

« Est-ce que c'est ça, l'amour ? » : le palimpseste amoureux dans *L'amour, roman* (2003) de Camille Laurens

Brianna Mullin

Volume 18, Number 1, 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1077538ar>

DOI: <https://doi.org/10.26522/vp.v18i1.2567>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mullin, B. (2021). « Est-ce que c'est ça, l'amour ? » : le palimpseste amoureux dans *L'amour, roman* (2003) de Camille Laurens. *Voix plurielles*, 18(1), 52–61. <https://doi.org/10.26522/vp.v18i1.2567>

Article abstract

Cet article s'intéresse à l'étude de l'amour menée dans l'ouvrage d'autofiction intitulé *L'amour, roman* (2003) de Camille Laurens. Il est question en particulier d'examiner en quoi l'idée courante et acceptée de ce que c'est « l'amour » fonctionne comme le point de rencontre entre différents points de tension qui s'orientent vers le même désir du pouvoir et de la domination. En dévoilant les influences personnelles et extérieures qui ont engendré son concept de l'amour, la narratrice le présente comme un palimpseste qui ne cesse d'accumuler des couches. Les strates principales de ce palimpseste étant la famille, le langage et les gestes acquis, Laurens illustre en quoi l'amour porte un héritage du passé dont les traces restent ineffaçables dans le présent, surtout chez les femmes pour qui l'amour reflète le déséquilibre et la lutte de pouvoir dans la société patriarcale.

© Brianna Mullin, 2021



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

« Est-ce que c'est ça, l'amour ? »

Le palimpseste amoureux dans *L'amour, roman* (2003) de Camille Laurens

Brianna Mullin, Université de Toronto

Le sujet préféré des poètes et des chansons populaires par excellence, l'amour est aussi omniprésent qu'il est abstrait. Ce paradoxe fait qu'il reste un phénomène insaisissable et impossible à apprivoiser. Dans les définitions qu'offre *Larousse*, l'amour se présente comme « une inclination d'une personne pour une autre, de caractère passionnel et/ou sexuel », ou bien d'« une liaison, aventure amoureuse, sentimentale, galante ». Suffit-il cependant de quelques noms pour expliquer l'amour ? La passion, le sexe, l'aventure galante, « est-ce que c'est ça, l'amour ? » (Laurens 13).

La narratrice du texte d'autofiction *L'amour, roman* (2003) de Camille Laurens comprend à quel point il est difficile de définir l'amour. À travers la fragmentation et la juxtaposition d'anecdotes personnelles et littéraires, elle tente de mener une étude de « l'amour » afin de mieux comprendre ce phénomène. Si l'amour ne s'explique pas facilement dans le texte, c'est parce qu'il représente le point de rencontre entre différentes forces extérieures : la famille, le langage (la littérature comme l'écriture) et les gestes agissent comme les couches principales du phénomène amoureux dans l'œuvre. Les strates de cette triade rendent l'amour un palimpseste du passé, du présent, des pensées et des actions. « Parchemin dont la première écriture, grattée ou lavée, a fait place à un nouveau texte » (*Larousse*), le « palimpseste » dans le contexte amoureux renvoie à l'idée d'une transmission de l'amour, que ce soit sur le plan personnel, social ou littéraire, dont les traces du passé restent présentes. Dans *L'amour, roman*, la narratrice reconnaît l'amour présent comme héritier de l'amour passé en juxtaposant ses propres vécus amoureux et ceux de sa famille, et en liant ses expériences du couple à des anecdotes littéraires.

