

DE GRUYTER

MATER GENETRIX

LES IMAGES DE LA MÈRE DANS LA LITTÉRATURE
CONTEMPORAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE

Herausgegeben von Marina Ortrud M. Hertrampf



MIMESIS ROMANISCHE LITERATUREN
DER WELT

Mater Genetrix

Mimesis



Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

Band 120

Mater Genetrix

Les images de la mère dans la littérature
contemporaine d'expression française

Édité par
Marina Ortrud M. Hertrampf

DE GRUYTER

Die Publikation wurde durch die Universität Passau finanziell unterstützt (Open-Access-Publikationsfonds der Universitätsbibliothek)

ISBN 978-3-11-155832-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-155875-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-155907-0
ISSN 0178-7489
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111558752>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content that is not part of the Open Access publication (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.). These may require obtaining further permission from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Library of Congress Control Number: 2024943970

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2024 the author(s), editing © 2024 Marina Ortrud M. Hertrampf, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

The book is published open access at www.degruyter.com.

Cover image: Paul Sèrusier: *Mère et enfants* (huile sur toile, vers 1925). Public domain, via Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_S%C3%A9rusier_M%C3%A8re_et_enfants.jpg

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Table des matières

Marina Ortrud M. Hertrampf

***Mater genatrix* ?! Une introduction aux images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française — 1**

Absence et perte de la mère

Toni Ricco Sehler

Les mères *queer* du *Temps perdu* : Concepts alternatifs de maternité chez Marcel Proust — 15

Jan Zatloukal

Écrire sa mère. La figure maternelle chez deux auteurs spiritualistes : Jean Sullivan et Alain Rémond — 35

Eylem Aksoy Alp

L'image de la mère et les notions de « devoir de bonheur » et de « droit au malheur » dans *Journal d'un amour perdu* d'Éric-Emmanuel Schmitt — 47

Kirsten von Hagen

« Le début d'un arrachement progressif » : Evocations de la mère (absente) chez Anna Gavalda et Olivier Adam — 61

Bonne mère – mauvaise mère : des mères « autres »

Ján Drengubiak

Deux représentations de la figure de la mère dans l'œuvre d'Anne Hébert — 81

Sylviane Coyault

Mothers — 97

Marie Voždová

La figure maternelle chez Marie-Hélène Lafon — 109

Christoph Oliver Mayer

La mère victime comme lacune théorique de l'émancipation. *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) d'Édouard Louis — 123

Louise Kari-Méreau

Une vision pessimiste de la maternité dans trois romans de Virginie Despentes : *Teen Spirit* (2002), *Bye Bye Blondie* (2004) et *Apocalypse Bébé* (2010) — 135

Filles et mères – fils et mères : relations entre proximité et distance

Federica Doria

Figure maternelle et différence sexuelle dans l'écriture autofictionnelle d'Hélène Cixous — 151

Marina Ortrud M. Hertrampf

Filles – femmes – mères : contraintes sociales, images patriarcales de la femme et rupture avec le mythe de la mère chez Annie Ernaux et Camille Laurens — 171

Faouzia Righi

Mère et fille, une relation sous le signe du paradoxe dans : *Par le fil je t'ai cousue*, de Faouzia Zouari — 187

Tomoya Tamura

La fuite du monde maternel et le roman chez Milan Kundera — 199

Květuše Kunešová

Mère et grand-mère : la féminité dans les œuvres de Dany Laferrière — 213

Marina Ortrud M. Hertrampf

Coda — 223

Marina Ortrud M. Hertrampf

***Mater genatrix* ?! Une introduction aux images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française**

1 *Mater genatrix* : la mère – objet et sujet de l'écriture

« Je me disais qu'on n'écrit que pour sa mère, que l'écriture et la mère ont partie liée, qu'un écrivain dédie ses pages non pas à celle qui a vieilli quand il est lui-même en âge d'écrire et de publier, mais à la jeune femme qui l'a mis au monde, à celle dont on l'a séparé le jour de sa naissance. »¹

La mère est à l'origine de toute vie – et de la création littéraire. La citation tirée du roman *Trois jours chez ma mère* (2005) de François Weyergans exprime de manière impressionnante le lien fécond entre la mère comme origine de la vie et comme source de créativité littéraire, et fait ainsi appel à un amalgame vieux de plusieurs millénaires : au-delà des cultures, les récits mythologiques mettent en avant la force créatrice de la mère en tant que génitrice. Les images de mères ont toujours marqué les créations littéraires. Si la thématique de la mère prend diverses formes à différentes époques et dans différents contextes religieux, socioculturels et idéologiques, c'est à cause de l'étroite liaison entre l'image que les mères ont d'elles-mêmes ainsi que de leur rôle dans la société et les paradigmes idéologiques et culturels en vigueur. Les mises en scène littéraires du motif de la mère reflètent donc les normes sociales d'un certain moment historique et vont de la mythification et de la glorification à la déconstruction du mythe de la mère.

Face à un motif littéraire tellement ancien et archétypal, il convient de se demander ce qu'est une mère. Le *Larousse en ligne* définit le lemme « mère » comme suit : « 1. Femme qui a mis au monde ou qui a adopté un ou plusieurs enfants. / 2. Femme qui joue le rôle d'une mère. »² La maternité est ici définie d'une part biologiquement, au sens de l'adage latin « *Mater semper certa est* », comme la femme qui a mis au monde elle-même un ou plusieurs enfants. D'autre part, il s'agit également d'une argumentation sociale sur le rôle joué par une femme qui assume les

1 François Weyergans : *Trois jours chez ma mère*. Paris : Grasset 2005, p. 257.

2 Larousse.fr : mère. In : *Larousse en ligne*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A8re/50611>, consulté le 10 mai 2024.

tâches de soins d'une mère biologique. Finalement, cette définition reflète très bien ce que Julia Kristeva constate : les représentations des mères sont toujours des discours d'une certaine société et ne sont donc guère plus qu'une fiction catégorielle dans laquelle la mère est soit objectivée (dans les discours à caractère biologique) soit virginisée (dans les discours à caractère chrétien).³ Cela vaut également pour le discours littéraire, dans lequel la mère, en tant que « personnage esthétique »⁴, est en soi une qualité fictionnelle qui reflète la notion d'une maternité imaginée.⁵ Dans ce contexte de construction de la maternité, la mère en tant que dispositif esthétique sert souvent aussi au sens métaphorique de génitrice, d'inspiration centrale de la création esthétique.

Si l'on considère le discours socioculturel sur la mère dans son évolution historique, trois étapes marquantes peuvent être identifiées selon Ann Kaplan⁶ : premièrement, la révolution industrielle, qui a entraîné un déplacement du rôle de la mère du début de l'ère moderne vers la famille nucléaire moderne. Deuxièmement, la Première Guerre mondiale qui, avec l'accession progressive des femmes au travail salarié et au droit de vote, a remis pour la première fois en question la famille nucléaire. Troisièmement, la période suivant la Seconde Guerre mondiale qui, avec le mouvement féministe et la libération sexuelle, a massivement modifié l'image de la femme et a amorcé le processus de dissolution de la famille nucléaire. Il est intéressant de constater que ces changements culturels et historiques décrits par Ann Kaplan ne se reflètent pas nécessairement dans la production littéraire de ces moments historiques et que les rôles traditionnels du discours occidental bourgeois sur la femme et la mère perdurent jusqu'à aujourd'hui en tant que phénomène de longue durée.

Si l'on considère l'histoire de la littérature française, on constate que, premièrement, ce sont principalement des hommes qui ont écrit sur les femmes et les mères⁷ et que, deuxièmement, les mères n'ont joué qu'un rôle secondaire en

3 Cf. Julia Kristeva : *Maternité selon Giovanni Bellini*. In : Julia Kristeva : *Polylogue*. Paris : Seuil 1977, p. 409-435.

4 Le terme a été repris du titre du volume collectif en langue allemande : Renate Möhrmann (éd.) : *Verklärt, verküschert, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*. Metzler : Stuttgart/Weimar 1996.

5 Voir à ce sujet l'étude sur le caractère imaginaire et construit de la féminité dans un contexte historico-culturel : Silvia Bovenschen : *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Francfort s/M. : Suhrkamp 1979.

6 Cf. E. Ann Kaplan : *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London/New York : Routledge 1992, p. 17-18.

7 Un panorama complet et contextualisé sur le plan culturel et historique des femmes françaises depuis le 17^e siècle qui écrivent sur les femmes et la maternité est proposé par Yvonne Knibbier/Martine Sagaert : *Les mots des mères. Du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris : Laffont 2016.

tant que protagonistes jusqu'au XX^e siècle. Jusque-là, les mères aimantes et modestes dominent d'un côté et, de l'autre les redoutées mères monstreuoses qui se révèlent être des mégères, qui égorgent leurs enfants comme Médée ou qui tuent leurs époux comme Clytemnestre. Tandis que les premières sont presque invisibles, les secondes sont plutôt répugnantes du fait de leur déviance morale.⁸ Cette tendance peut également être observée dans la littérature populaire : dans les contes de fées, les pères jouent le rôle primordial dans l'éducation des enfants, les mères aimantes sont décédées et remplacées par de méchantes belles-mères. En effet, même après la revalorisation du discours sur la mère par Jean-Jacques Rousseau, les représentations positives des mères restent l'exception dans le roman français.⁹ Emma Bovary, l'anti-héroïne du roman homonyme de Gustave Flaubert, n'est qu'un exemple d'une « non-mère » qui profite d'une nourrice, tant rejetée par Jean-Jacques Rousseau, pour poursuivre ses rêveries romantiques d'épanouissement sexuel. Avec son désir de corporéité érotique, elle ne remplit donc ni le rôle traditionnel de mère ni celui d'épouse bourgeoise fidèle.

Comme nous l'avons déjà évoqué, jusqu'au XX^e siècle (et dans certains milieux conservateurs jusqu'à aujourd'hui), l'image de la femme reste marquée par l'idée biologisante selon laquelle la femme, en tant que génitrice, trouve son destin dans la maternité. Ce n'est qu'avec les deux guerres mondiales qu'un tournant décisif s'opère dans l'image des femmes et des mères, en les retirant d'un seul coup de la simple responsabilité du ménage et de la garde des enfants pour les placer au centre de la vie économique et sociale, en tant que responsables de l'alimentation et garantes du maintien de la vie sociale tout au long des deux conflits. Parallèlement aux nouveaux droits des femmes et des mères – qui sont en même temps des devoirs sur le *Heimatfront* («le front intérieur») et qui les obligent à quitter le foyer pour les usines –, les idéologues belligérants glorifient les mères et les « nationali-

⁸ Pour une étude de la place accordée à la mère dans la littérature du 18^e et du début du 19^e siècle, voir Maria A. Mann : *La mère dans la littérature française 1678-1831*. New York : Peter Lang 1989. Pour une focalisation sur des mères monstreuoses voir Muriel Andrin/Stéphanie Loriaux/Barbara Obst (éds.) : *M comme mère, M comme monstre*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles 2015.

⁹ Dans le quatrième livre d'*Émile, ou de l'Éducation* (1762), Rousseau critique le recours aux nourrices. Il voit dans la pratique des nourrices une action contraire au naturel qui, de plus, nuit à la formation émotionnelle de l'enfant. Rousseau argumente donc de manière essentialiste et part du principe d'une répartition naturelle des rôles entre les sexes – un aspect qu'il renforce dans le cinquième livre d'*Émile* où il insiste sur la maternité en tant que destin naturel de la femme : « Il n'y a nulle parité entre les sexes quant à la conséquence du sexe. Le mâle n'est mâle qu'en certains instants, la femelle est femelle toute sa vie, ou du moins toute sa jeunesse ; tout la rappelle sans cesse à son sexe, et, pour en bien remplir les fonctions, il lui faut une constitution qui s'y rapporte. » Jean-Jacques Rousseau : *Émile ou de l'éducation*. Paris : Flammarion 2009, p. 520.

sent › en « mères patries ».¹⁰ Contrairement à l'Allemagne où, après les guerres et parfois jusqu'à aujourd'hui, la mère qui travaille est considérée comme une *Rabenmutter* (« mère corbeau »), c'est-à-dire une « mauvaise mère », la mère qui travaille reste la normalité en France et est même fortement favorisée par une offre large et financièrement accessible à toutes de crèches, de jardins d'enfants et d'écoles à plein temps.

Il est pourtant frappant de constater que cette désacralisation de la mère, ce changement de paradigme – auquel les débuts du mouvement féministe ont certes contribué de manière tout à fait décisive – se manifeste de plus en plus nettement dans les discours publics mais ne se reflète pas dans la même mesure dans la production littéraire, où dominent toujours des éloges des mères dévouées et passives. Ce n'est qu'avec le mouvement du féminisme français – porté de manière décisive par l'essai précurseur *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir – que le discours sur la femme et sa corporalité, et donc les institutions du mariage et de la maternité, sont fortement mis en question.¹¹ Ce nouvel intérêt pour les femmes et donc aussi pour les mères commence alors à se refléter aussi dans la production littéraire : en effet, à partir de la seconde moitié du 20^e siècle, on observe que les mères deviennent de plus en plus autonomes et actives et sont beaucoup plus souvent au centre des œuvres littéraires. En même temps, l'écriture sur des mères et la maternité se féminise de plus en plus.

2 Un petit coup d'œil sur la mère et sur/dans la littérature francophone

Au Québec, jusqu'à la Révolution tranquille dans les années 1960, le genre littéraire prédominant est le roman du terroir qui glorifie la vie simple et dure de la campagne, fortement marquée par un catholicisme strict. La mère fertile, sacralisée et idéologisée, s'y trouve transformée en une héroïne patriotique : gardienne de la morale familiale catholique, la mère garantit la survie d'un Québec franco-

¹⁰ Cf. Yvonne Knibiehler : *Histoire des mères et de la maternité en Occident*. Paris : PUF 2000, p. 93-94.

¹¹ Une analyse très détaillée des changements culturels du discours sur les mères d'une part, mais aussi de l'image que les mères ont d'elles-mêmes après la Seconde Guerre mondiale est présentée par Yvonne Knibiehler : *La Révolution maternelle depuis 1945 : femmes, maternité, citoyenneté*. Paris : Perrin 1997. Voir aussi Yvonne Knibiehler/Francesca Arena/Rosa María Cid López (éds.) : *La maternité à l'épreuve du genre. Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*. Rennes : Presses de l'EHESP 2012, DOI : 10.3917/ehesp.knibi.2012.01.

phone en Amérique du Nord grâce à son abondante progéniture. Même si, avec le roman *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy, une mère joue pour la première fois un rôle de premier plan dans un roman québécois et qu'à partir des années 1970, avec le mouvement féministe québécois, les mères sont quasiment omniprésentes dans les textes littéraires, ce sont surtout des mères passives et muettes qui prédominent, sur lesquelles la génération des filles s'acharne et dont elle se démarque. Les figures maternelles n'apparaissent finalement en tant que sujets que dans les années 1980 et 1990 (cela est vrai non seulement dans la littérature québécoise, mais aussi dans les pays francophones d'Europe), notamment avec une autrice comme Monique LaRue qui, dans ses trois premiers romans – *La cohorte fictive* (1979), *Les faux fuyants* (1982) et *Copies conformes* (1989) –, remet fortement en question les valeurs et les mythes culturels liés à la maternité et donne une voix littéraire aux mères au-delà du discours féministe.¹² Au Québec et ailleurs, l'attention se porte de plus en plus sur la mère en tant que sujet.¹³ Cela inaugure un renouvellement profond des discours sociaux et littéraires sur la maternité et légitime de nouvelles histoires de mères et sur les mères, transformant ainsi « la fiction en y intégrant une voix de mère »¹⁴.

Cela se reflète en particulier dans la littérature francophone du Maghreb, où l'image de la femme et les droits des femmes restent (ou redeviennent parfois) traditionnels, essentialistes et réduits au rôle d'objet.¹⁵ Alors que les personnages de mères sont souvent glorifiés dans les textes d'auteurs masculins (même si cela se fait, comme dans *Sur ma mère* de Tahar Ben Jelloun, dans le cadre d'un récit de vie tout à fait accablant), la remise en question de la condition féminine, qui se confond quasiment avec la maternité dans les pays à majorité musulmane, devient dans l'écriture au féminin, à partir des années 1980, l'expression d'une révolte émancipatrice. Pourtant, on peut constater que « [l]a maternité est un thème étonnamment peu courant dans la littérature maghrébine écrite par des femmes. Il y a peu de mères parmi les héroïnes ou les narratrices de ces romans, bien que celles-là y soient beaucoup plus nombreuses en tant que caractères se-

12 Cf. Susan Ireland : La maternité et la modernité dans les romans de Monique LaRue. In : *Voix et Images* 28, 2 (2003) : p. 46–60, <https://doi.org/10.7202/006595ar>.

13 Cf. Marianne Hirsch : *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington : Indiana University Press 1989, p. 161.

14 Lori Saint-Martin : Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec. In : *Recherches féministes* 7.2 (1994), p. 132.

15 Sur l'importance de la maternité dans le roman marocain au féminin contemporain, voir Zohra Mezgueldi : La maternité dans la littérature féminine au Maroc. In : *Lectora* 14 (2008), p. 51-63.

condaires : la figure de la mère est regardée le plus souvent du point de vue de la fille ou du fils. »¹⁶

En raison notamment des réalités socioculturelles dans ces régions, les voix critiques viennent le plus souvent de l'exil, on pense à Malika Mokeddem, née en Algérie, qui écrit dans *Je dois tout à ton oubli* (2008) sur la mère comme « machine de reproduction », qui ne sait se sauver que par l'infanticide et qui conduit sa fille à un refus catégorique de la maternité et le rejet du corps maternel. Un certain tournant est marqué par ce qu'on appelle le printemps arabe, qui permet aussi aux auteur.e.s des pays maghrébins d'écrire un peu plus librement sur le corps des femmes – ou, comme dans le cas de *Le corps de ma mère* (2016) de Faouzia Zouari, sur celui de leur propre mère.

Le retour à / de la mère : écrire (sur) la mère comme une nouvelle tendance littéraire

Même si les figures maternelles ont toujours été présentes dans la littérature, la littérature française et francophone contemporaine leur offre une place sans précédent, avec des modes de traitement narratif et thématique aussi divers que les images des mères et les représentations de la maternité qui coexistent aujourd'hui.

Cette tendance est à mettre en relation avec l'importance croissante des discours sur la mémoire dans la littérature et la volonté de décrire le passé de manière authentique. En effet, c'est avec la tendance à écrire des récits à caractère plus ou moins autobiographique au cours du dernier tiers du XX^e siècle qu'un nombre croissant d'auteurs et d'autrices entreprennent d'écrire sur leur mère ou sur la relation (souvent problématique) des enfants avec leur mère. Cela va de pair avec la prolifération des récits de filiation,¹⁷ d'une part, et les nouvelles formes d'écriture de soi comme l'autofiction¹⁸, l'autosociobiographie¹⁹ ou l'auto-

16 Marta Segarra : *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*. Paris : L'Harmattan 1997, p. 99-100.

17 Dominique Viart/Bruno Vercier : *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas 2005, p. 76.

18 Aurélie Adler : *Autobiographie, autofiction, récit de filiation*. In : *Éclats des vies muettes*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle 2012, <https://doi.org/10.4000/books.psn.2171>.

19 Terme forgé par Annie Ernaux et d'abord limité à son œuvre (cf. p.ex. Ángeles Sánchez Hernández : *L'auto-socio-biographie* d'Annie Ernaux, un genre à l'écart. In : *Anales de Filología Francesa* 25, 2017, p. 187-205) qui décrit l'écriture sémi-fictionnelle sur l'origine sociale, la classe et l'ascension sociale, s'est établie dans la critique littéraire – même hors le contexte français (cf. p.ex. Eva Blome/Philipp Lammers/Sarah Seidel (éds.) : *Autosociobiographie. Poetik und Politik*. Stuttgart : Metzler 2022).

théorie,²⁰ d'autre part. Écrire sur sa mère – et donc sur sa propre enfance (perdue) – devient une quête du moi perdu et une recherche fondamentale d'identité, cette forme d'introspection dépersonnalisée pouvant parfois aller jusqu'au narcissisme.

La différence entre les représentations de la mère chez les écrivain.e.s masculins et féminins est particulièrement frappante. Alors que chez les auteurs, l'hommage à une mère aimante et protectrice domine, les autrices traitent beaucoup plus souvent de leur relation difficile avec leurs mères. Ces autrices, devenues elles-mêmes mères, superposent souvent leurs expériences en tant que filles et en tant que mère : l'écriture sur la mère devient alors un espace de réflexion sur leur propre maternité.

Dans les écritures de soi, il apparaît clairement que l'écriture sur la mère ou sur la propre maternité remplit toujours une fonction thérapeutique au sens d'Alexandre Gefen.²¹ En plus, les récits semi-fictionnels remplissent une fonction de mémoire à la fois personnelle et collective, dans la mesure où ils racontent certes des destins très subjectifs, mais documentent aussi de manière exemplaire l'histoire de femmes et de mères « normales », invisibles dans les livres d'histoire, et apportent ainsi une contribution littéraire à l'histoire culturelle des images et des représentations des femmes en tant que mères. Danièle Laufer, par exemple, écrit dans son biogramme dialogué mère-fille *Une mère étrangère* (2023) centré sur la transmission et la mémoire traumatique de l'Holocauste et de l'exil : « Ce livre est là pour que ma mère continue à exister. »²² Elle souligne ainsi la fonction mémorielle des textes littéraires qui, comme dans ce cas, s'adressent avant tout aux générations de la post-mémoire.²³ De même, dans *L'effet maternel* (2020), Virginie Linhart décrit le comportement peu affectueux de sa mère à l'égard d'elle et de son enfant comme une conséquence persistante du traumatisme auquel elle a survécu et esquisse ainsi, à travers un exemple individuel, les maux maternels de toute une génération.

Qu'il s'agisse de récits autobiographiques ou purement fictionnels, le thème de la mère et de la maternité prend une ampleur sans précédent dans la littérature française et francophone actuelle. L'éventail des modes de représentation est très large, allant de l'éloge parfois nostalgique aux mères (pensons à Marcel Pagnol ou

²⁰ Lauren Fournier : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press, 2022.

²¹ Alexandre Gefen : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Éditions Corti 2017.

²² Danièle Laufer : *Une mère étrangère*. Montrouge : Bayard 2023.

²³ Marianne Hirsch : *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press 2012.

Albert Cohen) à des représentations extrêmement problématisées des mères et de leur relation avec leurs enfants. En effet, on constate que les représentations critiques de la mère, qui déconstruisent le mythe de la mère, prennent de plus en plus d'importance et thématisent ainsi des tabous : on pense aux mères toxiques en raison de leur maladie mentale dans les romans de Shumona Sinha²⁴, à Myriam dans *Chanson douce* (2016) de Leïla Slimani, qui confie ses enfants à une nounou qui se révèle être une infanticide, ou encore à Marlyne Principaux dans *La vengeance m'appartient* de Marie NDiaye, qui a tué ses trois enfants. En outre, de plus en plus d'autrices – comme Françoise Guérin dans *Maternité* (2018) – rompent également le silence sur les pathologies méconnues du post-partum. En abordant le thème de la maternité orpheline, des autrices comme Marie Darrieussecq (*Tom est mort*, 2007), Camille Laurens (*Phillippe*, 2008) ou l'autrice autochtone québécoise Virginia Pesemapeo Bordeleau dans *L'enfant hiver* (2014) brisent un autre tabou : l'expérience de la mort de l'enfant né – ou, comme Dominique Sigaud-Rouff dans *Aimé* (2005), de l'enfant non né. Alors que la fonction thérapeutique de l'écriture est ici clairement mise en évidence et que ce qui est trop souvent passé sous silence et refoulé est exprimé, des romans comme *Faire corps* (2021) de Charlotte Pons sur la GPA (gestation pour autrui) présentent plutôt le caractère d'une « littérature d'implication »²⁵ dans la mesure où ils soulignent le manque d'acceptation par la société des réalités de vie et des maternités alternatives. Des romans comme *Anna, salle d'attente* (2015) de l'autrice québécoise Emmanuelle Cornu, sur une maternité lesbienne par insémination artificielle, ou le roman autobiographique *Love me tender* (2020) de Constance Debré, sur une mère qui découvre son homosexualité, renonce à sa vie de mère hétéronormée, quitte sa famille et se bat pour être reconnue comme une mère « différente », vont également dans le sens d'une rupture engagée des formes contemporaines de maternité, très souvent toujours taboues.

Enfin, il convient de mentionner qu'à l'heure où Élisabeth Badinter (2024), la grande dame de la question de la maternité, déplore la dénatalité en Europe, et

24 C'est surtout dans *Calcutta* (2014) et *Le testament russe* (2020) qu'apparaissent des figures maternelles qui ne parviennent pas à faire face à la maternité attendue par la société et qui transmettent leur désespoir à leurs filles sous forme de violence psychique et physique. Cf. Marina Ortrud Hertrampf : Les liens familiaux sacrés ? La relation entre mères et filles, pères et filles et les voies de l'autodétermination féminine dans l'œuvre de Shumona Sinha. In : Marina Ortrud M. Hertrampf/Diana Mistreau (éds.), *Femmes, migration et postcolonialisme dans l'œuvre de Shumona Sinha*. Munich : AVM 2024, en parution.

25 Terme forgé par Bruno Blanckeman : De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle. In : Catherine Brun/Alain Schaffner (éds.) : *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e – XXI^e siècles)*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon 2015, p. 161-169.

notamment en France, le thème de la maternité *ex negativo*, c'est-à-dire la non-maternité, est également de plus en plus populaire.²⁶ L'éventail thématique va de l'avortement – comme dans le récit autobiographique *Dix-sept ans* (2015) de Colombe Schneck – à la thématisation de l'infertilité, comme par exemple dans le roman *Le désordre naturel des choses* (2023) de l'autrice québécoise Camille Beauchamp.

Parmi la multitude de textes dans lesquels les mères et la maternité sont traitées de manière centrale, les auteurs et autrices de ce volume collectif examinent des œuvres narratives françaises et francophones qui peuvent être classées en trois catégories thématiques, qui ne sont toutefois pas clairement séparées, mais qui sont tout à fait liées entre elles.

Le premier groupe de textes traite du manque de la mère, de son absence et de sa perte. Toni Sehler pose le point de départ historique en se penchant sur la *Recherche* de Marcel Proust. Dans l'étude de Jan Zatloukal, il est question de la gestion littéraire de la mère décédée chez les auteurs spiritualistes Jean Sullivan et Alain Rémond. Eylem Aksoy Alp s'intéresse également au travail de deuil littéraire, mais se concentre sur le *Journal d'un amour perdu* d'Éric-Emmanuel Schmitt. La thématique purement fictionnelle de l'absence maternelle dans les œuvres de fiction d'Anna Gavalda et d'Olivier Adam est finalement abordée dans l'article de Kirsten von Hagen.

Le deuxième groupe comprend des textes dans lesquels les mères représentées s'écartent, pour diverses raisons et sous diverses formes, du concept idéalisant de « bonne mère ». Ján Drengubiak ouvre le bal avec son regard sur la figure maternelle dans l'œuvre de l'autrice québécoise Anne Hébert. Sylviane Coyault donne un aperçu de la production littéraire française actuelle en classifiant les figures maternelles, tandis que Marie Voždová se concentre sur les formes d'images maternelles dans l'œuvre de Marie-Hélène Lafon. Christoph Oliver Mayer, qui se penche sur Édouard Louis, et Louise Kari-Méreau, qui s'intéresse quant à elle à Virginie Despentes, procèdent de la même manière, en étudiant l'œuvre d'un.e écrivain.e.

Le troisième groupe de textes, étroitement lié au second, met l'accent sur les relations entre les fil.le.s et leurs mères. Il s'agit de textes autobiographiques au sens large du terme, dont l'orientation varie à chaque fois. L'étude de Federica Doria sur Hélène Cixous se concentre sur les aspects féministes, tandis que chez Annie Ernaux et Camille Laurens, comme le précise Marina Ortrud M. Hertrampf,

²⁶ Cf. p. ex. Ferdulis Zita Odome Angone : Mises en fiction du non désir de maternité. Une lecture de *La vengeance m'appartient* de Marie NDiaye, *Deux bébés et l'addition* de Bessora et *No quería ser madre* de Melibea Obono. In : *Revue critique de fixxion française contemporaine* (2022), <https://doi.org/10.4000/fixxion.2454>.

il est plutôt question d'aspects culturels, historiques et sociaux. Faouzia Righi s'intéresse à l'exemple de l'autrice tunisienne Faouzia Zouari à la femme arabe dans différentes générations. Une socialisation culturellement très différente caractérise l'œuvre de Milan Kundera, dont Tomoya Tamura étudie les représentations de la mère et du fils. Enfin, Květuše Kunešová s'intéresse aux relations intergénérationnelles entre mères et enfants dans le contexte de l'expérience migratoire.

Le volume collectif est finalement clôturé par une coda qui synthétise les thèses centrales et les conclusions des études individuelles suivantes.

3 Bibliographie

- Adler, Aurélie : Autobiographie, autofiction, récit de filiation. In : *Éclats des vies muettes*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle 2012, <https://doi.org/10.4000/books.psn.2171>.
- Andrin, Muriel/Loriaux, Stéphanie/Obst, Barbara (éds.) : *M comme mère, M comme monstre*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles 2015.
- Badinter, Elisabeth : *Messieurs, encore un effort*. . . Paris : Flammarion/Plon 2024.
- Beauchamp, Camille : *Le désordre naturel des choses*. Montréal : Hurtubise 2023.
- Ben Jelloun, Tahar : *Sur ma mère*. Paris : Gallimard 2008.
- Blanckeman, Bruno : De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXIe siècle. In : Catherine Brun/Alain Schaffner (éds.) : *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XXe – XXIe siècles)*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon 2015, p. 161-169.
- Blome, Eva/Lammers, Philipp/Seidel, Sarah (éds.) : *Autosozioiographie. Poetik und Politik*, Stuttgart, Metzler, 2022
- Bovenschen, Silvia : *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Francfort s/M. : Suhrkamp 1979.
- Cohen, Albert : *Le livre de ma mère*. Paris : Gallimard 1954.
- Cornu, Emmanuelle : *Anna, salle d'attente*. Montréal : Druide 2015.
- Darrieussecq, Marie : *Tom est mort*. Paris : P.O.L. 2007.
- Debré, Constance : *Love Me Tender*. Paris : Flammarion 2020.
- Fournier, Lauren : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press 2022.
- Gefen, Alexandre : *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*. Paris : Éditions Corti 2017.
- Guérin, Françoise : *Maternité*. Paris : Albin Michel 2018.
- Hirsch, Marianne : *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press 2012.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. : Les liens familiaux sacrés ? La relation entre mères et filles, pères et filles et les voies de l'autodétermination féminine dans l'œuvre de Shumona Sinha. In : Marina Ortrud M. Hertrampf/Diana Mistreanu (éds.), *Femmes, migration et postcolonialisme dans l'œuvre de Shumona Sinha*. Munich : AVM 2024 (dans le processus de production).
- Ireland, Susan : La maternité et la modernité dans les romans de Monique LaRue. In : *Voix et Images* 28.2 (2003), p. 46–60, <https://doi.org/10.7202/006595ar>.

- Kaplan, Ann : *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London/ New York : Routledge 1992
- Knibiehler, Yvonne : *Histoire des mères et de la maternité en Occident*. Paris : PUF 2000.
- Knibiehler, Yvonne : *La Révolution maternelle depuis 1945 : femmes, maternité, citoyenneté*. Paris : Perrin 1997.
- Knibiehler, Yvonne/Arena, Francesca/Cid López, Rosa María (éds.) : *La maternité à l'épreuve du genre. Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*. Rennes : Presses de l'EHESP 2012, DOI : 10.3917/ehesp.knibi.2012.01.
- Knibiehler, Yvonne/Sagaert, Martine : *Les mots des mères. Du XVIIe siècle à nos jours*. Paris : Laffont 2016.
- Kristeva, Julia : *Maternité selon Giovanni Bellini*. In : Julia Kristeva : *Polylogue*. Paris : Seuil 1977, p. 409-435.
- LaRue, Monique : *Copies conformes*. Paris : Denoël 1989.
- LaRue, Monique : *La cohorte fictive*. Montréal/Paris : *L'étincelle* 1979.
- LaRue, Monique : *Les faux fuyants*. Montréal : Quebec Amérique Litterature 1982.
- Laurens, Camille : *Phillippe*. Paris : folio 2008.
- Linhart, Virginie : *L'effet maternel*. Paris : Flammarion 2020.
- Mann, Maria A. : *La mère dans la littérature française 1678-1831*. New York : Peter Lang 1989.
- Möhrmann, Renate (éd.) : *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*. Metzler : Stuttgart/Weimar 1996.
- Mokeddem, Malika : *Je dois tout à ton oubli*. Paris : Grasset 2008.
- Ndiaye, Marie : *La vengeance m'appartient*. Paris : Gallimard 2021.
- Odome Angone, Ferdulis Zita : Mises en fiction du non désir de maternité. Une lecture de *La vengeance m'appartient* de Marie NDiaye, *Deux bébés et l'addition* de Bessora et *No quería ser madre* de Melibea Obono. In : *Revue critique de fixxion française contemporaine* (2022), <https://doi.org/10.4000/fixxion.2454>.
- Pesemapeo Bordeleau, Virginia : *L'enfant hiver*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2014.
- Pons, Charlotte : *Faire corps*. Paris : Flammarion 2021.
- Rousseau, Jean-Jacques : *Émile ou de l'éducation*. Paris : Flammarion 2009.
- Roy, Gabrielle : *Bonheur d'occasion*. Montréal : Éditions Boréal 1993 [1945].
- Saint-Martin, Lori : Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec. In : *Recherches féministes* 7.2 (1994), p. 115-134, <https://doi.org/10.7202/057795ar>.
- Sánchez Hernández, Ángeles : *L'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux, un genre à l'écart*. In : *Anales de Filología Francesa* 25 (2017), p. 187-205
- Schneck, Colombe : *Dix-sept ans*. Paris : Grasset 2015.
- Segarra, Marta : *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*. Paris : L'Harmattan 1997.
- Sigaud-Rouff, Dominique : *Aimé*. Arles : Actes Sud 2005.
- Sinha, Shumona : *Calcutta*. Paris : Gallimard 2014.
- Sinha, Shumona : *Le testament russe*. Paris : Gallimard 2020.
- Slimani, Leïla : *Chanson douce*. Paris : Gallimard 2016.
- Viart, Dominique/Vercier, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris : Bordas, 2005.
- Weyergans, François : *Trois jours chez ma mère*. Paris : Grasset 2005.



Absence et perte de la mère

Toni Ricco Sehler

Les mères *queer* du *Temps perdu* : Concepts alternatifs de maternité chez Marcel Proust

1 À la recherche de la maternité : Proust et « Maman »

Pourquoi doit-on associer Proust aux maternités pluralistes et *queer* du *xxi^e* siècle ? Le roman *À la recherche du temps perdu* (également connu sous le titre *La Recherche*) n'apporte pas seulement une réponse à toutes les grandes questions philosophiques du siècle dernier, il fait aussi référence aux imaginations des lecteur·rice·x·s de notre siècle. Pensons à la célèbre citation de Proust dans *Le Temps retrouvé* selon laquelle « [. . .] chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même ».¹ Le roman est donc un miroir de la société et de l'humanité, une œuvre sociologique et intemporelle. Chaque génération découvre son propre Proust, chaque époque se retrouve un peu dans *La Recherche*.

Quant à la figure de la mère, elle est signifiante pour le roman à plusieurs égards. En considérant la genèse du roman, les critiques ont souvent remarqué la relation primordiale et particulière entre Proust et sa mère Jeanne Weil Proust. L'essai fragmentaire de *Contre Sainte-Beuve* (le prédécesseur littéraire de *La Recherche*) est par ailleurs conçu comme une conversation philosophique d'un fils avec sa mère. Toutes les réflexions sur la société de la Belle Époque, sur la littérature et même sur l'homosexualité sont ainsi liées au grand sujet de la maternité. La mère de Proust n'était pas seulement la femme qui a procréé l'un des plus célèbres auteurs du monde, elle était une source de formation, d'éducation et d'inspiration pour lui. De plus, Jeanne était d'une grande aide à Marcel Proust lors de la traduction de deux ouvrages de John Ruskin. Dans son livre critique *Maman*, Michel Schneider aborde la relation entre Marcel et « Maman » et définit *La Recherche* comme « une longue lettre adressée par Marcel à Maman pour dire que, finalement, elle n'était pas son genre ».²

¹ Marcel Proust : *À la recherche du temps perdu*. Édité par Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard 1987–1989, t. IV, p. 489–490.

² Michel Schneider : *Maman*. Paris : Gallimard 2005, 4^e de couverture.

Dans *La Recherche*, la maternité est presque omniprésente. L'énorme quantité des « mamans » et « mères » se révèle dans *Le vocabulaire de Proust* d'Étienne Brunet qui a enregistré 210 fois l'emploi de « maman »³ et 1404 fois l'emploi de « mère »⁴ dans le roman. Plusieurs personnages représentent l'aspect maternel chez Proust, comme la mère et la grand-mère du narrateur, la servante Françoise ou bien Marie de Marsantes et Odette de Crécy, les mères de Robert de Saint-Loup et Gilberte Swann.

Outre ces personnages mentionnés, Proust a traité la relation avec sa propre mère en créant des personnages maternels, qui – et cela me semble particulier – ne sont pas conformes au modèle de la mère traditionnelle (c'est-à-dire une femme cis-gendre et hétérosexuelle qui a donné naissance à un enfant après une gestation durant neuf mois). Dans la première partie de cet article, je vais décrire ce modèle comme le mythe de la « bonne mère », réécrit, parfois même déformé et déconstruit dans l'œuvre proustienne. Cette partie propose ainsi un accès épistémologique qui permet de lire les personnages, même l'homme hétérosexuel, comme la transformation de la figure mythologique de la mère. Les exemples masculins du baron de Charlus et du héros de *La Recherche*, sur lesquels je vais argumenter dans la deuxième et troisième partie, vont illustrer le travail au mythe et la formation de nouveaux personnages maternels.

