

Andrée Chedid, autobiographie/biographie : aux frontières des genres / Carmen Boustani. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 7 (2001), pp. 331-344.

Notes au bas des pages.

I. Autobiographie. II. Chedid, Andrée, 1920-.... — Critique et interprétation. III. Poétesses libanaises. IV. Poèmes en prose.

PER L1037 / FL92602P

ANDRÉE CHEDID
AUTOBIOGRAPHIE/BIOGRAPHIE:
AUX FRONTIÈRES DES GENRES

Carmen BOUSTANI
Université Libanaise (Beyrouth)

Un travail de deuil s'est élaboré intérieurement chez Andrée Chedid, après la mort de sa mère, et a abouti à l'écriture *des Saisons de passage*. La matrice de ce livre est donc la mère morte mais ressuscitée par l'écriture. Ainsi la boucle est bouclée, la mère a été le premier lecteur de sa fille, elle a su l'écouter et l'encourager, la fille lui rend justice en écrivant sur elle et pour elle, de sorte que cet ouvrage se présente comme un lieu de passage où se résolvent les différences. Le corps maternel disparu se reconstitue avec toute la chaîne qui lie indissociablement la fille vieillissante à la mère absente. Loin de s'enfoncer dans l'oubli, le souvenir d'enfance remonte à la surface faisant revivre chez la narratrice sa vie avec sa mère. Ce face à face thérapeutique devient source d'une joie profonde que l'écrivaine éprouve lorsque le temps est aboli.

Le mécanisme de l'écriture fonctionne dans cet ouvrage autobiographique où Andrée Chedid est à la fois, l'auteur, la narratrice et le personnage. Dans ces traits de l'écriture de soi, nous ne sommes pas loin du point de vue de Georges May selon lequel: «l'autobiographie est une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet¹». Mais parler d'autobiographie dans l'œuvre de Chedid, c'est reprendre un discours mille fois rejeté par l'auteur. Pourtant en abordant *Les saisons de passage*, nous constatons la pertinence de l'écriture du moi chez Andrée Chedid par comparaison avec d'autres écrivains qui ont traité le même thème. Ce

(1) Georges May: *L'Autobiographie*, PUF, 1979, p. 17.

qui permet de discerner en quoi Chedid parlant de sa mère innove et reprend les schémas hérités: «Je n'avais jamais écrit ma propre histoire, j'avais besoin de la distance avec l'Égypte. Maintenant que tout cela est loin, j'ai réussi à parler de mon enfance mélangée à celle de ma mère»².

De toi à moi: l'impossible partage

Le désir de prendre du recul vis-à-vis du passé est redoublé du plaisir de prendre du recul vis-à-vis de soi-même. Ce qui justifie le recours à la biographie de la mère au moment de sa perte pour la ressusciter et se détacher de ce qu'on a été. Ainsi la vie se définit en s'opposant à la mort et la subjectivité s'incorpore de l'extériorité. Or cette biographie de la mère diffère des autres biographies, dans la mesure où l'auteur est sa fille et connaît sa vie dans un rapport à l'expérience vécue. Donc, dans ce livre construit autour de *moi toi* et *toi moi*, une dialectique s'établit entre autobiographie et biographie.

Cette alternance entre biographie qui privilégie la mort et autobiographie qui privilégie la vie, détermine l'écriture de Chedid dans son alternance vie/mort. Elle répartit le texte en deux pôles intersubjectifs: d'un côté la connaissance de la mère par la fille forme particulière de la biographie et de l'autre la description du moi dans sa révélation à soi-même. Il s'agit de révéler la relation duelle à la mère que le divorce du père n'a pas réussi à interrompre, et que seule la mort de la mère a tranchée. Une grande partie de ce discours autobiographique tente d'intégrer le discours latéral de la mère au mouvement du texte lui-même. En effet, la narratrice a fait de sa mère le centre de son récit et tente par moment de reprendre sa place.