Le palimpseste amoureux : la transmission de la domination patriarcale et patrilinéaire

Le palimpseste amoureux de *L'amour, roman* signifie que l'amour porte un héritage. Dans le texte, il est question pour la narratrice de juxtaposer ses propres expériences amoureuses et celles de son arrière-grand-mère Sophie, sa grand-mère Marcelle et sa mère Simone. Elle rentre dans son passé familial dans la tentative d'éclaircir l'idée de l'amour : « Je possède un arbre généalogique

de ma famille maternelle. [...] Les femmes se mariaient tôt, autrefois, et avaient de nombreux enfants dont beaucoup mouraient en bas âge. [...] Il arrivait aussi que les mères meurent en couches, et l'on voit Camille ou Jean se remarier avec une autre, faire d'autres enfants [...] » (32-3). L'idée de l'Autre joue un rôle important dans ce palimpseste amoureux parce qu'elle sert de distinction entre la personne « dominante » et la personne « dominée » dans le couple hétérosexuel. La nomination représente un moyen par lequel la narratrice illustre la domination des hommes sur les femmes de sa famille : les hommes avaient droit aux prénoms, c'est-à-dire à leur propre identité en tant qu'individu, Camille ou Jean, tandis que les femmes assumaient le titre de l'Autre, et leur identité renvoyait, par conséquent, à leur capacité de mettre au monde des enfants. Le statut secondaire des femmes signifie que les hommes pouvaient facilement remplacer leur épouse avec « *une autre* » dans le but d'avoir « *d'autres enfants* ».

L'héritage familial de l'amour chez la narratrice est donc présenté comme étant celui de l'opposition : le couple comprend l'homme, celui dont le nom se transmet entre les générations, et *une* femme sans nom, dont le destin est d'accoucher des enfants de son mari. Cette opposition illustre la manière dont le concept de « l'amour » renvoie à une lutte de pouvoir chez Laurens. En raison du décalage qui existe entre les deux personnes du couple, celle qui domine efface et se nourrit de celle qui est dominée, c'est-à-dire l'Autre. Comme le montre l'arbre généalogique de la narratrice, l'Autre a historiquement été la femme qui, par conséquent, se trouve dans la position défavorable de personne remplaçable, voire *jetable*. Cet héritage patriarcal du couple se perpétue à travers l'histoire familiale de la narratrice. Quand, par exemple, elle interroge sa mère Simone au sujet de ses arrière-grands-parents, celle-ci, « après avoir admis que sans doute il n'y avait pas d'amour entre eux, que la question n'était pas là, d'ailleurs, surtout à l'époque [...] a conclu : "Pour elle, je ne sais pas ; mais pour lui, ce qui est sûr, c'est que ç'aurait pu être une autre" » (48-9).

À cause de la domination sur laquelle elle se base, la société patriarcale privilégie la compétition et le choix : les femmes rivalisent avec d'autres femmes alors que les hommes *choisissent*. De la même manière dont la narratrice présente les femmes de l'arbre généalogique comme des personnes remplaçables, Simone souligne le statut secondaire de Sophie dans son couple : sa place dans la vie de son mari Pierre est dominée par l'idée abstraite d'*une autre* ; elle ne se distingue pas des amantes de Pierre. De façon microcosmique, le couple sert donc de miroir de la domination patriarcale macrocosmique. Le pouvoir du choix renvoie au concept du désir, en particulier du désir individuel. L'idée du choix dans l'amour est un sujet important d'une

perspective féministe parce qu'elle soulève la question de *qui* a le droit de désirer et en quelles manières ce désir peut s'exprimer.

Le désir et le choix sont deux éléments principaux de la rencontre amoureuse. La rencontre initiale du couple joue un rôle important dans l'héritage de la domination patriarcale. Dans le texte, elle agit comme une métonymie de l'existence de chaque couple éventuel parce qu'elle annonce l'opposition et le déséquilibre à venir. *Topos* récurrent dans l'œuvre de Laurens, la rencontre amoureuse agit comme un événement qui bouleverse la vie des personnages de façon imprévue. Dans *L'amour, roman*, la première rencontre entre Sophie et Pierre annonce le déséquilibre qui caractérisera leur couple : Sophie est présentée comme une jeune femme docile et passive qui assiste au bal municipal chaque samedi par la volonté de sa mère, tandis que Pierre se présente comme un jeune homme indépendant et assuré de soi : « Pierre invita donc Sophie à danser, c'était une valse [...] elle n'écoutait que lui, il connaissait les mots qui ouvrent tous les gestes » (39). Pierre porte le pouvoir de désirer et de choisir tandis que Sophie porte le statut de « choix ».