Le point commun de ces deux personnages est donc la possibilité de les lire comme une maternité alternative ou *queer* avant la lettre. J'emprunte le mot *queer* pour désigner un concept proustien qui reste latent, ambivalent et non normatif face au mythe de la « bonne mère ».⁵ D'après Michael Warner, le *queer* s'oppose soit à l'hétérosexualité, soit à la normalité. Cependant, remarque-t-il, « [. . .] *queer* » gets a critical edge by defining itself against the normal rather than the heterosexual [. . .] »,⁶ « *queer* » obtient un avantage critique en se définissant par rapport au normal plutôt qu'à l'hétérosexuel ». ⁷ Dans le *queer* se manifeste donc une position anti-(hétéro)normative qui ouvre le champ pour investiguer les personnages qui osent transgresser la normalité et la normativité masculine en apparaissant comme des mères et déforment ainsi le mythe de la « bonne mère ».

3 Etienne Brunet : *Le vocabulaire de Proust*. Genève : Skatline 1983, t. iii, p. 873.

4 Ibid., p. 902.

5 Il est important pour moi de souligner que ma position personnelle, en tant qu'homme cis-gendre et hétérosexuel, n'est pas celle d'un·e·x chercheur·euse·x *queer*. La cause et le point de départ de ma recherche sont mes propres expériences comme parent de deux enfants. Ces expériences génèrent mon intérêt à la pluralité des constellations et rôles de famille dans l'œuvre de Marcel Proust.

6 Michael Warner : Introduction. In : id. (éd.) : *Fear of a Queer Planet : Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis : University of Minnesota Press 1993, p. vii–xxxii, ici p. xxvi.

7 Ibid., je traduis en français.

2 Construction et déconstruction du mythe de la mère

Le concept du mythe connaît plusieurs définitions. En France, Claude Lévi-Strauss a souligné dans *La pensée sauvage* que « les mythes, à la manière du bricolage [. . .] décomposent et recomposent des ensembles événementiels (sur le plan psychique, sociohistorique, ou technique) et s'en servent comme autant de pièces indestructibles [. . .] », ⁸ tandis que le philosophe allemand Hans Blumenberg a considéré le mythe comme une histoire, comportant un noyau narratif constant, qui invite en même temps à une variation de ses caractéristiques marginales :

*Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung.*⁹

Concernant le rôle social de la mère, les sociétés patriarcales ont créé une telle histoire qui reproduit continuellement son noyau narratif et qui est partagée parmi les nations, les cultures et les sociétés occidentales d'une façon transnationale. Quelles sont d'abord les « pièces indestructibles » du mythe qui invitent à la recombinaison et à la réécriture ? Tout d'abord, le mythe de la (bonne) mère a comme protagoniste une femme cisgenre et mariée de manière hétérosexuelle, qui prend soin de son enfant avec amour (après la grossesse et l'accouchement). Idéalement, elle est femme au foyer et mère allaitante. Elle se satisfait d'être subordonnée à un homme actif, viril et fort qui domine la sphère professionnelle et publique, tandis qu'elle considère la famille et la vie intime comme sa propre sphère d'influence.¹⁰ Elle n'est ni politiquement ni sexuellement active, elle est fidèle à son mari et aime ses enfants de façon passionnée, inconditionnelle, altruiste et asexuelle. Lisa Malich propose la Reine Louise de Prusse (1776–1810) en

⁸ Claude Lévi-Strauss : *La pensée sauvage*. Paris : Plon 1962, p. 47.

⁹ Hans Blumenberg : *Arbeit am Mythos*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 2014, p. 40 : « Les mythes sont des histoires dont le noyau narratif jouit d'une extrême stabilité et d'une variabilité marginale tout aussi marquée. Ces deux propriétés font des mythes des éléments courants de la tradition : leur stabilité stimule leur reconnaissance dans des représentations artistiques ou rituelles, leur variabilité invite à expérimenter des moyens de représentation nouveaux et propres » (je traduis en français).

¹⁰ Cf. Lisa Malich : *Who's your mommy now? Nationalmütter, Fuckermothers und die Geschichte des Muttermythos*. In : Annika Mecklenbrauck/Lukas Böckmann (éds.) : *The Mamas and the Papas : Reproduktion, Pop & widerspenstige Verhältnisse*. Mayence : Ventil 2013, p. 17–33, ici p. 21.

tant que modèle potentiel et prototypique qui incarne ces caractéristiques.¹¹ Les journalistes Annika Rösler et Evelyn Höllrigl Tschalkner constatent par ailleurs que la mère du mythe ressemble à un personnage de conte de fées, à une super-héroïne sans cesse à la disposition des autres, particulièrement de son mari et ses enfants.¹²

Au vu de l'histoire européenne, l'apparition du mythe de la mère semble liée au siècle de Lumières. La philosophe Elisabeth Badinter a comparé les époques historiques considérant l'amour maternel à une denrée précieuse avec celles où il ne l'était pas. La publication d'*Émile ou De l'éducation* (1762) de Jean-Jacques Rousseau semble être, selon Badinter, un événement décisif. Après la publication de l'œuvre, les sociétés patriarcales ont continuellement commencé à mythologiser le rôle de la mère et à créer un récit collectif sur la femme :

Après 1760, les publications abondent qui recommandent aux mères de s'occuper personnellement de leurs enfants et leur « ordonnent » de les allaiter. Elles créent l'obligation pour la femme d'être mère avant tout, et engendrent un mythe toujours bien vivace deux cents ans plus tard : celui de l'instinct maternel, ou de l'amour spontané de toute mère pour son enfant.¹³

L'amour ou l'instinct maternel, c'est ce qu'on pourrait considérer comme le noyau narratif restant constant dans le mythe (d'après Blumenberg), alors que tous les autres éléments peuvent être variés, déformés ou éliminés. Le mythe de la « bonne mère » qui aime passionnément ses enfants est un mythe transnational. Il existe en France comme en Allemagne, en Espagne ou en Angleterre. Les deux derniers pays présentent un point commun concernant la mère au foyer : il y a dans la culture anglaise et hispanophone la même métaphore de « l'Ange de la maison ». *The Angel in the House* est un poème narratif de Coventry Patmore écrit au milieu du XIX^e siècle, qui contraint la femme victorienne à assumer un ensemble de rôles, notamment celui de la « bonne mère » et de la femme au foyer. Dans les cultures hispanophones, *el ángel del hogar* fonctionne d'une façon similaire, mais moins romantique. D'après Bridget A. Aldaraca, la maison (*hogar*) rappelle et définit la sphère d'influence féminine,¹⁴ tandis que l'ange (*ángel*) s'applique ici plutôt dans son sens catholique comme un devoir imposé par le Christ, ce qui ren-

11 Cf. *ibid.*, p. 24

12 Cf. Annika Rösler/Evelyn Höllrigl Tschalkner : *Mythos Mutterinstinkt : Wie moderne Hirnforschung uns von alten Rollenbildern befreit und Elternschaft neu denken lässt*. Munich : Kösel 2023, p. 9.

13 Elisabeth Badinter : *L'amour en plus : Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle*. Paris : Flammarion 2010, p. 171.

14 Cf. Bridget A. Aldaraca : *El Ángel Del Hogar : Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill : University of Carolina Press 1992, p. 58.

voie au destin de la Sainte Marie.¹⁵ Au début du xx^e siècle, la poète Virginia Woolf était la première à avoir littéralement tué « l'Ange de la maison ». Dans son essai *Professions for Women* (1931), Woolf décrit la façon dont elle pouvait venir à bout de ce fantôme qui l'a empêchée de réussir comme écrivaine.¹⁶ La position de Woolf est alors celle d'une féministe, son travail au mythe est déconstructiviste.

Avec les publications de Darwin et Freud, de nouveau deux hommes d'ailleurs, un mélange entre mythologie (amour maternel) et science (instinct) se produit. Dorénavant, la psychanalyse souligne la responsabilité de la mère envers son enfant, son masochisme (alors le plaisir de souffrir, de se sacrifier pour l'enfant) ainsi que sa culpabilité au cas où l'enfant s'éloigne du droit chemin. Le terme de l'instinct maternel naturalisait donc le rôle d'une mère pour la femme du xx^e siècle et conduisait à l'impuissance de trouver une réponse alternative face au mythe de la mère justifié par la théorie de l'évolution.¹⁷

En rapport avec la mythologie judéo-chrétienne, cette difficulté semble être aggravée par la binarité culturelle entre sainte et putain, entre Sainte Marie et Ève (ou plus grave et plus ancien encore : Ève versus Lilith).¹⁸ Cette binarité se reflète sur toute l'histoire occidentale après Jésus-Christ et met l'accent sur le tabou de la sexualité féminine. La femme sainte est une mère immaculée. Cependant, elle vit une sexualité passive et hétéronome, comme Marie à l'égard de Dieu ou Ève à l'égard d'Adam. La putain, au contraire, est la tentatrice souvent insultée et tabouisée, comme le personnage de Lilith, qui – d'après la légende – ne voulait pas se subordonner dans la position du missionnaire,¹⁹ ou Ève étant diabolisée pour l'expulsion du paradis. Dans la stigmatisation de la femme comme prostituée se manifeste la projection idéale pour la misogynie d'un archétype masculin, notamment un Adam qui se sentirait médiocre et impuissant autrement.

La prostituée ou *Weltweib*, comme l'appelait Pestalozzi, fut longtemps une de deux « anti-mères » que distingue Malich (l'autre étant la femme qui travaille).²⁰ La femme s'émancipe de cette « anti-mère » lors de la deuxième moitié du xx^e siècle, lorsqu'apparaît le modèle d'une mère sexuellement active. Une mère sexuelle ou érotique combine les deux côtes de la femme en tant que mère ou prostituée. Elle constitue une variation remarquable qui déforme le mythe originel et culmine dans les figurations érotiques de la Yummy Mummy ou la MILF, personnages qui

15 Cf. *ibid.*, p. 66.

16 Cf. Virginia Woolf : *Killing the Angel in the House*. London : Penguin 1995, p. 3.

17 Cf. Annika Rösler/Evelyn Höllrigl Tschaikner : *Mythos Mutterinstinkt*, p. 36.

18 Cf. Hans-Joachim Maaz : *Der Lilith Komplex : Die dunklen Seiten der Mütterlichkeit*. Munich : dtv 2021, p. 16.

19 Cf. *ibid.*, p. 13.

20 Cf. Lisa Malich : *Who's your mommy now?*, p. 23–24.

frisent la pornographie.²¹ Mais pas seulement la sexualité, aussi la mère exerçant une profession est une variation du mythe qui s'oppose fortement à « l'Ange de la maison ».

Finalement, les sexualités pluralistes du xx^e et xix^e siècle ainsi que les femmes et hommes transidentitaires déclenchent la déconstruction totale du mythe de la mère. L'exemple de Thomas Beatie, en tant que premier homme à tomber enceint en 2008, invite les sociétés patriarcales à repenser la maternité sous l'aspect des identités *queer*, trans* et non-binaires.²² Même si la grossesse masculine reste un sujet délicat, elle devient de plus en plus visible dans la culture occidentale et (souvent comme souhait, imagination ou métaphore) également identifiable dans les textes historiques. La maternité de nos deux exemples masculins se déploie lors d'une (re)lecture du roman proustien et n'est qu'un aspect marginal dans la caractérisation du personnage. Pourtant, les réflexions sur le développement du mythe de la (bonne) mère me mènent à la thèse que Proust nous présente des personnages masculins maternels correspondant au mythe de la mère.

3 Charlus et la mère profanée

Le baron de Charlus est un personnage principal du roman de Marcel Proust. Il s'agit d'un vieil aristocrate de la famille de Guermantes appartenant à l'ancienne aristocratie qui apparaît dans tous les tomes de *La Recherche*. Charlus trouve son plus grand rôle dans *Sodome et Gomorrhe I*, où le héros devient le témoin de la véritable sexualité de Charlus pendant son rapport sexuel scandaleux avec l'ancien giletier Jupien. Le baron incarne alors le principe de l'inversion qui est un synonyme proustien de l'homosexualité, cependant plus complexe que le terme d'origine allemande. D'après Elisabeth Ladenson, l'inversion masculine s'explique chez le baron avec la formule latine façonnée au xix^e siècle par Karl Heinrich Ulrichs : « *anima muliebris in corpore virili inclusa* »²³ (c'est-à-dire une âme de femme incluse dans un corps viril). L'inversion complexifie le personnage de Charlus, étant donné qu'il unit à la fois des traits masculins et féminins. Sa virilité et son efféminement se contredisent souvent, tout en se complétant aussi en un personnage ambigu, mystérieux et polyvalent. Concernant le sujet de la parenté,

21 Cf. *ibid.*, p. 29.

22 Cf. Kristen Norwood : *A Pregnant Pause, a Transgender Look : Thomas Beatie in the Maternity Pose*. In : Jane Campbell/Theresa Carilli (éds.) : *Queer Media Images : LGBT Perspectives*. Lanham : Lexington, p. 65–76, ici p. 68.

23 Elisabeth Ladenson : *Proust's Lesbianism*. Ithaca/London : Cornell University Press 1999, p. 12.

le baron de Charlus montre des sentiments à la fois paternels et maternels, par analogie avec l'inversion sexuelle qui donne naissance à son caractère androgyne ou même non-binaire.

D'une part, il cherche un héritier pour son « héritage moral »²⁴ et propose au jeune héros du roman de conduire sa vie. Étant veuf d'une belle et jeune aristocrate, le baron de Charlus ne va plus avoir d'enfants biologiques et ne peut ainsi plus être « père » dans un sens hétéronormatif. En tant qu'homme homosexuel, le baron prémédite de faire correspondre son vice sexuel à sa « maniaque envie d'adopter ».²⁵ Dans *La Prisonnière*, le narrateur réfléchit sur la cause de sa relation amoureuse avec Charlie Morel, qui pourrait être son fils en considérant l'âge et la ressemblance de leurs prénoms presque homonymes (effet encore exagéré avec l'amalgame « Charmel » proposé par le baron). Ironiquement, le narrateur pose une question rhétorique concernant la pureté de l'intérêt amoureux du baron : « Y avait-il enfin une pointe d'inceste, dans cette affection paternelle ? ».²⁶ Le baron de Charlus a-t-il alors l'intention de fonder une famille *queer* avant la lettre puisqu'il a en parallèle « le besoin [. . .] d'épouser ou de se coller avec un homme »²⁷ et l'envie « d'être père » ?²⁸ La suite du roman révèle que son intérêt pour Morel était sincère, alors qu'il satisfait son besoin d'adopter une jeune personne ailleurs.

D'autre part, le baron incarne aussi des traits de la maternité mythologique et son personnage réécrit, d'une certaine manière, le mythe de la « bonne » mère. Cette maternité inverse est en forte contradiction avec la virilité autoproclamée du baron et n'apparaît que dans les derniers volumes de *La Recherche*.

Peu après la réflexion sur son sens de la famille, le baron propose une adoption à la nièce de Jupien (la fille de celui-ci dans l'ébauche),²⁹ afin de reconstituer l'honneur de la jeune femme déshonorée par son amant Morel. Le baron se montre empathique et il prend pitié non seulement de la jeune femme, mais également de Jupien : « D'autres, qu'on va voir, s'étant précipités à l'égard de Morel, quand Jupien en pleurant raconta ses malheurs au baron, celui-ci, non moins malheureux, lui déclara qu'il adoptait la petite abandonnée, qu'elle prendrait un des titres dont il disposait, probablement celui de Mlle d'Oloron, lui ferait donner un complément parfait d'instruction et faire un riche mariage ».³⁰ À l'image d'une « bonne » mère, le baron ressent donc de la compassion, même la re-

24 Marcel Proust : *La Recherche*, t. II, p. 587.

25 Marcel Proust : *La Recherche*, t. III, p. 747.

26 Ibid.

27 Ibid.

28 Ibid.

29 Cf. Marcel Proust : *La Recherche*, t. III, p. 1744.

30 Ibid., p. 815.

sponsabilité d'arranger un bon mariage pour cette fille. Sa pitié ou empathie s'apparente alors à l'intention (ou même l'instinct) d'une mère passionnée de se sacrifier pour son enfant malheureux. De plus, le baron envisage de consoler son amant Jupien en donnant le titre de Mlle d'Oloron à la nièce (la fille) de celui-ci. Le sacrifice d'une parenté adoptive n'est pas anodin, comme Proust le fait remarquer dans les indications de régie de 1920 : « [. . .] M. de Charlus adopta la fille de Jupien. Car le baron se trouvait – bien à tort à vrai dire – quelque responsabilité dans la déception de la fille de Jupien. Elle prit le nom de Mlle d'Oloron [. . .] nom qu'eût régulièrement porté la fille de M. de Charlus s'il en avait eu une ».³¹ Le baron traite cette fille comme sa propre fille biologique. Par conséquent, son sacrifice, sa grande empathie et sa responsabilité donnent au baron un côté plutôt maternel que paternel, car cet amour inconditionnel fait traditionnellement partie du caractère de la « bonne » mère du mythe.

Dans *Albertine disparue* a lieu l'adoption. La nièce de Jupien devenue la fille adoptive du baron de Charlus épouse l'aristocrate Léonor de Cambremer. Elle a finalement eu droit à son bon mariage, même si son époux est infidèle et la jeune mariée meurt peu après. Le baron pourtant, en l'adoptant, arrive finalement à « se coller avec un homme ». L'adoption génère une constellation de famille *queer* avant la lettre qui contient deux « pères » et une fille. Quant aux deux « pères », leur relation intime persiste jusqu'à la fin du roman.

Par ailleurs, la maternité du baron ne s'exprime pas seulement dans la scène de l'adoption, mais aussi dans plusieurs allusions faites par la belle-sœur du baron et le baron lui-même. Dès le début du roman, les lecteur-riche-x-s de *La Recherche* connaissent le surnom de Charlus, énoncé par son amie Odette de Crécy,³² et sa cousine et belle-sœur Oriane de Guermantes.³³ Dans *Du Côté de chez Swann*, elles l'appellent Mémé, ce qui a deux sens dans l'argot français : mémé ou mémère désigne une « [f]emme d'un certain âge ; vieille femme »,³⁴ mais fait également penser au terme affectif pour une grand-mère, intégré dans l'argot comme un « emprunt au langage enfantin, qui a redoublé la finale de grand-mère ».³⁵ Le surnom Mémé pour un baron viril définit donc un élément maternel. Dans *La Prisonnière*, lors d'une conversation avec M. Brichot et le héros du roman, le baron se dit même

31 Marcel Proust : *La Recherche*, t. IV, p. 1131.

32 Cf. Marcel Proust : *La Recherche*, t. I, p. 310 : « Mais comment, mon petit Mémé, je ne comprends pas bien [. . .] ? ».

33 Cf. *ibid.*, p. 337 : « Si on n'avait pas de vos nouvelles par Mémé. . . Pensez que je ne vous vois plus jamais ! ».

34 Jean-Paul Colin/Jean-Pierre Mével et al. (éds.) : *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*. Paris : Larousse 2002, p. 512.

35 *Ibid.*

« une vieille grand-maman rabat-joie ».³⁶ Par conséquent, la maternité semble être une particularité du baron de Charlus que l'on pourrait décrire de manière plus précise en considérant le concept proustien de la « mère profanée », qu'il explique dans *Sodome et Gomorrhe II* en faisant référence au baron de Charlus : « Au reste peut-on séparer entièrement l'aspect de M. de Charlus du fait que, les fils n'ayant pas toujours la ressemblance paternelle, même sans être invertis et en recherchant des femmes, ils consomment dans leur visage la profanation de leur mère ? Mais laissons ici ce qui mériterait un chapitre à part : les mères profanées ».³⁷

En dehors de la célèbre scène à Montjouvain, où le héros est témoin et voyeur d'une profanation d'un père par sa propre fille, Proust traite le sujet de la profanation seulement de façon allusive. Rappelons-nous par exemple le dialogue chez le grand-oncle Adolphe dans *Du côté de chez Swann*, où la dame en rose (la future Odette de Crécy) remarque la ressemblance du héros avec sa mère, la nièce d'Adolphe, alors que celui-ci insiste sur la ressemblance paternelle : « Comme il ressemble à sa mère, dit-elle. – Mais vous n'avez jamais vu ma nièce qu'en photographie, dit vivement mon oncle d'un ton bourru. [. .] Il ressemble surtout à son père », grogna mon oncle [. .] ».³⁸

Néanmoins, Michel Schneider suppose que la profanation maternelle pourrait être un des grands sujets du roman : « Le chapitre « à part » ne fut pas écrit. Est-ce parce que toute la *Recherche* parle de cette profanation, non pas des mères, pluriel de dissimulation, mais de la seule et unique Maman ? »³⁹ D'après Luzius Keller, il y a tout de même plusieurs textes proustiens qui traitent plus explicitement du sujet de la profanation : Keller cite par exemple « La confession d'une jeune fille », une nouvelle du recueil *Les Plaisirs et les Jours* ou encore un chapitre du roman fragmentaire *Jean Santeuil*.⁴⁰

Quant au baron de Charlus, c'est surtout son apparence féminine qui le laisse apparaître comme un personnage maternel. Peu avant l'allusion faite au chapitre à part, Proust insiste sur la ressemblance du baron avec Marie de Marsantes, sa sœur : « On aurait cru voir s'avancer Mme de Marsantes, tant ressortait à ce moment la femme qu'une erreur de la nature avait mise dans le corps de M. de Charlus ».⁴¹ Son apparence féminine est alors une conséquence de l'inversion sexuelle. Cette « erreur de la nature » explique non seulement l'efféminement et les afféteries, mais aussi les traits maternels de Charlus, qui s'amplifient encore davantage vers la fin du roman.

36 Marcel Proust : *La Recherche*, t. III, p. 715.

37 Ibid., p. 300.

38 Marcel Proust : *La Recherche*, t. I, p. 75.

39 Michel Schneider : *Maman*, p. 198.

40 Cf. Luzius Keller : *Das Marcel Proust Alphabet*. Berlin : Friedenauer Presse 2022, p. 828.

41 Marcel Proust : *La Recherche*, t. III, p. 300.

Dans *Le Temps retrouvé*, sa belle-sœur Oriane juge le baron de la manière suivante : « Il a toujours été le portrait de ma belle-mère ; mais c'est encore plus frappant maintenant ». ⁴²

Ainsi, c'est la ressemblance à la mère qui constitue la profanation du baron de Charlus. L'évaluation d'Oriane est suivie d'une autre réflexion sur la relation entre l'inversion (comme sexualité d'une « nature fautive ») et l'apparence physique de l'inverti. Selon cette argumentation, il est impossible pour l'inverti de cacher son efféminement et sa ressemblance à la mère. C'est de nouveau l'exemple du baron de Charlus qui explique l'apparence maternelle d'un inverti, identifiable ici comme la même « erreur de la nature » :

Cette ressemblance n'avait rien d'extraordinaire. On sait en effet que certaines femmes se projettent en quelque sorte elles-mêmes en un autre être avec la plus grande exactitude, la seule erreur est dans le sexe. Erreur dont on ne peut pas dire : *felix culpa*, car le sexe réagit sur la personnalité et chez un homme le même féminisme devient afféterie, la réserve susceptible, etc. N'importe, dans la figure, fût-elle barbue, dans les joues, même congestionnées sous les favoris, il y a certaines lignes superposables à quelque portrait maternel. Il n'est guère un vieux Charlus qui ne soit une ruine, où l'on ne reconnaisse avec étonnement sous tous les empâtements de la graisse et de la poudre de riz quelques fragments d'une belle femme en sa jeunesse éternelle. ⁴³

Charlus réapparaît ici comme un vieux personnage, mais qui cache derrière sa graisse et sa poudre un idéal de beauté féminine, ce qui est le portrait de sa propre mère. En conclusion, le baron de Charlus peut être vu comme un personnage maternel à cause de sa ressemblance avec sa propre mère et sœur, de son surnom Mémé et de l'adoption d'une jeune fille, un acte motivé par la pitié et la responsabilité maternelle.

4 Le héros enceint

Pour prendre un deuxième personnage proustien, suivons l'imagination du héros de devenir un homme enceint. Généralement, on ne trouve que des personnages cisgenres dans *La Recherche* de Proust. De plus, le héros de *La Recherche* n'est pas seulement cisgenre, il se définit comme strictement hétérosexuel – si on ignore ses activités comme voyeur et son intérêt visuel aux rapports sexuels des

⁴² Marcel Proust : *La Recherche*, t. IV, p. 570.

⁴³ Ibid.

personnages « invertis » et « gomorrhéennes ». ⁴⁴ Mais comment la grossesse et la masculinité hétéronormative peuvent-elles cohabiter ?

Dans le roman, on dénombre au moins deux passages célèbres où Proust permet d'entrevoir une grossesse masculine. Dans *Sodome et Gomorrhe I*, Proust en mène une première réflexion en faisant allusion au mythe de Néron dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine au cours de sa description du rapport homosexuel entre le baron de Charlus et Jupien : « J'en conclus plus tard qu'il y a une chose aussi bruyante que la souffrance, c'est le plaisir, surtout quand s'y ajoutent – à défaut de la peur d'avoir des enfants, ce qui ne pouvait être le cas ici malgré l'exemple peu probant de la *Légende dorée* – des soucis immédiats de propreté ». ⁴⁵

Dans le chapitre « Saint-Pierre, apôtre », Jacques de Voragine rapporte les crimes de l'empereur romain, surtout ceux qu'il voulait commettre contre sa propre mère ou contre la maternité en général. Néron « ordonna de mettre à mort sa mère et de lui couper le ventre, afin de voir la façon dont il avait habité dans son sein ». ⁴⁶ L'acte de (laisser) tuer sa propre mère symbolise probablement la plus grande profanation de la figure maternelle. Mais selon la légende, les médecins ne suivirent pas l'ordre de l'empereur (par crainte de culpabilité). En conséquence, Néron a ordonné sous peine de mort qu'on le mette enceint pour qu'il « puisse [se] rendre compte de ce que [s]a mère a souffert en [l]'enfantant ». ⁴⁷ Impuissant face aux lois de la nature, les médecins de Néron se sauvaient de la mort par une ruse :

Alors les médecins, l'ayant enivré, lui firent avaler une grenouille, qui gonfla dans son ventre et lui donna l'illusion d'être pareil à une femme enceinte. Mais bientôt, la douleur devenant trop forte, il dit : « Hâtez l'heure de mon accouchement, car ma grossesse me fatigue et m'étouffe ! » Ils lui donnèrent alors un vomitif, et aussitôt il rendit la grenouille qu'il avait dans le ventre, mais tout infectée d'humeur et toute tachée de sang. ⁴⁸

Dupé par ses médecins, Néron croyait qu'il était véritablement enceint. Sa naïveté ainsi que la grenouille, son enfant monstrueux qu'il n'aimait pas spontanément et qu'il laissait séquestrer, symbolisent l'absurdité de la grossesse masculine en

⁴⁴ Cf. Adeline Soldin : *Seeing Feeling : Queer Voyeurism in À la recherche du temps perdu*. In : *French Studies* LXIX, 3 (2015), p. 318–332. DOI : 10.1093/fs/knv072 [dernier accès : 23/12/2023], ici p. 329.

⁴⁵ Marcel Proust : *La Recherche*, t. III, p. 11.

⁴⁶ Jacques de Voragine : *La Légende dorée : traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits avec une introduction, des notes, et un index alphabétique, par Teodor de Wyzewa*. Paris : Perrin. En ligne : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202210w/f353.item> > [dernier accès : 23/12/2023], p. 320.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid., p. 320–321.

tant que maternité corporelle. La légende de l'empereur Néron, qui en plus s'est marié avec un homme avant de se suicider,⁴⁹ devient ainsi un exemple effrayant qui sacralise la maternité en tant que qualité exclusivement féminine. Épouser un homme et enfanter un bébé sont pour un homme cisgenre des idées impensables face à l'hétérosexisme établi. Cet hétérosexisme interdit de penser de manière non binaire compte tenu du fait que chaque grossesse masculine (dans son sens corporel) se montre ridicule devant la maternité sacralisée que connaît le christianisme. En citant « l'exemple peu probant de la *Légende dorée* », Proust renforce le caractère absurde de la grossesse de Néron dans le contexte d'un rapport homosexuel.

Néanmoins, il est possible de considérer un homme comme une mère grâce à une conception spirituelle de la maternité. Comme l'explique Barbara Vinken, l'idéal féminin avant la création du mythe de la mère était l'ascète ou la religieuse. Les religieuses étaient liées l'une à l'autre par une maternité spirituelle et par la décision de ne pas donner physiquement naissance à un enfant. L'état de grossesse spirituelle en tant que métaphore peut également être inclus dans cette conception de maternité prémythologique.⁵⁰

D'après Daniel Fabre, la métaphore d'un poète enceint avec son ouvrage existait autour de Proust en tant qu'autodescription chez plusieurs écrivains (masculins) du XIX^e et XX^e siècle : « Balzac, Flaubert, Edmond de Goncourt, Amiel, Jules Vallès, André Gide. . . ».⁵¹ De manière générale, le processus d'écriture correspond à la grossesse, la publication à l'enfantement et le livre paru à l'enfant aimé de manière passionnée et spontanée.

Quant à Proust, il utilisait la métaphore de la maternité masculine à double égard : comme une stratégie poétique dans son œuvre littéraire, mais aussi comme un trait de personnalité afin de se décrire soi-même. Dans son roman, il transmet l'aspect de la maternité spirituelle à son héros sans que ce soit non normatif ou problématique face à la sexualité du dernier. Cette maternité en tant que métaphore se détache d'un champ de comparaisons que Proust ouvre concernant l'expérience d'écrire une œuvre littéraire dans *Le Temps retrouvé* :

49 Cf. Ruth von Bernuth/Janice Hansen : Neros Missetaten : Ein neuer Textzeuge der Harburger Legenda aurea I aus der Sammlung Jantz. In : *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 144, 3 (2015), p. 346–358. En ligne : < <https://www.jstor.org/stable/43672100> > [dernier accès : 23/12/2023], ici p. 347–348.

50 Cf. Barbara Vinken : Denn alle Lust will Ewigkeit : Eine kleine Geschichte der Mütterlichkeit. In : *figurationen* 7, 1 (2006), p. 11–18. DOI : 10.7788/figurationen.2006.7.1.11 [dernier accès : 23/12/2023], ici p. 12.

51 Daniel Fabre : Marcel Proust en mal de mère : Une fiction du créateur. In : *Gradhiva* 20 (2014), p. 48–83. DOI : 10.4000/gradhiva.2831 [dernier accès : 23/12/2023], ici p. 72.

« [. . .] ; car cet écrivain [. . .] devrait préparer son livre, minutieusement [. . .], le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant [. . .] ».⁵²

À côté de l'autoportrait de l'œuvre proustienne semblable à une église (ou plutôt une cathédrale),⁵³ il est bien connu que « Proust emploie souvent la comparaison avec un enfant quand il pense à son roman ».⁵⁴ Pourtant, le verbe « *suralimenter* » paraît peu conventionnel. Dans le contexte de *supporter*, *accepter*, *vaincre*, *conquérir*, etc., l'activité du poète de *suralimenter* son livre implique un travail laborieux, un acte d'abnégation. Il génère donc plutôt l'association au rôle de la mère, une mère dévouée qui s'occupe du ménage, se sacrifie pour l'enfant, le dorlote, le *surbichonne*. Le rôle du parent reste donc ambivalent, mais obtient déjà dans ce contexte le statut d'une métaphore. Dans la suite du récit, le héros exprime ses sentiments encore plus explicitement et les estime maternels face à l'enfant littéraire :

L'organisation de ma mémoire, de mes préoccupations, était liée à mon œuvre, peut-être parce que, tandis que les lettres reçues étaient oubliées l'instant d'après, l'idée de mon œuvre était dans ma tête, toujours la même, en perpétuel devenir. Mais elle aussi m'était devenue importune. Elle était pour moi comme un fils dont la mère mourante doit encore s'imposer la fatigue de s'occuper sans cesse, entre les piqûres et les ventouses.⁵⁵

Arrivé à la fin de sa vie, le héros proustien est devenu « mère avant tout ». Il ne s'occupe que de son œuvre étant d'une importance primordiale, mais restant également un devoir accablant pour lui. Tout de même, il accepte de se sacrifier pour son enfant : même à l'agonie, il reste disposé à donner naissance à son œuvre. Le sacrifice et un amour sans limites en tant que noyau narratif du mythe de la « bonne mère » restent bien visibles. Même si le genre de la mère est varié et l'enfant n'est qu'une métaphore, l'amour maternel reste naturel, certain et invariable.

En effet, la variation du mythe dans cette scène est l'inversion, soit le moyen de présentation « le plus proustien ». Un poète masculin, *straight* et cisgenre devient une mère dévouée, pendant qu'une œuvre littéraire (« elle » !) se transforme en « un fils » considéré comme « importun[] » et peu autonome pour l'instant. Dans cette inversion du genre (en ce qui concerne à la fois les personnalités et le langage) se manifeste la poésie *queer* de Proust. En prêtant à son héros une caractéristique sacrée et exclusivement maternelle, sa stratégie littéraire de

52 Marcel Proust : *La Recherche*, t. IV, p. 609–610.

53 Cf. Luzius Keller : *Das Marcel Proust Alphabet*, p. 644.

54 Marcel Proust : *La Recherche*, t. IV, p. 1310.

55 *Ibid.*, p. 619.

l'inversion profane alors les mères et la grossesse. Michel Schneider souligne la transformation du héros en personnage maternel et fait également allusion à cette esthétique « coupable » de la mère profanée :

Bien plus, lorsque s'achève le roman qu'on lit, où par une vaste préterition il n'est question que d'un roman impossible à écrire, le narrateur regarde son livre comme s'il était son enfant, non sans la culpabilité d'avoir en quelque sorte pris la place de la mère. Dans l'enfantement douloureux, il se voit telle une mère morte en couches pour que survive ce morceau d'elle qui n'est plus tout à fait elle.⁵⁶

Cet autoportrait *queer* du narrateur correspond aussi à la « légende » sur l'auteur lui-même, qui, en écrivant, se conduisait comme une femme enceinte. D'après les souvenirs de sa dernière servante Céleste Albaret, l'auteur avait des goûts étranges et une haute sensibilité face à « l'assaut des odeurs que la fumigation journalière dissip[ait] ». ⁵⁷ Son appétit changeait rapidement et ses *envies* – particulières, étranges et changeantes – peuvent être lues dans leur double sens, comme l'explique Daniel Fabre :

La relation ainsi explicitée nous oriente vers un sens particulier du mot « envie ». Fondé sur une conviction médicale antique, il apparaît au tout début du xvii^e siècle pour désigner les appétences des futures mères qu'il faut satisfaire aussitôt car, dans le cas contraire, l'enfant naîtrait marqué. [. . .] Comme une femme, Proust désire hors saison, à contretemps, et son répertoire, luxueux et rare – le chocolat, les fruits rouges, les glaces. . . –, évoque point par point l'humeur déréglée et prédatrice qui va avec la grossesse.⁵⁸

La lecture de Proust en tant qu'auteur enceint de son livre promet de nouvelles perspectives sur la genèse d'une œuvre littéraire ainsi que la maternité en général. Le mot *enfanter* souligne, avec son double sens, les deux directions : *enfanter* peut signifier « procréer » (chez la mère) ou « créer » comme métaphore (chez l'homme par exemple).⁵⁹ La création d'une œuvre littéraire croise donc la procréation de la mère.

C'est ainsi que la relation avec sa propre mère se transformait peu après la mort de cette dernière en un état de grossesse chez Proust, une fantaisie non normative qui transgresse les limites du genre. La maternité devient donc une caractéristique androgyne, une particularité hors du genre. Par ailleurs, l'imagination d'être une mère en train de mourir en couches est une autodescription prous-

⁵⁶ Michel Schneider : *Maman*, p. 37.

⁵⁷ Daniel Fabre : L'androgyne fécond ou les quatre conversions de l'écrivain. In : *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 11 (2000), p. 1–30. DOI : 10.4000/clio.214 [dernier accès : 23/12/2023], ici p. 11.

⁵⁸ Daniel Fabre : *Marcel Proust en mal de mère*, p. 71.

⁵⁹ Cf. *ibid.*, p. 72.

tienne devenue célèbre. Dans son *Carnet de 1908*, il se décrit comme la mère enceinte et douloureuse, qui aime son enfant, mais se soucie de son avenir : « Le travail nous rend un peu | mères. Parfois me sentant près de | ma fin je me disais, sentant l' | enfant qui se formait dans mes | flancs, et ne sachant pas si | je réunirais les forces qu'il faut | pour enfanter, je lui disais avec | un triste et doux sourire : « Te | verrais-je jamais. »⁶⁰

Le phénomène proustien d'être *rendu un peu mère*, donc la transformation en un personnage maternel, pourrait directement être associé au progrès médical d'aujourd'hui. Selon Rösler et Höllrigl Tschaikner, la femme du *xxi^e* siècle ne doit plus être considérée comme *prédestinée* à être mère avant tout, au contraire : elle le *devient* par des changements corporels, psychologiques, relationnels, professionnels et idéologiques.⁶¹ À ces changements rompant avec l'ancien mythe de l'instinct maternel, correspond un terme de la recherche médicale sur le cerveau féminin : la *matrescence*, soit un mot-valise qui fusionne la maternité et l'adolescence, l'état d'être mère et la pensée d'un développement (les journalistes allemands utilisent même le mot *Muttertät*, construit de maternité et puberté).⁶² Le concept de la *matrescence* semble cohérent avec l'idée de Proust selon laquelle les sentiments maternels s'amplifient face à la « naissance » prompte d'un roman. De ce fait, Proust ainsi que le héros de *La Recherche*, qui ne transgresse pas explicitement la cishétérosexualité établie, apparaissent finalement comme des hommes enceints ou maternels ; on poursuit leur développement en lisant le roman ou la biographie de Proust.