Des instants pêle-mêle émergent des années disparues sous forme d'images nettes ou floues «parfois tangibles d'autres fois fictives»³. Le va - et - vient du passé au présent et vice versa, touche le passage du temps et les saisons de la vie. Ce miracle du retour en arrière se paie

(2) Andrée Chedid, *entretien* mené par Nathalie Jouno, in *Libération* 1/12/2000.

(3) Andrée Chedid, *Les saisons de passage*, Flammarion, 1996, p. 79.

toujours de la rechute dans le présent qui le suit inévitablement. Ainsi les souvenirs s'appellent l'un l'autre au mépris de toute chronologie. Ce balancement hier/aujourd'hui est au cœur de la démarche créative d'Andrée Chedid et forge son originalité.

L'inscription du *je* se fait multiple et s'efforce par transgressions répétées de cerner le *moi* à travers l'autre, dans une subjectivité féminine dédoublée par un miroitement d'espaces et dans une fusion corporelle dominée par la présence et l'absence de la mère. *Les saisons de passage* sont la prise de conscience d'un transfert entre le désir de la mère et celui de la narratrice qui se voit devenir autre en se plongeant dans le miroir tendu par sa mère. Par ce processus s'élabore l'invention d'un *je* nouveau sorti du silence et de l'ombre dans la quête d'un ailleurs.

Le *je* véhicule l'autre dans son masque rhétorique. Il compense l'absence des références réelles par les motifs narratifs. Mais il reste un écart entre le *je* textuel et le *je* historique. Cet écart est fondé sur la fiction, «ainsi, je le rejoins ce passé, par plongées, *flashes*, coup de sonde. Ainsi je l'apparente à la fiction»⁴. La fiction s'entremêle à la réalité, il s'agit d'un récit et non d'une vie. Car on ne peut pas isoler la recherche de soi, de la représentation de soi. *Je est un autre* disait Rimbaud. Nous ne pouvons passer sous silence cette réflexion de Philippe Lejeune: «Si nous sommes en droit d'exiger de l'autobio-fiction, ce projet de sincérité, nous avons le devoir de ne pas être dupe de l'opposition sincérité/fiction qu'il suppose»⁵. Un écart s'établit entre le *je* du discours oral de la narratrice et le *je* couché sur le papier, écart qui fait écho à un autre, celui du *je* de la mère inventé par la fille. «Oui, je t'invente, carrément et à plaisir»⁶.

Finalement le *je* est le jeu qui ébranle nos certitudes, étant donné que le déictique *je* est utilisé à la fois par plusieurs personnes (narratrice, mère, lecteur). Cette mobilité est le point de départ de la construction de

(4) Ibid. 216.

(5) Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 30.

(6) Andrée Chedid, *Les saisons de passage*, Flammarion, 1996, p. 80.

ce *je* pluriel dans le texte autobiographique. La confusion référentielle s'identifie par le glissement du *elle* pronom personnel de la troisième personne, à *je* pronom personnel de la première personne, ou par l'emploi d'un *nous* qui vise à décentrer le *je*, faisant référence à la narratrice et à sa mère dont les identités s'entrecroisent: «je te joue, je t'interprète. Je t'improvise au point que me voici, par d'autres sentiers, redevenue une fois encore, momentanément: toi»⁷.

Ce texte qui produit deux vies reconstruites par l'écriture rappelle *Enfance* de Nathalie Sarraute, livre qui rétablit aussi les personnes et les événements qui ont marqué la vie de leur auteur. Une similitude s'établit entre Chedid et Sarraute: toutes les deux ont été renvoyé sans cesse entre deux cultures et deux pays. Toutes les deux ont entrepris de raconter leur vie à un âge tardif, à l'âge en général où l'on devient célèbre et où l'on se détache de son passé. Or, elles cherchent moins à restituer le passé qu'à expliquer le présent.

Dans son discours autobiographique, Chedid incorpore sa mère «je me glisse en toi comme un poisson»⁸. Dans cette imagerie, la fille s'unit avec sa mère dans la vieillesse. Elle séjourne de nouveau en sa mère et retourne à cet espace dont elle avait été exclue. Inquiétante familiarité de ce déplacement et de ce transfert.

