

Caractère et fonction de l'écriture autobiographique dans Marie-Claire de Marguerite Audoux / Bernard-Marie Garreau. — Extrait de : *Revue des lettres et de traduction* = . — N° 7 (2001), pp. 421-433.

Notes au bas des pages.

I. Roman autobiographique. II. Audoux, Marguerite, 1863-1937 — Critique et interprétation.

PER L1037 / FL92602P

CARACTERE ET FONCTION DE L'ECRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS MARIE-CLAIRE DE MARGUERITE AUDOUX

Bernard-Marie GARREAU
*Université de Bretagne-Sud, CRELLIC**

Le 5 février 1835, naît un garçon de père et de mère inconnus que l'employé qui l'inscrit sur le registre d'Etat Civil trouve drôle d'affubler du nom de Donquichote. On rit de ce que l'on peut (par exemple d'un plus faible que soi lorsqu'on est faible d'esprit!). Armand Donquichote va grandir, devenir charpentier, et quitter la Creuse pour le Berry où il rencontre et épouse Joséphine Audoux. De cette union naissent trois enfants, dont deux survivent: Marie, dite "Madeleine" le 11 avril 1860, puis Marguerite, la future romancière, le 7 juillet 1863, à quatre heures du matin. À propos de Joséphine, le recensement de 1866 précise "*Infirmes pour maladie depuis plusieurs années*". Joséphine Audoux est en effet atteinte du mal de l'époque: la tuberculose, et elle meurt en octobre de cette même année 1866. Le père, déjà miné par l'alcoolisme, quitte son foyer. Les deux petites, d'abord confiées à une tante, franchissent le seuil de l'orphelinat de Bourges le 30 mars 1868. Le 15 juin 1876, on tente de placer Marguerite chez un marchand tailleur à Neuvy-sur-Barangeon; elle revient d'elle-même à l'orphelinat le 28 mars 1877. Le 2 juin, elle part pour Berrué, une ferme de Sainte-Montaine, non loin d'Aubigny, toujours dans le département du Cher. La petite servante est d'abord accueillie par de bons "maîtres", Pauline et Sylvain Cherrier, qui contrastent avec les

* Centre de Recherche en Littératures, Linguistique et Civilisations.

(1) Notons pour l'anecdote qu'à la même époque, en 1826, on affuble un enfant abandonné à
159 · 0' · e · bb · s · on · no · de · Gra · s · on · d' · as · transformé plus tard par son détenteur en
r · ais · n

suivants, M. et Mme Alphonse, qui arrivent fin septembre 1879. Henri Dejoux, le frère de Mme Alphonse, et Marguerite Donquichote tombent éperdument amoureux l'un de l'autre, mais la jeune fille, qui pourrait être la cause d'une mésalliance, est chassée. Elle repasse par l'orphelinat, puis, fin 1881, part pour Paris.

Voilà donc ce que les archives et l'état civil nous livrent. Telle est donc la reconstitution sommaire des dix-huit premières années de la vie de celle qui deviendra, avant même d'entrer en littérature, Marguerite Audoux. Et c'est sur cette trame que va se tisser *Marie-Claire*, l'étonnant chef d'œuvre qui en 1910 obtient le Femina et va tirer à cent mille du vivant de la romancière.

Avant d'en revenir à ce roman, qui va fonder notre réflexion sur l'écriture autobiographique, jouons une dernière fois au biographe. Comment, en effet, passe-t-on de l'arrivée à Paris, en 1881, où Marguerite n'a rien, à ce succès de 1910? L'histoire est relativement simple: Madeleine, la sœur, confie sa fille Yvonne à Marguerite, qui l'élève. Yvonne tourne mal, se prostitue dans le quartier des Halles; un jeune homme s'éprend d'elle, puis découvre qui elle est, et alors, désespéré, se confie à la tante, puis se console si bien avec elle qu'il ne la quittera qu'en 1912. Ce jeune homme, c'est Jules Iehl, un ami de Gide, plus connu par les spécialistes sous son nom de plume, Michel Yell. C'est lui qui fait rencontrer Fargue, Charles-Louis Philippe, Francis Jourdain, et d'autres encore, à son amie. Jourdain confie le petit cahier qui contient le futur *Marie-Claire* à Octave Mirbeau, un ami de la famille. Mirbeau s'enthousiasme. Puis tout s'enchaîne très vite. Enfin, de 1910 à 1937 (année de la mort de Marguerite Audoux), la romancière adopte les trois enfants d'Yvonne, et écrit un recueil de contes ainsi que trois autres romans, qui ponctuent un decrescendo dans le succès.