Pierre domine la première rencontre parce que Sophie n'a pas le droit de désirer ou, plutôt, *ne devrait pas* désirer, comme l'indique ironiquement la narratrice : « à quoi bon danser avec des cavaliers qu'on ne retrouve pas le lendemain ? » (39). En rentrant dans son passé familial, la narratrice illustre en quoi le désir se caractérise par la passivité et la peur chez les femmes de sa famille, en particulier chez son arrière-grand-mère. De manière ironique, la narratrice se moque du comportement patriarcal en assumant un ton misogyne pour expliquer le retour initial de Pierre après que Sophie tombe enceinte lors de leur première rencontre : « – et comment qu'on l'a fait revenir, le soldat inconnu, pas en triomphe mais fissa, épouser Sophie, t'as fait l'amour, mon gars, maintenant faut faire ton devoir, t'as une petiotte, tu peux pas la renier, t'es qu'une lavette ou quoi ? » (43).

Ce changement de ton dans la narration illustre la façon dont la narratrice déconstruit la logique patriarcale : comme la féminité chez les femmes, la masculinité fonctionne comme un rôle à jouer et à assumer par les hommes. Comme la femme, l'homme doit accomplir ses « devoirs » sociaux afin d'être estimé par autrui. Au contraire de celui de la femme, cependant, le devoir social de l'homme l'oblige à être supérieur, fort, à faire ce qui est « juste » : le patriarcat, comme l'explique bell hooks, est dépendant d'une socialisation hiérarchique qui prétend qu'il y a un sujet inférieur et un sujet supérieur dans chaque rapport humain. Cette logique justifie, par conséquent,

la domination des personnes considérées comme faibles par celles qui sont considérées comme fortes (64). En examinant le couple divergent que formaient ses arrière-grands-parents, la narratrice se place comme héritière par excellence de cette position inférieure.

Chez Laurens, il n'est pas question d'illustrer les manières dont les deux personnes d'un couple nourrissent leur amour, mais plutôt de privilégier l'un contre le deux, le « je » contre le « nous ». Les strates différentes du palimpseste amoureux s'orientent vers les mêmes thèmes de la domination, de l'incompréhension et du rapport privilégié à soi. Après s'être plongée dans son passé familial pour expliquer que son arrière-grand-mère voyait dans l'amour une « exception », la narratrice saute à la description du jour de son propre mariage (45). Sa rencontre avec Julien évoque une forme importante d'*agentivité* féminine¹ : c'est la narratrice qui maîtrise la situation en proposant à Julien un rendez-vous. Dans la juxtaposition entre les vécus amoureux de Sophie et ses propres expériences, la narratrice illustre une évolution du pouvoir féminin de la passivité à l'activité : « J'ai composé son numéro depuis la cabine du café, c'était lui, j'ai reconnu sa voix : chez moi, demain à huit heures et demie, si vous voulez » (22).

Ce caractère actif renvoie en fait à la transmission patrilinéaire et patriarcale des deux éléments de la première rencontre : le désir et le choix. Bien qu'elle sache que son amie Catherine a rendez-vous avec Julien, la narratrice décide de le rencontrer avant que Catherine ne puisse le voir, puisque « l'avenir appartient à celles qui se lèvent plus tôt que les autres » (22). D'une perspective féministe, cette compétition entre amies renvoie à la domination patriarcale dont parle bell hooks parce que la narratrice cherche à se montrer supérieure dans une situation qui rend inéluctablement son amie inférieure. Elle privilégie le désir individuel à la solidarité féminine. Par conséquent, elle s'oppose aux femmes remplaçables de l'arbre généalogique de sa famille en se faisant une place privilégiée dans son rapport avec l'homme, Julien.