Cependant, il s'agit ici d'une imagination masculine qui est ancienne et universelle : le rêve d'être comme la propre mère, d'être pareil à une femme enceinte, de procréer comme elle. L'exemple médiéval de *La Légende dorée*, qui transmet le mythe de Néron, fait preuve de ce souhait, articulé longtemps avant Proust. Pour l'instant, la grossesse et l'enfantement d'un homme cisgenre restent impossibles. En revanche, un phénomène culturel du *xxi^e* siècle continue de poursuivre ce rêve sur la grossesse masculine : le *mpreg* en tant que genre de fanfiction. Pour approfondir le sujet de la grossesse masculine chez Proust et pour donner une perspective prometteuse au lieu d'une conclusion classique, je souhaite proposer quelques arguments qui encouragent à associer le roman de Proust à la fanfiction, notamment la fanfiction *slash* et *mpreg*.

Premièrement, le célèbre chapitre *Sodome et Gomorrhe I* peut être considéré comme une fiction *slash* avant la lettre. Selon la définition de Martina Stem-

⁶⁰ Marcel Proust : *Le carnet de 1908*. Édité par Philip Kolb. Paris : Gallimard 1976 (Cahiers Marcel Proust, 8), p. 69.

⁶¹ Cf. Annika Rösler/Evelyn Höllrigl Tschaikner : *Mythos Mutterinstinkt*, p. 56–57.

⁶² Cf. *ibid.*, p. 50.

berger, le *slash* est un genre de récits d'amour (souvent érotiques ou pornographiques) qui traitent des relations entre deux hommes, plus précisément entre deux personnages masculins d'une œuvre déjà existante, qui n'étaient pas (explicitement) homoérotiques auparavant.⁶³ L'auteur fan (plus souvent l'auteure fan), invente donc une nouvelle histoire amoureuse ou sexuelle, basée sur deux personnages qu'elle n'a pas inventés, mais importés de l'autre œuvre, devenus désormais « slashés ».

Dans *Sodome et Gomorrhe I*, Proust a également « slashé » deux de ses propres personnages masculins, même s'il n'utilise pas la barre oblique, mais un trait d'union pour désigner la célèbre « conjonction Jupien-Charlus ».⁶⁴ Encore plus choquant à l'époque, la parution simultanée de ce court chapitre d'une quarantaine de pages avec la partie précédente, *Le Coté de Guermantes II*, où Proust a déjà annoncé la découverte d'un « paysage non plus turnérien mais moral si important, qu'il est préférable d'en retarder le récit de quelques instants [. . .] ».⁶⁵ Dans l'analepse annoncée, le héros surprend l'homosexualité du baron de Charlus pendant qu'il a un rapport sexuel avec l'ancien giletier Jupien. En créant cet effet tardif, cet élément ultérieur, et en traitant le sujet délicat de l'inversion (c'est-à-dire l'homosexualité masculine), *Sodome et Gomorrhe I* peut être considéré comme un chapitre à part ou même un prédécesseur littéraire qui correspond au concept du *slash* d'aujourd'hui, même s'il était écrit et publié par l'auteur lui-même.

Deuxièmement, la fanfiction connaît la grossesse masculine sous le tag *mpreg* (anglais pour *male pregnancy*), qui est un sous-genre de la fanfiction *slash* et traite le sujet de la grossesse lors d'une relation amoureuse entre deux personnages gays. À la différence de la grossesse d'un homme trans (qui a gardé du moins son utérus pour devenir enceint), la fanfiction *mpreg* traite exclusivement des hommes cisgenres : « *Those male characters are cisgender, meaning that they identify as and are seen as having a normative masculine gender identity that also matches their physical sex. None of them are transgender or genderqueer [. . .]* »,⁶⁶ « Ces personnages masculins sont cisgenres, ce qui signifie qu'ils s'identifient et sont considérés comme ayant une identité de genre masculine normative qui correspond également à leur sexe physique. Aucun d'entre eux n'est transgenre ou genderqueer [. . .] ».⁶⁷

63 Cf. Martina Stemberger : *Homer meets Harry Potter : Fanfiction zwischen Klassik und Populärkultur*. Tübingen : Narr Francke Attempto 2021, p. 13.

64 Marcel Proust : *La Recherche*, t. III, p. 33.

65 Marcel Proust : *La Recherche*, t. II, p. 861.

66 Mary Ingram-Waters : *Writing the Pregnant Man*. In : *Transformative Works and Cultures* 20 (2015), s. p. DOI : 10.3983/twc.2015.0651 [dernier accès 23/12/2023], ici paragr. 4.3.

67 *Ibid.*, je traduis en français.

Faute d'une greffe d'utérus réussie chez un homme cisgenre, la grossesse chez un homme reste (même au XXI^e siècle) un élément fantastique. Pour cette raison, le *mpreg* comme genre de fanfiction s'adonne souvent à la littérature de fantasy. D'après quelques fans interrogées par Mary Ingram-Waters, *mpreg* a plus de sens dans un univers fantastique ou alternatif, ce qui explique pourquoi la plupart des textes *mpreg* font référence au monde d'*Harry Potter* ou du *Seigneur des anneaux*.⁶⁸ Dans un tel univers, l'homme cisgenre devient fertile par une formule magique tout en obtenant une césarienne par un coup de baguette magique au lieu d'un accouchement vaginal (ou a fortiori anal, ce qui serait une sorte de sacrilège).⁶⁹ Parallèlement à Proust, c'est le sexe masculin – intouché et indiscutable – qui constitue l'attrait du texte. Le *mpreg* propose donc diverses solutions littéraires pour décrire les sentiments masculins concernant des sujets maternels (la grossesse, l'accouchement, l'allaitement, etc.). Comme chez Proust, les textes *mpreg* associent la maternité à une identité explicitement masculine. En créant une nouvelle variation du mythe de la mère, le *mpreg* laisse réfléchir sur la maternité, la procréation maternelle ainsi que la masculinité et l'amour non normatif.

Finalement, il existe des textes de fan qui s'adonnent à l'œuvre de Marcel Proust. Rien que sur *Archive of our Own*, l'une des plus grandes plateformes internationales de fanfiction, on compte 17 ouvrages consacrés explicitement à *La Recherche*. Ce *fandom* a bien entendu une dimension multilingue : il regroupe des textes en italien, français, anglais, et même en mandarin et en russe.⁷⁰ Une recherche « Proust » sur le site révèle 211 résultats faisant référence à Proust, au célèbre *Questionnaire de Proust* ou bien au *Proust Effect* (c'est-à-dire la mémoire involontaire évoquée lors de la scène de la madeleine dans *Du côté de chez Swann*).⁷¹ À la fin de sa monographie traitant le vaste sujet de la fanfiction, Stemberger décrit un exemple qui cite le passage de Proust tout en mélangeant la mémoire involontaire avec de nombreuses autres idées reçues de grandes œuvres littéraires.⁷²

En définitive, mon analyse montre que la perspective du XXI^e siècle offre une nouvelle vision sur la maternité chez Proust, beaucoup plus pluraliste et non normative. Proust transforme son « mal de mère » en quelques caractéristiques maternelles chez le baron de Charlus et son héros. En conséquence, il est l'auteur qui a inversé la figure de la mère. Sa vie inhabituelle et son roman à nul autre

68 Cf. *ibid.*, paragr. 4.2.

69 Cf. *ibid.*

70 Cf. Organization for Transformative Works : *Archive of Our Own*. En ligne : <https://archiveofourown.org> [dernier accès : 23/12/2023].

71 Cf. *ibid.*

72 Cf. Martina Stemberger : *Homer meets Harry Potter*, p. 85–86.

pareil nous invitent à repenser le sujet universel de la maternité, tout comme la fanfiction contemporaine qui crée continuellement ses propres variations du mythe de la mère.

5 Bibliographie

- Aldaraca, Bridget A. : *El Ángel Del Hogar : Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill : University of Carolina Press 1992.
- Badinter, Elisabeth : *L'amour en plus : Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle*. Paris : Flammarion 2010.
- Bernuth, Ruth von/Janice Hansen : Neros Missetaten : Ein neuer Textzeuge der Harburger Legenda aurea I aus der Sammlung Jantz. In : *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 144, 3 (2015), p. 346–358. En ligne : < <https://www.jstor.org/stable/43672100> > [dernier accès : 23/12/2023].
- Blumenberg, Hans : *Arbeit am Mythos*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 2014.
- Brunet, Etienne : *Le vocabulaire de Proust*. Genève : Skatline 1983.
- Colin, Jean-Paul/Jean-Pierre Mével et al. (éds.) : *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*. Paris : Larousse 2002.
- Fabre, Daniel : L'androgynie fécond ou les quatre conversions de l'écrivain. In : *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 11 (2000), p. 1–30. DOI : 10.4000/cli0.214 [dernier accès : 23/12/2023].
- Fabre, Daniel : Marcel Proust en mal de mère : Une fiction du créateur. In : *Gradhiva* 20 (2014), p. 48–83. DOI : 10.4000/gradhiva.2831 [dernier accès : 23/12/2023].
- Ingram-Waters, Mary : Writing the Pregnant Man. In : *Transformative Works and Cultures* 20 (2015), s. p. DOI : 10.3983/twc.2015.0651 [dernier accès 23/12/2023].
- Keller, Luzius : *Das Marcel Proust Alphabet*. Berlin : Friedenauer Presse 2022.
- Ladenson, Elisabeth : *Proust's Lesbianism*. Ithaca/London : Cornell University Press 1999.
- Lévi-Strauss, Claude : *La pensée sauvage*. Paris : Plon 1962.
- Maaz, Hans-Joachim : *Der Lilith Komplex : Die dunklen Seiten der Mütterlichkeit*. Munich : dtv 2021.
- Malich, Lisa : Who's your mommy now? Nationalmütter, Fuckermothers und die Geschichte des Muttermythos. In : Annika Mecklenbrauck/Lukas Böckmann (éds.) : *The Mamas and the Papas : Reproduktion, Pop & widerspenstige Verhältnisse*. Mayence : Ventil 2013, p. 17–33.
- Norwood, Kristen : A Pregnant Pause, a Transgender Look : Thomas Beatie in the Maternity Pose. In : Jane Campbell/Theresa Carilli (éds.) : *Queer Media Images : LGBT Perspectives*. Lanham : Lexington, p. 65–76.
- Organization for Transformative Works : *Archive of Our Own*. En ligne : < <https://archiveofourown.org> > [dernier accès : 23/12/2023].
- Proust Marcel, : *Le carnet de 1908*. Édité par Philip Kolb. Paris : Gallimard 1976 (Cahiers Marcel Proust, 8).
- Proust, Marcel : *À la recherche du temps perdu*. Édité par Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard 1987–1989.
- Rösler, Annika/Evelyn Höllrigl Tschalkner : *Mythos Mutterinstinkt : Wie moderne Hirnforschung uns von alten Rollenbildern befreit und Elternschaft neu denken lässt*. Munich : Kösel 2023.
- Schneider, Michel : *Maman*. Paris : Gallimard 2005.
- Soldin, Adeline : Seeing Feeling : Queer Voyeurism in À la recherche du temps perdu. In : *French Studies* LXIX, 3 (2015), p. 318–332. DOI : 10.1093/fs/knv072 [dernier accès : 23/12/2023].

- Stemberger, Martina : *Homer meets Harry Potter : Fanfiction zwischen Klassik und Populärkultur*. Tübingen : Narr Francke Attempto 2021.
- Vinken, Barbara : Denn alle Lust will Ewigkeit : Eine kleine Geschichte der Mütterlichkeit. In : *figurationen* 7, 1 (2006), p. 11–18. DOI : 10.7788/figurationen.2006.7.1.11 [dernier accès : 23/12/2023].
- Voragine, Jacques de : *La Légende dorée : traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits avec une introduction, des notes, et un index alphabétique, par Teodor de Wyzewa*. Paris : Perrin. En ligne : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202210w/f353.item> > [dernier accès : 23/12/2023].
- Warner, Michael : Introduction. In : id. (éd.) : *Fear of a Queer Planet : Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis : University of Minnesota Press 1993, p. vii–xxxi.
- Woolf, Virginia : *Killing the Angel in the House*. London : Penguin 1995.

Jan Zatloukal

Écrire sa mère. La figure maternelle chez deux auteurs spiritualistes : Jean Sullivan et Alain Rémond

1 Introduction

Depuis les origines, l'histoire de la littérature est peuplée de figures maternelles et les mères ne cessent d'inspirer les écrivains jusqu'à nos jours. L'amour maternel ou au contraire le manque d'affection de la part de la mère deviennent pour de nombreux hommes ou femmes de lettres un stimulus puissant de leur création, de sorte que la présence maternelle contribue pour beaucoup, pour reprendre les mots de Bernard Cazeneuve à propos de François Mauriac, à « féconder une approche poétique du monde ».¹ Les images de mères dans la littérature moderne oscillent entre l'idéalisation et la démythification ; alors que certaines sont immortalisées, d'autres sont oubliées. La problématique des relations familiales, le lien entre la mère ou le père et leur progéniture attire depuis longtemps l'attention méritée des spécialistes des sciences humaines et sociales, y compris des critiques littéraires.²

Dans notre contribution, nous essaierons de rapprocher deux ouvrages de deux auteurs spiritualistes, *Devance tout adieu* (1966) de Jean Sullivan et *Ma mère avait ce geste* (2021) d'Alain Rémond, qui tous deux mettent leur mère au centre de leurs récits.

1 Bernard Cazeneuve : *Ma vie avec Mauriac*. Paris : Gallimard 2023, p. 2.

2 Voir notamment les deux volumes de *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles*, ouvrage collectif dirigé par Muriel Lucie Clément et Sabine van Wesemael et publié par L'Harmattan en 2008, dont la première partie est consacrée à la figure paternelle et la seconde à celle de la mère.

Note : Le présent article s'inscrit dans le projet de recherche IGA_FF_2023_032 administré par l'Université Palacký d'Olomouc.

2 Deux auteurs, deux récits, une mère : rapprochements

Ni l'un ni l'autre de nos deux auteurs n'est massivement connu. Jean Sullivan (1913–1980), de son vrai nom Joseph Lemarchand, était un prêtre qui à l'âge de 45 ans a quitté la prêtrise pour se consacrer pleinement à la littérature. Auteur d'une trentaine de romans et d'essais publiés le plus souvent chez Gallimard, il reçoit en 1964 le Grand prix catholique de littérature pour son roman *Mais il y a la mer*. La critique décèle en lui un écrivain de l'intériorité, de l'expérience mystique, doué d'une voix prophétique et poétique vigoureuse.³ Sa position à la marge du champ littéraire lui permet de s'exprimer avec une liberté totale et ses écrits sont dotés d'une « sensibilité aigüe pour démasquer l'hypocrisie religieuse tout autant que celle d'un monde voué à l'argent ».⁴ La vie de Jean Sullivan s'achève précocement le 16 février 1980 lorsqu'un chauffard l'écrase dans les rues parisiennes juste un mois avant que Roland Barthes ne subisse le même sort.

Alain Rémond (*1946) est un chroniqueur et journaliste de longue date dans de nombreux journaux et revues (*Télérama*, *Marianne*, *Paris-Hebdo*, *Les Nouvelles littéraires*, *La Croix*), critique de cinéma, essayiste et auteur de récits autobiographiques dans lesquels il revisite son enfance en Bretagne et qui sont devenus de grands succès d'édition (*Chaque jour est un adieu* 2000, *Un jeune homme est passé* 2002, *Comme une chanson dans la nuit* 2003).

À lire les récits d'enfance de nos deux auteurs, on se rend compte que de nombreux points les rapprochent. Ils auraient presque pu être frères tant leur milieu familial, leurs trajectoires vitales mais aussi leurs attitudes vis-à-vis de leurs mères se ressemblent. Originaires de deux petits villages bretons, issus du milieu traditionnaliste, fortement catholiques au point que l'un devient prêtre et l'autre abandonne la même carrière après quatre ans d'études au séminaire, tous deux vivent leur enfance à la campagne au milieu de la nature, ayant pour compagnons les bêtes, les arbres et les chemins à travers les forêts. Tous deux baignent dans une affection maternelle sans faille mais souffrent de l'absence d'une figure paternelle, ce qui est à l'origine de traumatismes d'enfance. Le père de Sullivan est tué sur le champ d'honneur de la Grande guerre lorsque son fils a trois ans, et le remariage de sa mère, pour des raisons économiques, laisse une

³ Cf. par ex. Jean Lavoué : Jean Sullivan, la chaire et le souffle. In : *La Chaire et le Souffle, revue internationale de théologie et de spiritualité*, « Regards croisés sur l'Humain », n° 2 (2006), p. 31–48. Disponible sur : https://archive.wikiwix.com/cache/display2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.lachairelesouffle.org%2FIMG%2Fpdf%2FJean_Sullivan_la_chair_et_le_souffle.pdf.

⁴ Ibid.

cicatrice durable dans l'âme du fils. Le père du petit Alain n'est pour ce dernier qu'un étranger responsable des violences du soir qui éclatent avec une régularité implacable dès son arrivée à la maison. Dans les deux cas, l'effacement du père permet de mettre en valeur les personnages maternels et leur rôle dans la formation des personnalités des fils et dans la maintenance de la cohésion du groupe familial. Par leurs livres, les deux fils rendent un témoignage touchant quant à la femme de leur vie, leur mère, qui dans les deux récits porte incroyablement le même nom d'Angèle.

Les ouvrages des auteurs présentent également de nombreux points communs, si bien que l'on serait tenté de mettre en parallèle des passages de leurs livres respectifs traitant de motifs et thèmes similaires et racontant des situations aux ressemblances frappantes.⁵ Faute d'espace, nous nous voyons obligés de choisir ici trois éléments révélateurs : l'existence insignifiante des figures maternelles ; la présence de l'écriture compensatoire, palliative et métatextuelle et le moment de l'agonie et de la mort des mères.

3 La sagesse des mères insignifiantes

Parmi les représentations littéraires de la mère, on retrouve en général des images de figures fortes voire exceptionnelles, que ce soit dans le sens positif ou négatif. Les mères d'Albert Cohen ou de Romain Gary sont des modèles de mères totalement dévouées à leurs fils, les enveloppant de la démesure de leur affection au point parfois de trop peser sur leur existence et de pratiquement les étouffer de leur amour. De l'autre côté, il y a les mères monstrueuses, autoritaires et manipulatrices, comme dans *Génitrix* de François Mauriac, voire les mères toxiques, mal-aimantes qui maltraitent leurs enfants et dont l'exemple le plus célèbre est sans doute Folcoche, cette mère-vipère si bien dépeinte par Hervé Bazin dans son roman autobiographique.

Pour leur part, nos deux auteurs insistent, en décrivant leurs mères, sur l'insignifiance de leur existence, sur ce que Pierre Michon a appelé les vies minuscules.⁶ Les deux mères appartiennent aux « gens sans importance », aux « petites

5 Entre autres, citons le motif du vol des produits agricoles, le thème de la misère matérielle, le motif du labyrinthe, la vitalité des mères et leurs agonies douloureuses, etc. La différence majeure entre les deux récits consiste en ce que le premier fut écrit immédiatement après la mort de la mère (et entamé probablement même durant la dernière période de sa vie), tandis que le second fut écrit avec un recul de plus de 50 ans par rapport aux événements décrits.

6 C'est Aain Rémond qui, dans ce contexte, fait référence à Pierre Michon et également à Louis Guilloux (p. 131–133). Il est frappé par cette coïncidence que sa mère a passé les dernières semai-

gens » ; elles sont présentées comme simples, pauvres, humbles paysannes « incultes », au comportement maladroit par rapport aux « villotins »⁷ ou « notables ». Or c'est précisément cette vie humble, vécue comme en cachette dans la précarité matérielle, mais riche d'intériorité, qui correspond à nos deux mères. En ceci, on peut les rapprocher de l'archétype marial. Les deux mères prononcent aussi leur « fiat » en sacrifiant tout naturellement leurs rêves secrets (d'avoir sa propre épicerie, d'avoir un fils prêtre) à l'épanouissement de leur enfant. Comme Marie, la mère de Jean Sullivan « garde en son cœur » et réfléchit sur les paroles prononcées lors de leurs conversations dominicales par ce fils qu'elle nomme avec une touche de taquinerie « toi qui sais tout »⁸, en lui posant des questions qui sont au-delà de l'horizon de ses connaissances. Malgré leur manque d'éducation, les deux mères acquièrent une sagesse, cette « science innée »⁹ qui ne se gagne pas dans les universités mais qui leur permet de prendre toute leur place dans la vie de leurs fils, de devenir les phares et les repaires de leur existence et de leur transmettre l'attitude essentielle à adopter devant la vie. Sullivan saisit parfaitement cette contradiction entre sa mère qu'il caractérise comme « une vieille femme inculte »¹⁰ et la sagesse dont elle est porteuse sans même le savoir : « Ses mots étaient pauvres, naïve sa pensée. [. . .] Moi qui ai si souvent regimbé contre ses idées, ses petites dévotions, je voudrais lui dire maintenant qu'elle est plus sage que les sages [. . .], je veux lui dire qu'elle est plus savante que les philosophes qui tiennent aujourd'hui le haut du pavé et qui s'en vont enseignant et proclamant que le salut est dans l'absence de salut. »¹¹

La mère, invisible et omniprésente comme l'oxygène, est vue comme l'unique certitude pour le petit Alain : « J'avais une confiance aveugle en ma mère. Elle était forte, elle était courageuse, elle était gaie, tout le monde l'aimait bien, à Trans » ; « J'étais sûr qu'avec ma mère, aimé par elle, protégé par elle, il ne m'arriverait jamais rien. » ; « Rien ne pouvait m'arriver, [. . .] ma mère est là, elle m'aime, elle a confiance en moi, elle est indestructible. »¹² La mère représente ce port sûr où l'on peut toujours revenir, elle est le rempart contre tout malheur, la confiance inébranlable redonnant la vie dans les pires moments. C'est grâce à cette mère-courage qu'Alain perçoit son enfance, vécue dans des conditions plus que modestes, comme

nes de sa vie dans la même rue qu'habitait l'écrivain Louis Guilloux, lequel, dans ses œuvres, a si bien décrit les « vies sans importance ».

7 Jean Sullivan : *Devance tout adieu*. Paris : Gallimard 1966, p. 62.

8 Ibid., p. 40, 136.

9 Ibid., p. 21.

10 Ibid., p. 150.

11 Ibid., p. 124–125.

12 Alain Rémond : *Ma mère avait ce geste*. Paris : Plon 2021, p. 12, 15, 137.

un paradis où, avec une fratrie de neuf autres frères et sœurs, ils étaient « incroyablement heureux, presque insupportablement heureux »¹³. Pour Sullivan aussi, l'enfance passée dans l'ambiance paisible de la campagne, aux côtés de la mère, comparée à « un arbre sur une pente dont on aime l'ombre »¹⁴, est vécue comme une « plénitude »¹⁵ et comme le simple « bonheur d'exister »¹⁶.

Soulignons encore une fois le paradoxe suivant : les mères dont l'existence passe inaperçue au regard de la grande Histoire s'érigent ici comme des modèles de vie et une source d'apprentissage pour leurs fils. C'est ainsi qu'Alain Rémond, devenu orphelin de père à 15 ans et de mère à 25 ans, peut déclarer que l'amour maternel est la pièce essentielle de son « bagage » pour le reste de la vie : « J'ai appris la vie, j'ai appris la mort. Et l'amour de ma mère, qui me faisait tenir. Après quand on est grand, on se débrouille avec ce bagage. »¹⁷ De même, la mère de Jean Sullivan ne cesse d'être l'inspiratrice de sa vie. C'est à travers ses yeux qu'il regarde les gens d'importance qu'il rencontre dans le monde de la culture, c'est à cause d'elle qu'il accepte de recevoir un prix littéraire, c'est finalement d'elle qu'il apprend le plus : « Je m'étais cru lucide, savant à détecter le mensonge. J'étais comme un enfant devant l'abîme d'un mystère. En partant tu m'as plus appris que tous les livres et tous les discours ! »¹⁸

4 L'écriture compensatoire et palliative, l'aspect métatextuel de l'écriture

Le point déclencheur du processus de l'écriture fut la maladie dans le cas d'Alain Rémond et le besoin de dire adieu à la mère vieillissante dans celui de Jean Sullivan.¹⁹ Lorsqu'un ami suggère à Rémond d'écrire un livre sur le cancer qu'il est en train de traverser, il décline sa proposition en décidant d'écrire sur le cancer de

13 Ibid., p. 39.

14 Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 114.

15 Ibid., p. 58.

16 Ibid., p. 59.

17 Alain Rémond : *Ma mère avait ce geste*, p. 75.

18 Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 234.

19 Le titre du récit *Devance tout adieu* renvoie d'emblée à cet acte de séparation. Écrire, pour Sullivan, signifie dire adieu : « Un jour je me surpris avec effroi à raconter ma mère. J'écrivais d'elle au passé. On voit à peine ceux que l'on aime, on ne les décrit pas. On existe avec. L'écriture suppose je ne sais quel détachement. Je lui disais adieu d'une autre rive. » (Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 159)

sa mère, ce cancer dont elle « a été volée »²⁰ par un mensonge des médecins dans lequel le reste de la famille était également impliqué. Restituant ainsi la vérité sur la fin de sa mère, l'auteur paie sa dette envers elle. Comme dans son premier récit *Chaque jour est un adieu* il restitue sa dette envers son père qu'il n'a pas su aimer et avec qui il se réconcilie seulement grâce à l'écriture du livre. L'écrivain se donne pour mission de révéler tout l'héritage maternel : « Parler de ma mère, morte à soixante ans. De tout ce qu'elle m'a appris. De tout ce que je lui dois. »²¹ La mère, autour de laquelle l'univers de l'enfance gravite, ressurgit de l'oubli, resuscitée par la médiation de l'écriture.

Dans un passage, Rémond compare l'écriture de l'enfance à une expédition spéléologique. L'écrivain se fait spéléologue, cherchant la sortie du labyrinthe souterrain (de l'enfance) afin de remonter à la lumière des trésors cachés. L'écriture est pour lui une quête douloureuse qui permet de découvrir la vérité sur soi et les autres ; écrire c'est mettre en lumière, comprendre mieux :

C'est un voyage à l'aveugle, dans le noir, on se blesse, on se fait mal, on se perd dans des culs-de-sac, on revit des peurs, des angoisses, on n'ose pas descendre plus profond, pour ne pas réveiller des dragons assoupis, des démons endormis. [. .] Et puis soudain, dans ce long et lent travail d'écriture, tout s'illumine d'un seul coup, on est comme dans un palais de lumière, on se souvient combien on a été heureux, dans ces années de l'enfance [. .]. On a trouvé le trésor caché au fond de soi [. .].²²

Enfin, pour Rémond l'écriture est réparatrice d'un grief, celui d'être trop tôt orphelin de ses parents. Elle comble le manque et l'absence, elle permet de passer du temps avec eux : « J'essaie de les faire revivre, de livre en livre. J'essaie d'avoir enfin avec eux ce temps que je n'ai pas eu, en écrivant sur eux, en ressuscitant leur voix et leur visage. »²³

Dans l'approche de Jean Sullivan, le processus d'écriture est réfléchi à plusieurs niveaux différents. Comme chez Alain Rémond, il y a ici un pouvoir propre de l'écriture, qui consiste à redonner la vie au passé. Or on observe encore davantage chez Sullivan l'aspect thérapeutique de l'écriture qui aide à pallier la souffrance suite à la perte de l'être aimée, qui contribue à faire le deuil, qui prolonge la présence de l'absente²⁴. Le paragraphe suivant montre bien que la mort d'autrui est

20 Alain Rémond : *Ma mère avait ce geste*, p. 8.

21 Ibid., p. 29.

22 Ibid., p. 58–59.

23 Ibid., p. 147.

24 Sur l'aspect thérapeutique de la littérature contemporaine voir p. ex. Alexandre Gefen : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : José Corti 2017.

une expérience radicalement intransmissible et que c'est justement l'écriture qui peut, dans une certaine mesure, compenser la peine et transmuier la douleur :

Écrire c'est aimer de nouveau, souffrir deux fois. [. . .] Pourquoi ne puis-je me tenir tranquille dans mon coin avec ma peine ? Ce n'est pas la première fois qu'une mère meurt dans le monde. D'ailleurs je ne souffre presque plus puisque j'écris. Je transmue la douleur en joie. . . Pas de grands mots ! Il serait mieux de supporter en silence et de transmuier surnaturellement ta blessure. . . Et si je ne le pouvais qu'en écrivant. Je me méfie des anges. Qu'on me laisse exister à la manière d'un homme.²⁵

Enfin, il y a un fort aspect métatextuel,²⁶ notamment dans le récit de Sullivan. Les marques les plus explicites s'en trouvent dans les conversations banales que l'auteur a avec sa mère lors de ses visites dominicales. Cette femme « inculte » lui pose des questions sur son nouveau métier, ce qui permet à l'écrivain de pousser la réflexion sur la nature de l'écriture. La communication s'avère difficile en raison de l'incompatibilité des langages des discutants. Le décalage est tel que l'auteur se compare au « Noir du Niger » qui, ayant fait l'expérience de la vie en ville, « ne sait plus s'asseoir par terre, manger avec les doigts »²⁷. L'interrogation maternelle est au départ une source d'irritation pour l'écrivain car la différence des langages, la distance mise entre eux par la culture empêchent une entente efficace. Néanmoins le désaccord est finalement surmonté par l'empathie (l'amour) qui déplace la communication à un autre niveau où les mots ne comptent plus, car le « ton suffit, le mouvement de la phrase, le regard » et la mère « perçoit quelque chose de travers. . . »²⁸

Suite au discernement d'un prix littéraire, la mère, qui jusque-là ne lisait que des auteurs pieux, se met à avaler les livres de son fils en dépit des énormes difficultés que lui pose l'écriture moderne. Son fils, qui lui explique patiemment que la littérature n'est pas un simple divertissement, conclut son développement sur la temporalité romanesque – cette distinction bien connue entre le temps des horloges (ou du calendrier) et le temps du roman (ou de Dieu) – en définissant l'écrivain en tant que chercheur de vérité, voire même transcripteur de fragments de

²⁵ Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 186–187.

²⁶ Il faut noter que dans le livre de Sullivan il y a également une forte présence de l'intertextualité. À commencer par le paratexte d'un tercet de Paul Eluard qui est mis en exergue du récit et qui renvoie à la situation du narrateur, à ses parents : « Rien de plus pauvre qu'un enfant / Rien de plus pauvre que sa mère / Rien de plus pauvre qu'un soldat ». On relève surtout la répétition du titre et ses variations dans les différents moments du récit ; le titre lui-même est une citation de Rilke : « Devance tout adieu / Comme si cet adieu était derrière toi, / Tel l'hiver qui s'achève. / Car parmi les hivers est un hiver si long / Qu'en hivernant, si tu survivs, ton cœur vaincra. » (Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 117)

²⁷ Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 15.

²⁸ Ibid., p. 117.

l'éternité : « L'écrivain, petite mère, qui n'est pas seulement un raconteur d'histoires, c'est une autre vérité qu'il essaie de dire. Et moi qui suis chrétien c'est un peu l'Eternité que j'essaie de saisir par-dessous ce qui passe : un temps de liberté et de joie. »²⁹

Ces questions apparemment naïves sur le « pourquoi » et le « comment » de l'écriture (« Tu gribouilles toujours [. . .] qu'est-ce que tu peux bien écrire ? » ; « Pourquoi écris-tu ? »³⁰) conduisent Sullivan à se forger une définition de l'écriture pourvue de deux attributs majeurs : l'écriture-quête et l'écriture-rencontre. Comme pour Alain Rémond, pour Sullivan aussi l'écriture est une quête, quête de soi mais aussi de Dieu, peut-être même la quête de soi en Dieu – on touche ici à une vraie expérience mystique. L'écriture est pour Sullivan beaucoup plus qu'un métier et un art, elle remplace une vocation abandonnée et constitue une autre manière de vivre le sacerdoce : « Rendre mon devoir, être un honnête artisan, creuser assez en moi-même pour aller jusqu'à *cela* qui est commun à tous par-dessous les différences, m'exprimer et donc exprimer la foi qui m'était consubstantielle en espérant ne rien trahir [. . .] j'écris pour être lu par des amis, rencontrer. »³¹

Or l'écriture est aussi une lutte incessante contre soi-même, contre ses certitudes, contre le préjugé, une lutte qui oblige à se dépasser, à quitter sa zone de confort. Pour les deux auteurs, l'écriture a pour ambition d'aller par-delà le particulier en visant l'universel, comme le confie Sullivan : « Je voudrais retrouver, laisser apparaître dans l'Écriture le frémissement de tout le monde par-delà les anecdotes qui arrivent à tout le monde. [. . .] Je cherche une vérité déjà trouvée, jamais trouvée. J'écris pour rendre grâce et peut-être dans cette pensée que ce qui est le plus intime est aussi le plus universel et pour ainsi dire le plus commun. »³²

5 Du scandale de l'agonie à la leçon de la mort

Des pages entières, dans les deux ouvrages, relatent la maladie, l'agonie et la mort des mères. La mère d'Alain Rémond, qui ne s'est jamais plainte de soucis de santé, cette mère « solide, inébranlable, qui n'est jamais malade »³³, qui parut

²⁹ Ibid., p. 157.

³⁰ Ibid., p. 15, p. 136. À cette question Sullivan donne plusieurs réponses, dont la dernière semble assez originale : « C'est à cause de vous, ma mère. » (Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 137) Est-ce à rattacher au goût de raconter de sa mère ?

³¹ Ibid., p. 139.

³² Ibid., p. 168.

³³ Alain Rémond : *Ma mère avait ce geste*, p. 35.

toute sa vie à son fils comme « indestructible »³⁴, se retrouve d'emblée en « convalescence » chez l'un de ses fils à Saint-Brieuc après l'opération d'un prétendu ulcère à la suite d'un diagnostic faussé. Les membres de la famille, comparés aux « acteurs d'une triste comédie »³⁵, continuent de s'empêtrer dans le mensonge tout en se rendant compte que la mère sait.

Durant près de cent pages, provenant « du pays de la mort de [s]a mère »³⁶, Sullivan raconte les dernières semaines de sa mère et le travail de deuil. Bien avant le récit touchant d'Annie Ernaux, *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), dans lequel elle décrit la déchéance de sa mère suite à la maladie d'Alzheimer, Sullivan montre de manière crue l'agonie terrible de sa mère. Son regard d'observateur de « l'immense machine à guérir »³⁷ s'avère partial, critique, car engagé, et peut paraître presque cruel envers les milieux médicaux : il dénonce l'anonymat des hôpitaux-usines qui sont montrés comme des labyrinthes étrangers, voire hostiles, comme des lieux où « passe la mort »³⁸, le personnel déshumanisé, machinal, dépourvu de toute compassion envers les malades et leurs proches.³⁹

L'agonie, décrite de manière naturaliste,⁴⁰ modifie la personne, lui ôte ses traits humains. La figure se déshumanise, les images de la sphère animalière se multiplient. Le visage est couvert par « un masque écarlate » causé par l'intoxication, la bouche sans prothèse dentaire fait vivre les rides autour d'elle comme « des chenilles sur le fruit », le regard « monte, glisse, repart, comme une abeille qui s'acharne sur une vitre, qui monte, retombe inlassablement, ou comme les yeux d'un oiseau de haut vol abattu ». ⁴¹

Il est intéressant de constater que les deux mères, pieuses toute leur vie durant, renoncent à leur foi aux pires moments de l'agonie. La veille de la mort de la mère d'Alain Rémond, lors de la visite du prêtre, la mère, saisie de colère, renvoie avec rudesse son beau-frère prêtre qui quitte la chambre « en bredouillant

34 Ibid., p. 137.

35 Ibid., p. 36.

36 Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 168.

37 Ibid., p. 181.

38 Ibid., p. 178.

39 Un exemple : « Employés, infirmières, médecins, sont les serviteurs impersonnels du destin qui distribue santé, vie ou mort. Ils ne vont pas s'user l'âme à compatir. La pitié ne pourrait que les troubler. Les techniques sont plus secourables que les bons sentiments. Ses serviteurs sont fidèles et inhumains [. . .]. » (Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 169)

40 La défiguration de la malade est visible p. ex. dans la citation suivante : « Un visage écarlate, des yeux qui tâtent l'espace aveuglément, une bave de plâtre autour des lèvres éclatées, c'est l'image qu'il faut emporter à travers la ville. » (Ibid., p. 193)

41 Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 184.

des banalités ». ⁴² Le narrateur, choqué par la scène à laquelle il vient d'assister, témoigne du regard noir jamais vu auparavant dans les yeux de sa mère qui traduisait « sa peur, son refus de la mort qu'elle savait proche, malgré tous nos mensonges ». ⁴³ Scène qui peut se lire comme un clin d'œil à une scène semblable dans *L'Étranger* de Camus (lequel, par ailleurs, s'est rendu au cimetière à Saint-Brieuc pour se recueillir sur la tombe de son père).

La mère de Sullivan semble également perdre la foi. Elle, qui « avait la dévotion dans le sang » ⁴⁴, refuse le chapelet « qui ne l'avait jamais quittée de toute sa vie » ⁴⁵, détourne la tête du crucifix, fait des gestes de négation lorsque son fils-prêtre veut lui reparler de Dieu. Dans les yeux de la mourante le narrateur lit également la révolte, le reproche à Dieu d'avoir créé l'homme mortel. ⁴⁶

Dans son agonie terrible dans l'hôpital-usine, la mère subit l'abandon total, passe, pour reprendre les mots de Sullivan, « sur la croix nue » ⁴⁷, part dans un ailleurs, « dans cette zone où les mots, les industries pieuses ne servent plus ». ⁴⁸ Et par cette « mort qui broie la chair, terrasse la raison » ⁴⁹, elle dispense à son fils l'ultime leçon que la mort n'est pas *naturelle*, que l'on ne peut pas participer à la mort d'autrui et que la vie ne consiste pas à posséder, mais au contraire dans le dépouillement : « La vie n'était pas une entreprise pour posséder, connaître, mais pour déposséder, revenir à rien, exister autrement. Et toute la signification de la vie me semblait évidente : se mettre à la dernière place, rencontrer un prochain. . . » ⁵⁰

42 Alain Rémond : *Ma mère avait ce geste*, p. 144.

43 Ibid., p. 114.

44 Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 125.