Revenons-en maintenant à *Marie-Claire*, qu'il convient au premier chef d'examiner pour mesurer ce qu'on pourrait appeler son épaisseur autobiographique.

Expliquons-nous: notre propos ne sera pas *a priori* une laborieuse tentative de situation générique à l'aune des nouveaux concepts, ou des nouveaux territoires délimités par les critiques, même si certains de ces concepts peuvent à l'occasion nous servir. Autrement dit, notre dessein

n'est pas taxinomique. Ce qui nous intéresse, chez Marguerite Audoux, plus que la conformité de telle œuvre à telle ou telle grille analytique, c'est son rapport au réel, qui part de sa perception du monde extérieur. Tranchons donc tout de suite, pour n'y plus revenir, le problème du genre: Marie-Claire, selon les critères de Philippe Lejeune, n'est pas une autobiographie pure, mais un roman autobiographique (les autobiographèmes pullulent, mais il n'y a pas coïncidence entre l'identité de l'auteur et celle du narrateur-personnage). *L'Atelier de Marie-Claire* (1920), tout en maintenant un certain nombre de ces autobiographèmes, tire davantage vers le roman. *De la ville au moulin* (1926) suit la même tendance, tout en présentant l'avantage supplémentaire d'être un réservoir de fantasmes, de sacrifier au fameux "pacte fantasmatique". *Douce Lumière*, enfin, le quatrième et dernier roman (1937, posthume), pourrait bien représenter cette fameuse *autofiction* doubrovskienne, puisqu'il s'agit d'une sorte de *remake* du premier roman où, plus que jamais, pour reprendre la formule inaugurale du *Roland Barthes par Roland Barthes*, le vécu "doit être considéré comme dit par un personnage de roman".

Se fonder, comme nous le prétendons, sur le passage de l'extralinguistique au linguistique n'est cependant pas sans poser de problèmes. Il conviendrait tout d'abord, il va sans dire, de cerner la fameuse réalité de départ. Or, si l'on reprend la théorie des sensualistes, le réel n'existe qu'à travers la perception totalement subjective que nous en avons. On retiendra trois de ces métamorphoses opérées par l'auteur: celle qui modifie, par le truchement d'une perception particulière, un réel avéré; celle qui joue sur les noms propres; et celle enfin qui transforme non plus les noms, mais les choses elles-mêmes. Dans le premier cas, on se situe prioritairement au niveau poétique, dans les deux suivants, au plan référentiel. Nous chercherons bien évidemment quels sont les effets de sens qui résultent d'une telle alchimie.

En ce qui concerne, tout d'abord, ce qui pourrait être l'un de ces fameux "écrans" évoqués par Zola, c'est-à-dire la spécificité et les effets d'un regard, celui mis à l'œuvre dans *Marie-Claire* représente, de façon quasi permanente, une parfaite focalisation interne². Parfaite en ce sens

(2) "L'unique intervention auctorielle repose sur une référence rapide, quasi inaperçue, au moment de la narration: "Oh, ce mouchoir quel cauchemar épouvantable! maintenant encore.

Pendant longtemps, je me répétais les mots que j'avais entendus; mais jamais je ne pus les associer à l'histoire de Colette.⁴

La scène d'accouchement, qui, bien sûr, est dans le prolongement narratif de ce qui précède, confirme le caractère de cette focalisation:

Les cris étaient devenus de plus en plus forts. Il y en avait eu un si terrible qu'il semblait lui sortir des entrailles. Ensuite on avait entendu quelques plaintes. Puis, plus rien.

Au bout d'un moment, Madeleine était venue parler à Marie Renaud. Aussitôt Marie Renaud avait mis sa robe, et je l'avais entendue descendre.

Un instant après, elle était revenue avec M. le curé. Il était entré précipitamment dans la chambre de sœur Marie-Aimée et Madeleine avait vite refermé la porte sur lui.

Il n'était pas resté longtemps; mais il s'en était retourné bien moins vite qu'il n'était venu. Il marchait en baissant la tête, et sa main droite ramenait un pan de son manteau sur son bras gauche, comme s'il voulait préserver une chose précieuse.