Ce récit sur sa propre vie comprend le récit sur sa mère et sur les autres qui influencent sa vie. Il est impossible d'imaginer une autobiographie qui n'inclurait la vie des autres personnes. Cette pluralité de vie rend le discours multi-narratif et acquiert un caractère polyphonique. Le concept bakhtinien de polyphonie nous mène à un dialogue ouvert avec nous-même et avec autrui. Le texte est raconté par plusieurs *je*, chacun à la recherche de sa biographie. Cette diversité de voix est traduite par une seule main. La narratrice s'adresse à sa mère dans un discours direct constitué au présent dans une relation de subjectivité *je/tu*, et recourt au mode du passé (passé simple et imparfait), lorsqu'elle relate les événements du passé. La narratrice embarque le lecteur dans ce voyage à travers le temps vers la mère retrouvée.

(7) Andrée Chedid, *Les saisons de passage*, Flammarion, 1996, p. 80.

(8) *Ibid.* p. 9.

Voyage au pays de la mère

L'incipit qui situe la mère vieillissante délivre une hypothèse de lecture. Sous l'intitulé *Veillesse*, la narratrice évoque sa mère à l'âge de quatre-vingt-seize ans. Le mot veillesse en tête de chapitre scande l'ouvrage créant avec des variations de même registre un rythme intérieur à travers les chapitres *Veillir I*, *Veillir II*, *Veilli III*, *Veillir IV*. Cette harmonie des mots indique en filigrane les voies où s'engage une œuvre tissée par le passage du temps en lui superposant un autre ordre.

Les faits remémorés s'accompagnent de notations d'âge, de caractérisations parfois contradictoires qui soulignent la subjectivité du souvenir. De cette relation au maternel, émerge une nouvelle conception d'un rapport à la mère considérée plutôt comme compagne, ce qui ruine la conception traditionnelle de ce rapport. «Tu fus beaucoup plus, et j'en bénis le ciel, une compagne qu'une mère»⁹. C'est ainsi qu'Andrée Chedid célèbre ce personnage qui s'est imposé à son écriture ainsi que le répondeur où résonne tendrement la voix maternelle. Voix reproduite avec humour dans ses montées d'espérance suivies de lamentations en chaîne. En hiver, Andrée Chedid relève sur son répondeur: «tu n'as pas appelé depuis ce matin! Es-tu bien couverte par ce froid? Tu toussais, hier...tu as peut-être glissé sur le verglas?»¹⁰, en été, c'était pareil, «prends garde à la chaleur, il te faut l'air conditionné...te sens-tu mal? réponds-moi vite?»¹¹. Andrée Chedid avoue qu'elle fut parfois tentée de conserver ces messages maternels qui l'ont agacée et attendrie à la fois. Mais, elle renonce à l'idée pour ne pas figer ces paroles qui sont «de variables et complexes états d'âme»¹². La fille impose la voix de la mère à l'oreille du lecteur et lui fait partager la force de cette émotion continue. Nous ne sommes pas loin du cri de Sido «où sont les enfants» qui résonne dans son écriture comme une pulsion de vie dans *La maison de Claudine* «désormais le corps investi par l'intonation de sa voix, oriente le langage vers un discours qui part loin ailleurs et qui résonne»¹³. L'écriture cherche le passage vers la voix,

(9) Andrée Chedid, *Les saisons de passage...* p. 15.

(10) *Ibid.* 25.

(11) *Ibid.* 25.

(12) *Ibid.* 75.

(13) Carmen Boustani, *L'écriture-corps chez Colette*, Fusart, 1993, 1998, p. 231.

transposition de l'univers organique dans le monde des mots. Écriture biologique que Colette et Chedid ont su traduire pour restituer le corps de la mère et par transposition celui de la fille.

Mais la narratrice des *Saisons de passage*, aime par-dessus tout le rire de sa mère qui faisait voler en éclats grisaille, angoisse, souci. «J'adore, j'adore ce rire. Ce n'était pas un rire sous cape, ni un rire du bout des lèvres, mais un rire explosif, fulgurant qui écartait l'ennui, repoussait murs et plafond. En moi, il résonne toujours»¹⁴. Cette gaieté riieuse distingue la mère de la narratrice qui découvre dans les cascades du rire de sa mère une gaieté contagieuse. Cette mère a su durant son existence saisir la joie de l'instant et jouir des petits plaisirs. Son rire était vivifiant pour son entourage et plus particulièrement pour sa fille.