45 Ibid., p. 199.

46 Après la mort de la mère, le narrateur souffre d'un cauchemar qui l'envahit de la même interrogation : « J'étais sur mon lit de mort avec la même interrogation dans le regard. Je ne savais plus si j'étais ma mère, moi, un autre, l'humanité. Un cri montait du cœur de la vie. Je me levais en larmes : Pourquoi nous as-Tu faits mortels ? J'avais toutes les réponses là, dans ma tête, toute la philosophie, toutes les certitudes de la foi, mais les larmes coulaient de tous les yeux mortels qui disaient : Pourquoi nous as-Tu faits mortels ? Les idées étaient intactes, mais cette nuit-là les idées ne me servaient à rien, je les retrouverais demain mais je criais dans la nuit. » (Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 229).

47 Jean Sullivan : *Devance tout adieu*, p. 200, 215.

48 Ibid., p. 200.

49 Ibid., p. 234.

50 Ibid., p. 206–207.

6 Conclusion

Dans leurs récits autobiographiques, Jean Sullivan et Alain Rémond rendent hommage à leurs mères, femmes simples et humbles de la campagne bretonne qui influencent de manière significative l'existence de leurs fils en leur transmettant un vrai héritage humain et religieux. Si le texte de Rémond tend parfois vers l'idylle, le récit de Sullivan, riche de réflexions littéraires et théologiques, s'achève sur une atroce agonie montrant la vulnérabilité de l'homme. Les deux écrivains portent attention au processus même de l'écriture qui révèle une fonction thérapeutique (palliative) quand elle soulage la douleur, et permet de reconstruire le paradis perdu de l'enfance, mais est aussi pourvue d'une fonction métalittéraire quand les auteurs réfléchissent sur l'acte d'écriture en tant que tel.

L'exemple du courage et de la vitalité de leurs mères, malgré des conditions particulièrement précaires, donne aux fils la confiance nécessaire, l'esprit d'ouverture au monde et à l'autre et une perception foncièrement optimiste envers la vie. Comme l'exprime si bien Sullivan : « Le miracle est partout, dans l'éblouissement de la vie, dans les gestes humains qui disent plus qu'ils ne disent, dans l'amour qui veut l'éternité. »⁵¹ Le mot « miracle » revient également sous la plume de Rémond, qui l'associe à la capacité de sa mère à créer le « paradis terrestre » :

Oui, nous avons vécu dans des maisons de bric et de broc, il n'y avait même pas l'eau courante, les premières années, à Trans, et pourtant jamais je n'ai eu l'impression de manquer de quoi que ce soit. Je vivais au paradis terrestre. Ce miracle, c'était l'œuvre de ma mère. Elle était celle qui, à mes yeux, jour après jour, faisait des miracles, s'occupait de son jardin, des poules et des lapins et de nous, ses enfants, avec le même allant, le même courage.⁵²

7 Bibliographie

- Cazeneuve, Bernard : *Ma vie avec Mauriac*. Paris : Gallimard 2023.
- Clément, Murielle Lucie/Van Wesemael, Sabine (éds.) : *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles : La figure de la mère*. Paris : L'Harmattan 2008.
- Goga, Yvonne : Pères et mères dans la littérature contemporaine. In : *Acta fabula*, vol. 9, n° 10, Ouvrages collectifs, Novembre 2008, URL : <http://www.fabula.org/acta/document4644.php>, page consultée le 19 septembre 2023. DOI : 10.58282/acta.4644.
- Gormaly, Patrick/Mannion, Mary Anne : *Jean Sullivan. Libre sous le regard de Dieu*. Québec : Editions Fides 2006.
- Lavoué, Jean : Jean Sullivan, la chaire et le souffle. In : *La Chaire et le Souffle, revue internationale de théologie et de spiritualité*, « Regards croisés sur l'Humain », n° 2 (2006), p. 31–48.

⁵¹ Ibid., p. 55.

⁵² Alain Rémond : *Ma mère avait ce geste*, p. 93.

Monnin, Zélie : *La complexité de la figure maternelle dans la littérature romanesque française*, mémoire de Master préparé sous la direction de M. HOUSSAIS, Yvon, Faculté de Lettres de Besançon de l'Université de Franche-Comté, soutenu 2018–2019.

Ò Gormaille, Pádraig : Littérature et spiritualité : l'aventure de Jean Sullivan. In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 45 (1993), p. 135–147. DOI : <http://doi.org/10.3406/caief.1993.1812>.

Rémond, Alain : *Ma mère avait ce geste*. Paris : Plon 2021.

Sullivan, Jean : *Devance tout adieu*. Paris : Gallimard 1966.

Zatloukal, Jan : Ma mère avait ce geste d'Alain Rémond. In : *Esprit*, n° 480 (2021), p. 176–178.

Eylem Aksoy Alp

L'image de la mère et les notions de < devoir de bonheur > et de < droit au malheur > dans *Journal d'un amour perdu* d'Éric-Emmanuel Schmitt

Le vrai bonheur affiche sa maturité ;
Son visage comporte mille rides et cent cicatrices.
Il n'y a d'heureux qu'un ancien malheureux.¹

1 Introduction

La figure de la mère dans les récits autobiographiques contemporains reflète plusieurs images et les intentions des auteur.e.s de raconter leur mère peuvent être très diverses. Même si les images de la mère et de la maternité restent sacrées et sont souvent adulées dans différentes cultures, elles varient notablement selon les époques, les cultures et les individus. D'un côté nous voyons des auteurs qui tentent de se réconcilier à travers leurs écritures avec leur mère ; c'est le cas par exemple dans *Une Femme* et *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux où l'auteure-narratrice raconte dans le premier livre sa relation tendue en raison de la différence sociale avec sa mère et dans le second livre sa réconciliation à travers la maladie et la mort de celle-ci. En contrepartie, nous pouvons voir dans l'écriture autobiographique un hommage à la mère aimée, adulée en quelque sorte à travers le récit. Dans ce cadre, nous pouvons citer *Et toi comment vas-tu ?* de Lise Gauvin de la littérature québécoise où il est question d'une mère mourante soucieuse de la situation de sa fille malgré sa propre maladie. Ainsi, même très malade, elle représente l'image d'une mère qui est la seule personne se préoccupant réellement de son enfant. Par ailleurs, dans le récit autobiographique *Journal d'un amour perdu* d'Éric-Emmanuel Schmitt nous voyons un homme mûr et un écrivain ayant connu un grand succès qui n'arrive point à se relever de la perte de sa mère avec qui il a entretenu une relation fusionnelle. Ce deuil qu'il ressent au plus profond de lui-même le conduira à se poser des questions existentielles quant au malheur et au bonheur tout au long de son récit. Ainsi, émergera-t-il de son récit la notion du < devoir de bonheur >. En effet, être heureux malgré la douleur ressentie représenterait également pour l'auteur une fidélité

1 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*. Paris : Éditions Albin Michel 2019, p. 231.

à sa mère qui n'aurait voulu que son bien. Mais dialectiquement nous voyons également un personnage connu assumant son désarroi et sa grande tristesse devant son public, montrant ainsi à ses lecteurs le « droit au malheur » avant de se reconstruire et d'accéder à nouveau à la joie de vivre. Bien que nous observions des similitudes avec *Journal de deuil* de Roland Barthes qui sombre dans une grande dépression à la suite de la mort de sa mère à laquelle il ne survivra seulement trois ans et qui gardera cette peine jusqu'à sa mort, dans le journal d'Éric-Emmanuel Schmitt, cet amour perdu sera responsable d'un grand malheur avant de le dépasser afin de se reconstruire à nouveau en prenant goût à la vie et à son métier d'écrivain. Roland Barthes semble être inconsolable à la suite de cette perte envers laquelle il s'exclame ainsi : « Irritation. Non, le deuil (la dépression) est bien autre chose qu'une maladie. De quoi voudrait-on que je guérisse ? Pour trouver quel état, quelle vie ? »² En contrepartie, l'errance de Schmitt le conduit dans un cheminement intime et philosophique propice à sa reconstruction.

Parmi la panoplie de figures de la mauvaise mère que nous pouvons observer à travers la littérature qui n'est que le reflet de la réalité qui nous entoure, allant de la mère narcissique, égoïste, dépressive, folle, malade, nocive, toxique, etc. à la mère totalement indifférente, Éric-Emmanuel Schmitt nous offre une image inversée de la mère. Même si nous pouvons considérer cette œuvre comme un éloge de l'amour maternel, en référence au titre du livre d'Élisabeth Badinter sur la maternité intitulé *L'Amour en plus*, nous voyons dans le livre que même l'excès de cet amour qui paraît si innocent a des répercussions néfastes sur la vie de l'auteur, tout particulièrement sur sa relation avec son père qui est en quelque sorte mis de côté. Cette œuvre autobiographique, qui à première vue semble être sur l'amour et la mort de la mère ainsi que sur le désarroi que l'auteur ressent durant la période de deuil, se transforme en une quête de l'élucidation du manque de l'amour paternel et de sa réconciliation avec ce deuil et son père. Conscient du complexe d'Œdipe dont il est atteint et dont il parle dans son œuvre, l'auteur se livre à un travail d'écriture palliative où la douleur et le malheur se transforment petit à petit en joie de vivre. Dans notre article, nous nous proposons d'étudier l'image de la mère, la relation mère-fils ainsi que les notions de « devoir de bonheur » et de « droit au malheur » à travers l'œuvre autobiographique d'Éric-Emmanuel Schmitt, des notions qui sont de l'ordre de l'indicible lorsque l'on est face à un deuil. Mais une fois que la parole se libère après la mort d'un être aussi cher que la mère, cette douleur devient non seulement un moyen de se mettre en question mais aussi salvatrice grâce au travail d'écriture qui l'accompagne.

2 Roland Barthes : *Journal du deuil*. Paris : Seuil Imec 2009, p. 12.

2 Du « droit au malheur » à la reconstruction de soi

Depuis Œdipe qui a dû, sans le savoir, tuer son père Laïos avant d'épouser sa mère Jocaste et s'aveugler à la suite de ces deux crimes commis inconsciemment, qui est à l'origine du *complexe d'Œdipe* théorisé par Sigmund Freud que l'on peut définir comme l'ensemble des désirs amoureux et hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents dont les préférences « se laissent fréquemment guider par la différence sexuelle »³, les relations entre les parents et l'enfant demandent à être analysées de plus près. Le domaine de la littérature ne manque pas d'exemples fictifs ou autobiographiques qui traitent de la façon la plus détaillée possible des différents types de mères ainsi que des relations intimes que les protagonistes entretiennent avec celles-ci. Dans ce cadre, Freud, en citant Otto Rank, admet également que « le complexe d'Œdipe a fourni à la littérature dramatique de beaux sujets »⁴ en faisant couler beaucoup d'encre. Ainsi, dans la littérature contemporaine, voyons-nous une abondance des récits autobiographiques en particulier voulant élucider la relation de l'écrivain avec ses parents puisque ceux-ci ont une place prépondérante dans l'évolution de sa personnalité. Dans son livre *Journal d'un amour perdu*, Éric-Emmanuel Schmitt relate explicitement sa découverte de ce complexe et exprime son désarroi face à sa propre relation avec ses parents : « Lorsque, vers vingt ans, j'étudiai Freud et découvris le complexe d'Œdipe, j'éprouvais un malaise. Tuer mon père et épouser ma mère ? Je le faisais symboliquement. »⁵ En effet, les relations qu'entretiennent les parents en général et les mères en particulier avec leurs progénitures ne sont pas simples et sont parfois régies par des mécanismes complexes. Élisabeth Badinter insiste sur le fait que « [l]e père est le déversoir de la haine de l'enfant ».⁶ Ainsi, ayant entretenu une relation plus distanciée avec son père durant de longues années et ayant tissé des liens très forts avec sa mère, Schmitt n'échappe aucunement à ce fameux complexe. De plus, connaissant de près ce complexe qui régit la relation des enfants avec leurs parents de sexes opposés, il illustre la relation qu'il entretient avec sa mère en comparaison avec la relation que sa sœur entretient avec son père, ce qui montre son degré de conscience face aux forces qui régissent ces relations parentales et familiales : « Par la suite, notre famille se divisa pour les

3 Sigmund Freud : *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Éditions Payot & Rivages 2015, p. 218.

4 Ibid, p. 219.

5 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 132

6 Élisabeth Badinter : *L'amour en plus – Histoire de l'amour maternelle (XVII^{ème}- XX^{ème} siècles)*. Paris : Flammarion 1980, p. 507.

loisirs. Ma sœur, éprise de sport, escorta mon père dans des randonnées alpines ; moi, amoureux du théâtre, j'accompagnai Maman aux festivals d'Avignon et d'Aix-en-Provence ».⁷ Pour les lecteurs avertis, nous ne pouvons pas ne pas voir la majuscule du déictique « Maman » et de l'émotion et l'affection qu'il reflète face au mot « père » écrit évidemment en minuscule, reflétant ainsi la grandeur de l'amour maternelle et la proximité de la mère pour l'auteur face à la distance et au manque de sentiment du second.

Ayant une relation fusionnelle avec sa mère tout au long de sa vie, Éric-Emmanuel Schmitt, romancier, dramaturge, acteur et philosophe qui a déjà publié 45 livres auparavant, décide d'écrire la grande tristesse dans laquelle il plonge après la mort de sa mère. Les récits autobiographiques n'étant pas son genre de prédilection et n'ayant pas non plus l'habitude de s'énoncer avec le « je » dans ses récits, il ressent un besoin d'écrire à ce sujet pour comprendre et partager avec ses lecteurs cette étape difficile de sa vie qu'il traverse. Catherine Parayre parle de « récits de deuil » comme étant « des récits rédigés par un proche à la suite du décès d'un individu, dont ils évoquent la vie et les derniers moments, tout en rendant compte de la période de deuil de celui ou celle qui témoigne. »⁸ En effet, en ce qui concerne la relation des écrivains avec leurs mères, il est intéressant d'observer que l'acte d'écriture et surtout les récits de deuil jouent un rôle essentiel dans leur quête d'élucider la complexité de cette relation et qu'ils acquièrent une fonction palliative. Chez Éric-Emmanuel Schmitt, la lecture d'abord, mais surtout l'écriture par la suite deviennent des actes non seulement salvateurs mais aussi de réconciliation avec sa douleur et avec la vie. Selon Yan Hamel, l'écriture sur le deuil maternel demanderait « une réorganisation des rapports à soi-même et au monde environnant »⁹ que l'on observe parfaitement chez Schmitt. En effet, le deuil reste une situation et un tourbillon de sentiments très forts et difficile à surmonter mais elle peut également mener la personne vers un cheminement personnel et intime de la relation avec soi et les autres, tout particulièrement la personne perdue. Pouvoir saisir cette occasion demande cependant une ardente résilience au sens psychologique du terme.

Avant de retrouver le bonheur perdu avec le décès de sa mère, l'auteur conçoit parallèlement à la conception chrétienne du bonheur, qu'il doit passer préalablement par la souffrance ou le malheur dus à la perte d'un être cher. En effet, dans son interview intitulée « Après le deuil, on peut retrouver le chemin

7 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 107.

8 Catherine Parayre : « Récits de deuil : Annie Ernaux et Jean-Noël Pancrazi témoignent ». In *Dalhousie French Studies* 82, 2008, p. 173.

9 Yan Hamel : « Écrire le deuil : décès maternel et acte d'écriture chez Albert Cohen, Annie Ernaux, Peter Handke et Roger Peyrefitte ». In *Dalhousie French Studies* 53, 2000, p. 93.

du bonheur » dont le titre reste assez révélateur, il explique que la souffrance et le malheur par opposition au bonheur sont également un droit et il revendique ce droit à faire son deuil avant de passer à l'étape suivante afin d'« achever [s]on travail de deuil » dont il est conscient qu'il n'y arrivera pas seul sans l'aide d'un psychothérapeute.¹⁰ Donc, cette période de souffrance est vécue comme un moment nécessaire pour une résurrection ou une « éducation existentielle » comme l'auteur le définit lui-même. Ainsi acceptant que la première phase du deuil étant inévitablement « la souffrance et la déstructuration » comme le montre Hamel¹¹, afin de gérer et par la suite surmonter cette douleur, plutôt que de nier toutes sortes de sentiments négatifs, l'acceptation et l'envie de comprendre prennent le dessus. Cette douleur devient donc une revendication assumée de l'auteur qu'il refuse de refouler. De plus, comme le note Dufour « [c]haque sentiment a sa raison d'être, même celle qui n'est pas agréable. En fait, les émotions désagréables vous informent que quelque chose ne va pas et que vous devez trouver une manière de rétablir l'équilibre. »¹² L'acte d'écriture devient alors pour l'auteur un moyen de retrouver cet équilibre mental en l'incitant à aller dans les méandres de sa pensée.

S'en suivra alors tout un questionnement non pas sur ce que lui en tant que victime de cette perte aurait besoin ou voudrait, mais une volonté de rester fidèle « à ce qu'aurait voulu [s]a mère » qui lui a donné une vie heureuse et qui n'aurait pas supporté de le voir triste, chose qu'il considère comme une trahison envers sa mère.¹³ La souffrance due à la disparition de l'être aimée dans laquelle il se retrouve est telle qu'il songe même au suicide : « Si une partie de mon esprit émet ce désir suicidaire, une autre le détruit. »¹⁴ Mais une fois ayant touché le fond, n'est-il pas le moment de remonter à la surface et continuer à exister pour la personne qui est décédée ? Ainsi, dans ce moment précis « l'exaltation de la beauté de la vie » vient contribuer à la reconstruction de soi.¹⁵ Justement, afin de marquer cette construction de soi à travers la douleur, il insiste dans son livre qu'il imagine écrire « un livre sur le deuil » qu'il appellerait : *Attendez que ma joie revienne*.¹⁶ Cette pensée dialectique où le deuil est vécu comme un moment passa-

10 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 191.

11 Yan Hamel : « Écrire le deuil : décès maternel et acte d'écriture », p. 94.

12 Marc-André Dufour : *Se donner le droit d'être malheureux*. Montréal : Les Éditions du Trécaré 2020, p. 133.

13 Éric-Emmanuel Schmitt : « Après le deuil, on peut retrouver le chemin du bonheur », In *L'Appel*, n° 421, 2019, 17.

14 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 182.

15 Éric-Emmanuel Schmitt : « Après le deuil, on peut retrouver le chemin du bonheur », p. 17.

16 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 155.

ger en attendant de retrouver le bonheur et la joie de vivre est assez bouleversante pour le lecteur mais il permet de frayer un chemin différent de ce que l'on a l'habitude de lire dans des ouvrages sur le deuil en général et le deuil maternel en particulier qui confessent la douleur et occultent volontairement la joie que l'on retrouve comme si notre amour envers la personne perdue dépendait de l'exaltation de notre malheur. Ayant résolu le tabou de l'occultation du bonheur que Schmitt revendique dans son journal autobiographique, il tente de trouver des sorties de secours de cette situation et il ne manque pas de conclure qu'« [o]n pense moins à la mort quand on se bat concrètement pour la vie. »¹⁷ Ainsi, se consacrer à sa carrière d'écrivain, de dramaturge et d'acteur, de retrouver les gestes quotidiens de sa vie, de recommencer à voyager et rencontrer ses lecteurs et ses spectateurs deviennent la clé de sa convalescence de cette douleur qu'il conçoit comme un « coup de poignard ».¹⁸

Par moment, la douleur ressentie reste tellement forte que l'auteur avoue ne plus se reconnaître : « Je ne me reconnais plus du tout dans mes pensées. Je ne suis plus moi. Un autre a pris ma place. »¹⁹ Même si dans son reportage, il insiste sur le fait que c'est le chemin de la vie qu'il faut absolument suivre, à l'apogée de son deuil où il ne se reconnaît plus ni dans ses pensées ni dans ses gestes, il avoue tout le contraire : « Pour moi, le scandale n'est pas la mort mais la vie. »²⁰ Une révolte violente surgit de temps à autres et malgré sa détermination de rester fidèle à sa mère en essayant de préserver sa joie de vivre, il continue d'enchaîner les évocations de ses sentiments suicidaires et il est convaincu que « [s]on avenir réside dans un hôpital psychiatrique. »²¹

Contrairement à ce que l'on pourrait croire pour ceux qui connaissent l'auteur et sa croyance religieuse, il insiste sur le fait que « la foi n'a pas été un réconfort » car des questions surgissent sur le « salut spirituel » de la personne défunte après sa mort qu'un non croyant ne se poserait pas, soulignant qu'il ne craint point la mort et soulignant l'urgence de vivre.²² Ainsi, le bonheur retrouvé après une longue période de deuil vient renforcer cette envie de vivre. Nous savons tous que la culture actuelle repose sur le bonheur comme recherche et aboutissement absolus de notre vie alors que tout sentiment, quel qu'il soit, a une raison d'exister afin de préserver notre entité mentale. Comme le note Marc-André Dufour dans son livre intitulé *Se donner le droit d'être malheureux* où il insiste sur les bienfaits de la libé-

17 Ibid., p. 166.

18 Ibid., p. 111.

19 Ibid., p. 193.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Éric-Emmanuel Schmitt : « Après le deuil, on peut retrouver le chemin du bonheur », p. 18.

ration de la parole pour ceux qui ont vécu une tristesse et une détresse insurmontable dans leur vie : « [s]il est possible d'apprendre de cette souffrance, encore faut-il se donner le droit de la ressentir. Encore faut-il se donner le droit d'être malheureux. »²³ Parallèlement à cette façon de concevoir les événements qui repose sur l'acceptation de la douleur, Éric-Emmanuel Schmitt pense également que les sentiments agissent de manière dialectique et existent à travers leur supposés contraires : « ma Tristesse cuisine son repas à ma Joie. [. . .] Notre sottise consiste à les séparer. Ne garder que l'Espoir. Supprimer la Souffrance. »²⁴ Avec une grande sagesse et une vision philosophique assez poussée des événements vécus et des sentiments ressentis, l'écrivain commence à apprivoiser cette douleur insoutenable.

Dans ce cadre, nous pouvons dire que le personnage est en déphasage, c'est-à-dire qu'il n'est plus en accord et en harmonie avec le monde extérieur et la réalité qui l'entoure. Même s'il continue d'accomplir les tâches quotidiennes en tant qu'auteur, dramaturge et acteur, il devient de plus en plus dépressif au point de croire que son mal commence à le perturber énormément non pas seulement psychologiquement mais aussi physiologiquement. Le cours de l'acceptation de la douleur semble s'entraver, voire stagner et l'auteur commence sérieusement à douter de sa situation. C'est lors d'un voyage à Prague qu'il commence à subir « des crises d'anxiété incontrôlées, incontrôlables »²⁵ où son cœur bat trop vite et qu'il suffoque. Il finit par réaliser que tout n'est pas seulement psychologique mais que son état mental et physique sont dus au fongicide qu'il a acheté aux États-Unis dont le flacon s'est déversé dans sa trousse de toilette infectant ses médicaments qu'il avale tous les jours.²⁶ Cet incident le conduit à vouloir lutter contre cet état d'âme dans lequel il se trouve en s'indignant envers la personne qu'il est devenu : « Ça suffit ! Je décide de lutter contre l'amollissement, le relâchement, l'aquoibonisme. . . »²⁷; et s'attaque ainsi à son devoir de bonheur.²⁸ Les contrindications du liquide chimique aggravent sa détresse, lui permettant pourtant de se ressaisir.

Si l'auteur multiplie les aphorismes, ces phrases qui résument en quelques mots une vérité fondamentale, c'est pour « bien résumer sa pensée en un minimum de mots » pour que le livre qui en ressort devienne un « vade me cum » pour les autres, c'est-à-dire un manuel ou un guide que l'on garde sur soi pour le

23 Marc-André Dufour : *Se donner le droit d'être malheureux*, p. 20.

24 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 196-197.

25 Ibid., p. 188.

26 Ibid., p. 194.

27 Ibid., p. 159.

28 Ibid., p. 195.

consulter.²⁹ Mais en plus de tout cela, « [l]e livre est monument commémoratif, don symbolique fait à la mémoire de la disparue »³⁰ pour Schmitt. Ainsi, il veut dire l'indicible de son vécu qu'il considère comme « universalisable » car dans des moments où chaque humain se considère seul dans sa tristesse, il est bon de voir que tout comme le bonheur, la tristesse et le malheur sont aussi universels. Il s'indigne donc ainsi : « Décidément, chaque individu se prétend différent et refuse de comprendre qu'il partage l'humaine condition. »³¹

3 Le « devoir de bonheur » ou la joie de vivre retrouvée

« L'avant deuil était une période de naïveté, l'après en est une de connaissance » explique Hamel, insistant sur le fait que la douleur du deuil permet une prise de conscience menant l'individu à une phase de connaissance de sa propre situation.³² De même, Schmitt explique qu'« avoir accompli le trajet du deuil fait qu'[il est] différent d'avant ce drame. »³³ En extériorisant sa douleur due à la mort maternelle à travers l'écriture, Éric-Emmanuel Schmitt n'a pas seulement rendu public une perte insurmontable, mais il a également montré qu'on pouvait continuer de grandir et d'apprendre même dans des conditions difficiles. Ainsi, il constate que « [c]e petit garçon s'est éteint aujourd'hui. Avec elle. »³⁴ Une fois la phase du deuil terminée, la notion de « devoir de bonheur » évoquée à neuf reprises dans le texte et assumée par l'auteur, devient un moyen de réapprendre à vivre. Il insiste sur l'importance de cette notion non seulement pour lui mais aussi ce que cela représente pour sa mère :

Ma mère ne me voulait pas seulement en vie, elle me voulait heureux. Envers elle, j'ai un devoir de bonheur.

29 Une version plus longue du reportage d'Éric-Emmanuel Schmitt *Après le deuil, on peut retrouver le chemin du bonheur* se trouve sur internet où il définit son journal comme un "vade me cum". <https://magazine-appel.be/Eric-Emmanuel-Schmitt-Apres-le-deuil-on-peut-retrouver-le-chemin-du-bonheur#:~:text=C'est%2D%C3%A0%20%2Ddire,de%20m%C3%AAme%20capable%20de%20vivre.>

30 Yan Hamel : « Écrire le deuil : décès maternel et acte d'écriture », p. 110.

31 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 225.

32 Yan Hamel : « Écrire le deuil : décès maternel et acte d'écriture », p.115.

33 Éric-Emmanuel Schmitt : « Après le deuil on peut retrouver le chemin du bonheur », p. 17.

34 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 9.

Elle n'aurait pas toléré l'état dans lequel j'ai croupi ces derniers mois et je saisis que ce devoir de bonheur vaut après sa mort.³⁵

Cette notion de « devoir de bonheur » mais aussi cette conception de la vie que nous nous devons d'être heureux pour les êtres chers est une culture qui lui a été inculquée par sa mère, qui après la mort de son époux « [l]oin de virer à la veuve triste, [. . .] resplendissait » et s'exclamait : « J'ai aimé ton père et j'ai accompli mon devoir. J'ai bien droit à une seconde vie, non ? »³⁶ L'auteur présente sa mère comme une mère affectueuse, pleine de joie de vivre et n'ayant que des qualités et des côtés positifs ; une mère adulée par son fils qui ne lui a fait de peine qu'à sa mort. L'incipit du livre en donne ouvertement le ton : « Maman est morte ce matin et c'est la première fois qu'elle me fait de la peine. »³⁷ La douleur persiste tant que l'auteur utilise dans la seconde page l'apostrophe et s'indigne cette fois non pas auprès de son lecteur mais auprès de la mère défunte : « Maman, tu es morte ce matin et c'est la première fois que tu me fais de la peine. »³⁸ Même si l'expérience de la mort maternelle reste insurmontable pour l'auteur, l'évocation des beaux jours passés avec celle-ci et toutes les qualités maternelles positives qui y sont exposées permettent au lecteur d'entrevoir dès le début une relation harmonieuse qui ne peut nuire à un fils tout aussi aimant. Toujours sur le ton de l'apostrophe, il s'exclame : « De toi, je ne conserve aucun mauvais souvenir, seulement chaleur, lumière, joie. »³⁹ En plus de ne garder que de bons souvenirs concernant sa mère, Éric-Emmanuel Schmitt conclut que le meilleur qu'il a de lui-même, il l'a hérité de sa mère.⁴⁰ D'ailleurs, ce devoir de bonheur que l'auteur revendique est une prescription de sa mère dont elle n'a pas manqué d'en montrer l'exemple à son fils : « [s]i quelqu'un s'exerce au devoir de bonheur que prescrivait Maman, c'est elle. »⁴¹

Dans son reportage, il explique ainsi le chemin qu'il a dû mener à travers le deuil avant de retrouver une joie de vivre :

Je suis passé de l'autre côté de la tristesse. Avant j'étais dessous. Désormais, je suis dessus. C'est-à-dire que la tristesse ne recouvre plus tout mon quotidien, toute ma perception du monde. Bien sûr, elle est toujours en moi. Mais j'ai retrouvé le chemin du plaisir, de la joie. Avoir accompli le trajet du deuil fait que je suis différent d'avant ce drame, mais tout

35 Ibid., p. 109.

36 Ibid., p. 141.

37 Ibid., p. 7.

38 Ibid., p. 8.

39 Ibid.

40 Ibid., p. 99.

41 Ibid., p. 171.

de même capable de vivre. [. . .] Je chérissais la tristesse, car elle était la dernière forme du lien d'amour qui m'attachait à ma mère.⁴²

Dans le journal d'Éric-Emmanuel Schmitt, la figure paternelle vient s'opposer à la figure maternelle car contrairement à une mère aimante, la figure paternelle fait défaut de ses sentiments envers son fils tout particulièrement : « L'inquiétude pour autrui a deux visages : la tendresse et la défiance. Ma mère m'offrit le premier, mon père le second. Elle se souciait de mon bonheur, il doutait de ma réussite. »⁴³ Bien que Badinter remarque que « [l]e père incarne aux yeux de l'enfant la loi, la vigueur, l'idéal et le monde extérieur, alors que la mère symbolise la maison. . . et le ménage. »⁴⁴, dans le modèle familial des Schmitt, la mère symbolise beaucoup plus que le monde domestique. D'ailleurs, elle y est décrite comme « une ancienne championne de sprint, une athlète de haut niveau, un corps robuste que le temps avait épargné ».⁴⁵ Par ailleurs, le père, figure de l'autorité, n'a jamais eu une relation proche avec son fils. Ainsi il explique cette dialectique dans les sentiments vis à vis de ses deux parents ainsi : « Ma mère obtenait tout de moi par la douceur, mon père rien par la force. »⁴⁶ Cet éloignement se creuse de plus en plus entre père et fils jusqu'à les mener à se battre et finir par faire douter à l'auteur vers l'âge de 20 ans que « [s]on père n'était pas [s]on père. »⁴⁷ Ce manque de proximité et de relation avec son père le pousse à douter de la paternité de celui-ci et le journal suit alors une intrigue assez complexe : d'une part est-ce que l'auteur pourra surmonter cette étape douloureuse de sa vie et d'autre part est-ce qu'il trouvera une réponse à ses doutes sur l'identité de son père ? D'un point de vue littéraire, en plus de faire part au lecteur du désarroi et de la tristesse à la suite de la perte d'une personne proche, le fait qu'un secret familial inavoué vienne s'ajouter au récit lui donne du suspense. La « rééducation existentielle » que l'auteur semble avoir vécu durant les dix-huit mois qui ont suivi le décès de sa mère vont le mener à la fin du chérissement de la tristesse en quoi il s'était attaché considérant comme le seul « lien d'amour » qui l'attachait à sa mère.⁴⁸ Avec la mort de sa mère et resté seul au monde sans ses deux parents, il va retrouver le moyen de se réconcilier non seulement avec sa douleur mais aussi avec son père dont la relation fusionnelle avec la mère avait éloigné. Même s'il est normal d'avoir une relation plus dis-

42 Éric-Emmanuel Schmitt : « Après le deuil, on peut retrouver le chemin du bonheur », p. 17.

43 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 122-123.

44 Élisabeth Badinter : *L'amour en plus – Histoire de l'amour maternelle*, p. 507

45 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 9.

46 Ibid., p. 129.

47 Ibid., p. 128-129.

48 Éric-Emmanuel Schmitt : « Après le deuil, on peut retrouver le chemin du bonheur », p. 17.

tanciée avec le père qui représente selon Badinter « la raison »⁴⁹, la relation entre Schmitt et son père s'était tellement détériorée qu'il semblait inconcevable de trouver toute réconciliation. Or, Badinter remarque concernant la relation que doivent entretenir les deux parents avec leurs enfants « [q]ue la mère soit pathogène ou non, le père doit s'immiscer, le moment venu, dans le couple mère/enfant. C'est lui qui doit les séparer et substituer à la dyade originaire, la relation triangulaire qui est la seule proprement humaine. »⁵⁰ Ainsi durant cette période, afin de retrouver goût à la vie, il doit surmonter la douleur d'avoir perdu sa mère et revendiquer un droit au bonheur, mais aussi la douleur d'avoir été distant et en conflit avec son père. La relation dyadique qu'il a entretenu durant toute sa vie avec sa mère l'ayant poussé loin de son père, il doit également trouver les moyens d'entretenir une relation triangulaire post-mortem avec ses deux parents. Il en sort doublement vainqueur puisqu'en plus d'accepter son deuil, sa mère lui offre « un cadeau : elle [lui] restitue un père, [s]on père, l'amour de [s]on père, l'amour pour [s]on père. »⁵¹ Même s'il semble difficile de l'accepter, pour Schmitt, il aura fallu perdre sa mère afin de retrouver son père. Ne devant plus choisir entre ses deux parents et avoir un penchant envers le parent du sexe opposé, Éric-Emmanuel Schmitt se libère de sa condition de fils adulé par sa mère et de fils mal aimé par son père. Le récit se clôt avec une double réconciliation, celle de l'auteur avec sa douleur et la vie qui attend d'être vécue comme l'aurait voulu sa mère et celle avec son père dont les gestes avaient été mal interprétés par l'auteur durant toute sa vie, l'amour maternel rendant préjudice à cette relation. Ainsi, voyons-nous s'élucider le complexe d'Édipe de l'auteur à cinquante-sept ans qu'à la suite de la mort de sa mère: « Mes larmes se précisent. . . Elles disent le malheur d'avoir perdu deux êtres chers et le bonheur d'exister en songeant à ce qu'ils m'ont donné. Mélancolie et gratitude se mêlent. »⁵²

Par ailleurs, comme le remarque Yan Hamel, « la mort de la mère, c'est la découverte, désormais impossible à ignorer, de l'irréversible marche vers sa propre fin ». ⁵³ De la même manière, Éric-Emmanuel Schmitt insiste sur le fait que « le propre de l'homme est la conscience de sa mortalité. »⁵⁴ Ainsi, lorsque l'on perd quelqu'un, on est également submergé par une prise de conscience de notre

49 Elisabeth Badinter : *L'amour en plus – Histoire de l'amour maternelle*, p. 515.

50 Ibid., p. 511.

51 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 221.

52 Ibid., p. 222.

53 Yan Hamel : « Écrire le deuil : décès maternel et acte d'écriture », p. 96.

54 Une version plus longue du reportage d'Éric-Emmanuel Schmitt *Après le deuil, on peut retrouver le chemin du bonheur* se trouve sur internet où il souligne l'importance de la conscience de sa propre mort pour l'homme. <https://magazine-appel.be/Eric-Emmanuel-Schmitt-Apres-le-deuil-on-peut-retrouver-le-chemin-du-bonheur#:~:text=C'est%2D%C3%A0%20%2Ddire,de%20m%C3%A0me%20capable%20de%20vivre>.

propre mort. Dans son journal, Éric-Emmanuel Schmitt remarque que tant que les parents sont en vie, nous ne sommes pas complètement des adultes : « J'ai pu ignorer mon âge tant que ma mère vivait. Mieux que jeune, je demeurais enfant. »⁵⁵ Mais quand même, l'auteur trouve des traces ou des coïncidences qui vont le guider à trouver un sens tout au long de son chemin qu'il avait d'abord considéré comme « une errance ». ⁵⁶ Ainsi, le fait qu'il parte le 28 mars 2017 pour préparer les funérailles de sa mère, soit le jour-même de son anniversaire, il le conçoit comme un signe qu'il doit continuer à vivre et célébrer cette date comme « meilleur jour » de leur vie à tous les deux.⁵⁷

4 Conclusion

La figure maternelle est présente dans la littérature française contemporaine à la fois dans les récits fictifs et les récits autobiographiques. Les récits de deuil maternel en particulier semblent gagner du terrain dans le domaine des récits autobiographiques au sein desquels la figure maternelle peut revêtir une image aussi bien négative que positive. On sait combien les différentes figures de la mère peuvent être nocives pour leurs enfants qui décident d'écrire sur l'image et le deuil maternel afin de trouver à travers l'acte d'écriture un réconfort ou une réconciliation avec leurs mères. Dans le cas du *Journal d'un amour perdu* d'Éric-Emmanuel Schmitt, nous sommes face à une relation fusionnelle avec la mère décédée. En écrivant ce journal, ce récit de deuil à la suite de la mort de sa mère dont la mort semble être insurmontable au début, il a pu se questionner sur les différentes étapes du deuil ainsi que sur les différents sentiments qui émergent de cette perte. Ainsi pouvons-nous dire qu'à travers ce livre, l'auteur procède à une auto-psychanalyse de sa situation à travers l'exercice de l'écriture afin de se reconstruire à nouveau. Nous voyons donc une quête approfondie à la fois intime et philosophique du deuil mais aussi de la relation entre mère et fils.

Dans la première partie de son deuil qu'il conçoit comme une errance, l'auteur revendique son droit au malheur afin d'accepter sa peine avant de prendre conscience de la valeur de la vie et surtout de la volonté de sa mère que son fils soit heureux dans toutes les circonstances. Une fois le deuil accepté, l'auteur passe à une seconde phase de reconstruction et de cheminement vers le bonheur dont il revendique le droit. En voulant raconter son désarroi face à la mort de

55 Éric-Emmanuel Schmitt : *Journal d'un amour perdu*, p. 112.