Je pensai qu'il rapportait les Saintes Huiles, et je n'osai pas lui demander si sœur Marie-Aimée était morte.⁵

Bon nombre d'événements de la première partie sont ainsi perçus de façon totalement décalée: Marie-Claire se fait punir parce qu'elle soutient qu'une vache blanche est noire. Et elle est sincère puisque, dit-elle, "*c'était l'ombre du marronnier qui m'avait trompée*"⁶. Ou encore, dans le dortoir, les "*milliers de poins brillants*"⁷ qui font surgir des images de dragons dans la fantasmagorie nocturne de la petite héroïne sont en réalité – on le comprend en même temps que le personnage – des yeux de félins. (La chatte est venue mettre bas dans ledit dortoir).

On retrouve cette tendance dans la seconde partie, où Marie-Claire, avec ses mêmes yeux naïfs, découvre la vie rurale:

Dans une pièce de terre qui touchait à la route, un homme venait vers nous en faisant de grands gestes. Pendant un instant, je crus qu'il me menaçait, mais, quand il fut près, je vis qu'il serrait quelque chose dans son bras gauche, pendant que le bras droit faisait le geste de faucher à

(4) *Ibidem*, p. 68.

(5) *Ibid.*, p. 73.

(6) *Ibid.*, p. 43.

(7) *Ibid.*, p. 30.

la hauteur de sa tête. J'étais si intriguée que je regardai maître Sylvain.
 Au même instant, il dit comme s'il me répondait:
 - C'est Gaboret qui fait ses semailles.⁸

On pourrait multiplier les exemples, parler encore de ce bâtiment de ferme pris pour une église dans la nuit, ou de ce curieux chien qui se révèle être un loup... On découvre bien là un secret essentiel de la poétique alducienne. Deux composantes sont en présence: l'extrême simplicité de moyens, et le regard décalé. Au fil des pages, le pathétique s'accroît du fait que cette poétique devient réellement "poétique", c'est-à-dire qu'elle prend un nouvel essor à travers la thématique et la rhétorique qui petit à petit l'animent. La scène de rupture avec Henri, dans la troisième partie, est un bon exemple de cette progression dans la forme du texte et dans le caractère de ce "regard qui raconte". Les images de douleur trahissent une maturité précoce qui nous fait mesurer le chemin parcouru depuis l'*incipit*. Et le blanc sur blanc final (le blanc de la jument d'Henri sur celui de la neige) renvoie à une symbolique qui se précise dans le roman suivant: le blanc est la couleur du deuil, qu'il s'agisse de la neige crasseuse des rues ou de la robe d'un mariage redouté:

Il détourna les yeux des miens:

- Je ne peux plus être votre ami.

Aussitôt, je crus que quelqu'un me donnait un coup violent sur la tête.

Il se fit dans mes oreilles un grand bruit de scie. Je vis Henri Deslois frissonner longuement, et j'entendis encore qu'il disait:

- Oh! comme j'ai froid!

Puis, je ne sentis plus sur mes mains la chaleur des siennes; et quand je compris que je restais seule sur le chemin, je ne vis plus qu'une masse d'un blanc gris, qui paraissait glisser sans bruit sur la neige du sentier.

Henri, on l'aura remarqué, a quitté le nom de son modèle. Il ne s'appelle plus *Dejoulx*, mais *Deslois*. On s'aperçoit ainsi que l'alchimie du roman autobiographique vise non seulement la manière, mais encore la matière. C'est ce qu'il nous reste à examiner, tout d'abord, brièvement, en ce qui regarde la matière linguistique, et plus particulièrement anthroponymique et toponymique.

Très souvent, ces transformations sont le signe d'une souffrance. L'introduction du mot *loi* dans le patronyme d'Henri renvoie à la dure

(8) *Ibid.*, p. 105.

loi de l'argent, dont la mère est presque une allégorie. Les personnages qui ont laissé un souvenir favorable, eux, ne changent pas de nom. Ainsi, sœur Marie-Aimée est sans doute, aux dires de la romancière elle-même (et de son petit-neveu Paul d'Aubuisson, que nous avons rencontré en 1987) le personnage qui a très sensiblement marqué l'enfance de Marguerite Audoux. C'est en quelque sorte sa première mère de substitution. Le personnage romanesque garde donc le nom qu'Honorine Bedu, le modèle, portait en tant que religieuse. On pourrait faire la même remarque pour Pauline Cherrier, la première fermière qui, elle aussi, joue le rôle de mère de remplacement. Sylvain, son mari, conserve aussi son nom, ainsi qu'Eugène, le frère de Sylvain, qui est l'ami de Marie-Claire.