Andrée Chedid décrit l'héritage et maternel et paternel et trace à grands traits les portraits des membres de sa famille faisant d'eux les acteurs de scènes retenues. Les chapitres se partagent alternativement l'enfance de la narratrice et le portrait esquissé de la mère. Ils se présentent sous forme de tableaux montés en titres discrets et flous qui ne renvoient pas systématiquement au personnage maternel. Une variété de titres comprenant *Les nuages, Paris, Poker et symphonie, à l'écoute I, à l'écoute II, Le métro, Sieste et mousquetaire, Les objets, Compagne*. Le mot mère figure une seule fois et en opposition avec un autre, Mère ou compagne. Ces titres sont dépourvus de mouvements psychologiques et d'états d'âme qui prennent naissance à l'intérieur de la personne. Ils défilent plutôt, aux yeux du lecteur comme une suite d'images dans un jeu de «cacher montrer», où, à côté des scènes dramatiques de la maladie et de la décrépitude, se situent des notations scrupuleuses de conversations, des descriptions de belles toilettes et des signes de séduction féminine qui font le ravissement du lecteur fétichiste épris d'élégance et de beauté. L'auteur décrit elle-même ce livre comme un lieu de passage d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre. «Nos saisons de passage vont viennent, apparaissent puis disparaissent, périssent puis ressuscitent, saisons de l'existence, des passions, du regard, des ténèbres ou de la joie»¹⁵.

(14) Andrée Chedid, *Les saisons de passage*... p. 95.

(15) Andrée Chedid, *Les saisons de passage*... p. 79.

L'image des parents de la narratrice demeure sans ancrage, alors que celle de la gouvernante, de la femme de chambre, du chauffeur, du jardinier et du cuisinier est retenue trait par trait. Le lecteur constate que pour le cercle de ses intimes, Andrée Chedid ne donne pas de caractérisations intrinsèques (nom, prénom). Elle les désigne par leur statut affectif, ma mère, mon père, ma grand-mère etc, pour ne pas permettre à ces êtres qu'elle décrit d'avoir l'illusion qu'ils ont une existence en dehors du livre. Elle les conserve à travers les pages comme une vibration intérieure embellie par l'imaginaire. Alors qu'elle identifie son mari par un initial L qui s'inscrit dans la lignée d'un Kafka ou d'un Robbe-Grillet. Elle souhaite créer des effets de personnes libres loin de la nomination qui les identifie. On retrouve semblable phénomène chez Marguerite Duras qui réduit la caractérisation des personnes à des noms personnels, *elle* et *lui* dans *Hiroshima mon amour*. Donc les parents de Chedid deviennent des mots et vivent dans les mots. La narratrice fait écho à Nathalie Sarraute qui renchérit dans *La quinzaine littéraire*: «mes véritables personnages, mes seuls personnages, ce sont les mots».

Les personnages secondaires qui ne font pas partie de sa sphère intime portent leur nom: Farid ou Latif, les deux chauffeurs, Zeinab la femme de Latif, Justina la femme de service de son père, Hoda la femme qui s'occupe de sa mère. Le recours à l'onomastique de ces personnages est de témoigner de la véracité des événements racontés.

C'est dans le mouvement, la couleur, la vibration qu'Andrée Chedid se rappelle sa mère. Elle la présente comme une image virtuelle sur un écran ou comme un être fabuleux. «Tu existes cependant, toujours et fortement. Tel un personnage mythique, prenant corps de temps à autre dans mon existence»¹⁶. Elle donne à certaines pages sur la mère une tonalité magique et adopte le procédé de l'album photo qu'on peut qualifier «d'archives autobiographiques» expression empruntée à Philippe Lejeune. Elle revoit sa mère faisant du tennis, montant à cheval, conduisant vite ou nageant. On dirait des instantanés autour d'un même personnage. D'autres images la représentent à l'âge de trente ans, en maillot de bain et cheveux serrés dans un casque blanc