56 Ibid., p. 223.

57 Ibid., p. 229–230.

sa mère, l'auteur, conscient du complexe d'Œdipe, trouve les moyens de se réconcilier avec son père avec qui il a eu une relation distante. Ce cheminement lui permettra de passer d'une relation dyadique avec sa mère à une relation triangulaire entre les deux parents et l'enfant qu'il représente à travers son écriture qu'il considère comme un acte salvateur. Ainsi, à la suite de la mort de sa mère, il trouve les moyens de fonder une relation plus saine avec ses deux parents désormais décédés. Tout en louant la vie face à la mort, il conclut que « [l]e chemin du deuil amorce un grand virage lorsque la joie succède à la tristesse : on se réjouit de la vie d'un être au lieu de se lamenter sur sa mort. »⁵⁸ Contrairement à Roland Barthes qui se laisse sombrer dans la dépression, dans ce livre écrit sous forme de journal, Éric-Emmanuel Schmitt nous délivre une écriture du deuil maternel qui évolue pour le bien de l'auteur offrant un exemple de deuil où chacun peut s'y retrouver.

5 Bibliographie

- Badinter, Élisabeth : *L'amour en plus – Histoire de l'amour maternelle (XVII^{ème}–XX^{ème} siècles)*. Paris : Flammarion 1980, version e-pub.
- Barthes, Roland : *Journal du deuil*. Seuil Imec 2009, version e-pub.
- Dufour, Marc-André : *Se donner le droit d'être malheureux*. Montréal : Les Éditions du Trécarré 2020, version e-pub.
- Freud, Sigmund : *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Éditions Payot & Rivages 2015, version e-pub.
- Hamel, Yan : « Écrire le deuil : décès maternel et acte d'écriture chez Albert Cohen, Annie Ernaux, Peter Handke et Roger Peyrefitte ». In *Dalhousie French Studies* 53, 2000, p. 93–119. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/40838239>
- Parayre, Catherine : « Récits de deuil : Annie Ernaux et Jean-Noël Pancrazi témoignent ». In *Dalhousie French Studies* 82, 2008, p. 173–179. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/40838456>
- Schmitt, Éric-Emmanuel : *Journal d'un amour perdu*. Éditions Albin Michel – Le livre de Poche 2019a.
- Schmitt, Éric-Emmanuel : « Après le deuil, on peut retrouver le chemin du bonheur », In *L'Appel*, n° 421, 2019b, En ligne : https://magazine-appel.be/IMG/pdf/appel-nov-19-ok-ber-compresse_copie.pdf Version plus longue sur : <https://magazine-appel.be/Eric-Emmanuel-Schmitt-Apres-le-deuil-on-peut-retrouver-le-chemin-du-bonheur#:~:text=C'est%2D%C3%A0%2Ddire,de%20%C3%A0me%20capable%20de%20vivre.>

58 Ibid., p. 225.

Kirsten von Hagen

« Le début d'un arrachement progressif » : Evocations de la mère (absente) chez Anna Gavalda et Olivier Adam

1 Introduction

Les mères absentes jouent un rôle central dans les textes d'Anna Gavalda et d'Olivier Adam – ou plutôt, elles ne le jouent pas. Car elles sont certes centrales dans la manière dont la maternité est évoquée comme une sorte de matrice pour une vie, mais elles sont en même temps absentes – pour plusieurs raisons. Cette absence est présentée sous différentes nuances et à chaque fois reconfigurée et jouée. En se référant à divers modèles éducatifs, culturels et sociaux, une scénographie alternative de la vie en commun est conçue ici, qui complète et remplace le modèle traditionnel des rôles. Ces formes alternatives de cohabitation sont en même temps – c'est notre thèse – négociées par la forme littéraire, c'est-à-dire qu'elles se conditionnent mutuellement, selon le concept élargi de la forme de Caroline Levine : « If forms always contain and confine, and if it is impossible to imagine societies without forms, then the most strategic political action will not come from revealing or exposing illusion, but rather from a careful, nuanced understanding of the many different and often disconnected arrangements that govern social experience ».¹ C'est ce que nous allons démontrer dans ce qui suit à l'aide de quelques textes choisis d'Anna Gavalda et d'Olivier Adam. Ces textes développent et montrent des modèles de vie alternatifs dans l'espace de la fiction, conformément à la force de la fiction constatée par Skov Nielsen et d'autres : « Human beings are concerned not only with matters of fact and with what is the case but also with evaluative questions that encompass possibilities and alternatives – with what is not the case and could never be the case, with what is not the case but could be the case, with what should have been the case, and so on ».² Comme le montrent clairement les différents textes, la littérature dialogue avec les discours sociologiques, écologiques, médicaux et éthiques, mais elle a en même temps la possibilité,

1 Caroline Levine : *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton University Press 2015, p. 18.

2 Henrik Skov Nielsen/James Phelan/Richard Walsch : Ten Theses about Fictionality. In : *Narrative* 23, 1 (2015), p. 61–73, 64.

comme le souligne Elgin, de jouer et d'expérimenter avec ses propres moyens esthétiques des modèles de vie alternatifs dans l'espace de la fiction, comme dans une expérience de pensée.³

2 Les mères et leurs rôles – à la recherche d'une figure de désir

Pourquoi ces deux auteurs ? Qu'est-ce qui relie ces deux écrivains, à première vue très différents ? D'une part, ils sont tous deux des auteurs très populaires, dont les textes sont largement diffusés et dont certains ont même été adaptés au cinéma.⁴ D'autre part, l'un et l'autre choisissent comme sujet la réalité de la vie actuelle et s'inscrivent dans l'imaginaire culturel de leur époque en traitant en particulier des relations de couple, en mettant en scène des scénarios amoureux qui rappellent le mélodrame français, ce qui est en partie reflété de manière méta-référentielle par le fait que des constellations inter- et trans-médiatiques sont souvent mises en perspective. Camille, la protagoniste d'*Ensemble, c'est tout* (2004), dessine depuis sa plus tendre enfance, mais ne montre pas son art, en raison de sa propre insécurité, liée à sa relation avec sa mère.⁵ Philibert, le protagoniste bègue issu d'une famille aristocratique, doit lui aussi se défaire de son éducation et se trouver pour pouvoir percer comme comédien, tandis que le troisième membre du groupe, le cuisinier Franck, doit d'abord apprendre à assumer ses sentiments jusqu'à ce qu'il trouve une nouvelle forme artistique et identitaire en tant que chef cuisinier et ami attentif. Dans sa nouvelle ultérieure *La vie en mieux* (2014), une protagoniste cherchait déjà sa forme artistique, tout comme elle essayait de maîtriser une crise identitaire – déclenchée par l'absence de la mère. Chez Olivier Adam aussi, les protagonistes, généralement masculins, sont le plus souvent des auteurs en crise d'écriture, comme dans *Des vents contraires* (2009), ou des cinéastes qui portent à l'écran la

3 Catherine Z. Elgin : Fiction as Thought Experiment. In : *Perspectives on Science* 22, 2 (2014), p. 221–241.

4 En 2000, Anna Gavalda obtient le grand prix RTL-Lire pour son premier recueil de nouvelles *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*. Ce livre rencontre un énorme succès avec des traductions en vingt-sept langues et des ventes cumulées à 1 885 000 exemplaires. Les romans qu'elle publie ensuite sont également des succès de librairies : *Je l'aimais* vendu à 1 259 000 exemplaires et *Ensemble, c'est tout* à 2 040 000 exemplaires (Cf. *Le Nouvel Observateur* no 2264 du 27 mars au 2 avril 2008). Entre 2004 et 2008, elle a généré plus de 32 millions d'euros de chiffre d'affaires d'après une étude GfK (Mohammed Aïssaoui : Une plume qui vaut de l'or. In : www.lefigaro.fr, 27 février 2008, consulté le 10 février 2024).

5 Le roman a été adapté au cinéma par Claude Berri en 2007.

vie de leur propre famille de manière légèrement détournée (*Dessous les roses*, 2022). Dans les textes, l'absence des mères se manifeste par le fait qu'elles n'apparaissent presque jamais et qu'elles n'ont pas de voix propre, c'est-à-dire qu'il n'y a ni récit de leur point de vue, ni focalisation. La question que pose Genette sur qui parle et qui voit ne peut donc pas être résolue par la mère. Dans *Des vents contraires* d'Olivier Adam, le protagoniste prend un nouveau départ après la disparition de sa femme et tente de se reconstruire une vie au bord de la mer, en Normandie, avec ses deux enfants. *Dessous les roses* traite certes de la mort du père, dont l'enterrement est imminent, mais l'absence de la mère est ici plus marquée, évoquée dans la tradition des Anges dans la maison, marqué par le thème littéraire du « *angel in the house* ». ⁶ Par ailleurs, l'histoire est racontée par les deux frères et sœurs, qui mettent surtout en avant la relation avec le père. Dans *Les Lisières*, le père est également décédé, la mère ne parvient pas à combler le vide, l'épouse du protagoniste néglige ses deux enfants et son mari en raison d'une relation amoureuse avec une amie et, repentante, ne revient vers eux qu'après la catastrophe de la fin. Chez Adam, la mère est une figure de désir, un centre autour duquel on tourne sans cesse et que l'on sonde. Les protagonistes, pour la plupart des hommes, aspirent certes à remplacer la mère en cherchant, comme Paul Andersen dans *Des Vents Contraires* (2008), à remplir son rôle en tant que pères, assistés la plupart du temps par des jeunes femmes qui ont elles-mêmes une relation difficile avec leurs enfants, mais cela n'est qu'un décalage et ne parvient pas à combler le désir d'unité. Les nouveaux modèles familiaux que dessine Adam sont souvent instables et temporaires, tandis que Gavalda tente d'opposer d'autres projets aux mères défaillantes dans leur rôle de mère : la grand-mère qui élève son petit-fils à la place de sa mère, et qui est ensuite reconnue comme une sorte de mère par les autres colocalitaires. Mais passons maintenant aux textes en détail.

2.1 Anna Gavalda – Du rêve moderne de vivre ensemble : *Ensemble, c'est tout* (2007)

Ce roman à succès s'articule autour de trois jeunes gens issus de milieux sociaux différents, qui cherchent leur place dans la vie. Franck, cuisinier insatisfait de la vie et en mal d'amour, Camille, étudiante en art ratée et Philibert, rejeton d'aristocrate bégue qui vend des cartes postales, mais préférerait monter sur scène.

⁶ Selon Virginia Woolf, c'est cette image de la femme pure et dévouée qui a empêché de nombreuses auteures de se lancer dans l'écriture. Voir Mary Grey : Preface. In : Andrew Bradstock/ Anne Hogan (éds.) : *Women of Faith in Victorian Culture: Reassessing the 'Angel'*. London : Palgrave Macmillan 1998, p. XV.

Tous ne trouvent une nouvelle famille, présentée comme un mode de vie alternatif et particulièrement heureux, que lorsqu'ils décident de sortir Paulette, la grand-mère de Franck, de sa maison de retraite et de l'emmener dans leur colocation de circonstance, afin qu'elle vive dorénavant avec eux. Dans l'un de ces appartements au cœur du vieux Paris, désormais très rares et difficilement abordables, avec ses hauts plafonds, ses moulures et ses boiseries, donnant sur le Champ de Mars et la Tour Eiffel.⁷ Si Philibert, qui occupe l'appartement familial jusqu'à ce que la succession soit réglée, et Franck ont déjà pris en charge Camille, qui vit dans des conditions précaires, la vieille dame doit trouver ici son nouveau foyer. Chacun des jeunes gens assume une partie des responsabilités domestiques : Camille, qui nettoyait auparavant les étages de bureaux la nuit, devient officiellement aide-soignante, mais trouve aussi en Paulette une nouvelle mère et amie, une âme sœur. Franck s'occupe en partie du petit-déjeuner, mais fait aussi la cuisine pour Camille, qui devient sa petite-amie. Philibert parvient, avec une sensibilité tout aristocratique, à donner à Paulette un sentiment d'appartenance, mais il trouve aussi en elle un soutien maternel. Paulette, incarnation d'un modèle féminin dépassé avec ses tricots, toujours disponible et à l'écoute, devient alors le personnage central de ce foyer, grâce à qui on se sent chez soi. Ensemble, ils forment une sorte de famille de substitution, dans laquelle chacun trouve sa place. C'est une forme alternative de bonne cohabitation qui est esquissée : « pour la première fois et tous autant qu'ils étaient, ils eurent l'impression d'avoir une vraie famille. Mieux qu'une vraie d'ailleurs, une choisie, une voulue, une pour laquelle ils s'étaient battus et qui ne leur demandait rien d'autre en échange que d'être heureux ensemble. Même pas heureux d'ailleurs, ils n'étaient plus si exigeants. D'être ensemble, c'est tout. »⁸

2.2 A la recherche d'une mère compréhensive – Camille

L'importance de la mère pour Camille est évidente dès le début. Elle, la sans-abri, trouve d'abord refuge quelques jours chez son ancien professeur d'arts plastiques et peut échapper à la misère de la rue jusqu'à ce qu'il l'installe dans une chambre de bonne dans cette même maison parisienne où habite Philibert. Son mentor Pierre et sa femme Mathilde l'ont installée ici et utilisent de manière autoréflexive le toponyme de bohème pour maintenir l'association de l'artiste sous le toit. Mathilde achète avec elle un petit réfrigérateur, une plaque de cuisson et d'autres ustensiles utiles. Ce n'est pas par hasard que l'attribut de « fille » est utilisé dans

⁷ Anna Gavalda : *Ensemble, c'est tout*. Paris : Le diletteante 2004, p. 34.

⁸ Ibid., p. 414.

ce contexte, Pierre l'utilise lorsqu'il exhorte Camille à se remettre au travail, alors que Camille elle-même parle déjà de la « fille prodigue ou prodige » en se référant à la parabole biblique du fils prodige.⁹ L'enfant prodige évoque pour la première fois son existence d'artiste. Immédiatement après cette scène, sa nouvelle activité d'agent d'entretien est décrite en accéléré, elle doit nettoyer les ordures des autres, avant d'écouter le message de sa mère sur le répondeur téléphonique. Le message, qui est ici retranscrit sous forme de discours direct, met en évidence, par son libellé mais aussi par le fait que le médium distanciateur du téléphone – et pour ainsi dire renforcé par le filtre de l'appareil de stockage – est ici choisi : « C'est maman. Enfin. . . ricana la voix, je ne sais plus si tu vois de qui je parle. . . Maman, tu sais ? C'est ce mot-là que prononcent les gentils enfants quand ils s'adressent à leur génitrice, je crois. . . Parce que tu as une mère, Camille, tu t'en souviens ? Excuse-moi de te rappeler ce mauvais souvenir, mais comme c'est le troisième message que je te laisse depuis mardi. . . Je voulais juste savoir si l'on déjeunait toujours ens. . . ».¹⁰ Pourquoi cette aliénation ? Le vide, nommé ici dans un style très impersonnel, par une voix sur le répondeur, en référence à ce que font les enfants polis ou à la manière dont ils s'adressent à leur mère, montre déjà clairement que la mère de Camille ne joue plus ce rôle, n'assume plus cette importance de la mère, pour des raisons que le texte ne révèle au lecteur que plus tard. La recherche de la mère, qui découle de ce vide constaté, ne trouve sa solution qu'à la fin, dans la famille modèle alternative qui se forme au cours de l'histoire.

La rencontre avec la mère est mise en scène comme une pièce de théâtre de blessures et de malentendus qui se répètent en permanence et dont il est impossible de s'échapper. « Elle aperçut sa silhouette voûtée et vint s'asseoir en face d'elle en prenant une longue inspiration : – Bonjour m'man ! – Tu ne m'embrasses pas ? fit la voix. – Bonjour, maman, articula-t-elle plus lentement. ».¹¹

Comme la focalisation se fait ici du point de vue de Camille, c'est donc elle qui est le personnage réflecteur, bien que l'action se déroule scéniquement comme au théâtre, dans un geste de représentation ; la mère est ici aussi une absente, qui déroule comme une machine les mêmes reproches, sans s'intéresser aux réponses de Camille et donc au bien-être de sa fille. L'égoïsme de la mère, ainsi mise en scène, domine l'ensemble du discours : « Ces déjeuners, si espacés fussent-ils, lui bousillaient toujours les intestins. Elle en ressortait pliée en deux, chancelante et comme écorchée vive. Comme si sa mère s'appliquait, avec une méticulosité sa-

⁹ Ibid., p. 37.

¹⁰ Ibid., p. 38.

¹¹ Ibid., p. 51.

dique et probablement inconsciente, quoique, à gratter les croutes et à rouvrir, une à une, des milliers de petites cicatrices. Camille l'aperçut dans le miroir derrière les bouteilles. »¹²

Sa frustration face à cette situation débouche sur un acte artistique dans lequel son maître prend déjà la place de la mère, ses paroles censées l'encourager et lui donner des indications sur la manière de dessiner sont mises en italique, mais elles imprègnent également le reste du discours, qui est rédigé en partie à la troisième personne, en partie à la deuxième. La contamination du discours et la sublimation de l'offense subie par la mère par le biais de l'art renvoie déjà à un processus de transformation et de remplacement qui désigne également la solution au traumatisme permanent causé par la mère absente, qui semble d'abord sans espoir : « Assez. Tu es prête maintenant. . . Elle saisit le pinceau le plus fin entre son pouce et son majeur, tendit son bras au-dessus de la nappe et attendit encore quelques secondes ». ¹³ Un flash-back décrit ensuite la blessure de la jeune Camille, punie dans son indépendance artistique par sa mère, puis encouragée par son père, qui meurt peu après. C'est également le père qui lui trouve un professeur de dessin, qui deviendra pour elle un mentor et transmettra à l'enfant muette un autre langage, artistique. ¹⁴ En recourant à une histoire intercalée, celle de l'artiste chinois muet Chu Ta, Dougherton explique comment celui-ci trouve sa voix dans le médium de l'art : « Désormais, c'était ainsi qu'il allait s'exprimer et communiquer avec le reste du monde : à travers ses dessins. . . ». ¹⁵ L'appartenance est également négociée ici par le biais de l'art – les textes multimodaux de Sempé. Alors que Camille se déclare appartenir à ce monde, sa mère en est simultanément exclue. ¹⁶ Cette référence à l'art de Sempé se lit comme celle à l'artiste postimpressionniste Édouard Vuillard, en même temps que comme une référence métaphorique aux textes de Gavalda. Le style particulier de Vuillard, qui travaille avec peu de coups de pinceau, plutôt en aplats et avec de forts contrastes, se lit en même temps comme une référence à la forme esthétique de la bonne vie que Gavalda choisit ici. Pour Camille, qui trouve sa forme artistique et dont le point de vue met ici la réflexion en perspective, devenant ainsi personnage réflecteur, cela révèle en même temps une forme de distanciation ironique qui caractérise également le texte de Gavalda. C'est particulièrement évident au vu du sujet, quatre messieurs en fracs et gibus, cherchant à saisir une oie qui semble s'amuser

12 Ibid.

13 Ibid., p. 59.

14 Voir Ibid., p. 60.

15 Ibid., p. 63.

16 Voir Ibid., p. 208.

d'eux : « Ces masses de couleurs, la brutalité des contrastes, l'incohérence des perspectives ! ».¹⁷ La fonction symbolique de la mère est également abordée sous différents angles. Dans le cas de Camille, la mère, enveloppée dans son propre cocon de douleur et ses points de vue autocentrés figés, est insaisissable pour la fille.

Mais c'est encore plus clair chez Franck : sa mère se soustrait à sa responsabilité et préfère le confier aux bons soins de la grand-mère qui l'élèvera comme son propre fils, aidée de son mari. C'est elle qui continuera de tricoter pour lui, puis pour Camille, qui avait d'abord cru que l'écharpe de Franck lui venait de sa mère.¹⁸ L'exemple de Franck, en particulier, décrit une relation très problématique avec la mère – sous toutes ses facettes. Ainsi, dans le récit tardif de Paulette, son incapacité est attribuée au fait qu'elle a elle-même trop gâté sa fille en raison de sa maternité tardive. On lui aurait tout laissé passer, sauf le désir d'avorter de l'enfant non désiré.¹⁹ Il est évident que Franck souffre de ce sentiment de rejet de la part de sa propre mère qui ne s'est pas occupée pas de lui, se concentrant plutôt sur son futur mariage dont naîtra un deuxième enfant. Franck devra attendre ses 10 ans pour que sa mère se souvienne de lui et manifeste un intérêt de courte durée pour l'enfant, élevé jusque-là par ses grands-parents. Il apparaît clairement que la mère est donc aussi formellement l'absente, marquant littéralement un vide. Ainsi, Franck raconte à Camille sa situation biographique particulière, son manque, lorsqu'il se rend avec elle chez des amis, en qui le jeune homme a trouvé une nouvelle fois une sorte de parents de substitution. Ceux-ci ont de leur côté perdu leur propre fils et le font revivre à travers Franck.²⁰ Lors d'une conversation avec Camille, il raconte comment sa mère a tout de même fini par le recueillir, même s'il a vite re-

17 Voir Ibid., p. 210. Dans toutes les cultures, l'oie est considérée comme un animal symbolique, principalement associé à la sphère féminine de la protection, de la nutrition et de la procréation. En lien avec les mythes égyptiens de la création, l'oie joue un rôle important en tant que créateur du monde ; selon la mythologie grecque, les oies sont sacrées pour les divinités féminines : Némésis, qui protège les lois de la nature, ou Aphrodite, à qui l'on attribue la beauté, l'amour et la fertilité. En Égypte et chez les peuples d'Asie du Nord, elles sont considérées comme des intermédiaires entre la terre et le ciel (chamanisme) ; en Chine, l'oie sauvage est vénérée comme un oiseau céleste. Dans la mythologie indienne, l'oie sauvage est associée à Brahma, le principe créateur, qui existe par soi-même. Dans la mythologie nordique – prenons l'exemple fameux du roman pour adolescents de Selma Lagerlöf – elle incarne l'aspect archétypal du maternel-féminin. (Voir Annette Kuptz-Klimpel : Gans. In : *Symbolonline*, 19.10.2023, <https://symbolonline.eu/index.php?title=Gans>, consulté le 18 février 2024). Le Dictionnaire des symboles littéraires fait également référence à l'amour prévenant attribué à l'oie, qui se manifeste dans l'Antiquité, mais aussi chez Selma Lagerlöf. (Marianne Sammer : Gans. In : Günter Butzer/Joachim Jacob (éds.) : *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart/Weimar : J. B. Metzler 2012, p. 141).

18 Anna Gavalda : *Ensemble, c'est tout*, p. 229.

19 Ibid., p. 427.

20 Voir Ibid., p. 349.

marqué qu'il n'était pas désiré et a donc préféré retourner chez ses grands-parents. Et comment cette vie chez ses parents de substitution n'a plus fonctionné ensuite à cause des mensonges de sa mère, comment il a détruit presque toute sa vie : « Après je suis devenu un sale con. . . J'ai fait tout ce que j'ai pu pour me venger. . . Pour les faire payer de m'avoir privé d'une maman si gentille. . . ».²¹

Lui aussi est dépassé par la nouvelle situation, par le manque soudain d'autonomie de la personne qui s'est occupée de lui et l'a élevé comme une mère, ce qui est renforcé par le champ lexical de la lutte, de l'affrontement physique, souvent utilisé dans ce contexte : « Il roula vite, s'effondra et s'étouffa dans son oreiller pour ne pas craquer. Pas maintenant. Il avait tenu le coup si longtemps. . . Il pouvait lutter encore un peu ».²²

Philibert se sent également incompris par sa famille, qui n'approuve pas sa fibre artistique, à l'exception de sa sœur Blanche.²³ Il est présenté comme nerveux, souffrant de nombreux tics ; la focalisation du point de vue de Camille montre clairement que dans son cas aussi, la mère est remarquablement absente. Pourtant, c'est d'abord l'appartement de sa mère qui, comme un fourreau au sens de Benjamin,²⁴ offre une nouvelle patrie aux échoués, à Camille, Franck, Philibert et finalement aussi à la grand-mère de Franck. Cela apparaît clairement lorsque Camille réfléchit à l'approche de la nuit de Noël, face à l'agitation festive autour d'elle, qui fait diverger la réalité et le monde imaginaire : « Pour la première fois depuis bien longtemps, le jour d'après lui semblait. . . envisageable. Oui, c'était exactement ça : envisageable. Elle avait un endroit où elle aimait vivre. Un endroit étrange et singulier, tout comme les gens qui l'habitaient ».²⁵

2.3 Nouvelles formes de cohabitation – au-delà de la structure familiale

Anna Gavalda constate une nouvelle forme de vie commune dans le sens de la littérature comme expérience de pensée et de laboratoire, comme l'a si bien for-

21 Ibid., p. 355.

22 Ibid., p. 50.

23 Ibid., p. 201.

24 « Die Urform allen Wohnens ist das Dasein [. . .] im Gehäuse. Dieses trägt den Abdruck seines Bewohners. [. . .] Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des Menschen. » (« La forme originelle de toute habitation est l'existence [. . .] dans un logement. Celui-ci porte l'empreinte de son habitant. [. . .] Le XIXe siècle était plus que tout autre avide d'habiter. Il concevait l'habitation comme un étui pour l'homme. », Walter Benjamin : *Das Passagen-Werk*, tome 1, Francfort/M. : Suhrkamp 1982, p. 299–300). Traduction KvH.

25 Anna Gavalda : *Ensemble, c'est tout*, p. 203.

mulé Catherine Elgin : « One attractive answer is that works of fiction are thought experiments. Like literary fictions, thought experiments neither are nor purport to be physically realized. Nevertheless, they evidently enhance understanding of the phenomena they pertain to. If fictions are thought experiments, they advance understanding of the world in the same way that (other) thought experiments do ».²⁶ Ce faisant, elle se base davantage sur des scénarios vécus, dans le sens de Goffman, une performativité de l'identité et de la différence qui peut être modélisée et modulée dans certains cadres.²⁷ Dans son ouvrage *Stigma*, Goffman considère l'être humain comme socialement stigmatisé, pris dans un processus de défense permanente contre les attributions sociales qui ne correspondent pas à l'idée que l'on se fait de sa propre personne. Il écrit : « Der Begriff der sozialen Identität erlaubt uns, Stigmatisierung zu betrachten. Der Begriff persönliche Identität erlaubt uns, die Rolle der Informationskontrolle im Stigma-Management zu betrachten. Die Idee der Ich-Identität erlaubt uns, zu betrachten, was das Individuum über das Stigma und sein Management empfinden mag, und führt uns dazu, den Verhaltensregeln, die ihm hinsichtlich dieser Dinge gegeben werden, besondere Aufmerksamkeit zu widmen ».²⁸ Goffman décrit le dilemme de l'individu, oscillant entre conformité et déviance, à l'instar d'une individualité qui apparaît comme un processus d'interaction, c'est-à-dire qui se déroule dans l'espace intermédiaire entre la société et l'unicité, et donc dans le cadre d'une « stratégie en tant que tel ».²⁹ L'important, selon Gavaldà, c'est l'attitude juste, le désir de communiquer avec l'autre et de surmonter les différences. On le voit d'abord avec Camille et Franck, construits comme des pôles extrêmes, mais qui se retrouvent à travers l'art censé au départ les séparer. Ce dénouement clôt formellement la deuxième partie du roman, placée sous le signe du rapprochement des

26 Catherine Z. Elgin : *Fiction as Thought Experiment*, p. 221.

27 Voir Michael von Engelhardt : Erving Goffman: *Stigma. Über die Techniken der Bewältigung beschädigter*

Identität. In : Benjamin Jörissen/Jörg Zirfas (éds.) : *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, p. 123–140 ; Erving Goffman : *Wir alle spielen Theater*. München : Piper 1969 ; Erving Goffman : *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt/M. : Suhrkamp 1975 ; Erving Goffman : *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt/M. : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.

28 Erving Goffman : *Stigma*, p. 133. (« La notion d'identité sociale nous permet d'envisager la stigmatisation. La notion d'identité personnelle nous permet d'envisager le rôle du contrôle de l'information dans la gestion du stigmaté. La notion d'identité personnelle nous permet de considérer ce que l'individu peut ressentir à propos du stigmaté et de sa gestion, et nous amène à prêter une attention particulière aux règles de conduite qui lui sont données à ce sujet. », KVH)

29 Ibid., p. 152.

trois acteurs, dont la vie est marquée par l'absence des mères. Alors que lui n'est pas familier des disciplines artistiques, elle est étrangère à l'art culinaire et la dégustation. Lorsqu'ils écoutent ensemble de la musique, parlent d'arts plastiques comme Dürer ou même travaillent ensemble en cuisine, ils trouvent une nouvelle forme de vie commune qui s'ouvre ensuite à Philibert et plus tard à Paulette. Ainsi, Camille fait un commentaire autoréflexif à la remarque proverbiale de Franck selon laquelle ils sont aussi différents que « torchons et serviettes », eux trois colocataires, car Camille et Philibert perçoivent la vie plus intensément en tant qu'intellectuels, tandis que lui est plus préoccupé par sa simple survie existentielle : « – Et puis, qu'est-ce que ça veut dire, différents ? Moi qui ne sais pas me faire cuire un œuf, j'ai passé la journée en cuisine et toi qui n'écoutes que de la techno, tu t'endors avec Vivaldi. . . C'est de la foutaise, ton histoire de torchons et de serviettes. . . Ce qui empêche les gens de vivre ensemble, c'est leur connerie, pas leurs différences ».³⁰ Dans le cadre de la communauté de vie et d'habitation alternative, dont Philibert fait partie, ils peuvent expérimenter des individualités singulières en tant qu'identités en soi, en recourant à différents arts et médias.

Le noble Philibert Marquet de La Durbellière qui déçoit son père et ne semble pas non plus recevoir d'attention ou d'amour maternels de la part de sa mère – elle aussi est singulièrement absente en tant que mère – est celui qui formule une charte en faisant appel à l'un des premiers socialistes, presque dans le sens d'une forme actualisée de socialisme utopique ou de socialisme précoce. Il s'agit d'un recours délibéré au nom de l'avenue qui porte le patronyme d'Émile Deschanel, père de Paul Deschanel, président de la République française en 1920. Émile Deschanel, qui enseigna la littérature grecque à l'École normale, défendait avant tout des idéaux républicains et s'opposa à Bonaparte lors de son élection en 1848. Il s'intéressait au bien commun, ses études *Catholicisme et socialisme*, parues en 1850 dans *La Liberté de penser*, dans lesquelles il défendait le « crédit populaire », et l'impôt progressif sur les successions », furent fortement critiquées lors de leur parution. Il fut révoqué et s'exila à Bruxelles, où il continua à enseigner et rentra en France après l'amnistie de Napoléon III en 1859.³¹ Le fait que Gavalda choisisse cette avenue Émile-Deschanel dans le 7^e arrondissement de Paris, près du Champ-de-Mars, qui n'est donc pas seulement le lieu de cette forme alternative de bien vivre ensemble, mais qui donne aussi son nom à la charte, n'est pas un hasard dans ce contexte. Cette forme d'intertextualité est plutôt utilisée pour renforcer la lecture du texte comme l'expérimentation d'un type alternatif de participation et de communauté sociales. Philibert souligne également tous les points de

30 Anna Gavalda : *Ensemble, c'est tout*, p. 274.

31 Thierry Billard : *Paul Deschanel. Le président incompris*. Paris : Belfond 1991, p. 16–20.

leur nouvelle cohabitation : « Il reprit point par point tout ce qui venait d'être conclu, y compris le papier-toilette et les sacs-poubelle et fit tourner leur nouveau protocole afin que chacun puisse y ajouter ses propres conventions ». ³² Dans cette forme de communauté de vie alternative, il est possible à chacun d'éprouver et de vivre sa propre identité singulière, qu'ils ressentent tous de la même manière comme un style de vie valable. Ce faisant, le caractère empirique de la cohabitation, le fait qu'il s'agisse d'un espace d'expérimentation, d'une expérience de pensée au sens d'Elgin, est en même temps clairement marqué. C'est ce que l'on peut lire au début de la quatrième partie, qui met l'accent sur cette forme de cohabitation alternative – après les évocations de l'absence des trois mères respectives : « C'est une hypothèse. L'histoire n'ira pas assez loin pour le confirmer. Et puis nos certitudes ne tiennent jamais debout. Un jour on voudrait mourir et le lendemain on réalise qu'il suffisait de descendre quelques marches pour trouver le commutateur et y voir un peu plus clair. . . Pourtant ces quatre-là s'apprêtaient à vivre ce qui allait rester, peut-être, comme les plus beaux jours de leurs vies ». ³³

Dans la 5e partie, consacrée à la catastrophe dans le sens de la structure pyramidale du drame classique de Freytag (1863) ou à la résolution du conflit dans la comédie, il y a d'abord la dissolution et la remise en question de cette forme alternative de communauté de vie. ³⁴ Les raisons en sont, d'une part, l'âge avancé de Paulette et la détérioration constante de l'état de santé de la vieille dame, qui dépend de plus en plus du soutien de Camille, et d'autre part, la relation entre Camille et Franck : les différences sociales entre Franck, issu de la classe ouvrière, et Camille, intellectuelle, semblent trop insurmontables et empêchent cette dernière de se donner entièrement à lui, ce qui le pousse à essayer de plus en plus de guérir cette blessure par une consommation érotique rapide. L'évolution se dessine dès le début de la cinquième partie, qui débute par une observation paradoxale : « Rien ne changea, tout changea ». ³⁵ Philibert, par ailleurs si constant, change lui aussi : il se marie et l'appartement commun doit être vendu. Mais contrairement à l'observation initiale, Camille et Franck sont désormais capables de développer une sorte de résilience face à ces changements extérieurs et à ces

³² Anna Gavalda : *Ensemble, c'est tout*, p. 325–326.

³³ *Ibid.*, p. 405.

³⁴ Voir Gustav Freytag : *Die Technik des Dramas*, Leipzig : Reclam 1922. Cette description est encore considérée aujourd'hui comme déterminante pour la structure dramaturgique des scénarios (voir Hans Jürgen Wulff : *Pyramidenstruktur*. In : *Filmllexikon*. Université de Kiel, 23.03.2022, <https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:pyramidenschema-3570>, consulté le 28.02.2024). Le fait que Gavalda choisisse cette structure dans son roman fortement marqué par l'intermédialité est significatif de l'orientation du texte vers la structure de la comédie.

³⁵ Anna Gavalda : *Ensemble, c'est tout*, p. 515.

crises dans leur vie. Camille part à la campagne avec Paulette, où la vieille dame trouve la paix au milieu de son environnement familial.³⁶ Franck envisage une nouvelle vie en Angleterre, ce qui permet à Camille de vivre enfin son propre rêve d'une vie à deux et de surmonter d'anciens traumatismes, ce qui est encore accentué par la structure paratactique : « Elle pleurait. Ouvrait les vannes, se mouchait dans sa chemise, pleurait encore, évacuait vingt-sept années de solitude, de chagrin, de méchants coups sur la tête, pleurait les câlins qu'elle n'avait jamais reçus, la folie de sa mère, les pompiers à genoux sur la moquette, la distraction de son papa, les galères, les années sans répit, jamais, le froid, le plaisir de la faim, les mauvais écarts, les trahisons qu'elle s'était imposées et ce vertige toujours, ce vertige au bord du gouffre et des goulots ».³⁷

À la fin, ce qui émerge comme espace de vie alternatif est certes plus ancré dans l'espace réel, mais correspond en même temps à la logique du happy end, comme la comédie le prévoit. Ainsi, Franck finit par tenir un restaurant avec l'aide de Camille, Philibert et Suzy (la compagne de Philibert), accompagnés de leurs enfants, et enfin Mamadou, l'ancienne collègue de Camille. Sa mère et sa sœur, longtemps non reconnue, ainsi que les Kessler, ses parents d'accueil, y sont également les bienvenus. C'est sur ce tableau idyllique, à la fois conséquence de leur ancienne cohabitation et de la résilience acquise dans ce cadre expérimental, que se clôt le roman sous la forme de l'épilogue.³⁸

2.4 Poétiques de l'absence chez Olivier Adam

Les personnages d'Olivier Adam développent également une résilience, même si ses constellations familiales sont moins socio-utopiques que minutieusement réalistes. C'est dans le premier roman *Falaises* (2005) que l'absence de la mère est le plus clairement mise en avant. L'ensemble du texte, qui acquiert ainsi les caractéristiques d'une autofiction, ressemble à une sorte d'adieu et de traitement du suicide de la mère, alors que le protagoniste n'a que 11 ans. Les rochers d'Étretat, qui donnent leur titre au roman, ressemblent à un lieu particulier, puisque c'est là que sa famille passe le dernier moment de bonheur avant que la mère ne se suicide en se jetant du haut de ces mêmes rochers, où il retourne chaque année à la recherche d'une enfance perdue. La perte de la mère est sans cesse évoquée comme le point de cristallisation d'un traumatisme : « Ma mère est morte et tous

³⁶ Voir Ibid., p. 525.

³⁷ Ibid., p. 597.