Le nom propre est ainsi un outil autobiographique omniprésent sur la palette affective de la romancière, qui peut ainsi livrer des indices. Cela s'inscrit d'ailleurs plus généralement dans une volonté de conférer au nom une valeur symbolique, ce qui peut parfois, notons-le, être moins nuancé. La tante Rude, dans *De la ville au moulin*, est effectivement rude dans ses manières. Le docteur Bon de *L'Atelier de Marie-Claire* est, en effet, entré en médecine comme d'autres entrent dans les ordres.. On trouve dans le même roman l'ambiguë Mme Doublé... La liste ne s'arrête pas là, mais ce qui est intéressant, c'est de constater cette extrême importance accordée au nom de famille par Marguerite Audoux. N'a-t-elle pas amèrement regretté que son éditeur refuse que l'héroïne du troisième roman, Annette Beaubois, fût éponyme? C'est que, bien sûr, notre romancière a été profondément marquée par l'empreinte prédominante du nom. Donquichote a été plus que dur à porter. Marguerite Audoux s'en défait vers 1895, alors qu'elle ouvre son propre atelier de couture, au profit du nom de sa mère, Audoux. C'est d'ailleurs une façon de renier le père auquel elle n'a pas pardonné. Marguerite Audoux aurait confié à Paul d'Aubuisson, son fils adoptif préféré:

Ne te plains pas, mon cher enfant. Il est vrai que nous avons eu tous les deux de tristes personnages comme pères. Mais, si le mien m'a transmis un nom ridicule, qui a fait la risée des ateliers de couture où je suis passée, pense que le tien t'a légué un beau nom. D'Aubuisson claque comme un drapeau.⁹

(9) Lanoizelée (Louis), *Marguerite Audoux*, Le Plaisir du bibliophile, 1954, p. 97.

Les noms de lieux vont être soumis au même traitement. Retenons principalement comment ceux de *Marie-Claire* se mettent au service de la tonalité affective qui peu à peu colore le récit: la ferme de *Berrué*, d'où ont disparu les premiers maîtres, se transforme symboliquement en *Villevieille*. Et *Villeneuve*, l'autre lieu où vit Mme Alphonse, la sœur d'Henri, et où Marie-Claire rencontre pour la première fois le jeune homme, devient *Le Gué Perdu*, c'est-à-dire le lieu du premier amour perdu...

Dans son atelier d'écriture, la couturière des lettres ne s'en tient cependant pas là. Non seulement son regard métamorphose le réel, non seulement elle transforme, dans une logique affective signifiante, les noms propres, mais de surcroît, elle fait subir à l'énigmatique réalité des modifications non moins éclairantes pour un second niveau de lecture.

Nous retiendrons quelques-unes de ces distorsions dans *Marie-Claire*.

Examinons tout d'abord la fugue de la jeune héroïne dans la seconde partie du livre. (La première partie, en effet, serait la plus conforme à ce que nous livrent les documents. L'idylle entre la religieuse et l'aumônier, par exemple, est plus que probable, puisque l'éloignement à Rome, décidé par les supérieurs de l'ecclésiastique, ainsi que son décès en Italie sont attestés¹⁰). La fugue de Sainte-Montagne¹¹ à Bourges est en réalité la transposition du retour de Neuvy-sur-Barangeon (premier endroit où Marguerite Donquichote fut placée du 15 juin 1876 au 28 mars 1877) à l'orphelinat. Ce retour inopiné, attesté par un document de l'Inspection Départementale des Enfants Assistés, demeure mystérieux. Ce qui est intéressant, c'est que Marguerite Audoux déplace ainsi le matériau autobiographique en le chargeant de plusieurs fonctions.

