proposaient de dire — ou de profaner — et parce que, paradoxalement, de cette matière qu'on pourrait qualifier d'*intime*, ils n'en disaient pas assez. Ce seraient des livres qui témoignent d'un secret sans jamais le révéler, en tournant autour. Mais n'est-ce pas, demande Delvaux à la suite de Derrida, le propre du témoignage que de ne pouvoir jamais donner sur l'origine, d'être à jamais, comme dans le dire de l'événement, un performatif, une invention du présent faite dans le présent, une spectralisation qui pointe vers l'avenir et le rend possible? Ou encore une mort de laquelle sort la vie?

Les récits qui composent la première partie des *Histoires* pourraient se diviser en récits d'un trauma et récits d'une (fausse) transgression. Ce qui fait d'eux des récits écrits « [e]n regard de la loi » (titre de la première partie). Cette loi, c'est bien sûr celle du père (assimilable au Roi dans *Hamlet*), en ce que son nom se fait maître de la filiation et que sa présence/absence commande qu'on se soumette à ses injonctions.

Entre la loi (du roi/père) et la voix des écrivaines ici convoquées, l'espace est immense, qui remet en question les notions de sacré, de religieux, de la loi phallique, du logos et de l'archive. C'est ainsi qu'une écriture du trauma féminin fait son chemin et convoque les fantômes, traquant la nuit pour lui faire porter un regard, car « [a]u regard (de la loi) », les femmes écrivains ici convoquées désirent se soustraire. C'est cet espace d'un « [e]n regard de la loi » que va tenter de circonscrire la première étape de l'étude de Martine Delvaux. Le spectre royal d'*Hamlet* ouvre de son ton autoritaire le lieu d'une vengeance, enjoignant son fils, visière levée et parole de vérité, de défendre la filiation. L'écoutant, le regardant, soumis à sa voix et à son regard, le fils ne peut échapper à la loi du Roi. Là, dans cette partie qui évoque de multiples figures de pères, Delvaux propose de remplacer le fils par la fille. Hamlet par autant de filles qui se sont vues soumises à la loi du père. Cette loi, dans notre société occidentale pourtant *sécularisée* (p. 67), se révélerait omniprésente, omnipotente, omnisciente. Et c'est bien d'omniscience qu'il s'agit, puisque Dieu, le Christ et ses disciples parcourent ces pages comme si l'époque contemporaine qui était la nôtre avait encore maille à partir avec l'absence, le vide laissé par un christianisme en jachère : si Dieu n'est plus, il est le spectre premier; il est l'absence que l'Eucharistie nouvelle, voulant de la

présence, cherche à combler dans la grande « communion-consommation » des corps. C'est sous la Loi du *nom* et celle du *genre* que vont s'écrire, selon Delvaux, les récits de femmes contemporains qui se proposent *autobiographiques* et qui, *en regard de la loi*, dont le propre est de figer et de séparer, s'élèvent contre la loi de l'Un, celle de la vérité, celle de Dieu et du père, d'un nom *propre*, d'une catégorie générique, celle de l'archive, qui fige la mémoire, décidant du même coup de l'avenir, du seul à venir. Cette partie lève le voile sur une violence masculine que la loi aurait voulu laisser à jamais dans l'ombre. Premier spectre à envahir l'espace du témoignage, de l'aveu, du discours de soi : l'ombre d'un père (représentant de la loi) duquel se libérer. C'est autour des figures de l'inceste (*Le Rapt* de Kathryn Harrison, *L'Inceste* de Christine Angot), de la *dé légitimation* (*Un père* de Sybille Lacan), de la pornographie (*Putain* de Nelly Arcan, *La Vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet), mises en scène par les récits choisis, que tourne Delvaux pour dévoiler la manière dont sont renvoyées, dans ces « textes-boucliers » (p. 29), les règles. Elle y explore aussi la manière dont ces règles sont mises à mal, et comment le témoignage se révèle un piège se refermant sur le lecteur qui voit ce qui lui était livré lui être retiré — non-respect d'un certain horizon d'attente qui pourrait expliquer le rejet dont ces œuvres ont parfois fait l'objet. Ainsi, tout ce qui est resté dans l'ombre fait son apparition, l'archive ne tient plus rien sous sa loi. Une des modalités du témoignage sera donc de *faire justice*, en se détournant, à l'instar de Persée combattant la Gorgone, du regard de la loi (à laquelle prétend se rattacher le père), en renvoyant à la loi/père son regard en des textes-boucliers qui la/le mettent à mort afin qu'une *autre* histoire s'écrive et permette à ces filles de *renaître*.