³⁸ Ibid., p. 601–604.

les miens s'en sont allés » peut-on lire dès la deuxième page³⁹ et le deuxième chapitre s'ouvre sur les mots « J'avais onze ans quand ma mère est morte ». ⁴⁰ L'importance de cette perte, qui ne peut être annulée par aucune forme de souvenir ou de remémoration active en tant que processus, est abordée à plusieurs reprises. Après l'idée hallucinatoire qu'elle est vraiment là, cette perte est d'autant plus perceptible : « Mais ma mère ne se contentait pas de vivre et de mourir la nuit sous mes paupières, noyée dans l'eau ou enfoncée dans les sables. Elle ne cessait de m'apparaître en un éclair discernable mais indiscutable, petit fantôme pale et vaporeux [. . .] Je clignais des yeux et elle disparaissait, ne laissait derrière elle qu'un déchirant souvenir, la déception cruelle qui suit un mirage ». Au fond du désespoir dans lequel le plonge cette perte, même les médicaments ne peuvent apporter qu'un soulagement de courte durée : « je vivais dans des contrées cotonneuses, une partie floue de mon cerveau, tout à fait extérieur à la vie réelle ». ⁴¹ Seule sa nouvelle famille, leur fille, mais aussi la vie avec sa mère Claire, qui comble ainsi le vide à sa manière, parviennent à apporter un soulagement à la fin. Contrairement aux nombreux romans ultérieurs d'Adam, la structure familiale de la génération suivante, celle des années 1970 et 1980, fonctionne encore ici, même s'il faut concéder que la fille n'a que deux ans au moment du début et de la fin du roman qui pose ainsi le cadre, et que l'évolution ultérieure que ses personnages prendront souvent par la suite dans les romans n'est pas évoquée. De même, dans un double geste d'enfermement, le passage au récit multiple (narration avec la 1ère personne du pluriel, en anglais *we-narrative*⁴²) et l'anaphore « Nos vies » à la fin montrent bien que ce phénomène de perte de l'enfance, de désillusion et d'absence de la mère est général et qu'on ne peut y échapper que par une poétique de l'attention, une focalisation sur les moindres moments d'une (co)vie réussie. Ainsi, à la fin, le visage de Claire se superpose à celui de la mère perdue :

Nos vies sont les mêmes. Nos vies se débattent, crient dans la nuit, hurlent et tremblent de peur. Infiniment nous cherchons un abri. Un lieu où le vent siffle moins fort. Un endroit où

39 Olivier Adam : *Falaises*. Paris : Éditions de l'Olivier 2005, p. 14.

40 Ibid., p. 15.

41 Ibid., p. 43.

42 Selon Natalya Bekhta, le *we-narrative* est une technique narrative dans laquelle soit plusieurs locuteurs, soit un seul locuteur parle au nom d'un groupe. Bekhta fait remarquer qu'avec ce changement, un seul locuteur formule de manière performative des préoccupations et des souhaits collectifs (Natalya Bekhta : *We-narratives: Collective Storytelling in Contemporary Fiction*. Ohio : The Ohio State University Press 2020, p. 107). Chez Adam aussi, le passage du « je » au « nous » semble impliquer une narration inclusive, plus globale, qui contient également une perspective d'avenir.

aller. Et cet abri est un visage, et ce visage nous suffit. Claire se réveille et s'étire, m'embrasse et Chloé se jette sur elle en riant. Je m'endors pour une heure ou deux. Pendant ce temps-là j'entendrai leurs voix, leurs murmures, leurs rires étouffés, l'eau qui coulera dans la baignoire, le froissement des étoffes. Plus tard nous irons sur la plage, lancer des cailloux dans l'eau grise et bleue.⁴³

Les lisières (2012) traite l'absence de la mère à double titre, dans une structure redoublée avec variation. Le roman s'ouvre sur le constat de cette absence. La focalisation se fait ici du point de vue du protagoniste Paul Steiner, sorte d'alter ego de l'auteur, qui constate avec désillusion combien il est amer de ne voir ses enfants Clément et Manon, qui ont pris place sur la banquette arrière, que toutes les deux semaines. Le propre sentiment de non-appartenance est ici aussi négocié par le biais de structures familiales dont la mère est avant tout absente. Sarah, qui vit une histoire d'amour en secret et n'est pas disponible pour les enfants, est également absente du discours, ne s'exprimant qu'à travers le filtre du mari déçu. Elle est l'antithèse de Sophie, l'amie d'enfance du protagoniste, qui n'a jamais voulu être mère et se retrouve soudain dans un rôle maternel traditionnel qu'elle tente de fuir, de plus en plus désabusée : « Elle menait la vie qu'elle avait toujours déclaré ne jamais vouloir vivre : la maison, les enfants et l'image de sa mère errant sans but dans le pavillon et les rues du centre-ville, triste et désœuvrée, morose et bientôt prise dans les lacets d'une dépression molle que nourrissaient l'ennui, la répétition des jours et la laideur environnante ». ⁴⁴ Sarah, en revanche, semble vivre son propre rêve d'une vie autodéterminée, qui est toutefois négocié par son absence. Au début, celle-ci est sans cesse évoquée par la douleur du mari, qui l'aime toujours – dans le sens d'un amour codé comme une passion romantique et qui lui manque, ainsi qu'à leurs enfants, ce qui reflète en même temps sa position de père : « Sur la banquette arrière, Manon rassemblait ses affaires, le visage caché derrière un long rideau de cheveux noirs. À ses côtés, Clément s'extirpait lentement du sommeil. Six mois n'avaient pas suffi à m'habituer à ça. Cette vie en pointillés. Ces week-ends volés une semaine sur deux. Ces dimanches soir. Ces douze jours d'un vide que le téléphone et les messages électroniques ne parvenaient pas à combler ». ⁴⁵ Tout comme le protagoniste déçu, les enfants aussi lui reprochent la rupture du bonheur familial, ce qui devient évident lorsqu'un nouvel homme entre dans sa vie : les enfants réalisent alors qu'un nouveau modèle de vie commune pourrait ainsi devenir réalité. Dans ce contexte, la figure complémentaire du père biologique est centrale. Cette lecture est encore renforcée par la

⁴³ Olivier Adam : *Falaises*, p. 187.

⁴⁴ Olivier Adam : *Les lisières*. Paris : Flammarion 2012, p. 165.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

situation narrative autodiégétique, même si un geste narratif mimétique prédomine ici :

- Je veux pas qu'il vienne à la maison. Je veux pas qu'il te remplace. Je veux pas d'autre papa.
- Mon petit prince. Je serai toujours ton papa. Et lui ne le sera jamais. Et je ne crois pas que ta mère ait l'intention de le faire vivre à la maison pour l'instant.
- Je la hais. Elle t'a fait du mal. Elle nous a fait du mal. Tout ça pour s'amuser avec un autre type. Elle est tellement égoïste, avait lâché Manon avant de disparaître sous son oreiller, d'où me parvenaient des hoquets énormes.⁴⁶

À la fin, c'est le père qui, en faisant appel à un autre espace géographique, à une autre culture et à une autre philosophie, tente de trouver un contrepoint à ce désastre familial, ancré dans le monde occidental. Sa décision, qu'il discute avec son père après la mort de la mère, est encadrée par une image parentale qui présente son histoire familiale sous forme de mémoire culturelle médiatisée et marque ainsi une absence – celle de sa propre mère : future épouse, la mère est présente dans les photos au cadre argenté, qui la montrent à différentes étapes de sa vie, jeune femme heureuse, une cigarette à la bouche et des lunettes de soleil jaunes qui semblent rappeler l'époque hippie et donc une période de liberté et de renouveau.⁴⁷ Les photographies illustrent à quel point la mémoire individuelle du protagoniste, lui-même maître de l'image et de l'art de la narration, est marquée par des absences et des situations de crise : « Il me semble que mon histoire familiale tenait là, pour toujours cantonnée à l'enfance, puis se délitant jusqu'à rendre ce lien étrange et incompréhensible, comme s'il était construit de toutes pièces et ne reposait sur rien. Et pour cause. De ce temps-là ne subsistait pas le moindre souvenir. Et ma mémoire s'ouvrait sur le début d'un arrachement progressif, un éloignement mental, puis physique, qui ne cesserait de s'agrandir, jusqu'à l'accident de ma mère ».⁴⁸

C'est justement dans un lieu de crise planétaire, au nord du Japon, à Sendai, donc tout près de Fukushima et de la catastrophe nucléaire, qu'il espère prendre un nouveau départ, basé d'une part sur l'écriture, c'est-à-dire une maîtrise des expériences traumatiques par le récit, développant ainsi un effet curatif, et d'autre part sur la possibilité d'un nouveau départ avec Sarah, son actuelle épouse et mère de ses enfants. Sa vision est évoquée sous la forme d'un enchaînement,

⁴⁶ Ibid., p. 371.

⁴⁷ Voir Ibid., p. 501–502.

⁴⁸ Ibid., p. 502.

d'une énumération de questions rhétoriques qui soulignent son caractère provisoire, en réponse à la question du père qui lui demande pourquoi il doit écrire précisément sur ces personnes et ce lieu : « Que j'allais là-bas parce que malgré la catastrophe, il me semblait que c'était désormais mon seul refuge, la seule destination possible ? Qu'il me fallait vérifier que tout n'avait pas été dévasté, effacé [. . .] que je tentais ainsi de me retrouver, de me réconcilier, de trouver ma juste place [. . .] Que confusément j'avais l'impression que c'était le seul endroit où Sarah accepterait peut-être un jour de me rejoindre et de reprendre les choses là où on les avait laissées ? ».⁴⁹

Ici aussi, une poétique de l'attention est alors le catalyseur du désir d'une cohabitation réussie, qui rappelle, dans sa forme utopique, l'idée de Gavalda quant à une nouvelle structure familiale à la fin d'*Ensemble, c'est tout*. À la différence que celle-ci ne comprend que la famille nucléaire, c'est-à-dire qu'elle n'est pas élargie à d'autres membres comme les amis, etc. Par ailleurs, elle est pensée de manière moins inclusive et diverse, contrairement à celle de Gavalda. De même, sa réalisation ne fait plus partie de l'intrigue, mais est simplement évoquée sous la forme d'une attente.

3 Conclusion

Les deux auteures évoquent par conséquent des mères absentes. En même temps, ils tentent de montrer des alternatives au modèle familial classique en expérimentant de nouvelles formes de bonne cohabitation qui, comme dans le cas de Gavalda, sont intergénérationnelles et, comme chez Adam, se réfèrent davantage à l'espace de nostalgie d'une proximité vécue entre les pères et leurs enfants ou entre les amants.

4 Bibliographie

Adam, Olivier : *Falaises*. Paris : Éditions de l'Olivier 2005.

Adam, Olivier : *Les lisières*. Paris : Flammarion 2012.

Aissaoui, Mohammed : Une plume qui vaut de l'or. In : www.lefigaro.fr, 27 février 2008, consulté le 10 février 2024.

Bekhta, Natalya : *We-narratives: Collective Storytelling in Contemporary Fiction*. Ohio : The Ohio State University Press 2020.

Benjamin, Walter : *Das Passagen-Werk*, tome 1, Francfort/M. : Suhrkamp 1982.

⁴⁹ Ibid., p. 503–504.

- Billard, Thierry : *Paul Deschanel. Le président incompris*. Paris : Belfond 1991.
- Elgin, Catherine Z. : Fiction as Thought Experiment. In : *Perspectives on Science* 22, 2 (2014), p. 221–241.
- Engelhardt, Michael von : Erving Goffman: Stigma. Über die Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. In : Benjamin Jörissen/Jörg Zirfas (éds.) : *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, p. 123–140.
- Freytag, Gustav : *Die Technik des Dramas*, Leipzig : Reclam 1922.
- Gavalda, Anna : *Ensemble, c'est tout*. Paris : Le dilettante 2004.
- Goffman, Erving : *Wir alle spielen Theater*. München : Piper 1969.
- Goffman, Erving : *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt/M. : Suhrkamp 1975.
- Goffman, Erving : *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt/M. : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.
- Grey, Mary : Preface. In : Andrew Bradstock/Anne Hogan (éds.) : *Women of Faith in Victorian Culture: Reassessing the 'Angel'*. London : Palgrave Macmillan 1998.
- Kuptz-Klimpel, Annette : Gans. In : *Symbolonline*, 19.10.2023, <https://symbolonline.eu/index.php?title=Gans>, consulté le 18 février 2024.
- Levine, Caroline : *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton University Press 2015.
- Nielsen, Henrik Skov/Phelan, James/Walsch, Richard : Ten Theses about Fictionality. In : *Narrative* 23,1 (2015), p. 61–73.
- Sammer, Marianne : Gans. In : Günter Butzer/Joachim Jacob (éds.) : *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart/Weimar : J. B. Metzler 2012.
- Wulff, Hans Jürgen : Pyramidenstruktur. In : *Filmlexikon*. Universität de Kiel, 23.03.2022, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:pyramidenschema-3570>, consulté le 28.02.2022.

—

**Bonne mère – mauvaise mère : des mères
« autres »**

Ján Drengubiak

Deux représentations de la figure de la mère dans l'œuvre d'Anne Hébert

1 Introduction

Au Québec, la première moitié du 20^e siècle appartient à la tradition qui trouve son expression dans le roman du terroir.¹ À part la terre, qui donne à ce type de roman le nom, les autres éléments constants y sont la famille, la langue et la religion. L'idéal de l'époque est la mère catholique, responsable de la gestion du ménage et, par conséquent, du bonheur familial. Cette image dans la société de la deuxième moitié du siècle change progressivement. Le roman du terroir est d'abord remplacé par le roman moderne et urbain. Dans les années 1960, la Révolution tranquille désigne une période de laïcisation croissante. Néanmoins, la figure de la mère chez Anne Hébert change plus rapidement. Lorsque N. Brulotte parle du sentiment maternel, elle affirme que « s'y mélangent l'amour et l'effroi ».² Ces deux pôles ne sont jamais plus flagrants que dans les deux premières œuvres publiées de l'auteure. Si Anne Hébert introduit la mère modèle et idéalisée dans ses premiers textes, à savoir dans les poèmes du recueil *Les songes en équilibre* (1942), les contes du recueil *Le Torrent*, écrits trois ans plus tard et publiés en 1950, mettent en scène la mère tyrannique. Après *Le Torrent*, dès les années 50, les mères abusent leurs enfants (*Les enfants du Sabbat*, 1975 ; *Un habit de lumière*, 1999), les contrôlent (*L'Enfant chargé de songes*, 1992) ou elles sont tout simplement absentes de leur vie (*Est-ce que je te dérange ?* 1998). En effet, les mères troublantes meurent ou sont déjà mortes au moment que le récit commence. L'exception à cette règle de mères traumatisantes est le roman *Le Premier jardin* (1988) qui est l'unique fois que Hébert donne la parole à une mère, en faisant d'elle le personnage principal. Néanmoins, le changement de la mère idéalisée à une mère tyrannique survient brusquement. En deux ans entre la publication du recueil *Les songes en équilibre* et l'écriture du *Tor-*

1 Cet article s'inscrit dans le cadre du projet KEGA 025PU-4/2021 (Inovation in teaching literature in the French language teacher's training and translation studies, focusing on the practice of primary and secondary language skills / Inovácia výučby literatúry v príprave študentov učiteľstva a prekladateľstva francúzskeho jazyka s dôrazom na rozvíjanie primárnych a sekundárnych jazykových kompetencií).

2 Gaëtan Brulotte : La Représentation du corps chez Anne Hébert. In : Janis L. Pallister (éd.) : *The art and genius of Anne Hébert : essays on her works : night and day are one*. Madison : Farleigh UP & London : Associated University Presses 2001, p. 235–236.

rent la figure de la mère semble basculer dans son antithèse. L'article explore ces deux pôles que la représentation de la mère chez Anne Hébert prend.

2 La mère idéalisée des *Songes en équilibre*

Le premier recueil de poèmes d'Anne Hébert, *Les Songes en équilibre* (1942), est considéré par la plupart des chercheurs comme un échec et ils évitent de le mentionner dans leurs approches. L'un des critiques qui font l'exception et consacrent à la collection cinq pages dans sa monographie est André Brochu : « Sans doute est-on d'abord frappé, à la lecture du recueil, par un certain côté abondant, un peu facile, presque bavard, qui disparaîtra complètement de la production subséquente. Les poèmes, nombreux, sont souvent longs, et les thèmes sont étalés de façon tout explicite, ne laissant guère de place à la suggestion ».³ Le recueil peut être considéré comme le texte le plus verbeux d'Hébert, compte tenu du nombre de poèmes ou de leur longueur. L'ensemble du recueil de l'édition 2010 compte jusqu'à 157 pages. À titre de comparaison, le recueil *Œuvre poétique 1950-1990*, qui regroupe trois recueils que l'auteur a publiés en 40 ans, ne compte que 161 pages dans son intégralité. Outre cette verbosité, une autre caractéristique importante du recueil est son caractère explicite, ce qui n'avait pas échappé à la critique bien avant la remarque de Brochu. Déjà Denis Bouchard, l'un des premiers à interpréter l'œuvre, perçoit la collection comme trop conventionnelle, naïve et pleine de clichés.⁴ Or, il ajoute que le recueil peut être considéré comme un inventaire des tableaux sur lequel l'auteur revient tout au long de son écriture.⁵ Toutefois, Bouchard ne développe pas ce constat, car le niveau thématique ne l'intéresse point. Le mépris que les critiques expriment à propos le recueil n'est pas surprenant, car l'auteure elle-même juge les poèmes « maladroits et trop puérils ».⁶ Elle ajoute que « [. . .] la plupart de ces poèmes demeuraient trop maladroits et enfantins pour la publication ».⁷

La maison d'édition *Les éditions Hurtubise* a approché l'auteure à plusieurs reprises pour lui demander la permission à rééditer l'ouvrage. La première tentative date des années soixante. On a même suggéré à l'auteur d'apporter des modi-

3 André Brochu : *Anne Hébert – Le secret de vie et de mort*. Ottawa : Presses de l'université d'Ottawa 2000, p. 23.

4 Voir : Denis Bouchard : *Une lecture d'Anne Hébert : La recherche d'une mythologie*. Montréal : Hurtubise HMH 1977, p. 67.

5 Voir : *Ibid.*, p. 66.

6 Anne Hébert : *Les Songes en équilibre*. Montréal : Hurtubise 2010 [1942], p. 6.

7 *Ibid.*

fications à la collection. Anne Hébert, cependant, considère l'idée d'un retour au travail comme dangereuse et avoue qu'elle n'a même pas trouvé du courage de relire les poèmes et d'en faire une nouvelle sélection : « Au sujet des *Songes en équilibre*, j'ai encore de grandes réticences. Cela m'est assez pénible de voir déterrer tout cela. Peut-être plus tard aurai-je le courage de les relire et d'en faire un nouveau choix pour HMH. Pour le moment, je préfère laisser dormir mes premiers poèmes ».⁸

Nous pensons que l'auteure n'est pas revenu au premier recueil, car il est impossible de sélectionner une partie des poèmes ou de les « corriger », de même qu'il est impossible de retrouver l'innocence des enfants, leur ignorance des dangers du monde. En retravaillant les poèmes, leur fonction originelle, à savoir de témoigner des certitudes et de l'univers sécurisant qui entoure la jeune écrivaine, serait perdue. Le ton rassurant de l'œuvre est radicalement opposé aux poèmes écrits plus tard. La différence a probablement conditionné la décision de ne pas inclure le premier recueil dans l'édition de 1992 de *L'Œuvre poétique 1950-1990*. Il a fallu attendre jusqu'à 2010 pour la nouvelle édition du recueil dans sa forme originale.⁹ Après des années d'oubli, même les critiques semblent adopter la collection avec plus d'indulgence : « En dépit de son écriture moins ciselée et de ses images moins élaborées et plus concrètes, *Les songes en équilibre* mérite notre attention, car le recueil révèle à travers l'omniprésence de la figure de la fée le deuil de l'identification à l'enfance et le difficile passage à l'âge adulte ».¹⁰

La nature du recueil a été bien résumée par Lise Gauvin, elle-même romancière bien connue. Elle estime que « [...] les premières publications contiennent vraiment en nœud, en nœud fermé, tout ce qui va se développer par la suite ».¹¹ Anne Hébert soulève des thèmes auxquels elle reste fidèle par la suite, mais ne les soumet pas au questionnement de manière significative. Le traitement des thèmes est plus simple, plus concret et plus explicite que dans les textes ultérieurs. Cette approche descriptive et affirmative au monde dans le recueil *Les songes en équilibre* en fait une excellente clé d'interprétation (ou l'une des clés d'interprétation) pour l'œuvre d'Anne Hébert.

Le poème *Maman* dresse le portrait de la mère parfaite, protectrice du foyer et garante de la morale. Anne Hébert commence le poème par la description des qualités physiques de la mère dans la première strophe : « Ma mère est belle. / Je

⁸ Ibid., p. 7.

⁹ Ibid., p. 11.

¹⁰ Lydia Lamontagne : Figures du deuil dans la poésie hébertienne. In : *Les cahiers Anne Hébert 11 : La revenance chez Anne Hébert*. Sherbrook : Les éditions Université de Sherbrook 2011, p. 93.

¹¹ Lise Gauvin : Entrevue avec Anne Hébert. In : Madeleine Ducrocq-Poirier (éd.) : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre : Actes du colloque de la Sorbonne*. Montréal : l'Hexagone 1997, p. 224.

ne connais rien de plus délicat / Que la ligne / De son profil. ».¹² Les trois strophes qui suivent placent la mère dans le contexte les deux piliers de la société et de l'identité québécoise traditionnelle, la famille et la religion catholique.¹³ La deuxième strophe peint le travail à la maison : « Ma mère est simple. / Elle travaille pour nous. / Nous et la maison, / Voilà toute sa vie. ».¹⁴ La troisième introduit le profil moral : « Ma mère est si pure que, / La connaissant, / Jamais / Je ne pourrai / Commettre le mal. ».¹⁵ La fusion des deux est achevée dans la quatrième strophe où la mère, travaillant à la maison, est comparée à la Vierge : « Vaquant à son ménage, / Elle a quelque chose / De la sainte Vierge / À Nazareth. ».¹⁶ Ce rapprochement de l'univers familial et religieux est particulièrement important dans le contexte québécois. La famille est de première importance quant à la « [. . .] conservation et [. . .] transition des valeurs identitaires collectives »¹⁷ dont l'immuabilité est assurée par l'omniprésence de l'Église dans la vie des Québécois. La suite du poème introduit des leçons apprises : la mère est sans défaut, innocente et respectée. C'est en fin de compte la mère qui est le vecteur principal pour l'expérience du monde extérieur : « Elle sait pourtant la vie / Et me l'explique. ».¹⁸ L'union de deux piliers de l'identité québécoise représentés par la maison et du cloître est achevée dans les derniers vers : « notre bonheur, / notre joie, / Dans le cloître / De la maison ? . . . ».¹⁹ Les deux endroits évoquent la fermeture et l'isolement du monde extérieur. Néanmoins, l'enfermement n'a pas de connotations négatives, parce que la maison et le cloître offrent protection et refuge.

La figure de la mère apparaît aussi dans le poème *La Berceuse lente*. Le poème reprend les mêmes propos que le poème *Maman* qui le précède. Dans *La Berceuse lente* Anne Hébert présente une famille traditionnelle modèle où les rôles de la mère et du père sont bien clairs. La mère berçante assure le bon fonctionnement du foyer. Elle berce à la fois l'enfant dans le sens propre du mot, ainsi qu'elle est berce dans le sens figuré. La berceuse est la métaphore de l'activité incessante, lente, persistante et efficace qu'exerce chaque femme qui gère (berce) la maison entière : « Dors, ta maman se sent lasse, / Et les bras lourds / De te ber-

12 Anne Hébert : *Les Songes en équilibre*, p. 103.

13 Michel Biron/François Dumont/Élisabeth Nardout-Lafarge : *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Les Éditions du Boréal 2010 [2007], p. 310–311.

14 Anne Hébert : *Les Songes en équilibre*, p. 103.

15 Ibid.

16 Ibid.

17 Petr Kylaoušek : *Famille et écriture – naissance de l'écrivain chez Michel Tremblay*. In : *Famille et relations familiales dans les littératures françaises et francophone*, Katarína Bednárová/Jana Truhlářová (éds.), Bratislava : Slovak Academic Press 2008, p. 261.

18 Anne Hébert : *Les Songes en équilibre*, p. 104.

19 Ibid.

cer. / Tout le jour aussi / Ils ont bercé la maison entière / Avec le jardin. / Pour que tout soit tranquille / Les mamans / Bercent les enfants / Et la maison entière. ».²⁰ Quant au père, il travaille la terre, mais il peut effectuer le travail dur grâce à sa femme. Celle-ci est responsable pour le bonheur de tous les membres de la famille y compris son mari : « Ton père retourne la terre, / Et retourne les gerbes, / Il a des peines et des soucis. / Pour que tout soit tranquille, / Les mamans / Bercent les enfants / Et les peines de l'époux. ».²¹ L'enfant, auquel la mère s'adresse par cette berceuse, entend la répartition traditionnelle de rôles depuis la naissance. La mère arrive à inculquer les valeurs traditionnelles à l'enfant, perpétuant ainsi le modèle de fonctionnement hérité de la société québécoise du passé.

3 La mère ambiguë du *Torrent*

Le recueil *Le Torrent*, dans lequel est publiée la nouvelle du même nom, est la première tentative de l'auteur d'écrire les textes narratifs. Le livre a été publié dans les éditions Beauchemin en 1950 après une longue recherche d'un éditeur qui publierait le recueil. André Brochu résume les raisons pour lesquelles la collection était controversée pour l'époque :

Le torrent, qui rompt avec toute la tradition narrative, est scandaleux pour au moins deux raisons. D'abord, il affirme, à propos de la figure exemplaire de François, le personnage principal, que l'être humain n'est pas heureux — ou peut ne pas l'être — et que la vie peut ne pas valoir d'être vécue. Cette thèse, implicite, mais radicale, est anticatholique et suppose l'oubli de Dieu et la méconnaissance de la grâce. Le texte affirme en outre que la mère est ou peut être la responsable de cette faillite humaine.²²

3.1 Le contrôle absolu de la mère

Si les poèmes des *Songes en équilibre* dépeignent la mère comme une sainte idéale, dans *Le Torrent* la mère est, à première vue, une furie maléfique et toute puissante. Or, le lecteur connaît la mère Claudine exclusivement grâce à son fils François, le narrateur personnel, mais dont la fiabilité pourrait être mise en cause. Ce sont les efforts de François de se libérer de l'influence de sa mère qui introduit du conflit à l'histoire. François admet d'emblée « Je n'ai pas eu d'en-

²⁰ Ibid., p. 105.

²¹ Ibid.

²² André Brochu : *Anne Hébert – Le secret de vie et de mort*, p. 32.

fance »²³ et décrit sa mère comme une personne inaccessible et de sang-froid. Par exemple, lorsque la mère pense qu'elle a une raison de punir le garçon, elle ne le fait pas immédiatement. Comme s'il s'agissait d'une affaire anodine, elle ajoute une tâche à la liste des choses à faire. Après la note « blanchir le linge », elle ajoute « battre François ».²⁴ Le garçon vit dans un état de vigilance et de peur constantes. Son respect pour sa mère est si fort qu'il n'ose même pas la regarder en face : « Je voyais la grande main de ma mère quand elle se levait sur moi, mais je n'apercevais pas ma mère en entier, de pied en cap. J'avais seulement le sentiment de sa terrible grandeur qui me glaçait ».²⁵

Le monopole sur l'éducation du fils est encore plus flagrant qu'elle empêche le fils de rencontrer les autres. François avoue que : « J'allais avoir douze ans et n'avais pas encore contemplé un visage humain ».²⁶ Jusque-là, la mère avait réussi à cacher à son fils l'existence du monde extérieur. Cela change le jour où François rencontre un ivrogne dans les bois. Ils commencent à se parler, mais Claudine intervient rapidement pour empêcher son fils d'en savoir trop sur le monde. Au cours d'une brève conversation, dont François est témoin, l'ivrogne s'adresse à la mère de François « belle Claudine » et « grande Claudine ».²⁷ François conclut qu'il doit connaître sa mère. Bien que la mère mette rapidement fin à la rencontre lorsqu'elle décide de faire taire l'homme en lui assénant des coups de bâton sur la tête, la rencontre marque un tournant dans la vie du jeune François : « Ma mère m'apparut pour la première fois dans son ensemble. Grande, forte, nette, plus puissante que je ne l'avais jamais cru ».²⁸ Même si la mère n'est plus la caricature de la main punitive de Dieu tout puissant, son image est toujours exagérée. François relate que sa voix « tonnait »,²⁹ il observe ses « robustes enjambées »³⁰ et quand il la regarde droit dans les yeux, il se sent « paralysé, magnétisé ».³¹

La rencontre de l'ivrogne dans la forêt rappelle à plusieurs regards une scène du célèbre texte médiéval de Chrétien de Troyes, *Perceval, ou le conte de Graal*³². François, comme le jeune Perceval est élevé par sa mère dans la forêt, loin de la

23 Anne Hébert : *Le Torrent*. Montréal : BQ, 1989 [1950], p. 19.

24 Ibid., p. 21.

25 Ibid., p. 19.

26 Ibid., p. 21.

27 Ibid., p. 24.

28 Ibid.

29 Ibid.

30 Ibid., p. 25.

31 Ibid.

32 La référence est d'autant plus manifeste que dans le texte le cheval nommé Perceval apparaît un jour et change la vie des personnages de manière significative.

civilisation. La mère de Perceval ne veut pas que le garçon devienne chevalier. Néanmoins, Perceval rencontre un jour les chevaliers en armure complète, et depuis le garçon ne veut rien de plus que de devenir chevalier lui aussi. La rencontre avec des chevaliers ainsi que celle avec un ivrogne ont le même effet sur les protagonistes : les deux se rendent compte, pour la première fois, de l'existence du monde extérieur. La motivation des mères est identique, elles croient protéger leurs fils des dangers du monde. Claudine avertit François explicitement lors du chemin de retour à la cabane : « Le monde n'est pas beau, François. Il ne faut pas y toucher ». ³³ C'est à cet instant que François s'aperçoit que la mère contrôle sa vie. Cette révélation, identique à celle de Perceval, entame un processus progressif de détachement. François et Perceval apprennent des fragments sur leur passé et leurs origines. Perceval découvre que son père et ses frères étaient chevaliers, mais qu'ils sont tous morts à cause des exploits chevaleresques. François, n'ayant pas de lignée noble, ne connaît pas son père non plus, même si le texte suggère que l'ivrogne pourrait être le père de François. L'ivrogne veut savoir si Claudine a fui le village ce à cause de lui, mais ne reçoit aucune réponse et alors Perceval n'apprend rien non plus.

La décision de Claudine de ne pas se marier et de quitter le village avant la naissance de l'enfant a de graves conséquences dans cette société traditionnelle. Elle perd le soutien de la communauté et personne ne s'intéresse plus à elle. En fait, en quittant le village, Claudine a accéléré ce qui était inévitable. Serait-elle restée, les villageois l'auraient stigmatisée et chassée eux-mêmes. En tant que mère célibataire, Claudine serait immédiatement identifiée par les villageois comme une femme aux manières plus légères. Quant à François, il deviendrait la cible de moquerie aussi. L'exile que Claudine a choisi volontiers l'a libérée. Le fait que le village la prend pour morte – ce qui est confirmé par l'ivrogne – signifie qu'elle est complètement indépendante du village. Après tout, c'est à cause de cette liberté qu'elle a choisi l'exil volontaire. Or, en se forgeant une existence indépendante qui permet de rompre avec les valeurs traditionnelles transmises dans et par la communauté, Claudine restreint tellement la liberté de son fils qu'il ne serait jamais capable de se libérer, même après la mort de la mère.

L'étape suivante de la formation du personnage survient à l'école. Claudine décide à la place de François et l'envoie à l'école pour devenir prêtre. François, garçon reclus, préfère la solitude. L'école lui permet cependant de savourer un peu de liberté qui lui est toujours interdite par la mère. Au cours des études, François conteste directement la décision de sa mère pour la première fois. À dix-sept ans, il reçoit une bourse, mais sa mère lui prend l'argent. Selon elle, l'argent

33 Ibid.

peut gâcher le caractère d'un jeune homme. François se fâche et s'aperçoit qu'il déteste sa mère. Il l'informe qu'il ne retournera pas à l'école. La mère interprète cette décision comme une rébellion, se jette sur son fils et le bat jusqu'à ce qu'il perde connaissance. Quand François se réveille, il se retrouve sourd. Le seul bruit qu'il entend est le bourdonnement d'un torrent, d'où l'une des motivations pour le titre de la nouvelle. Claudine parvient finalement à étouffer tout soupçon de libre arbitre chez son fils et achève ce qu'elle a voulu : François ne retournera pas à l'école sourd.

Au moment où François perd l'ouïe, Perceval, un cheval semi-sauvage, rejoint François et Claudine dans la forêt. Cette référence explicite au chevalier Perceval ne fera que souligner les différences entre les protagonistes. Perceval, qui apparaît sans raison apparente et dont on ne sait pas d'où il vient, est l'antithèse de la nature de François. Grâce au cheval, le lecteur perçoit la véritable réclusion de François et le contrôle auquel il doit faire face. En effet, Claudine veut apprivoiser également le cheval, mais celui-ci la défie et ne lui permet même pas de s'approcher. Cependant, Claudine ne relâche pas ses efforts. François sait que même le cheval finirait par céder à la pression de la « gigantesque Claudine Perrault »³⁴ et pour l'empêcher il n'attache pas le cheval pour lui donner l'occasion de s'échapper. Le cheval saisit sa chance et piétine Claudine alors qu'il s'échappe. Lorsque François se tient au-dessus du cadavre ensanglanté de sa mère, il ne montre aucun signe de remords, se contente de mesurer le corps des yeux et d'en conclure qu'il est énorme. On dirait que la libération de François s'ensuit et que l'heureux dénouement ne va pas tarder. Or, après la mort de l'ogresse Claudine, la fin heureuse n'arrive pas.

La mort de Claudine ne signifie pas que François soit libéré de sa mère. Dès qu'il est devenu sourd, il entend le bruit du torrent et, sur le fond de ce bruit, les paroles de sa mère « Tu es mon fils. Tu me continues ». ³⁵ Ces paroles que François entend pour le reste de sa vie se réaliseront après sa mort. À première vue la mère parvient à accomplir son éducation : François est aussi impitoyable, cruel, dominateur et méfiant envers les autres que sa mère l'était autrefois envers lui. Il en est bien conscient : « J'ai porté trop longtemps mes chaînes. Elles ont eu le loisir de pousser des racines intérieures. Elles m'ont défait par le dedans. Je ne serai jamais un homme libre. J'ai voulu m'affranchir trop tard. Je marche sur des débris. Un mort parmi les débris ». ³⁶ Pour cet état il attribue la responsabilité à la mère.

³⁴ Ibid., p. 36.

³⁵ Ibid., p. 26 ; *ibid.*, p. 27.

³⁶ Ibid., p. 37.

3.2 La formation du fils – l'échec de l'intention

L'ambiguïté de la mère du *Torrent* est la plus manifeste dans l'éducation de son fils, François. La mère en quête de sa propre liberté soumet son fils aux conditions contraignantes qui excluent tout le monde de son entourage. Par cela, la mère empêche François de rencontrer les gens et de communiquer avec eux. Elle veut avoir le contrôle absolu sur ce qu'il apprend. Or, si la mère excelle à interpréter les intentions des autres ainsi qu'à identifier leurs mensonges, François en est incapable. Par mégarde de sa mère, François ne s'est jamais formé ce qu'on appelle la théorie de l'esprit. La théorie de l'esprit que les gens acquièrent à l'enfance est un « processus de décentration qui débute par la prise en considération de la perspective visuelle d'autrui pour aller vers la capacité complexe qui lui permet de raisonner sur les intentions de deuxième ordre comme celles qui sont à l'œuvre dans le mensonge »³⁷. En d'autres mots, la théorie de l'esprit signifie qu'on est capable d'adopter la perspective de l'autre et envisager la possibilité que l'autre puisse mentir et le faire volontiers.³⁸ On apprend la théorie de l'esprit en tant qu'enfant de l'entourage, mais François n'a jamais eu cette option, parce que jusqu'à ses douze ans il « n'avait pas encore contemplé un visage humain »,³⁹ y compris celui de sa mère. Il a peur de lui regarder dans les yeux.

Une autre possibilité, de se former la théorie de l'esprit ou plutôt la voir à l'œuvre est de l'observer dans les romans. Selon Jonathan Culler, la littérature propose aux lecteurs des situations modèles qui stimulent leur « imagination morale ». L'œuvre d'art est d'autant plus appréciée par la critique et par les lecteurs qu'elle propose des situations nuancées, complexes, qui se prêtent aux jugements moralement ambigus. Culler conclut que la littérature peut servir comme un moyen de réévaluation de la morale ainsi que de représentation des états mentaux de l'autre. En d'autres mots, elle développe la capacité humaine d'empathie, principe fondamental de la théorie de l'esprit.⁴⁰ La seule rencontre de François avec la littérature survient à l'école. Même si certains critiques constatent que « François prend conscience de sa condition par le contact de l'art, véritable élément déclencheur d'un renversement

37 Evelyne Thommen, « L'enfant et les phénomènes mentaux : les théories de l'esprit », In : *Langage & pratiques*, no. 39, 2007, p. 10.

38 Les principes de la théorie premièrement proposés par Premack et Woodruff en 1978 étaient repris par la psychologie cognitive : Sasha Baron-Cohen (1997), Steven Pinker (2002), ainsi que par la philosophie : Daniel Dennet (1996). Depuis 2006, l'année de publication de *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel* par Liza Zunshine, on voit se multiplier des approches à la littérature.

39 Anne Hébert : *Le Torrent*, p. 21.

40 Jonathan Culler, *Théorie littéraire*, trad. Anne Birien, Paris, Presses Universitaires de Vincennes 2016, p.171-173)

de situation », ⁴¹ ce processus de changement, de la prise de conscience de soi, a déjà été déclenché par une rencontre avec l'ivrogne. À l'école, rien de fondamental ne change. François résume son travail d'étudiant ainsi : « ma mémoire enregistra des dates, des noms, des règles, des préceptes, des formules. Fidèle à l'initiation maternelle, je ne voulais retenir que les signes extérieurs des matières à étudier. Je me gardais de la vraie connaissance qui est expérience et possession ». ⁴² Au lieu de voir dans la littérature les nuances, la complexité, et les ambiguïtés, ce qui aurait l'effet sur sa formation, François perçoit en art « un mécanisme de principes et de recettes enchaînées par la seule volonté de l'auteur ». ⁴³ En bref, il n'y voit qu'un enchaînement mécanique de faits. Malgré cette approche qui restreint la littérature à un texte quasi factuel, François avoue une expérience qui aurait pu l'élever au-dessus de la considération mécanique :

Une ou deux fois, pourtant, la grâce m'effleura. J'eus la perception que la tragédie ou le poème pourraient bien ne dépendre que de leur propre fatalité intérieure, condition de l'œuvre d'art.

Ces révélations m'atteignaient douloureusement. En une seconde, je mesurais le néant de mon existence. Je pressentais le désespoir. Alors, je me raidissais. J'absorbais des pages entières de formules chimiques. ⁴⁴

François soupçonne l'existence de quelque chose de caché en art, de ce qui se cache derrière le sens dénoté des mots. Cependant, il est incapable d'accéder à ce niveau caché. L'idée de l'existence d'un univers de signification cachée le dérange tellement qu'il se plonge aussitôt dans une mémorisation insensée. Ainsi, dans le cas de François, l'art ne devient pas un moyen de délivrance, mais juste un autre incident dans une série d'occasions manquées.