La première est tout simplement informative, puisque le fermier, maître Sylvain, qui retrouve la jeune bergère dans les environs de Bourges au petit matin, lui explique la législation qui la concerne:

(10) Carmignon (J.) [curé de Chabris], "Nécrologie – M. l'abbé Marty, aumônier de l'Hôpital Général", in *Semaine religieuse de Bourges*, 14 juillet 1877, p. 340-343. Voir Garreau (Bernard-Marie), "Marguerite Audoux en Berry. De Sancoins à l'Hôpital Général de Bourges (juillet 1863 – juin 1877)", in *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, n° 131, septembre 1997, p. 9-20, et en particulier, pour ce point, p. 12-14.

(11) "Montaine" devient "Montagne", grossissement significatif d'un lieu à jamais marquant.

- Écoutez-moi, ma petite, et tâchez de comprendre ce que je vais vous dire.

Et quand il eut fini de parler, je sus qu'il avait pris l'engagement de me garder jusqu'à l'âge de dix-huit ans, sans jamais m'emmener à la ville. Je sus aussi que la supérieure avait tous les droits sur moi, et que, si je me sauvais encore, elle ne manquerait pas de me faire enfermer sous prétexte que je courais les bois toute seule pendant la nuit.¹²

Nous qualifierions volontiers la seconde fonction de ce premier élément semi-fictionnel de *mythifiante*, dans la mesure où la fuite éperdue pour aller retrouver la première mère de substitution hyperbolise sœur Marie-Aimée, et renvoie à toutes les autres occurrences où la religieuse apparaît ainsi valorisée: lien charnel qui l'unit à la fillette lorsque, dès la première rencontre, elle la met sous son bureau et l'enclave symboliquement entre ses "deux jambes nerveuses et chaudes", où l'enfant s'endort¹³...; descriptions angéliques ("[E]lle me parut plus grande avec son tablier blanc et ses manches blanches"; "Elle ne me disait rien, mais ses yeux plongeaient dans tout mon visage: il me semblait que j'étais enveloppée dans ses yeux."; "J'avais une si grande envie de la voir qu'il m'arrivait de fermer les yeux en imaginant qu'elle venait dans le sentier; j'entendais réellement ses pas et le bruissement de sa robe sur l'herbe; lorsque je la sentais tout près de moi, j'ouvrais les yeux et aussitôt tout s'effaçait."¹⁴, etc.); dernière entrevue exaltée (fictive?) à la fin du roman...

Tout en exhaussant ainsi la religieuse (celle que Marguerite Audoux appellera sa "*petite mère*"), la fugue représente bien une espèce de regressus ad *uterum*, un retour vers la maison que la mort de la mère et la fuite du père ont détruite (dans l'épisode de la fugue, la petite orpheline frappe d'ailleurs à une porte qui ne s'ouvrira pas...).

Autre aspect, fortement lié au précédent, de cette seconde fonction, le cheminement nocturne de Marie-Claire a tous les attributs du parcours initiatique. Les éléments hostiles, fixes ou déchaînés, de la nuit, connotent, et même dénotent bien (à travers les verbes) un *passage*:

(12) *Op. cit.*, p. 104-105.

(13) *Ibid.*, p. 23-24.

(14) *Ibid.*, p. 27, 60, 98.

La route était loin et pour y arriver il fallait *passer* sur un pont de bois à moitié démoli; les premières pluies avaient grossi la petite rivière, et l'eau *passait* par-dessus les planches.

Quelques-unes de ces ombres avaient des formes que je reconnaissais. Mais la plupart se balançaient et sautaient devant moi comme si elles voulaient m'empêcher de *passer*¹⁵.

La fin de l'épisode confirme cette lecture:

[Sylvain] fit claquer son fouet, et on eût bientôt *dépassé* la forêt.¹⁶

Sœur Marie-Aimée, qui devient fictivement l'objet d'une quête, est ainsi le jalon idéal pour baliser ce parcours. Lorsque Marie-Claire connaîtra mieux (peut-être bibliquement) Henri Deslois, elle aura cette réflexion révélatrice: "[*Q*]uand il me quitta, un peu avant l'allée des châtaigniers, je sentis que je l'aimais plus que sœur Marie-Aimée"¹⁷. L'évasion momentanée de la réalité autobiographique révèle donc d'autant mieux l'autre réalité d'une vie psycho-affective souterraine, réalité infiniment plus précieuse que la première. La vérité, une fois de plus, passe par la fiction; la fiction est bien un élément fondamental de la vérité autobiographique, son indispensable "mentir-vrai"...