Si le témoignage permet de convoquer, parmi ceux et celles qui sont morts ou qui ne sont pas encore nés, une « communauté de fantômes » (p. 9) qui réalise la justice, Martine Delvaux se permet, dans un second temps, une incursion dans plus « intime » encore. Elle pénètre des lieux rarement investis par l'histoire et la littérature : là où un enfant meurt, là où le deuil apparaît possible/impossible. C'est dans la même logique qu'un *écrire (ou dire) l'événement*² impossible que la seconde partie (« Écrire l'événement ») permet d'entrevoir, à travers les textes de femmes qui ont perdu un enfant, la part de fiction qui travaille tout témoignage. Les histoires qu'explore Delvaux impliquent une mort : histoire d'un avortement clandestin chez Annie Ernaux (*L'Événement*), histoire de la mort d'un enfant de neuf mois, étouffé par un aliment qui aurait fait « fausse route » chez Laure Adler (*À ce soir*), enfin, histoire de l'assassinat de Yanne que tente de retracer Anne-Claire Poirier dans un film documentaire où elle prête sa voix pour *dire* sa fille, se faire à nouveau grosse de sa fille morte (*Tu as crié Let me go !*). Ces récits, ces textes de deuil supposent, selon la critique, une double posture de témoin qui n'est pas sans rappeler l'étrange et impossible témoignage de Maurice Blanchot dans *L'Instant de ma mort*. De fait, apparaît dans la texture narrative un premier témoin — celui de l'événement —, duquel témoigne un second témoin, éloigné et de l'événement et du premier témoin. Cette scission ouvre un espace où le témoignage « est appelé à demeurer dans l'ordre du secret et à

² Selon Derrida, *Dire l'événement* suppose une impossibilité, puisqu'en cherchant à le dire, en le transposant en mots, il devient nécessairement autre.

entrer dans celui de la fiction » (p. 123). Celui (ou celle) qui écrit n'accède ainsi à aucune vérité, à aucune origine : par ce dans quoi il s'engage, il révèle une autre facette du témoignage qui pourrait être le fait de « regarder les choses jusqu'au bout » (p. 121) et, donc, d'être déjà dans de l'invention. Cette idée fait du coup apparaître la *littérature* à l'intérieur de tout témoignage qui se prétendrait discours de vérité. C'est dans cet espace que Delvaux explore le mouvement de deuil à l'intérieur duquel le témoin doit apporter au langage ce qui échappe à ce dernier. Le témoin fait « parler les morts » (p. 101), fait parler ces choses qui n'ont jamais été pensées comme événement, comme pouvant être de l'ordre de ce qui arrive (avortement, mort-né), mais auxquelles il faut donner forme. Le non-événement peut devenir, par delà les mots, un événement permettant au sujet de naître à nouveau.

Enfin, dans un troisième temps de la traversée, le personnage d'Ophélie apparaît, de l'autre côté, là où elle a été emportée, afin de se faire entendre. Elle incarne la voix folle, chantante et dansante, à laquelle désormais on prête l'oreille. C'est ainsi que la réflexion essaie d'éclairer une manière d'apprendre à vivre et elle le fait de manière quasi performative, dans une troisième partie où Martine Delvaux pose ses mots dans ceux de Derrida, où elle tente d'entrer, déjà spectralisée, dans un dialogue qui lui permettra de faire entendre sa voix. Trois chapitres constituent cette dernière partie et font écho au philosophe, à une partie de son œuvre qui se veut inclassable entre travail théorique et autobiographie. Delvaux s'y incruste d'abord « [e]n marge » (8^e chapitre) du travail de Geoffrey Bennington et de Jacques Derrida (*Jacques Derrida / Derridabase*), puis insère ses propres lettres à l'abécédaire proposé par Derrida dans *Lettres pour un aveugle* (titre du 9^e chapitre). L'aveugle de Tolède du film *D'ailleurs*,