(16) Andrée Chedid, *Les saisons de passage...* p. 15.

sur un aquaplane, ou à soixante ans écoutant les Beatles. Et d'autres la tracent dans la fleur de l'âge en tailleur bleu lavande et des chaussures à hauts talons de la même couleur ou à quatre-vingt-seize ans dans un studio loué à Pleyel pour écouter pour quelques heures son fils jouer au piano. La narratrice dresse le portrait de sa mère en silhouette élégante un soir de bal, l'été au grand hôtel *Solar*, silhouette qui s'offre immobile pour quelques instants à l'admiration de tous avant d'entamer sa lente descente comme une diva au milieu d'estivants qui s'agitaient et parlaient avant qu'elle ne fasse son apparition. «On la regarde venir, degré par degré, dans un immense silence. Comme un spectacle»¹⁷.

La mère de Chedid avait mille envies de tout: vêtements, colifichets, voyages, sorties, maisons, spectacles et cigarettes. «Elle inventait mille astuces pour s'adonner à ses plaisirs, mais elle avait tant de charme qu'on lui passait tout!»¹⁸. Même dans sa vieillesse, elle restait soignée et coquette. Elle ne traînait jamais en chemise de nuit et en pantoufles. Presque aveugle, elle savait repérer les pièces de la maison et aimait téléphoner pour entretenir des liens affectifs qui la revigoraient. Mais par moment cette mère pleine de vie, passait par des torpeurs et rentrait dans une tristesse infinie. Cet état de vieillesse travaillait la fille qui déclare: «il me semble aussi me décrire à l'avance. Ai-je envie de tellement durer?»¹⁹.

S'attristant de voir ses amis disparaître un à un, la mère interrogeait autour d'elle sur la disparition des personnes âgées et sur leur dernier combat. Cette angoisse de la mort, elle la passe à sa fille qui d'ailleurs très jeune éprouvait «le côté éphémère de l'existence», de sorte que le thème de la mort sera toujours présent dans son œuvre. Elle considère que la mort fait partie de la vie.

Cette préoccupation de la mort, remonte chez Chedid à la petite enfance, à l'âge de deux ans où elle a failli étouffer dans son berceau d'une mauvaise typhoïde. elle devient chez elle comme une obsession et

(17) *Ibid.* p. 245.

(18) *Ibid.* p. 160.

(19) *Ibid.* p. 60.

rentre dans ses jeux au pensionnat. Chedid raconte qu'elle s'imaginait mourir partout comme une Ophélie emportée par l'élan de la rivière «je me représentais pâle et lisse, enlevée dans ma prime jeunesse...tandis que me voici! en voie d'atteindre l'âge de cette lignée de femmes qui m'auront précédée et qui auront toutes dépassé leurs quatre-vingts ans»²⁰.

Quant au père, la photo est jaunie. Il en reste dans sa mémoire ce visage aux yeux vert noisette, aux lèvres charnues et sourire en biais. Des cheveux noirs encadrent son visage orné de moustache. Un père discret qui s'écarte des scènes et des mondanités et garde en toute circonstance son allure nette et souple dans des costumes au tissu mœlleux. Il aimait soigner son apparence physique et se présentait avec distinction et chic. L'un des plus vifs souvenirs que la narratrice garde de son père est la soirée passée à Cannes pour écouter Trenet. Elle s'enflammait pour ce «fou chantant». Son père avec qui elle allait vivre désormais, heureux de lui avoir procuré un tel plaisir, se mit soudain à applaudir, lui qui était presque indifférent.

De la mère à la fille: Naissance d'une topique

Ainsi se déroulent aux yeux du lecteur, les séquences de la prime jeunesse de la mère, les sorties accompagnées du frère et la rencontre au bal du père de la narratrice. En parallèle, nous contemplons la petite enfance d'Andrée, ses années de pensionnat. Le lecteur éprouve un extraordinaire sentiment d'intimité avec celle qui lui parle de son enfance, de sa jeunesse et de son âge mûr. Même si les événements racontés ne suivent pas un ordre chronologique, ils sont présentés en morceaux de vie qui deviennent les passages les plus intéressants. D'ailleurs, selon Virginia Woolf «lorsqu'on lit une vie, on la compare souvent avec sa propre vie.»