Le statut de l'Autre dans le palimpseste amoureux porte une connotation négative non seulement parce qu'il signifie le fait d'être remplaçable, mais aussi parce qu'il est synonyme d'adversaire. Si Sophie et Marcelle devaient faire face aux autres (les amantes) de leur mari, Simone, en revanche, brise l'héritage des infidélités des hommes de la famille en trompant son propre mari avec son amant André. Simone hérite des gestes de son père et de son grand-père en imitant leur comportement patriarcal. Enfant, la narratrice n'associe pas l'amour avec ses parents, mais avec sa mère et son amant. Au moyen du palimpseste amoureux, elle illustre les racines de la connotation négative de l'Autre : « C'est dire si j'ai su tôt l'existence de l'Autre – l'Autre avec

le grand A d'André, l'Autre avec le grand A d'Amour. Des liens avec mon père se sont ainsi créés d'emblée : nous avons le même rival [...] » (156). Le rejet de l'Autre, considéré comme l'ennemi originel chez la narratrice, renvoie à la transmission patrilinéaire de la domination. L'Autre est le rival parce qu'il représente la barrière initiale entre la narratrice et l'amour maternel ; il est à surmonter et à conquérir.

D'une perspective féministe, la domination patriarcale qui se perpétue dans ce texte éloigne la mère de sa fille, et la fille de sa mère, parce qu'elles entrent elles aussi dans un rapport de domination. Comme l'explique Luce Irigaray en termes psychanalytiques, « toute notre culture occidentale repose sur le meurtre de la mère. L'homme-dieu-père a tué la mère pour prendre le pouvoir » (*Corps-à-corps*, 81). Quand ce n'est pas le matricide qui se produit dans la société patriarcale, c'est la mimésis que jouent les femmes afin de « tenter de retrouver le lieu de [leur] exploitation » (*Ce sexe*, 74). Afin de ne pas être exploitée comme sa mère Marcelle, Simone suit l'exemple de son père, celui qui avait d'autres amantes, et se dote d'un pouvoir qui la rend aussi dominante qu'inaccessible pour sa fille.

La figure de l'Autre masculin engendrant d'emblée un décalage entre la fille et sa mère, la narratrice cherche à trouver *une autre* pour la remplacer : « Un autre souvenir d'elle, cependant : elle est impériale, son beau visage a les traits de Romy Schneider. Au cours d'une cérémonie officielle, elle aperçoit [...] sa petite fille [...]. Alors elle oublie son rang, [...] et elle se met à courir vers la petite fille [...] je la vois arriver vers moi de toutes ses forces [...] » (163-4). La narratrice utilise le personnage de Schneider dans le film *Sissi impératrice* (1956) pour s'inventer une mère : elle observe ses gestes et se les approprie pour s'approcher de la figure maternelle. Parler d'un « souvenir » de sa mère en évoquant une scène de cinéma renforce le décalage entre les deux femmes : Simone est aussi éloignée et dominante pour sa fille qu'une vedette de cinéma et, en même temps, c'est le fantasme cinématographique qui permet à la narratrice d'accéder à la figure de la mère. Inaccessible à cause de l'Autre (André), Simone se fait remplacer par *une* Autre. Dans ce film, cependant, sa « mère » la choisit, il n'est pas question de l'Autre, car il n'y a aucune rivalité à surmonter.

Il n'y a pas d'éthique de l'amour dans *L'amour, roman*, seulement des manières différentes de réagir à la domination qui se déguise en amour. La narratrice, enfant, réagit à cette domination en s'inventant l'amour maternel, tandis que Simone intériorise des conceptions patriarcales. Lorsque, par exemple, la narratrice tente de lui parler à propos des problèmes de son couple, celle-ci lui répond : « la seule chose vraiment importante : c'est un homme qui sache-faire-plaisir. [...]