Derrida prend le visage de l'aveugle de Saint-Hilaire, le grand-père qui, au bout de l'histoire, se sera fait le spectre, le mort, apprenant aux vivants à vivre, leur apprenant à ces vivants, lui l'Aveugle souffrant d'Alzheimer (premiers mots de son abécédaire), que tout témoin est toujours aveuglé et que c'est pour cette raison que tout témoignage ne peut que se tenir dans le lieu d'un possible/impossible. Cet exercice, s'il possède quelque chose d'un certain mimétisme, permet de tracer le lieu d'une éthique de vie... L'abécédaire qui se profile autour du grand-père mort permet de fonder une mémoire en donnant des mots : savoir vivre avec les spectres, c'est leur donner une *histoire*, à livrer à l'infini. Cette partie se clôt sur un ventre que jamais on ne touche ni ne voit. Au 10^e chapitre — le dernier avant l'épilogue —, on apprend que « le grand-père est parti et [que] le spectre d'un enfant est apparu » (p. 199). C'est le terme (ou presque) que Martine Delvaux donne à son texte — ou *presque*, car sa grossesse n'est pas à terme, mais le voyage, lui, oui : « Au terme du voyage, le corps lui-même est devenu une demeure, maison, antre, foyer, sac, placard, aumônière, cage à oiseau, petite poche de pantalon, lieu magique d'une apparition » (p. 199). Autre forme d'*hantologie* où peuvent être pensées les limites de la vie et de l'identité, avec pour horizon la mort. C'est par trente-quatre fragments, correspondant aux 34 semaines depuis le premier signe de vie qui furent ponctuées par cinq échographies, que le chapitre avant l'épilogue, avant l'*Outside*, le chapitre « Échographies », amène le lecteur du côté du vrai témoin que constitue l'enfant, et surtout, du côté d'une foi plus primordiale : celle d'une mère qui doit croire à l'enfant dans son ventre, qui doit croire, sans pouvoir voir, à ce qui n'est encore qu'une virtualité, une vie possible, un *spectre*.

Ce spectre à venir — car il s'agit bien de fantôme dans l'échographie — aura à sortir. Elle (puisqu'il s'agit d'une fille) sera *demeurée* à l'intérieur le temps de la création de cet écrit. Quel *extérieur/outside* met un terme à l'écrit, au voyage? Le cri de l'enfant demandant à sortir ou le désir de la mère de se voir délivrée afin de pouvoir clore le livre? Martine Delvaux, au fil de cette traversée, aura révélé une certaine expérience féminine de la spectralité, où les « couples conceptuels » se voient brouillés (p. 9). Son écriture même met en scène cette spectralité, et si elle brouille parfois les cartes, si une impression de décousu, de fil à recoudre fait *impression* au cours de la lecture de ces *histoires*, c'est au bout de la route qu'un fil — peut-être différent de ce à quoi l'on s'attendait — apparaît. Fil d'une autre filiation. Fil d'une intuition qui fait des fragments de lectures mis bout à bout une aventure dans la subjectivité, une aventure dans l'infinité des histoires possibles.

Martine Delvaux nomme enfin, à la toute fin, le fantôme qu'on avait soupçonné d'avoir participé à l'édification de cette demeure, qui la hantait déjà, depuis ses fondations, l'avait traversée de ses initiales et de sa pensée. Son fantôme y apparaît d'ailleurs en toutes lettres : une autre M. D., une Marguerite Duras, dans l'inversion des initiales on pourrait lire le début de Deux Mots : D. M., DeMeure. Demeure ainsi dans l'entre-deux tout vivant qui a un peu appris à vivre. Et c'est bien sur cette note interstitielle que se termine cette réflexion critique-témoignage : entre la mort du philosophe Jacques Derrida et la naissance d'une enfant, il y a le *je* qui demeure *hanté(e)*. Un *je* rendu possible par l'écartement infini que suppose un voyage à travers la spectralité. Il appert alors que devient opératoire cette idée derridienne qui hante les lignes : il faut se laisser hanter pour apprendre à vivre enfin...