Lorsque François ne s'est jamais construit la théorie de l'esprit, après la mort de la mère, c'est l'impossibilité du protagoniste d'interpréter les actes et les intentions des autres qui devient le moteur du récit. En effet, la mère substituait la théorie de l'esprit de François en lui interprétant le monde de son vivant. Une fois la mère morte, la conséquence directe est que les actes de François deviennent plus ambigus, moralement douteux ainsi qu'imprudents, car, il lui manque

41 Jean-François Plamondon : La poétique de *L'imitation de Jésus-Christ* dans *Le torrent* d'Anne Hébert et le *Journal* de Saint-Denis Garneau : un élément dissonant. In : *Les cahiers Anne Hébert 13 : Legs d'Anne Hébert – Lectures, intertextualité, transmission*. Sherbrook : Les éditions Université de Sherbrook 2014, p. 19.

42 Anne Hébert : *Le Torrent*, p. 29.

43 Ibid.

44 Ibid.

le point de repère qui lui permettrait d'interpréter les relations interpersonnelles. Ainsi, les deux premiers personnages qu'il rencontre le trompent.

François, tout en restant l'éternelle victime de sa mère, devient aussi l'antagoniste du récit. Cela se manifeste dans sa tentative de se détacher une fois de plus de sa mère en fondant sa propre famille. Il sait qu'il aura besoin d'une femme ce qui, pour lui, signifie de « Posséder et détruire le corps et l'âme d'une femme ».⁴⁵ Les circonstances dans lesquelles il la trouve sont pour le moins bizarres. Alors qu'il erre dans la forêt, il surprend deux colporteurs, un homme et une jeune fille, sur sa terre qu'il appelle son « domaine ».⁴⁶ Il a envie de les punir, mais se contente de les chasser. Lorsque François découvre que des deux vagabonds une est femme, il décide de se l'approprier, mais il manifeste son ignorance quant à l'intention des autres : « C'est une femme. Elle rit. Son visage est levé vers moi. Je perds de mon assurance. Je m'éloigne un peu. Elle rit. L'homme aussi essaie de sourire. Ils ont l'air de se moquer de moi. ».⁴⁷ François constate les faits, comme il le faisait avec les livres autrefois, mais l'essentiel lui échappe et il ne tire aucune conclusion des sourires. La réaction de l'homme et de la fille montre que la rencontre et la transaction étaient une ruse. La véritable intention de l'homme et de la fille était d'accéder à sa maison, l'explorer et de voler tout ce qui a de valeur. La fille aurait accompagné François volontiers, mais François de nouveau n'est pas capable d'interpréter les intentions. Au lieu de voir les avances de la fille, il fait de la rencontre une transaction : « seule la fille me tente dans tout le bazar ».⁴⁸ Laisant l'homme perplexe, François lui « jette des poignées d'argent »,⁴⁹ un geste qui implique qu'il se croit un seigneur absolu sur ses terres. Le dernier acte des colporteurs qui devrait alerter François est après la transaction : « tout est empilé dans la voiturette à bras, l'homme hésite. La femme va vers son comparse et lui parle. Il écoute en branlant la tête. Puis, elle revient à moi. À son attitude, je comprends que j'ai gagné ma proie. ».⁵⁰ De nouveau, François décrit la scène, mais en tire une conclusion erronée. Il n'accorde aucune importance à l'échange entre l'homme et la fille. Il se contente du fait que le colporteur part seul et lui en compagnie de la fille.

Après la transaction, François manifeste le manque d'empathie dans le traitement de la fille. Il la traite comme un chien. D'abord, il erre délibérément pour que la jeune fille ne se souvienne pas du chemin du retour. Pendant le trajet, ni l'un ni l'autre ne prononcent un seul mot. Ensuite, François, en tant que narra-

45 Ibid., p. 39.

46 Ibid., p. 43.

47 Ibid., p. 41.

48 Ibid., p. 42.

49 Ibid.

50 Ibid.

teur du récit, dévoile ses pensées intrigantes. Il croit qu'en achetant la fille, sa « proie »,⁵¹ il est son maître absolu : « Je la sentirai frissonner contre moi. Mes mains sur sa gorge. Ses yeux suppliants ». ⁵² Les fantasmes sadiques de François ne sont pas réalisés. Au moment où le couple rentre à la maison, François donne à la jeune fille le nom d'Amica. C'est là, où se termine la domination de François. Depuis la rentrée chez soi, François commence à être hanté par la fille. Il se rend compte qu'Amica n'a pas du tout peur de lui. Il trouve cela suspect, et c'est à ce moment-là qu'il la qualifie de diable pour la première fois : « Amica est le diable. Je convie le diable chez moi ». ⁵³ Certains critiques voient en Amica un modèle pour la figure du diable et des sorcières d'Hébert. ⁵⁴ En effet, les sorcières sont des personnages qui fonctionnent en dehors de normes imposées par la société. Dans ce système, toute femme incontrôlable et gardant sa liberté fait peur et incarne la sorcière. Paradoxalement, la mère de François est également une femme qui conteste les normes et pourrait à son tour être considérée comme une sorcière. Si François voulait dès la rencontre exercer le contrôle sur Amica – ce qu'il prétend avoir en payant pour la jeune femme et lui donnant le nom – il se trouve vite dans une situation où ce contrôle n'est pas possible, parce qu'il n'est pas capable de contrôler soi-même non plus. Il raconte des scènes comme un observateur du dehors : « Je vois un inconnu qui mange en face d'une femme inconnue » ⁵⁵ ou « J'observe le couple étranger en sa nuit de noces ». ⁵⁶ Lorsque François se réveille le matin, il ne se souvient pas de ce qu'il faisait. Il est surpris de voir qu'il est déshabillé et que la tête de quelqu'un repose sur sa poitrine. Sa peur devient de plus en plus insupportable jusqu'à tel point qu'il réfléchit comment se débarrasser de la femme. S'il ne le fait pas, c'est parce que la fille prend soin du ménage. En plus, François ne croit pas qu'il pourrait être trompé par elle.

Les événements bizarres qui se produisent après l'arrivée d'Amica n'échappent pas au lecteur attentif. Amica s'intéresse uniquement aux objets de valeur dans la maison. Elle demande François si les plaques sont en argent, mais il ne trouve pas de pareilles questions suspectes. Finalement, un jour Amica drogue François, et s'enfuit. La seule valeur trouvée dans la maison est l'argent que François a reçu à l'école comme bourse. La mère l'a confisqué en le désignant « Argent du mal » ; et, en caractères plus petits : À brûler ce soir. Suit la date même de la

51 Ibid.

52 Ibid., p. 43.

53 Ibid., p. 44.

54 Adela Elena Gligor : *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*. Angers : Université d'Angers 2008, p. 331.

55 Anne Hébert : *Le Torrent*, p. 44.

56 Ibid., p. 45.

mort de ma mère ». ⁵⁷ Au lieu de voir l'incident comme un simple vol, François témoigne de nouveau de l'inaptitude d'interpréter les faits. Il est persuadé qu'Amica cherchait la preuve qu'il est le mal incarné et que « l'argent du mal » qu'elle a trouvé en convaincra tous : « Elle ira dans le monde, répétant qu'elle l'a trouvé ici, que je suis le fils du mal, le fils de la grande Claudine. L'univers saura que le mal m'a choisi dès le premier souffle de mon existence ». ⁵⁸ L'idée exaspère le jeune homme et il détruit la maison entière. Cependant, ce qui se passe dans la maison doit être interprété par le lecteur à partir de fragments d'information. Le lecteur apprend seulement que les meubles de la maison sont éparpillés et que certaines choses flottent dans le torrent impétueux. À un moment donné, François voit le miroir de sa mère dans les vagues. Il a l'impression de voir une image de sa mère qui l'interpelle « François, regarde-moi dans les yeux ». ⁵⁹ François se penche de plus en plus au-dessus de la rivière lorsque la nouvelle s'achève brusquement. Ainsi, l'histoire se termine juste au moment où la mort du protagoniste est inévitable. Anne Hébert « fige » l'histoire dans le seul moment où François est vraiment libre. Il sait qu'après la mort, sa mère ne le persécutera plus et ne le tourmentera plus.

La fin tragique est la conséquence directe de l'éducation que la mère a failli donner à son fils, qui, par conséquent, n'est pas capable d'interpréter les intentions et les actes des autres. Grâce à l'éducation de sa mère, la perception de la réalité et des relations interpersonnelles de François sont fausses. Au lieu de la réalité, François crée un monde de conspirations fantastiques. Amica, que François considère comme un diable et une sorcière, n'est le diable que dans son imagination. En effet, Amica est terrifiante, parce qu'elle contrôle constamment la situation.

4 Conclusion

La littérature explore les possibilités qui sont parfois impensables dans la réalité. Plusieurs théoriciens justifient la littérature comme un moyen qui propose au lecteur des situations modèles qui stimulent leur *imagination morale* (Culler) ou leur *théorie de l'esprit* (Zunshine). L'œuvre d'art est appréciée grâce à la présence des situations nuancées, complexes, qui se prêtent aux jugements moralement ambigus. Les deux premiers livres d'Anne Hébert montrent, comment la représenta-

⁵⁷ Ibid., p. 55.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid., p. 56.

tion des personnages, notamment de la mère, d'un écrivain peut changer. Les textes du recueil de poèmes *Les Songes en équilibre* mènent à une impasse, parce que toute ambiguïté en est enlevée. La mère est idéalisée, elle n'a aucun défaut et son image correspond à ce que la société en attend.

Dans *Le Torrent*, bien au contraire, l'ambiguïté est l'élément fondamental. Ce modèle s'avère aussi réussi que « la mère dans *Le Torrent*, servira de modèle à presque toutes les héroïnes d'Anne Hébert et le fils aux antihéros ». ⁶⁰ À première vue, la mère de François est la source de tous les maux, et le lecteur ne trouvera pas un seul indice explicite qui lui permettrait d'être perçue sous un jour positif. Cependant, nous devons nous rappeler que tout ce que nous savons sur la mère est médié par François, qui la déteste et n'est pas capable de ressentir lui-même des sentiments positifs. Ce manque d'empathie et de la capacité d'interpréter et correctement déchiffrer les besoins, les actes et les intentions des autres est la faute de la mère. Toutefois, le projet initial de la mère était positif : elle a essayé de protéger son fils des pièges du monde. En l'empêchant de prendre ses propres décisions et erreurs, elle a élevé un monstre incapable de s'intégrer dans la société.

5 Bibliographie

- Baron-Cohen, Simon : *Mindblindness, An essay on autism and Theory of mind*, Cambridge, Mass. : MIT Press 1997.
- Biron, Michel/Dumont, François/Nardout-Lafarge, Élisabeth : *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Les Editions du Boréal 2010 [2007].
- Bouchard, Denis : *Une lecture d'Anne Hébert : La recherche d'une mythologie*. Montréal : Hurtubise HMH 1977.
- Brochu, André : *Anne Hébert – Le secret de vie et de mort*. Ottawa : Presses de l'université d'Ottawa 2000.
- Brulotte, Gaëtan : La Représentation du corps chez Anne Hébert. In : Janis L. Pallister (éd.) : *The art and genius of Anne Hébert : essays on her works : night and day are one*. Madison : Farleigh UP & London : Associated University Presses 2001.
- Culler, Jonathan : *Théorie littéraire*. trad. Anne Birien, Paris : Presses Universitaires de Vincennes 2016.
- Dennett, Daniel C. : *Kinds of minds. Toward an understanding of consciousness*, New York : Harper Collins 1996.
- Gauvin, Lise : Entrevue avec Anne Hébert. In : Madeleine Ducrocq-Poirier (éd.) : *Anne Hébert, parcours d'une œuvre : Actes du colloque de la Sorbonne*. Montréal : l'Hexagone 1997.
- Gligor, Adela Elena : *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*. Angers : Université d'Angers 2008.
- Hébert, Anne : *Les Enfants du sabat*. Paris : Éditions du Seuil 1975.

⁶⁰ Denis Bouchard : *Une lecture d'Anne Hébert : La recherche d'une mythologie*, p. 137.

- Hébert, Anne : *Le Premier jardin*. Montréal : Éditions du Boréal 1988.
- Hébert, Anne : *Le Torrent*. Montréal : BQ, 1989 [1950].
- Hébert, Anne : *L'Enfant chargé de songes*. Paris : Éditions du Seuil 1992.
- Hébert, Anne : *Œuvre poétique, 1950-1990*. Montréal : Boréal compact 1992.
- Hébert, Anne : *Est-ce que je te dérange ?* Paris : Éditions du Seuil 1998.
- Hébert, Anne : *Un Habit de lumière*. Paris : Éditions du Seuil 1999.
- Hébert, Anne : *Les Songes en équilibre*. Montréal : Hurtubise 2010 [1942].
- Kyloušek, Petr : Famille et écriture – naissance de l'écrivain chez Michel Tremblay. In : *Famille et relations familiales dans les littératures françaises et francophone*, Katarína Bednářová/Jana Truhlářová (éds.), Bratislava : Slovak Academic Press 2008.
- Lamontagne, Lydia : Figures du deuil dans la poésie hébertienne. In : *Les cahiers Anne Hébert 11 : La revenance chez Anne Hébert*. Sherbrook : Les éditions Université de Sherbrook 2011.
- Pinker, Steven : *The blank slate : the modern denial of human nature*, New York, Viking Penguin 2002.
- Plamondon, Jean-François : La poétique de *L'imitation de Jésus-Christ* dans *Le torrent* d'Anne Hébert et le *Journal* de Saint-Denys Garneau : un élément dissonant. In : *Les cahiers Anne Hébert 13 : Legs d'Anne Hébert – Lectures, intertextualité, transmission*. Sherbrook : Les éditions Université de Sherbrook 2014.
- Premack, David/Woodruff, Guy : Does the chimpanzee have a theory of mind ? In : *Behavioral and Brain Sciences*, 4. (1978).
- Thommen, Evelyne : L'enfant et les phénomènes mentaux : les théories de l'esprit. In : *Langage & pratiques* no. 39 (2007).

Sylviane Coyault

Mothers

1 Introduction

Ma mère, ce fléau :¹ c'est un titre de Catherine Siguret, paru en 2013, qui conviendrait parfaitement aux propos ci-dessous. Catherine Siguret part du constat suivant : « on persiste à croire l'amour maternel sans déclinaison possible, image monolithique ; une mère c'est une « maman », et une « maman on n'en a qu'une ».² Heureusement, disent ceux qui témoignent dans son livre : en effet, l'ouvrage auquel je fais référence n'est pas un roman, mais une collection de douze témoignages : des hommes et des femmes, désormais adultes, racontent leur relation avec une mère toxique. La « personne bienveillante, pourvoyeuse de tendresse »³ qui trône dans l'imaginaire collectif est loin d'être une généralité. Siguret a identifié 12 modèles : la mère narcissique, psychotique, outrancière, égoïste, informe, répudiante, dépressive, indifférente, sadique, folle, malade, divisée. Or, qu'elle soit castratrice ou abusive, parfois criminelle, la mauvaise mère date de « la plus haute antiquité » ;⁴ il suffit de songer à quelques exemples mythologiques, Phèdre ou Médée. Côté littérature, les cas ne manquent pas : tout le monde connaît la Madame Lepic de Jules Renard ou la Folcoche d'Hervé Bazin,⁵ ou encore la mère de Marguerite Duras en particulier dans *Un Barrage contre le Pacifique*.⁶ Celles auxquelles il est fait référence dans l'ouvrage de Siguret ne sont pas des bourreaux « dignes des manchettes faits divers »,⁷ ce sont des « femmes ordinairement et quotidiennement malfaisantes, nocives, cruelles, plus ou moins sciemment ».⁸ Il en va de même pour les mères que j'ai rassemblées ici : elles ne commettent ni crime, ni maltraitance caractérisée. Ainsi a été écarté par exemple *Le Cimetière des poupées* de Mazarine Pingeot,⁹ écrit à partir d'un infanticide qui avait fait la une des journaux ; l'autrice y emprunte la voix de la mère pour sonder le mécanisme mental qui l'a conduite à commettre ses crimes. N'ont également pas été retenus les romans de Marie

1 Catherine Siguret : *Ma mère, ce fléau*. Paris : Albin Michel 2013.

2 Ibid., p. 7.

3 Ibid.

4 La formule est communément sous la plume d'Alexandre Vialatte.

5 Jules Renard : *Poil de carotte*. Paris : Flammarion 1894 et Hervé Bazin : *Vipère au poing*. Paris : Grasset 1948.

6 Marguerite Duras : *Un Barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard 1950.

7 Catherine Siguret : *Ma mère, ce fléau*, p. 7.

8 Ibid.

9 Mazarine Pingeot : *Le Cimetière des poupées*. Paris : Julliard 2007.

Ndiaye, presque toujours hantés par des mères véritablement monstrueuses (elles abandonnent leurs enfants, les vendent ou les laissent mourir) : il s'agit de *Rosie Carpe*, *La Sorcière*, *Mon cœur à l'étroit* pour les plus connus, ou *Autoportrait en vert*.¹⁰ Le statut des mères y est très ambigu entre bonté, abnégation et indifférence criminelle. Ne figurent pas non plus ici les mères battues comme celle de Marie-Hélène Lafon dans *Les Sources*.¹¹

Sans prétendre à l'exhaustivité, sont réunies ici des œuvres contemporaines, parues pour la plupart au XXI^e siècle, à l'exception du récit de Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*,¹² qui date de 1997. Les mères qui y sévissent pourraient figurer dans le livre de Siguret, catégorie « excentriques » ou « folles ». Quant à la nuisance qu'elles exercent, elle est plutôt d'ordre psychique ou verbal. Toutes ces histoires se déroulent au sein de familles ordinaires, avec leur lot de séparations et de recompositions ; or c'est au sein du quotidien le plus banal que les délires peuvent se déclarer et proliférer, justifiant la remarque de Jauffret en 4^{ème} de couverture de son roman *Asile de fous* : « Vous avez dû trouver cette famille étrange, mais plus encore que les histoires d'amour, toutes les familles sont des asiles de fous ». ¹³

La configuration du « roman familial » est presque partout la même : celle, stéréotypée, du trio œdipien : le père, la mère et le fils, adulte toujours, auxquels s'ajoutent ici une grand-mère et un frère (Tanguy Viel, *Paris-Brest*),¹⁴ là une belle-fille (Régis Jauffret, *Asiles de fous*). Seule Lydie Salvayre met en scène uniquement une mère et sa fille (également adulte). Mais dans tous les cas la mère joue le premier rôle, comme le signale le titre éponyme de Luc Lang, *Mother*.¹⁵

Même configuration, et même cadre : toutes ces histoires de mères sont inextricablement liées à des histoires de maison. Cela ne surprendra personne, qu'on ait ou non lu Bachelard et sa *Poétique de l'espace*, on sait la valeur maternelle de la maison, principalement celle de l'enfance. Enveloppe, abri, asile, donc, elle donne à la tribu son unité, sa cohérence ; elle en contient et rassemble les membres épars. Que la mère se mette à dérailler, ou *déménager*, et l'espace domestique s'en trouve perturbé. En effet le mot « déménager » a en français plusieurs sens : ou bien aller habiter ailleurs, ou bien déplacer les meubles de la maison, c'est-à-dire tout chambouler. Au sens figuré, ou familier, « déménager » signifie

10 Marie Ndiaye : *La Sorcière*. Paris : Minuit 1996 ; *Rosie Carpe*. Paris : Minuit 2001 ; *Autoportrait en vert*. Paris : Mercure de France 2005 ; *Mon cœur à l'étroit*. Paris : Gallimard 2007.

11 Marie-Hélène Lafon : *Les Sources*. Paris : Buchet/Chastel 2023.

12 Lydie Salvayre : *La Compagnie des spectres*. Paris : Seuil 1997.

13 Régis Jauffret : *Asiles de fous*. Paris : Gallimard 2005.

14 Tanguy Viel : *Paris-Brest*. Paris : Minuit 2009.

15 Luc Lang : *Mother*. Paris : Stock 2012.

« perdre la raison ». Or ici les mères « déménagent » dans tous les sens du terme. Et cela ne se fait pas sans paroles si bien qu'une autre caractéristique commune de ces récits est la prédominance des scènes : plutôt qu'un roman familial, il s'agit ici d'un théâtre familial, de tonalité souvent comique, entre burlesque et humour noir.

Nous étudierons dans un premier temps les modalités de ces déménagements successifs, ce qui nous permettra de nous familiariser avec les différentes histoires. Puis nous étudierons le théâtre de la folie, et nous essaierons de voir en quoi ces portraits de mères interrogent ou subvertissent le « roman familial ».¹⁶

2 Quand les mères déménagent

Mother, d'abord : Habiter chez Luc Lang a un sens très fort : on « habite son nom »¹⁷, on habite son corps comme on habite la maison. L'habitat stable¹⁸ est une question de survie mentale, une nécessité existentielle qui remonte à un trauma d'enfance. En effet, Andrée, la mère, abandonne son fils dès sa naissance et pendant dix-huit mois chez des amis, afin de courir une amourette. Puis elle le reprend auprès d'elle jusqu'à ce qu'elle rencontre et épouse un Robert qui sera « le père » par opposition à Jacques, dit « le géniteur ». Or le « bouturage »¹⁹ prend, le père et le fils s'adoptent réciproquement. Le trio habite alors dans la « maison corps de Robert » tant l'un s'identifie à l'autre. Le *topos* de la maison maternelle se renverse clairement ici, puisque c'est le père qui est identifié à la demeure familiale. Cette « maison corps » sera toujours la forteresse où père et fils se retranchent et où se restaure l'équilibre psychique ; mais elle est aussi le lieu et l'objet de toutes les destructions et reconstructions d'Andrée. En effet, *Mother* tombe régulièrement amoureuse d'un Serge, d'un Jean-Pierre ou d'un Michel, et dans ce cas « notre maison » devient « cette baraque » où « elle n'a pas l'intention de laisser sa peau » ;²⁰ « tu comprends, Trésor, j'en peux plus, faut que je parte, sinon, sinon, j'en peux plus, . . . va me faire crever [. . .] [je] ne peu[x] plus vivre avec « ce mec » ».²¹ Elle entasse alors tous ses effets dans des cartons qui encom-

16 Les guillemets sont utilisés ici dans le même esprit que semble le faire Tanguy Viel dans *Paris-Brest*, soulignant la distance ironique prise avec l'expression de Freud dans *Le Roman familial* des névrosés dans *Névrose, psychose et perversion*. Paris : PUF 1973, p. 157–160.

17 Luc Lang : *Mother*, p. 19.

18 Le personnage principal conçoit une aversion caractérisée pour la caravane !

19 Luc Lang : *Mother*, p. 19.

20 Ibid., p. 48, 67.

21 Ibid., p. 67.

brent peu à peu l'espace domestique, le transformant en labyrinthe, en attendant souvent des années que Serge, Jean-Pierre ou Michel soit divorcé, prêt à l'accueillir, guéri d'une hémiplégie ou d'une sclérose en plaques. Puis la menace du Serge-Jean-Pierre-Michel s'éloigne et la masse des cartons se dégonfle.

Parfois la mère finit tout de même par déménager réellement, avec des épisodes de réintégration du « corps maison ». D'appartement en appartement, elle déplace ainsi (avec l'aide du père et du fils) les cartons qu'elle ne prend même plus la peine de déballer au prétexte que « ces choses matérielles, [elle s']en tape ». ²² Ainsi, les piles de cartons constituent « l'altimètre de l'état mental » d'Andrée qui déménage en effet de plus en plus au sens figuré. On a compris que ses amours sont imaginaires, mais jusqu'à sa mort, à quatre-vingts ans passés, elle s'invente encore des « amants furtifs » ; le dernier en date, qui doit venir un dimanche soir avec son camion, étant désigné comme « l'amant déménageur ». ²³ Finalement, le fils tente de la faire emménager dans un long séjour, car « [d]eux nuits déjà les pompiers ont ramassé Andrée errant dans les rues, en chemise de nuit, parce que les cartons qui jonchent et encombrent [. . .] son appartement, elle les balance à présent par les grands vasistas, ils explosent dans la cour presque deux étages plus bas [. . .] elle les jette par les velux. » ²⁴

Dans *Paris-Brest*, il y a la mère et la mère de la mère qui toutes deux emménagent et déménagent beaucoup. Le récit commence par un grand *turn over*. D'abord la grand-mère s'installe dans les cent soixante mètres carrés avec vue sur la rade de Brest ²⁵ dont elle hérite en plus des dix-huit millions d'actif, lorsque meurt le riche octogénaire qu'elle a épousé sur le tard : « au moment où il avait prononcé le mot « légataire », ou le mot « héritière », ou peut-être le mot « fortune » son cœur avait dit oui ». ²⁶ Or, le jour de l'enterrement, le père du narrateur démissionne de la vice-présidence du stade brestois, car on vient de découvrir un trou de dix-huit millions dans la caisse. C'est alors que la famille éclate. Et se disperse : pour échapper à la honte publique, les parents font leurs cartons et s'exilent à Palavas-les-Flots, derrière le camion des « déménageurs bretons » ²⁷ ; la mère y fonde un commerce de cartes postales. Le fils refuse de les suivre et s'installe dans le même immeuble que la grand-mère. Quelques années s'écoulent et les chassés-croisés reprennent : le commerce de cartes postales à Palavas-les-Flots dépose le bilan. Voilà donc le père et la mère de retour à Brest, pro-

²² Ibid., p. 80.

²³ Ibid., p. 83, 87.

²⁴ Ibid., p. 93–94.

²⁵ Tanguy Viel : *Paris-Brest*, p. 10.

²⁶ Ibid., p. 26–27.

²⁷ Ibid., p. 45.

voquant la fuite du fils à Paris. C'est à ce moment-là que les parents acquièrent la fameuse « maison familiale »,²⁸ avec l'argent de la grand-mère qu'ils relèguent dans un grenier aménagé pour elle. Ainsi les déménagements coïncident avec la circulation du magot, mais aussi avec celle du « grand sac familial »²⁹ que le fils transporte avec lui ; et ce dernier « vide » son sac dans les 175 pages de ce qu'il appelle justement son « roman familial ».³⁰ L'histoire se termine quand le fils vient passer Noël en Bretagne avec, dans sa valise, le fameux manuscrit dont on imagine le fiel. Tous sont maintenant réunis quasiment en huis clos dans la nouvelle « maison de famille, avec les armoires pleines de si lourdes archives »³¹. Tout a l'air apaisé. Pourtant en reconnaissant « l'odeur familiale » et la « couleur familiale » le narrateur se dit qu'il « aurait dû se méfier » ; en effet, il y a de la vaisselle cassée, des portes claquées, et bien sûr, on découvre le pot aux roses. Un froid s'installe quand la mère déclare lors du repas « de famille » : « il paraît que tu écris des choses sur nous ».³² En fouillant elle trouve le manuscrit et le narrateur la surprend au moment où elle en achève la lecture : « elle m'a dit que j'arrivais au bon moment, qu'elle terminait à peine, que c'était très instructif elle a dit, oui très instructif ».³³ Et là, elle sort un briquet, met le feu au roman, « en ajoutant que bien sûr, elle ne pouvait pas laisser sortir ça de la maison ».³⁴

On déménage donc bien « en famille » dans cette maison : « Quelquefois mon père se mettait à la fenêtre et quand le vent soufflait fort se mettait à rire comme un fou [. . .] ».³⁵ Pourtant la mère et la grand-mère maternelle sont, du logis, les folles les plus notoires, pareillement hystériques. La mère, d'abord, qui est sujette à de fréquentes crises nerveuses : « la seule chose à faire, disent les médecins, c'est de se mettre un sac plastique sur la tête et de respirer dedans, c'est la seule chose à faire pour la calmer [. . .] ».³⁶

Dans *Asiles de fous* deux mères encore ; le récit débute aussi par une série de déménagements en tous genres. Ce sont les mots de Gisèle, la belle-fille, qui ouvrent le roman : « Il faut que je change de lit, de canapé, de fauteuils [. . .] les tapis finiront sur le trottoir, le téléphone et le téléviseur aussi. Il faut que je démén-

28 Entre guillemets dans le texte.

29 Tanguy Viel : *Paris-Brest*, p. 59.

30 Entre guillemets dans le texte.

31 Tanguy Viel : *Paris-Brest*, p. 155.

32 Ibid., p. 156.

33 Ibid., p. 185.

34 Ibid.

35 Ibid., p. 170.

36 Ibid., p. 17.

age. »³⁷ La raison : Damien le fils vient de quitter Gisèle, et manifestement elle *déménage* déjà un peu, comme en témoignent ses propos contradictoires :

Il faut que je me débarrasse des enfants, trois ou quatre, aujourd'hui je ne sais plus. Des enfants que nous n'avons pas eus, des enfants tenaces, dont je serai toujours enceinte, même s'ils occupaient les pièces, [. . .] s'ils étaient si turbulents qu'il n'y avait plus un bibelot entier. Ils avaient dû rentrer mouillés, honteux d'être obligés d'avouer que leur sœur s'était noyée, ou qu'ils s'étaient aperçus soudain qu'elle n'existait pas.³⁸

Par la suite, prétendant vouloir atténuer sa souffrance, le père de Damien, mais surtout la mère, persécutent Gisèle soit par téléphone, soit en faisant intrusion de force dans l'appartement. On l'a compris, dans cet « asile » familial, tout le monde déraile. Le fils, un pleutre ivrogne et complètement apathique, le père, et bien sûr, comme toujours, la mère. Pour preuve on lira seulement ces deux échanges savoureux entre le fils et sa mère, qui accablent les femmes en général et les mères en particulier : « Tu es folle / Non je suis ta mère [. . .] Tu es folle / Non, je suis une femme ! ».³⁹

La dernière mère délirante est celle de *La Compagnie des spectres* qu'imagine Lydie Salvayre. Tout commence ici avec l'intrusion d'un huissier de justice dans l'appartement où la mère et la fille vivent recluses : il entend procéder à l'inventaire des biens avant saisie, et les deux femmes sont menacées d'expulsion. Aussitôt la mère surgit glapissante, « dans sa chemise de nuit sale, ceinturée par un horrible sac banane »⁴⁰ ; pour une fois, la démence maternelle a une origine traumatique bien identifiée : pendant la Seconde Guerre mondiale, son frère a été assassiné par des miliciens et, depuis, elle vit avec sa fille dans « la compagnie de ses spectres », « retranchée dans sa chambre comme dans un bunker ».⁴¹ L'état de l'appartement témoigne du dérangement général : le désordre indescriptible des lieux et surtout l'usage incongru des pièces.⁴² La salle de bains a été transformée en cabinet de lecture et la baignoire sert « à la fois d'armoire à rangement et de bibliothèque ».⁴³ Dans la cuisine, où tout n'est, faisant signe à Baudelaire, que « désordre et saleté, crasse, indigence et pauvreté »,⁴⁴ les deux femmes ont transformé le four de la cuisinière en clapier afin d'y élever un lapin. Pendant que la mère raconte son histoire de guerre, et que la fille tente de la calmer, l'huissier

37 Régis Jauffret : *Asiles de fous*, p. 10.

38 Ibid.

39 Ibid., p. 112–174. Jauffret se souvient peut-être ici d'une réplique de *Une femme est une femme*, film de Godard (1961) : « Tu es infâme. / Non, je suis une femme ».

40 Lydie Salvayre : *La Compagnie des spectres*, p. 11.

41 Ibid., p. 52.

42 « Un foutoir, monsieur l'huissier, que vous pouvez constater de vos yeux ». (ibid., p.153).

43 Ibid., p. 175.

44 Ibid., p. 181.

poursuit placidement son inventaire. L'histoire se termine en queue de poisson quand la mère « empoigne brutalement l'huissier » : « il n'y a pas de madame, explosa ma mère, il n'y a qu'une dingue qui va te mettre en bouillie ». ⁴⁵ Contre toute attente, la fille vient alors lui porter main forte et toutes deux jettent l'officier dehors en riant aux éclats.

3 Le théâtre de la folie maternelle

La folie des mères se manifeste en scènes qui relèvent souvent du grand-guignol. Un seul exemple en témoignerait, tel le crépage de chignon entre la mère et la grand-mère dans *Paris-Brest* :

Alors c'est monté d'un coup ma grand-mère est devenue toute rouge et elle s'est avancée vers ma mère [. . .] elle a commencé à la traiter de vermine, les sourcils blancs et tassés comme jamais [. . .] et d'un coup elle s'est mise à frapper sa fille, à la taper, oui, comme une furie. [. . .] Tout ça [. . .] se jouait comme un combat codifié entre une mère et une fille, comme cela s'était toujours joué dans l'histoire de l'humanité, [. . .] elles n'y dérogeraient ni l'une ni l'autre, l'une à la violence maternelle et primitive, l'autre à devenir une mégère sénile et hystérique. [. . .] Après les choses sont allées très vite. Les pompiers sont venus. Ma grand-mère courait en chaussons dans l'appartement. Elle était comme une poule que des enfants essaient de coincer dans un coin [. . .] puis la porte ouverte du camion rouge, le gyrophare bleu, les cris toujours et la piqûre de calmants. ⁴⁶

Il faudrait ajouter les caricatures, surtout maternelles, et lorsque la démence gagne : le laisser-aller vestimentaire, jogging ou chemise de nuit, robe de chambre et pantoufles. Les mères de Luc Lang et de Régis Jauffret surtout sont des reines de théâtre, trônant volontiers en *Madone à l'enfant*, ou en *Immaculée conception* : le père de *Mother* qui adopte « le Fils » (de la fille mère, donc) est explicitement comparé à Joseph ; ⁴⁷ et c'est la mère dans *Asiles de fous* qui rebaptise en « Joseph » son François de mari ; ⁴⁸ elle aussi qui affirme à propos des femmes : « le bonheur n'est rien, c'est la maternité qui leur apportera le règne, la puissance et la gloire ». ⁴⁹ Quant à Andrée, elle joue encore dans sa vieillesse à poser en *mater dolorosa* « les yeux vides, prosternée dans l'attente douloureuse d'une femme chienne éconduite ». ⁵⁰

⁴⁵ Ibid., p. 153.

⁴⁶ Tanguy Viel : *Paris-Brest*, p. 119–121.

⁴⁷ Luc Lang : *Mother*, p. 35–37.

⁴⁸ Régis Jauffret : *Asiles de fous*, p. 91.

⁴⁹ Ibid., p. 109.

⁵⁰ Luc Lang : *Mother*, p. 283.

Surtout, la théâtralité des romans tient à la prépondérance de la parole qui influe sur les choix narratifs. L'écriture de *Paris-Brest* recourt ainsi très souvent au style oralisé, même lorsqu'il ne s'agit pas de retranscrire des conversations, comme ici : « Peut-être elle a pleuré de douleur quand il est mort, Albert. peut-être elle a fini par l'aimer à force qu'ils discutent, à force qu'ils regardent la mer en écoutant Beethoven. »⁵¹ L'ensemble du récit est fait d'un entrelacs de propos : ceux du père et surtout de la mère, mêlés à ceux du fils ; mais les dialogues ne sont délimités ni par des guillemets, ni par des tirets, seulement signalés par l'incise « disait ma mère » etc. La fréquence du verbe « dire », les relances de la phrase avec l'adverbe « oui », ainsi que bien d'autres marques de l'oral accusent cette impression globale de scène conversationnelle : une narration pittoresque que le fils adresserait au lecteur.

Le procédé est comparable dans *Mother*, qui commence par ces mots, prononcés par Mother devant le mari et l'enfant :

Elle lui dit : c'était un amant merveilleux, très doux c'est lui qui m'a éveillée à . . . il m'a appris véritablement à . . . Elle lui dit devant l'évier en écosant les haricots frais [. . .] elle insiste : j'avais le corps froid, desséché, raide. . . elle était incapable de faire l'amour. . . Traumatisée par son premier mariage avec un certain La Roque, oui La Rocque, comme le colonel des Croix de feu, elle avait 19 ans !⁵²

Non seulement Luc Lang supprime les guillemets, mais il passe sans préambule du style direct au style indirect libre ; très souvent, comme dans l'exemple précédent, les phrases restent en suspens. Ici, la mère est quasiment la seule à parler : « elle déroule son récit que personne ne réclame » ;⁵³ père et fils écoutent médusés et vivent enveloppés du discours maternel, soumis à son évangile.⁵⁴

Dans *La Compagnie des spectres* on assiste à une sorte de joute verbale entre la mère – intarissable sur son passé – et sa fille, qui tente de l'endiguer, mais raconte elle aussi d'abondance, devant l'huissier quasiment muet. Là encore, il s'agit d'un roman parlant⁵⁵ où les fins de chapitres semblent arbitraires, impuissantes à interrompre le flux verbal : le chapitre rebondit sur les derniers mots du précédent ; ou encore une phrase inachevée se poursuit dans le chapitre suivant.

Le procédé le plus original est peut-être celui qu'utilise Jauffret pour *Asiles de fous*. De nombreux chapitres sont uniquement constitués de répliques en séries,

51 Tanguy Viel : *Paris-Brest*, p. 31.

52 Luc Lang : *Mother*, p. 13.

53 Ibid. p. 264.

54 Cet évangile est daté années 1960 : la nourriture végétarienne, les médecines douces, les religions orientales, la non-violence...

55 Jérôme Meizoz : *L'Âge du roman parlant, 1919–1939*. Genève : Droz 2001.

introduites par un tiret ; il ne s'agit pourtant pas de dialogues, car c'est toujours le même personnage, le père ou la mère, qui s'exprime, ou plutôt déverse un flot d'insanités sur Gisèle ; elle subit sans y répondre le harcèlement verbal de la belle-famille. Mais bien sûr, comme dans les autres romans, c'est la mère qui a le plus de caquet, et « vide son cerveau comme un grenier ». ⁵⁶ Dans la vision du fils, elle n'est plus qu'une bouche ouverte :

Elle articulait si démesurément que j'apercevais sa luette, elle me faisait penser à un clitoris hypertrophié pendu entre ses amygdales glabres [. . .] elle parlait et Gisèle surnageait à la surface de sa logorrhée.