Mais toi, réfléchis bien : Julien a des défauts, c'est certain, il a toujours été nerveux, il a un fond de violence, quel homme n'en a pas ? mais enfin tu vas quitter le seul homme qui t'aime » (173). Simone banalise le comportement patriarcal des hommes en considérant la violence de Julien comme un trait masculin inné. D'après sa logique patriarcale, l'Autre dans l'amour n'existe que pour le comblement du soi : tant qu'on est aimé, on est vivant et de valeur.

Le palimpseste amoureux : le je(u) des mots

De la même manière dont la narratrice s'inspire du film *Sissi impératrice* pour s'inventer une mère, elle utilise l'écriture et la littérature pour « réinventer » ce que c'est que l'amour. L'écriture et la littérature entrent, par conséquent, dans un rapport de domination avec l'Autre masculin, en particulier Julien et Jacques, l'amant de la narratrice. Lorsque la narratrice entre dans l'amphithéâtre à la Sorbonne, par exemple, Julien est en train de lire un extrait de *L'éducation sentimentale* de Flaubert. Les mouvements diégétiques de la narratrice dans cette scène se trouvent manipulés par Julien, qui fonctionne comme porte-parole de l'auteur canonique (Angelo 155).

De la même façon dont un réalisateur dirige les gestes de ses acteurs, Julien, à travers sa lecture de Flaubert, dirige les mouvements de la narratrice alors qu'elle entre dans l'amphithéâtre : « Ce fut comme une apparition : elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux » (20). Il est question dans cette rencontre d'un palimpseste de la narration : la narratrice en tant que « je narrante » narre la lecture de Julien qui, lui, manipule la description du « je narré » de la narratrice en assumant la voix de Flaubert. La littérature permet à Julien de maîtriser, de manière indirecte, son couple dès la première interaction entre lui et la narratrice. Dans cette scène, il s'agit d'un « destin » déterminé dans lequel la narratrice comble son rôle déjà écrit d'« apparition ».

L'acte d'écrire l'amour renvoie aussi à la lutte de pouvoir dans le couple. Le rôle de Julien en tant que lecteur des textes de sa femme représente un rôle de domination, comme l'explique la narratrice : « Depuis le début, Julien est ton lecteur. Tu lui as tout lu à voix haute, il a tout relu page à page. [...] Tu ne lui as jamais dédié aucun de tes romans, il te l'a reproché » (28). En tant que lecteur, Julien porte le pouvoir de juger et de critiquer les textes de la narratrice. Sa domination dans le couple est liée à la valeur qu'elle attribue à ses jugements. En tant qu'écrivaine, cependant, la narratrice possède le pouvoir ultime du dernier mot, comme elle le montre : en refusant de dédier ses textes à Julien, elle efface son influence. Ce faisant, l'acte d'écrire devient un acte de

domination. L'écriture représente donc une source de conflit du couple parce qu'elle sert de miroir à la dynamique du pouvoir qui existe chez Laurens entre l'homme et la femme. Le texte brouille les frontières qui distinguent l'espace du couple de l'espace du texte afin de rendre le couple un sujet aussi textuel et littéraire qu'il est vivant. Autrement dit, il n'y a pas d'espace textuel sans le couple, et pas d'espace amoureux sans le texte.

Les strates différentes du palimpseste amoureux figurent un héritage des associations du concept de l'amour. L'amour, c'est avant tout le processus d'apprentissage d'un comportement conformiste : « Les gestes sont les mêmes. [...] Les mots d'amour sont les mêmes, avec ou sans l'amour » (187). La littérature y contribue, « car à quoi servirait la littérature si elle ne nous apprenait pas à aimer ? » (66). Présentant des anecdotes du couple comme des scènes théâtrales, la narratrice s'appuie sur La Rochefoucauld dans la tentative de soutenir et de confirmer ses propres paroles et utilise l'Autre masculin comme moyen de légitimer son statut en tant qu'écrivaine.