Le monde de l'adolescence demeure insouciant, jusqu'au jour où Chedid tente pour la première fois l'amour avec son cousin Jacques. Le père qui faisait confiance à son neveu fut sidéré d'apprendre, relate

(20) Andrée Chedid, *Les saisons de passage...* p. 139.

la narratrice, que «lui et moi avons menés durant longtemps à sa barbe une brûlante aventure amoureuse»²¹.

A cette aventure fait écho dans le texte de Chedid, une autre aventure qu'elle a connue à l'âge de dix-huit ans lorsqu'elle était venue de Paris vivre quatre ans de suite chez son père. Atteinte pour une deuxième fois par une épidémie de typhoïde, elle s'installa avec l'accord du père dans un appartement loué par la mère venue d'Ismaïlia au Caire pour soigner sa fille. Par un curieux hasard, la fenêtre de la chambre d'Andrée donnait sur la villa de L, probablement l'initial de Louis Chedid son futur mari. «Nous échangeons grâce à un système de corde et de panier des lettres d'amour fréquentes et secrètes»²². La même initiale se retrouve dans *Paris à bicyclette* qui décrit l'arrivée de la narratrice et de son mari à Paris en 1946 et le plaisir qu'ils ont eu à parcourir les Champs-Élysées à bicyclette. Une avenue encore dépeuplée par les ravages de la guerre et pliée aux soucis du quotidien. «Je suis là, bien là, ici, est-ce possible? Je vis et vivrai à présent dans ce Paris qui représente pour moi toute l'indépendance, tout le souffle, le délié du monde»²³.

En retraçant ses aventures amoureuses, la narratrice en profite pour brosser un tableau des mentalités de l'époque pour les mariages arrangés et le désir des parents de voir leurs filles casées. Elle glisse cette critique en décrivant la cour discrète que lui a fait un Britannique «aussi laid que Woody Allen» et qu'elle a rencontré lorsqu'elle était avec sa mère au Touquet. Sa mère essaie de prolonger cette rencontre pensant qu'un mariage en pays étranger résoudrait ses problèmes. Mais la narratrice fait comprendre à sa mère et d'une manière catégorique qu'elle ne se mariera qu'avec une personne qu'elle aime.

Des souvenirs en couleur sont glanés ça et là et qui varient sur toute la gamme de bleu, la couleur préférée de Chedid et de sa mère. Il y a «le bleu originel», «le bleu gris», «le bleu lavande», «le bleu déterminé» et «le bleu soutenu». Le bleu englobe sous la plume de la narratrice un champ de couleur très vaste et des connotations très différentes. Le bleu

(21) *Ibd* P 196.

(22) *bd* p 70.

(23) Andrée Chedid, *Les saisons de passage...* p. 228.

est l'image de l'infini. Il a chez Chedid une signification profonde en ce qui concerne les souvenirs d'enfance. Mais Michel Pastoureau conteste formellement que le rouge soit formellement excitant, le bleu apaisant. Tout ceci serait purement culturel.

Le devenir du corps maternel

Comme une sorte de réminiscence, la peine causée par l'absence revient en filigrane le long du texte. C'est la grande tristesse de la narratrice à la mort du père par un infarctus à l'âge de cinquante ans. Puis c'est la mort de la mère qui sera vécue dans une douleur plus profonde car la narratrice a côtoyé longtemps sa mère dans sa vieillesse et a vécu avec elle la métamorphose de ce corps mis en ruine par les effets du temps. Elle garde dans sa mémoire l'image de sa mère sur son lit de mort toute de blanc vêtue, portant une chemise de nuit en satin nacré. Cette mère rejoint par la sérénité de la mort le visage d'une jeune femme «au teint frais et à la bouche candide». La mort est une image et reste une image.