Le Grand Meaulnes, roman autobiographique contemporain (écrit, au demeurant, par le fils spirituel de la romancière) porte ces mêmes marques d'une vérité profonde qui émerge du tissu thématique. On constate d'ailleurs une intertextualité évidente entre les deux œuvres, et particulièrement entre cette scène de la fugue de la petite Marie-Claire, et celle de Meaulnes, élargie à son contexte. Le jeune homme ne pénètre-t-il pas lui aussi, et avec la même loi du silence, dans l'atelier du forgeron? Ne se perd-il pas, lui aussi, dans l'onirisme, et jusque dans celui de son propre sommeil? Et lui aussi, avec plus de succès que la fillette il est vrai, ne passe-t-il pas par une *maison*? Nous avons ainsi, à travers cette comparaison qui à elle seule pourrait faire l'objet de toute une étude, la confirmation du véritable parcours, intérieur et fondamental, que relate le texte.

Au-delà de cette fugue, une autre liberté prise avec les pseudo-*realia*

(15) *Ibid.*, p. 99, 101. C'est nous qui soulignons.

(16) *Ibid.*, p. 105. C'est nous qui soulignons.

(17) *Ibid.*, p. 174.

nous intéresse, ce sont les "morts littéraires", tous ces êtres que l'auteur supprime pour des raisons qui bien évidemment nous intéressent, sans pour autant être faciles à déterminer.

C'est le cas de maître Sylvain, que Marguerite Audoux fait mourir après qu'il s'est mis dans l'eau de la rivière jusqu'à la ceinture pour y plonger ses moutons¹⁸. C'est cette mort qui provoque le départ de Pauline et de son beau-frère Eugène, et qui laisse Marie-Claire entre les mains avarés de la famille Deslois. Pourquoi faire mourir si vite ce Sylvain, dont le modèle vit encore de nombreuses années (Il mourra en 1915, cinq ans après la publication de *Marie-Claire*)?... sans doute, là encore, pour surdimensionner la douleur vécue, pour surenchérir sur le malheur qui devient une loi. Et puis l'homme, qui n'a pas, tant s'en faut, une image globalement positive dans l'œuvre, doit disparaître vite, écho littéraire à la déréliction dont est responsable Armand Donquichote, à cette transmission héréditaire de l'abandon (l'orphelin fabriquera une orpheline, qui elle-même adoptera sa nièce, puisque sa sœur s'en est débarrassée, puis qui de nouveau adoptera les enfants de cette nièce, ses petits-neveux, puisque Yvonne s'en déchargera...). Hérité lourde, au principe de laquelle se trouve un homme... Sylvain a beau être l'une des figures masculines les moins dépréciées, il doit disparaître comme les autres. Comme M. Deslois lui-même, puisque Marguerite Audoux fait de "la bourgeoise du château"¹⁹ une veuve, ce qui, là encore, transgresse la fameuse "réalité". Une lettre d'Alain-Fournier à Nanon (le modèle de la Valentine du *Grand Meaulnes*) le prouve, qui relate une visite à Marguerite Audoux, au cours de laquelle celle-ci évoque le véritable auteur de son éviction: le père Deslois en personne (présenté comme un faible, gêné par ce qu'il a à dire), et non la fausse veuve...²⁰. La mère d'Henri se transforme ainsi en véritable castratrice, conforme en cela à l'image des mères biologiques qui en général sont des marâtres dans l'œuvre. Seules vont être de bonnes mères les mères adoptives: sœur Marie-Aimée, Pauline, et toutes celles

(18) *Ibid.*, p. 141.

(19) *Ibid.*, p. 160 (" [Q]uand les laboureurs parlaient d'elle, ils disaient toujours 'la bourgeoise du château' ").

(20) Voir Garreau (Bernard-Marie), *Marguerite Audoux, la couturière des lettres*, Tallandier, 1991, p. 69-70.

mais aussi dans le reste de l'œuvre, l'entreprise autobiographique n'est-elle rien autre chose qu'une quête constante, et constamment tragique, pour décrire, mais surtout écrire, une douleur féconde – ou plutôt: une douleur qui se féconde elle-même, dans cette quête perpétuelle d'une impossible naissance. Chez Marguerite Audoux, l'écriture autobiographique prendrait ainsi l'apparence d'une immense aporie...