Si la narratrice écrit des moments du couple comme des scènes théâtrales, c'est qu'elle cherche à renverser les rôles : en plus de son rôle de lecteur, Julien était aussi dramaturge qui dirigeait autrefois la narratrice dans ses pièces de théâtre à l'étranger : « Au début, il jouait avec moi dans les spectacles qu'il mettait en scène, ensuite, quand la troupe a été suffisamment constituée, il n'a plus fait que diriger » (63). En tant qu'écrivaine, la narratrice assume le rôle de dramaturge et Julien celui de comédien car c'est elle qui, d'une certaine manière, écrit ses répliques. Alors que Julien dirigeait les mouvements diégétiques de la narratrice de manière indirecte en lisant Flaubert lors de leur première rencontre, la narratrice dirige directement la présentation de son mari dans le texte. La différence fondamentale entre les deux protagonistes se fait évidente dans les scènes du couple : la narratrice, dramaturge, reste calme en maîtrisant les scènes de querelle tandis que Julien, comédien, agit de manière exagérée et irrationnelle. Les scènes du conflit du couple distinguent concrètement les deux forces opposantes :

- Non, moi je ne suis pas vivant, tu m'as eu, tu peux être contente, t'as fini par avoir ma peau : mort, je suis, tu comprends ça : à cause de toi, M-O-R-T.
- Tu causes beaucoup, pour un mort.
- Tire-toi de là, ou bien je t'éclate la gueule.

Il y a de bons mariages, mais il n'y en a point de délicieux.
LA ROCHEFOUCAULD, maxime 113. (118)

La maxime de La Rochefoucauld clôtüre la dispute et confirme ce que la narratrice tente d'illustrer : le malheur du mariage. A la fin de la scène, elle donne raison à la narratrice. En

juxtaposant la maxime de La Rochefoucauld et le comportement grossier et déplaisant de Julien, elle se libère de toute responsabilité et assume une place extérieure et supérieure dans la scène, celle de la metteuse-en-scène. Tout a changé : Julien n'influence plus l'écriture de la narratrice en tant que lecteur mais plutôt en tant que comédien à manipuler. L'Autre masculin est, d'une certaine manière, l'égérie de la narratrice qu'elle cherche à maîtriser à son gré dans le texte.

La maxime sert avant tout à illustrer le comportement appris de « l'amour » et suggère que la vie imite l'art. Toutefois, Laurens s'appuie sur l'intertextualité non dans le but de proposer des faits universels sur le phénomène amoureux, mais dans la tentative de mettre en question l'idée d'une vérité absolue sur l'amour. La narratrice ne prétend pas tout savoir sur l'amour, et c'est pourquoi elle s'inspire d'autres éléments – sa famille, l'art – pour mener son étude. C'est au lecteur/à la lectrice de décider s'il/elle rejette – ou accepte – l'autorité de la narratrice engendrée par les maximes.

La narratrice de *L'amour, roman* cherche à s'ouvrir à l'Autre et à la différence incarnée par l'Autre masculin seulement dans la mesure où elle la rend plus stable et assure sa domination, comme le montre son rapport avec son amant cinéaste, Jacques. Comme avec Julien, ce rapport représente une lutte de pouvoir dans laquelle la narratrice cherche à s'éloigner d'un statut secondaire de « muse » pour s'établir en tant qu'artiste. Mais il lui faut Jacques pour naître écrivaine : « Je me souvenais que [...] Jacques avait dit : je vous aime, plusieurs fois, je vous aime, Camille – ce prénom, c'est comme s'il l'avait trouvé pour moi, comme s'il m'avait nommée, enfin, de mon nom vrai, comme s'il me donnait, lui, ce nom que je m'étais donné, il fallait bien que quelqu'un m'en baptise, et c'était lui [...] » (188). À travers Jacques, la narratrice rend son identité d'écrivaine concrète. En l'appelant par son nom d'écrivaine, Jacques légitime son statut d'artiste. Chez la narratrice, le fait de se donner un nouveau nom d'artiste est un acte de libération qui la déplace du statut de l'Autre au statut du Sujet et fonctionne aussi comme le commencement d'une nouvelle généalogie féminine.