Ce corps fonctionne comme un langage et invite le lecteur à le considérer comme une construction de sens. Il s'agit de rendre visible les signes de la vieillesse. Marques corporelles et traits langagiers apparaissent comme un mode de relation aux autres et au réel. «Je m'engloutis dans cette mare stagnante de la vieillesse, dans ses pièges refermés»²⁴. Le portrait de la mère sous la plume littéraire de sa fille ne cesse de dire sa maladie en un système presque tautologique. La description de ce corps part de l'enveloppe externe et remonte aux organes internes, allant du visible à l'invisible.

Le corps porte les stigmates de la vieillesse, ses formes pulpeuses ont disparu. Les épaules se sont creusées, les seins se sont aplatis, les muscles ont fondu et la peau des cuisses et des bras est devenue flasque. Bref, un corps qui ne répond plus «au moindre mouvement, il résiste et se cabre»²⁵ puis s'alourdit «comme une poupée de son»²⁶. En plus un système digestif

(24) Andrée Chedid, *les saisons de passage...* p. 9.

(25) *Ibid.* p. 11.

(26) *Ibid.* P. 242.

détérioré et irrémédiable dans un corps presque centenaire. «Maintenant, elle est toute en crevasses, en ornières, en plissements, en ravaudages. Toute en marbrures, en vergetures, en teintes ivoirines»²⁷. Le corps devient porteur d'un destin.

Malmené par l'âge, le corps de la mère devient matière distincte, «une carapace qui l'aurait saisie à son insu, une coquille qui la tenait captive et qui l'empaquetterait jusqu'au bout»²⁸. La mère se plaignait de cette enveloppe lamentable qui l'accompagne à présent et rit à ses propres dépens. Malgré l'état délabré de ce corps, elle s'attachait à le garder net et propre en se maintenant habillée et fardée dès son réveil. Elle avait gardé ce trait de jolie femme qui cherche à charmer. La personne âgée se sent dans un autre monde et la maladie l'aliène dans tout le sens du terme. «Tu souffres et crie toujours»²⁹. Cette expérience de dépossession de soi trouve une forme privilégiée dans le transfert, où la mère devient l'enfant malade de sa fille. «Je te berce comme un nourrisson. Ces balancements, cette cadence nous apaisent. Ma toute petite maman, ma pauvre petite maman»³⁰.

Lorsque Chedid regarde sa mère vieillie, c'est elle-même qu'elle voit, ou bien ce qui en elle est déjà l'autre. Face à ce microcosme menacé par l'érosion du temps, Chedid vit avec ce corps, un rapport à la mêmeté. «je te vis et nous vis. Je me vois bravant l'une et l'autre, autant qu'il se peut, les affaiblissements de l'âge»³¹. La problématique du corps vieilli se retrouverait-elle comme une nécessité ontologique au centre de la grande interrogation sur l'être et le temps que Chedid mène dans son œuvre et qui trouve son expression principale dans ce texte autobiographique.

Andrée Chedid trace une image verbale de sa mère, offrant par ce procédé la prééminence de la vue qui place le lecteur devant un dilemme de voyeur; c'est le mythe de l'appropriation à distance. Les mots ont donc une force divine de rendre présente l'image de la mère morte et de la montrer aux vivants de façon à la faire connaître au

(27) *Ibd.* P. 243.

(28) *Ibd.* P. 47.

(29) Andrée Chedid, *Les saisons de passage..* P. 181.

(30) *Ibd.* P. 180.

(31) *Ibd.* p. 106.

lecteur dans sa prime jeunesse et dans sa vieillesse pour le plus grand plaisir de sa fille qui se projette en elle.