Il faut, pourtant, l'Autre masculin pour « baptiser » (188) la narratrice de son identité d'écrivaine. Le fait que Jacques la nomme « Camille » signifie qu'il porte le pouvoir de l'identité de la narratrice. Les deux amants vivent un processus d'antibiose : ils se distinguent l'un de l'autre, elle, écrivaine, lui, cinéaste, ou bien ils tentent de surmonter et de détruire l'Autre en rompant la relation. Il est question aussi d'un processus de symbiose dans cette dynamique, comme la narratrice l'explique : « je ne voulais pas le perdre, et surtout [...] je ne voulais pas me perdre,

mais ça allait ensemble, quelque chose en lui préservait quelque chose en moi, quelque chose à quoi je ne pouvais pas renoncer » (133-4). La narratrice abandonne son individualité pour assumer une identité mélangée avec celle de Jacques. Le « moi » et le « lui » se jumellent pour créer un être pluriel, ce qui révèle l'instabilité du soi féminin dans son rapport à autrui. En raison de ce rapport antibiose-symbiose, le soi de la narratrice reste vulnérable. Jacques, en tant que « muse » de la narratrice, porte le pouvoir de détruire l'artiste s'il lui enlève ce statut.

Conclusion

L'amour, roman illustre en quoi le phénomène amoureux est autant un rapport à soi qu'un rapport à autrui. À travers les strates différentes du palimpseste amoureux, le texte montre le processus de la conception de l'amour dans la société patriarcale comme un phénomène de domination. Cela ne veut pas dire, cependant, que l'amour, c'est dominer. En revanche, la domination qui caractérise le texte renvoie à la difficulté, voire *l'impossibilité* de définir l'amour. En fait, l'amour ne se définit pas : il est à la fois trop subjectif et trop abstrait pour se présenter de manière concrète. Comme le montre Laurens, l'amour ne peut pas se résumer en quelques mots ou s'encadrer dans une formule énumérée. La domination, en revanche, *peut* se définir, elle *peut* se montrer objectivement parce qu'elle n'est pas un sentiment, elle est un miroir des conventions et des systèmes sociaux. Le rapport homme-femme dans le couple est un produit de la société patriarcale plus large et représente, par conséquent, un champ de bataille sur lequel il faut se défendre.

Laurens ne propose pas de conclusion dans son texte, pas d'absolu non plus. Il n'y a pas d'éthique de l'amour chez elle parce qu'une éthique présuppose l'existence du bien contre le mal. L'amour ne porte pas non plus de mode d'emploi. L'amour, c'est un palimpseste dont l'héritage est à la fois familial et culturel. L'amour, c'est l'Autre, mais c'est surtout le Soi ; c'est l'art de ne pas se perdre. À travers son texte, Laurens exige *plus* : plus de références littéraires et familiales, plus de souvenirs personnels, plus de participation du lecteur, plus de réflexion et d'analyse sur le phénomène amoureux. L'amour, après tout, c'est *encore* (155).

Ouvrages cités

Angelo, Adrienne. « Camille Laurens's Phantom Readings : Literary Allusions and Intertextuality.

L'amour, roman and Ni toi ni moi ». *Women in French Studies* 4 (2012). 150-166.

Havercroft, Barbara. « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies* 47 (1999). 93-113.

hooks, bell. *All About Love : New Visions*. New York : William Morrow, 2000.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Minuit, 1976.

---. *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal : La pleine lune, 1981.

Laurens, Camille. *L'amour, roman*. Paris : P.O.L / Folio 2003.

Note

¹ « Ainsi conçue, l'agentivité implique une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, dans la mesure où ses actions sont susceptibles d'apporter des transformations sociales sur le plan des normes, des limites, des possibilités et/ou des contraintes » (Havercroft 94).