La résurrection de la mère se fait tout d'abord sur le plan du signifiant par l'image de son visage à qui sa fille consacre une première place dans *Les saisons de passage*. Car «le visage constitue la substance d'expression par excellence du signifiant»³². D'ailleurs, c'est le visage de la mère pareil à une «image-affection» qui accueille le lecteur à la première page du livre se traduisant en gros plan comme dans un texte filmique. L'auteur insiste sur la peau du visage de sa mère, «peau plissée adhérent à ses pommettes»³³, peau rayée de ridules par opposition au frais visage de jadis à l'ovale parfait et «aux yeux bleu déterminé, traversés d'éclairs»³⁴ en contradiction aujourd'hui avec des «yeux glauques noyés dans leur cécité»³⁵. Parmi les termes qui reviennent volontiers dans la description du visage ceux de *vieillesse* et de *fripé* occupent une place de choix. Or si l'on étudie les différentes occurrences du motif, ce qui s'impose à l'esprit est le constat d'un jeu de transformation.

Cette manière de présenter le visage ne l'arrache pas à l'ensemble du corps dont il fait partie, mais le met en avant essayant de faire surgir la puissance d'une expression pure. L'essentiel pour la narratrice est de faire éprouver des sensations. «C'est plutôt lui, ce visage, cerf-volant blafard, qui m'entraînera en loin, sous un ciel grisonnant. A mon tour, il me mène vers la sombre limousine, qui patiemment depuis des jours et des années m'attend»³⁶. Ce cerf-volant blême d'une teinte sans éclat, d'une pâleur terne et violacée connote une lividité cadavérique qui est l'antithèse de l'habituelle image gaie et colorée du cerf-volant. Au lieu d'amuser, le cerf-volant angoisse. Cette métaphore du visage «blafard» annonce le grand départ. Additionné à la limousine sombre, il révèle les indices prémonitoires de la mort.

Le corps de la mère dont la corporéité serait soumise à la même

(32) Félix Guattari, «Les machines concrètes», in *La révolution moléculaire*, Fontenay sous bois, 1977, p. 49.

(33) Andrée Chedid, *Les saisons de passage...* p. 9.

(34) Ibid. P. 9.

(35) Ibid. p. 9.

(36) Andrée Chedid, *Les saisons de passage...* p. 82.

transformation laide que le visage, est qualifié de *Figure*, celle de l'érosion du temps sur la charpente humaine. Car choisir le drame du corps vieilli comme figure du langage, c'est choisir l'image qui permet d'articuler le rapport du langage avec la réalité. La souffrance de Chedid est grande, face au corps inerte de sa mère: «je te reconnais et ne te reconnais pas en cette forme cadavérique»³⁷. Dans la violence de ce moment, Chedid est confrontée au cadavre de la mère aimée dans l'immédiat de sa mort et dans la continuité du temps.» Le livre n'est qu'un corps assailli par la mort»³⁸. Elle essaie de rassembler ce corps épuisé en le renvoyant à son passé et l'inscrit en traces de beauté et de jeunesse. Rien n'est plus significatif que le texte. "*Elle jadis*" qui clôt le livre faisant substituer à l'image de la décrépitude, celle de la séduction d'une femme «gracieuse et conquérante, assurée de son charme, à l'aise dans son corps, portant haut son visage»³⁹.

La plume joue un double rôle, celui d'un témoin qui décrit les traces visibles du parcours du temps sur le corps de la mère et celui d'une présence qui a accompagné celle-ci dans l'inévitable solitude morale et physique de la vieillesse. Chedid confie à elle-même et à son lecteur une image signifiante de ce corps démunie devenu le propre miroir de la narratrice dans une tentative de transfert.

Si le texte est un corps, le corps est lui-même reflet négatif d'un autre corps. Nous sommes face à la rhétorique des corps celui du corps jeune rempli de sens et de séduction et celle du corps vieux défait et décrépi. Nous ne sommes pas, loin de Philippe Dubois dans sa conception de *la rhétorique du corps plein*, habité par les émotions internes et *la rhétorique du corps vide*, c'est celle d'un corps sans âme. D'ailleurs, l'un des mérites de Chedid est d'avoir affirmé jusqu'à l'obsession la décrépitude des corps, certes, mais surtout l'idée que c'est par l'approche corporelle qu'on peut accéder à la connaissance de l'être.

(37) *Ibid.* 157.

(38) Ruth Manchem, La mort tient parole, in *La mort dans le texte*, Colloque de Cerisy. PUL, 1984.

(39) Andrée Chedid, *Les saisons de passage...* p. 246.