Elle parlait et je me demandais si d'aventure elle ne m'avait pas accouché par la bouche [. . .] lors d'un dîner elle m'avait discrètement érucité lettre à lettre en se cachant derrière sa serviette, et croyant qu'elle avait le hoquet, mon père avait cherché à lui faire peur en poussant le hurlement du loup. Elle était tombée de sa chaise, évanouie sur le sol où je me trémoussais déjà, prénom braillard dont sitôt à l'air libre le corps s'était constitué. ⁵⁷

Les femmes s'imposent par la parole dont chaque auteur dénonce à la fois l'indécence, la brutalité et le caractère intrusif : la « rouerie rhétorique de Mother, sa fougue de tribun, sa répartie foudroyante et mortelle » ⁵⁸ sont un « jet d'acide à la figure de l'homme et de l'enfant, un acte de guerre d'une violence et d'une intelligence que seule son intuition de la mort et de la mise à mort peut conduire ». ⁵⁹ On n'y échappe pas, quoiqu'on fasse. Oukases, invectives, agressions frontales, les paroles chez Régis Jauffret relèvent encore plus clairement du viol, d'autant qu'elles sont accompagnées d'intrusions effectives dans l'appartement de Gisèle. Reproduisant la jactance maternelle, l'écriture est contaminée par la logorrhée des personnages : phrases échevelées, cumulatives, ou brutalement suspendues ; images excentriques, usage de l'hyperbole. ⁶⁰ Les récits mettent ainsi en œuvre un véritable festival du langage. Ils jouent sur tous les registres de langue, du style le plus familier aux marques ostensibles de la littérature. La narratrice de Salvayre fait alterner de grossières et copieuses insultes avec des citations cultivées : Pascal, Suétone, Caton l'ancien. . . sans compter la référence à Baudelaire. Régis Jauffret use volontiers du pornographique le plus outrancier, assorti de joyeuses inventions métaphoriques qui

⁵⁶ Régis Jauffret : *Asiles de fous*, p. 67.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 135–137.

⁵⁸ Luc Lang : *Mother*, p. 95.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁰ Voir à ce propos l'article très éclairant de Gaspard Turin : « Devenir escargot ». L'hyperbole comme axiologie de la représentation familiale chez Marie NDiaye et Régis Jauffret. In : Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et al. (éds.) : *Le Roman contemporain de la famille*. Paris : Minard 2013, p. 245–260.

s'autoengendrent sans frein. Dès le début, il donne le ton. C'est Gisèle qui ironise sur un potentiel amant prenant son petit déjeuner dans son « espèce de loft dont il était fier comme d'une bite supplémentaire »⁶¹ :

Sa bite, une bite ridicule au poil ras, fine comme une queue de rat [. . .] sa bite qu'il prenait pour un étendard lorsqu'elle se dressait dans le lit avec la vulgarité de ces gens qui croient distingué de mettre leur petit doigt en l'air en saisissant la tasse de thé quand ils sont en visite chez une fausse duchesse la peau fanée, flétrie, pourrie comme le parquet de leur boudoir fait de planches de cercueils exhumées après trois siècles de caveau.⁶²

En concluant le récit par « Je suis une femme verbale, quelqu' un d'imaginaire »,⁶³ la narratrice d'*Asiles de fous* met à la fois l'accent sur le roman parlant, et sur la volonté délibérément antiréaliste du récit.

4 Conclusion : La folie des mères et le roman familial

La loufoquerie du théâtre familial et cette jubilation langagière conduisent à considérer ces romans comme une fantaisie de triomphe, sur les mères certes « ces fléaux », mais peut-être plus encore sur les *romans familiaux* qui encombrant la littérature contemporaine. On règle d'abord leur compte aux mères, et à leur « amour asphyxiant ».⁶⁴ Luc Lang dont le roman se termine par un hommage vibrant au père adoptif, joue sur un registre tantôt humoristique, tantôt amer, ou compassionnel dans son évocation du « couple délétère mère fils ».⁶⁵ Quand la mère meurt, le fils « mesure véritablement sur quel fil il a dansé sa vie au-dessus de l'abîme de sa mère », et sait bien que « sa mère l'attend, sa mort l'attend, il dévisse, se débat [. . .] ».⁶⁶ Régis Jauffret en revanche n'abandonne jamais le ton de l'humour noir, ni l'hyperbole, et surenchérit sur l'amour dément de la mère, qui le formule en ces termes :

Damien, moucheron, morpion perdu dans ma fourrure [. . .] Avant lui je n'avais jamais aimé [. . .] A sa naissance j'ai flanqué à la gueule de Damien mon amour comme une paire de claques. Si je l'avais davantage aimé, il en aurait été assommé, écrabouillé comme un poussin sous la godasse d'un paysan colérique. Amour lourd, infernal que l'amour d'une mère. [. . .]

⁶¹ Régis Jauffret : *Asiles de fous*, p. 12.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid., p. 213.

⁶⁴ Luc Lang : *Mother*, p. 257.

⁶⁵ Ibid., p. 257.

⁶⁶ Ibid.

Enfants endettés jusqu'au cou dès la conception. Vous ne pourrez jamais payer les traites, les mères vous tiennent par les couilles, par les lèvres de la chatte, notre amour vaut de l'or [. . .].⁶⁷

Quant au « récit de famille », deux tendances semblent ici mises en cause. D'une part se trouve bousculé le cliché de l'indicible, du secret de famille et des traumas de l'histoire grande ou petite (Perec, Duras, etc.) qui sollicitaient une écriture minimaliste : la norme était de faire part au silence, au non-dit, à l'aposiopèse. À cette tendance, Régis Jauffret, Lydie Salvayre et Luc Lang opposent l'inflation du dire, le déferlement verbal, la logorrhée intarissable. L'autre tendance consiste en autobiographies crûment réalistes, étalant la sphère privée sur le modèle de Christine Angot, Camille Laurens ; Salvayre, Jauffret et Lang y répondent en forçant le trait de l'exhibitionnisme : ainsi, Andrée détaille sans vergogne devant mari et fils les prouesses sexuelles de ses anciens amants ; Louisiane (la narratrice de Salvayre) décrit complaisamment ses séances de masturbation, et bien sûr, la palme de la caricature va à Régis Jauffret.

Assurément, le matériau psychanalytique et les doxas des années 1960–1970 concernant le complexe d'Œdipe, la libération sexuelle, l'exposition du corps féminin, sont pris dans le même tourbillon carnavalesque chez tous ces auteurs. On lira pour preuve les cauchemars de Damien sur le corps de sa mère : « [. . .] maman était allongée au plafond comme sur un sofa. Ses seins pendaient comme des lanternes, sa vulve était avachie au point d'englober la table, de gober les chaises, d'effrayer mon père qui se réfugiait dans le placard à balais ». ⁶⁸ Par la suite, tout y passe : aussi bien le fantasme de coucher avec la mère, que celui de « se faire enculer par son père ». Dès lors, ne pourrait-on voir dans ces romans dont les titres sont tous un tant soit peu ironiques, ou décalés, la volonté d'en finir avec une époque, qui se manifeste par une distance marquée à l'égard du récit familial. Il n'est pas anodin que le narrateur de Tanguy Viel évoque avec ironie son « roman familial », auquel la mère met peut-être salutairement le feu. Il l'intitule *Paris-Brest*, renvoyant certes au trajet SNCF ou routier, mais aussi à une pâtisserie bien française, garnie de crème mousseline. Luc Lang dérive vers la satire sociologique. Surtout, le fait d'employer l'anglais *Mother* (sans déterminant) suppose déjà une forme d'écart par rapport au mot-clé de la langue maternelle, et destitue la mère sacrosainte quasiment à la manière d'un sobriquet. À la fin d'*Asiles de fous*, la narratrice raconte qu'elle a « convaincu un écrivain d'écrire à sa place son prochain roman, une histoire d'amour triste et hurluberlue [. . .] tant à cinquante ans il était déjà vidé de sa substance comme un vieux poule de sa dernière goutte d'encre. Il était

67 Régis Jauffret : *Asiles de fous*, p. 115.

68 Ibid., 146.

si apathique, qu'il signerait l'ouvrage dont vous parcourez la fin en ce moment sans prendre la peine de le lire ».⁶⁹ Quant à *La Compagnie des spectres* dont le titre pourrait renvoyer à toutes les histoires de famille, et qui cite implicitement la *Chambre double*⁷⁰ de Baudelaire il fait intervenir un huissier-spectre, représentant de la loi qui est symboliquement mis hors-jeu à la fin dans un grand éclat de rire libérateur. Ainsi, le roman de Salvayre propose également une manière décalée de traiter le récit de mémoire, entre drame et parodie.

5 Bibliographie

- Baudelaire, Charles : *La chambre double*. In : *Le Spleen de Paris*. Paris : Gallimard, la Pléiade 1975 [1857], p. 280.
- Bazin, Hervé : *Vipère au poing*. Paris : Grasset 1948.
- Freud, Sigmund : *Le Roman familial des névrosés*. In : *Névrose, psychose et perversion*. Paris : PUF 1973, p. 157-160.
- Jauffret, Régis : *Asiles de fous*. Paris : Gallimard 2005.
- Lafon, Marie-Hélène : *Les Sources*. Paris : Buchet/Chastel 2023.
- Lang, Luc : *Mother*. Paris : Stock 2012.
- Meizoz, Jérôme : *L'Âge du roman parlant, 1919-1939*. Genève : Droz 2001.
- Ndiaye, Marie : *La Sorcière*. Paris : Minuit 1996.
- Ndiaye, Marie : *Rosie Carpe*. Paris : Minuit 2001.
- Ndiaye, Marie : *Autoportrait en vert*. Paris : Mercure de France 2005.
- Ndiaye, Marie : *Mon cœur à l'étroit*. Paris : Gallimard 2007.
- Pingeot, Mazarine : *Le Cimetière des poupées*. Paris : Julliard 2007.
- Renard, Jules : *Poil de carotte*. Paris : Flammarion 1894.
- Salvayre, Lydie : *La Compagnie des spectres*. Paris : Seuil 1997.
- Siguret, Catherine : *Ma mère, ce fléau*. Paris : Albin Michel 2013.
- Turin, Gaspard : « Devenir escargot ». L'hyperbole comme axiologie de la représentation familiale chez Marie NDiaye et Régis Jauffret. In : Coyault, Sylviane/Jérusalem Christine et al. (éds.) : *Le Roman contemporain de la famille*. Paris : Minard 2013, p. 245-260.
- Viel, Tanguy : *Paris-Brest*. Paris : Minuit 2009.

⁶⁹ Ibid., p. 205.

⁷⁰ Charles Baudelaire : *La chambre double*. In : *Le Spleen de Paris*. Paris : Gallimard, la Pléiade 1975 [1857], p. 280.

Marie Voždová

La figure maternelle chez Marie-Hélène Lafon

1 Prolegomène

La figure de la mère et le phénomène de la maternité constituent un défi pour de nombreux penseurs. Pour notre étude, nous choisissons l'approche de la politologue et philosophe Camille Froidevaux-Metterie, qui, après sa propre expérience vécue de la maternité, a commencé à aborder ce phénomène à partir de diverses théories féministes. Elle s'appuie principalement sur le point de vue philosophique fondamental de la philosophe existentialiste Simone de Beauvoir, et se concentre sur la position de la femme-mère dans le mariage, le rôle de la grossesse et le rôle du corps féminin maternel. Nous allons nous référer à leurs idées en examinant l'œuvre de l'écrivaine française contemporaine Marie-Hélène Lafon, dans le but de définir les spécificités de l'image de la figure maternelle qui s'en dégage. Il faut partir du fait qu'être femme précède en soi la maternité. Pour qu'une femme remplisse pleinement le rôle maternel, il faut d'abord qu'elle ait conscience de sa valeur et qu'elle découvre son identité. Elle doit également être en équilibre avec sa position sociale et vivre le plus possible en harmonie avec son environnement. Dans notre analyse, il faut donc prendre en considération les caractères des héroïnes que met en scène l'auteure. Leur humanité et leur féminité vécues expliquent leur approche de la maternité.

L'écrivaine Marie-Hélène Lafon est originaire de la région d'Auvergne, plus précisément du paysage montagneux du Cantal, et son œuvre se nourrit de la nature et de la vie des gens dans ce coin perdu de la France.¹ D'après Sylviane

¹ L'auteure est née en 1962 à Aurillac. Elle a passé son enfance dans une ferme isolée dans les montagnes, où sa famille élevait des vaches et produisait le célèbre fromage français Saint Nectaire. Plus tard, elle fréquenta un internat paroissial dans la ville de Saint-Flour, non loin de la maison, et ce n'est qu'à l'âge de dix-huit ans qu'elle quitte pour la première fois sa région natale et part étudier les langues et littératures classiques à la Sorbonne à Paris. Après ses études, elle reste travailler en région parisienne comme enseignante dans un collège. Elle commence à écrire sa première petite prose, qu'elle envoie à l'écrivain Pierre Michon, lié à la région comme elle, et celui-ci l'encourage à continuer d'écrire. Pour son premier roman, *Le soir du chien*, elle remporte le prix Renaudot des Lycées en 2001, soit une variante du prestigieux prix décerné par un jury étudiant. Viennent ensuite les recueils de nouvelles *Liturgie et Organes*, les romans *Sur la photo*, *Mo*, *Les Derniers Indiens* et autres. Son livre *L'Annonce*, publié en 2009, a reçu le prix Page des libraires et a été filmé. Pour son roman *Les Pays*

Note: The funding for the present publication research work was provided by the Czech Ministry of Education, Youth and Sports for specific research to Palacký University Olomouc (IGA_FF_2024_011).

Coyault, Lafon se fait « ‹ la greffière › d'un monde rural en extinction ».² Provenant d'un milieu modeste de province, elle rompt avec ce milieu socio-culturel d'origine et participe à la vie culturelle de la capitale. Coyault utilise l'expression de l'auteure elle-même, qui a « pris la tangente » par rapport à son milieu d'origine.³ Dans son étude sur le roman *Sur la photo*, Coyault écrit : « Au commencement est la famille provinciale, principalement la fratrie, [. . .] deux sœurs aînées et un petit frère [. . .] Il ne sera jamais question chez Lafon des parents ».⁴ Cette affirmation peut s'appliquer à la majorité des œuvres lafoniennes. La mère, surtout, se fait le moins visible de tous les représentants de la famille. Dans la plupart des romans, elle reste cachée et même si on devine son existence et son rôle dans la famille, on ne la voit pas. Ce n'est que dans certains livres de Lafon qu'elle ressort pleinement et laisse apparaître son caractère.

2 La mère aimante : *L'Annonce*

Malgré le fait que la mère soit le personnage le moins traité, on retrouve dans les textes de Lafon des types très divers d'héroïnes maternelles. Commençons par Annette du roman *L'Annonce*. Il s'agit d'une gentille femme discrète, ouvrière d'usine et vendeuse de supermarché, qui a vécu un mariage malheureux avec un homme alcoolique. Il ne se souciait pas de sa famille ni de son fils et a fini par les abandonner. Annette vit très modestement, mais essaie d'offrir à son fils Eric un joli foyer et une bonne éducation. C'est une mère qui pense avant tout à son enfant. L'amour maternel lui donne le courage de se lancer dans l'inconnu et de changer sa vie. Elle quitte l'environnement familial de sa petite ville, rencontre le fermier Paul d'un hameau montagnard grâce à une annonce et part vivre avec lui dans les montagnes. Elle n'a peut-être pas d'éducation, mais elle est compétente

de 2012, l'auteure a remporté plusieurs prix, notamment le Prix du style, le Prix Arverne et est devenue lauréate du Globe de cristal de la communauté journalistique. Enfin, pour son roman *Histoire du fils* de 2020, elle a remporté le prestigieux Prix Renaudot. Elle est actuellement l'auteure d'une vingtaine de livres, dont les derniers en date sont *Les Sources*, paru au printemps 2023, et *Cézanne*, paru à l'automne de la même année. L'auteure parle de l'inspiration qu'elle trouve dans sa région natale, enracinée en elle, dans ses œuvres de réflexion *Le pays d'en haut*, *Chantiers* et *Traversée*.

2 Sylviane Coyault : « Des vies, les nôtres, aujourd'hui », vues au supermarché par Annie Ernaux et Marie-Hélène Lafon. In : Katalin Bartha-Kovacs/Róbert Karul et al. (éds.) : *Homme ancien, homme nouveau*. Szeged : Jatepress 2019, p. 161.

3 Ibid.

4 Sylviane Coyault : Individus incertains dans la génération Lafon/Lagarce. In : *Vivre comme on lit*. Florence Godeau/Sylvie Humbert-Mougin (éds.), Poitiers : Presses Universitaires François Rabelais 2018, p. 47.

et gentille et peut gérer un ménage. Elle s'entend bien avec Paul, sait s'adapter et fera tout pour assurer à son fils une enfance et une adolescence heureuses. Elle s'habitue au travail dans une ferme, à l'isolement relatif dans les montagnes en comparaison avec la ville, au caractère particulier de vieux montagnards et à un mode de vie complètement différent.

Annette est beaucoup influencée par sa famille d'origine harmonieuse. Son père est déjà décédé, mais elle vivait en ville avec sa mère, avec qui elle entretient toujours une relation affectueuse. D'après la psychanalyste américaine Nancy J. Chodorow, dans le cas où une fille est bien élevée par sa mère et a de bonnes relations avec elle, son développement psychique se trouve marqué par l'identification maternelle. Elle reproduit ainsi le schéma maternel psychiquement enraciné en elle. Développant cette idée de « reproduction du maternage » de Chodorow, Froidevaux-Metterie, à son tour, parle de la « mère morale » entièrement dédiée à sa progéniture, dont le rôle ne peut pas s'apprendre car pour l'assumer il faut « posséder, à un niveau conscient ou inconscient, la capacité et le sentiment d'un soi maternel ».⁵

Même si jusqu'à présent elle n'a pas eu une vie facile, Annette est une femme équilibrée, modeste, qui sait profiter de petits plaisirs quotidiens. Elle transmet également sa joie à son fils et elle est heureuse là où son enfant est heureux. Dans le futur, Eric ira au pensionnat et sa mère le laissera partir. La maternité en tant que passion doit se transformer en amour, comme l'écrit Julia Kristeva,⁶ doit se « dépassionner ». Annette, une femme simple, maîtrise l'une des qualités de ce « génie féminin » dont parle Kristeva, en ce qu'elle est une bonne mère, ayant un lien profond à l'objet de son amour et sachant transformer la passion maternelle en détachement. Or, dans *L'Annonce*, Lafon présente l'image d'une mère attentionnée et aimante, créatrice d'un foyer, qui donne à son enfant un sentiment de protection et de sécurité mais aussi de liberté.

3 Les mères destructrices : *Les Derniers Indiens* et *Mo*

L'image contraire de la mère est représentée par Madame Santoire, l'héroïne des *Derniers Indiens*. Morte depuis plusieurs années, la mère est pourtant omniprésente dans la vie de ses enfants désormais âgés. C'est une riche paysanne, dernière descen-

⁵ Camille Froidevaux-Metterie : *La révolution du féminin*. Paris : Gallimard 2020, p. 265–266.

⁶ Julia Kristeva : *Seule, une femme*. Préface de Marie-Christine Navarro. Paris : Éditions de l'aube 2007, p. 172.

dante d'une branche de grands propriétaires agricoles, une mère dominatrice et égoïste qui possède ses enfants de la même manière qu'une maison ou un champ. Élevée dans l'esprit de supériorité de sa riche famille sur les autres habitants de la région, elle paralyse la capacité de ses enfants à vivre leur vie. Jean et Marie représentent les survivants vieillissants d'individus inutiles attendant de mourir. Le comportement maternel se reflète le plus dans la relation mère-fille, cette dernière devant rester soumise, enfermée dans la maison et privée de formation professionnelle.⁷ Au lieu d'amour, la mère remplit la maison d'objets et d'argent. C'est la seule chose qu'elle laisse en abondance à ses enfants. Parmi les trois enfants, elle préfère son fils aîné, mort d'un cancer. Elle le soigne et affirme la possession de son enfant jusqu'à sa mort et même après : quand son esprit s'envole, son corps n'appartient qu'à elle, la génitrice. Dans la société paysanne, marquée par une forte tradition patriarcale, cette mère occupe un rôle masculin dominateur et elle devient la destructrice de sa progéniture.

L'auteure dresse un portrait similaire de la mère usurpatrice dans le roman *Mo*, qui se déroule cette fois dans une famille arabe vivant en milieu urbain. La mère y joue un rôle important dans la vie de son fils Mohammed appelé Mo. Comme dans le roman précédent, il s'agit d'une veuve insatisfaite de sa vie et qui a perdu son premier fils préféré. Elle redonne son prénom à son dernier fils, car elle veut retrouver en lui son incarnation. Mais Mo est complètement différent et sa mère le lui reproche sans cesse. La mère ne sort plus de la maison, elle passe sa vie à attendre que son fils rentre du travail. Dans la journée, elle fouine dans sa chambre pour voir s'il a des secrets qu'il lui cache. De retour du travail, le fils prend soin de sa mère. L'auteure offre au lecteur la description du corps vieillissant de la mère, au point de représenter de manière naturaliste la scène du lavage des pieds et de leur soin. Le fils devient pénétré de l'odeur du corps de sa mère et ne peut pas s'en débarrasser. La mère se sert de lui tout en l'humiliant et son comportement conduit finalement au crime qu'il commet lorsqu'il se sent humilié par sa petite amie.⁸ À ce moment-là, il voit en elle sa mère, qu'il veut supprimer de sa vie à cause de tous les outrages et injustices accumulés. La mère dans *Mo* donne la vie à l'enfant pour pouvoir évacuer sur lui ses frustrations. L'enfant ne peut pas vivre, il peut seulement exister physiquement comme un objet nécessaire à son service.

7 Cf. Marie Voždová : *Vivre la vie de l'autre d'après Marie-Hélène Lafon* : « Les Derniers Indiens ». In : *Romanica Olomucensia* 24, *Supplementum* 2012, p. 151–156.

8 Pour l'analyse du crime commis, voir Marie Voždová : *Mère ou meurtrière ? Le crime au cœur de la famille dans l'univers romanesque de Marie-Hélène Lafon*. In : Sylviane Coyault/Jacques Message (éds.) : *Fictions et vérités assassines*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal 2013, p. 23–34.

La mère marque terriblement la vie de son fils, le détruit et dévore. Elle transforme le sentiment et l'amour maternel en une sorte de possession insupportable.

4 La mère porteuse et accoucheuse : *L'histoire du fils*

Dans le roman *Histoire du fils*, lauréat du prestigieux Prix Renaudot en 2020, l'auteure met en scène la double nature de la mère. Le héros André lui-même dit qu'il a deux mères. Il est mis au monde à Paris par Gabrielle, une infirmière qui avait conçu un enfant avec un élève du lycée beaucoup plus jeune, pour qui elle est partie à Paris, où il a poursuivi ses études. André est cependant élevé par sa sœur Hélène, la tante du garçon. Son père ne sait pas qu'il a un fils. Il profite de la vie parisienne et oublie Gabrielle. Elle reste vivre à Paris, où elle mène des relations avec de nombreux autres hommes et vit sa vie indépendamment de sa famille à la campagne. À sa sœur et à son propre fils elle ne rend visite que trois fois par an et n'informe personne de sa vie parisienne. Elle ne se définit pas par son enfant et ne compte pas réduire son existence à l'état de mère. Elle veut être indépendante, se livrer aux hommes comme objet érotique et refuse de se sacrifier pour l'enfant qu'elle a pourtant mis au monde. Peut-être parce qu'elle n'a pas connu les maux associés à la grossesse et qu'elle a accouché facilement, elle ne s'est pas créée de lien avec le nouveau-né.

« Une mère qui abandonne son enfant, est-elle encore une mère ? L'opprobre social qui la frappe pourrait en faire douter »,⁹ écrivent Eliacheff et Heinich, analysant la défaillance maternelle où la mère « n'assume pas ses devoirs maternels de présence, de protection, d'éducation, de surveillance, de transmission »,¹⁰ et cette défaillance porte sur « l'inconditionnalité » de l'amour maternel. Froidevaux-Metterie cite Nancy J. Chodorow qui, pareillement, objecte que le fait que l'enfantement passe nécessairement par le corps des femmes, n'en fait pas automatiquement des mères : « c'est l'activité par laquelle elles nourrissent et socialisent l'enfant qui les élève à ce statut. »¹¹ Par l'histoire d'André, de sa mère Gabrielle et de sa tante/mère Hélène, l'auteure montre que la véritable maternité, dans le sens décrit plus haut, peut être indépendante de la grossesse, de l'accouchement

9 Caroline Eliacheff/Natalie Heinich : *Mères-filles. Une relation à trois*. Paris : Albin Michel 2002, p. 218.

10 Ibid., p. 203.

11 Camille Froidevaux-Metterie : *La révolution*, p. 148. (Chodorow utilise les notions de *mothering*, de *childbearing* et de *child care*.)

et de l'allaitement. Les soins et l'amour qu'Hélène prodigue à l'enfant de sa sœur ainsi que sa maison en tant que lieu des relations affectives entre les êtres font d'Hélène la mère réelle d'André.

5 La mère battue et opprimée : *Les Sources*

Le personnage de la mère se trouve au centre du roman *Les Sources*. Marie-Hélène Lafon y présente une figure quelque peu contradictoire de la mère, qui mériterait une attention et une analyse approfondie. L'auteure choisit une intéressante composition asymétrique de l'œuvre, divisant le récit en trois parties chronologiquement consécutives et de portée très différente. La première partie, la plus longue, de 67 pages, se déroule en 1967. Elle raconte l'histoire d'une jeune femme de trente ans qui a deux filles de sept et cinq ans et un petit garçon de quatre ans. Elle vit avec son mari dans une ferme isolée en haute montagne. Dans le flux paisible de la description de la vie familiale, des travaux agricoles à la ferme et du cycle de la nature, surgit parfois un motif disharmonieux, qui devient de plus en plus fréquent et permet au lecteur de découvrir progressivement, comme à travers une enquête policière, le côté obscur de la coexistence du couple, et donc de la vie de toute la famille. Ce passage se termine par la décision de la femme de quitter son mari. Décision inattendue et, du point de vue du lecteur, peu crédible. Le deuxième ensemble de 31 pages montre la vie de l'époux abandonné, sept ans plus tard. L'auteure indique le point de vue de son héros sur la situation ainsi que les courtes visites et séjours de ses enfants à la ferme. La dernière partie de l'histoire ne comporte que trois pages et elle raconte la dernière visite de la fille Claire en 2021 à la ferme destinée à être vendue après le décès de son père. L'étendue des pages des différentes parties semble être proportionnelle à l'importance que l'auteure attache à chaque section donnée de l'histoire. Tandis que tout l'essentiel est dit dans la première partie, qui pourrait d'ailleurs constituer un livre séparé, les deuxième et troisième n'en constituent qu'une sorte d'épilogue.

La narration se déroule à la troisième personne, cependant, l'intrigue est toujours vue par l'un des personnages, qui regarde comme à travers l'œil d'une caméra l'histoire dans laquelle lui-même apparaît. Dans la première partie, l'auteure mène la narration du point de vue de la mère. Dès l'incipit, au centre de son intérêt et de son regard se trouve un héros désigné en tant que « il ». On découvre peu à peu qu'il s'agit de son mari. Elle ne cesse de l'observer, suit chacun de ses pas, sait aux bruits s'il s'approche de la cour à la cuisine, compte les minutes où il entre, quand il sort, quand il dort : « Il dort sur le banc. Elle ne bouge pas, son corps est vissé sur la

chaise [. . .] », ¹² et plus loin : « Il va dormir encore dix minutes [. . .] il lui demandera sans la regarder ce qu'elle attend pour ramasser la table. Il ne supporte pas le moindre bruit pendant sa sieste », ¹³ et plus loin encore : « [. . .] les chiens sont descendus à l'étable, avec lui, ils le suivent quand il se lève de la sieste, ils lui obéissent, ils filent. Quand elle voit revenir les chiens [. . .] quand les chiens passent devant le portail du jardin ou se couchent derrière l'érable, elle sait qu'il n'est pas loin. », ¹⁴ etc. Des passages similaires suggèrent progressivement que la concentration de la femme sur son mari, et chacun de ses mouvements, ne découle pas de l'amour et du désir de sa proximité, mais reflète plutôt sa peur à son égard. On devine que la femme est victime de violences physiques : l'homme commence à la battre, à l'insulter et à l'humilier sans raison très vite après leur mariage. Elle se tait, endure la souffrance, donne naissance à des enfants et cache ses bleus. Comme ils vivent plus ou moins isolés dans les montagnes, ils n'ont pas beaucoup de témoins. Par fierté et par honte, la femme ne dit rien à personne. Il y a deux travailleurs agricoles et une aide-femme de ménage à la ferme qui ont dû remarquer la situation, mais qui restent silencieux et ne s'occupent que de leurs propres affaires.

Cette femme faible, maltraitée et déçue, quel genre de mère peut-elle représenter, et quelle place les enfants occupent-ils dans sa vie ? Il s'agit incontestablement d'une femme aimante qui a voulu des enfants, mais ne pensait pas les faire grandir dans une atmosphère pareille. Les enfants sont témoins de violences physiques contre leur mère, les plus jeunes ne comprennent pas encore tout, mais la plus âgée le sait déjà : « Elle ne sait pas bien comment s'y prendre avec Isabelle qui est l'aînée, comprend tout, lui résiste, à elle, et se méfie de son père. » ¹⁵ Le père ne se soucie pas de ses enfants, il n'entre jamais dans leur chambre, et quand il pénètre dans la cuisine, les enfants se figent et le craignent, tout comme leur mère. Lorsqu'ils descendent dans la vallée pour rendre visite aux grands-parents et à toute leur famille, ils doivent traverser une série de lacets en montagne, ce qui rend les enfants souvent malades dans la voiture et occasionne la méchanceté de leur père. La mère se sent complètement impuissante à changer la situation : « Elle avait senti qu'elle ne pouvait rien pour ses enfants. » ¹⁶ Elle n'a pas assez de courage et d'énergie pour partir et ne jamais revenir.

La femme vit comme un animal piégé, dans une peur et une vigilance constantes, elle se laisse régulièrement battre et reste même convaincue qu'elle mérite ce traitement. Il n'est donc pas surprenant que chez ses filles, témoins involontaires et

¹² Marie-Hélène Lafon : *Les Sources*. Paris : Buchet/Chastel 2023, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

quotidiens de la misère de cette vie, surgisse un dédain qui se reflète dans leur rapport négatif au père agresseur, mais, paradoxalement, aussi à la mère passive et impuissante. Or, la femme devient fortement attachée à son fils de quatre ans, avec qui elle vit ses seuls moments de tendresse et de câlins : « [. . .] elle aime le tenir contre elle, le garder, il est doux, il sent le sucre chaud et le bébé [. . .] il est joyeux le matin quand ils sont seuls dans la chambre elle et lui. Les filles s'échappent déjà, elle le sent [. . .] ». ¹⁷ Le père, quant à lui, est capable de développer au fil du temps une relation avec ses filles aînées, il voit en elles une certaine combativité et une résistance qui lui rappellent sa nature, mais il déteste son fils depuis qu'il est enfant. Il est, selon lui, aussi doux et sans vie que sa mère. Il appelle son fils « pauvre type » et sa femme « fabrique du pauvre type ». ¹⁸

Dans son roman, l'auteure consacre une grande attention au corps maternel, à ses blessures et à ses souffrances. Non seulement elle décrit et ressent le corps féminin de l'intérieur, comme c'est caractéristique pour les auteurs féminins, ¹⁹ mais elle est capable de traduire le regard typiquement masculin sur l'extérieur de ce corps, sur sa beauté et, dans notre cas, surtout sur sa laideur. En parlant du corps féminin, les théoriciennes féministes se concentrent notamment sur l'état de grossesse. D'après Simone de Beauvoir, la femme est soumise aux exigences de la reproduction, la condition maternelle la prive de sa singularité individuelle et fait d'elle un être subordonné. Les maux qui accompagnent la grossesse traduisent selon Beauvoir « la révolte de l'organisme contre l'espèce qui prend possession de lui ». ²⁰ La grossesse signifie alors dans la pensée beauvaisienne une dépossession de soi, c'est une soumission au diktat de la nature et aux attentes de la société patriarcale. Camille Froidevaux-Metterie fait la critique de Beauvoir et, contrairement à elle, comprend la grossesse comme une appropriation de soi. La maternité est pour elle un élément qui participe à la construction de la subjectivité féminine. ²¹ Lafon, dans sa description de la grossesse, se situe plutôt du côté de Beauvoir. Son roman montre la souffrance de son héroïne due à des grossesses répétitives, la douleur liée à l'accouchement et ses conséquences visuelles : « [. . .] elle ne reconnaît pas son corps que les trois enfants ont traversé [. . .] elle est perdue dans les replis de son ventre couturé, haché par les cicatrices des trois césariennes [. . .] son premier corps, le vrai, celui d'avant, est caché là-dedans, terré, tapi. » ²² Même si ses enfants représentent le seul résultat positif visible de sa vie

17 Ibid., p. 14.

18 Ibid., p. 69.

19 Cf. Béatrice Didier : *L'écriture-femme*. Paris : PUF 1981.

20 Simone de Beauvoir : *Le Deuxième Sexe* tome I. Paris : Gallimard 1986, p. 70.

21 Camille Froidevaux-Metterie : *La révolution*, p. 437.

22 Marie-Hélène Lafon : *Les Sources*, p. 26.

et même si elle les aime, elle se sent soulagée lorsqu'elle donne naissance à un fils. Elle sait que son mari obtient ainsi l'héritier souhaité, le prochain propriétaire de la ferme, qu'elle a alors rempli sa fonction et que son corps ne devra plus supporter les douleurs d'une nouvelle grossesse.

Vivant dans un stress constant, même si elle mange le moins possible, l'héroïne continue de prendre du poids et son corps inspire de plus en plus de répulsion à son mari. Il la blesse non seulement par des coups, mais aussi par des mots, lui reprochant qu'elle soit grosse, sale et puante : « [. . .] il est pire qu'une bête, les bêtes ne sont pas méchantes, les bêtes ne parlent pas pour dire des mots qui sont pires que les coups. »²³ Tyrannisée et influencée par lui, elle adopte le même regard sur son apparence que son mari. Cette approche de son propre corps aboutit à une sorte d'animalisation. La femme ne voit aucune différence entre elle et les vaches que l'on élève dans les pâturages « [. . .] elle rumine sa vie, les sept dernières années, depuis le mariage. Elle est comme une vache lourde, une vieille vache fatiguée, son père dirait fourbue, une vache fourbue ; elle rumine et elle attend. »²⁴ Son corps épuisé, méprisé et insulté, qui porte et nourrit dans la journée sa progéniture, doit se donner dans la nuit au service du bien de son mari. Pour désigner cette appropriation des femmes dans leur individualité physique par l'homme, l'anthropologue Colette Guillaumin utilise la notion de « sexage ».²⁵ La femme n'est plus corps-sujet, mais elle devient corps-objet, violée et abusée, elle est réduite à un objet dont on se sert. Elle subit une atteinte à sa subjectivité. Comme ajoute Froidevaux-Metterie, le pire, c'est d'être dégoûtée de son corps et de perdre l'estime de soi, car « le corps est le support d'un rapport identitaire à soi ».²⁶ Aussi Simone de Beauvoir souligne que même dans sa lutte pour devenir indépendante, la femme doit rester « un être humain sexué, car renoncer à sa féminité, c'est renoncer à une part de son humanité ».²⁷ L'apparence de l'héroïne devrait jouer alors une grande importance non seulement pour son mari, mais surtout pour elle-même, car si la mère ne maîtrise pas son corps, elle ne maîtrise ni elle-même, ni sa vie ni la vie de ses enfants.

L'héroïne est complètement paralysée par la vie conjugale. Non seulement elle n'est capable d'aucune réaction fondamentale, mais elle reste souvent assise, n'ayant même pas la force de faire le ménage quotidien. Elle ne peut pas se décider à faire la vaisselle, à faire la lessive, à s'occuper du jardin. Ramasser le linge séché et préparer des vêtements propres pour les enfants signifie pour elle une

23 Ibid., p. 37.

24 Ibid., p. 68.

25 Camille Froidevaux-Metterie : *Un corps à soi*. Paris : Éditions du Seuil 2021, p. 48.

26 Camille Froidevaux-Metterie : *La révolution*, p. 379.

27 Simone de Beauvoir : *Le Deuxième Sexe* tome II. Paris : Gallimard 1986, p. 435.

tâche surhumaine. Elle ne fait pas du tout attention à ses vêtements et à sa propreté, elle n'en a pas le temps. Elle lave et habille les enfants avant de se rendre chez leurs parents le dimanche. Tout ce qu'elle a absolument à faire et qu'elle fait par peur du châtement, c'est de régulièrement préparer du linge blanc et repassé pour son mari. L'atmosphère toxique et l'impureté interne de son mariage semblent se refléter sur l'extérieur, c'est-à-dire sur l'état de la maison, sur ses habitants et sur elle-même. La purification est impossible, la saleté est ineffaçable et la femme ne peut pas s'en débarrasser. Le fait de ne pas quitter ce milieu violent montre son comportement autodestructeur.

Il est important de rappeler l'origine familiale de la mère. Depuis toute petite, elle a vécu entourée de femmes. Son père était prisonnier de guerre, sa mère gérait la ferme et les grands-mères des deux côtés gâtaient leur petite-fille. Longtemps, la fille a dormi dans un lit avec sa mère qui s'est consacrée uniquement à elle. Dès le retour du père, la fille est chassée du lit maternel, ce qu'elle vit comme une déception d'être chassée par sa mère. Devenue une jeune fille, elle lit des histoires romantiques dans lesquelles tout se termine toujours bien et elle a des idées naïves sur le monde. D'abord, elle n'a pas de modèle masculin et, au retour de captivité, son père est calme, doux et gentil. Elle hérite de sa douceur, son indécision et sa complaisance. Mais son mari déteste les gens aux manières douces, la considère comme une faible et la méprise. En même temps, cela lui fait du bien de voir qu'elle a peur de lui. Il reconnaît et admire les femmes fortes, dominantes, énergiques et entreprenantes comme sa mère ou sa belle-mère. La femme reste muette et presque indifférente à son sort. Elle ne se soucie que de l'opinion de sa mère et ne veut pas la décevoir. Elle a honte d'admettre que son mariage n'a pas fonctionné et cache ses bleus. Lorsqu'elle lui rend visite, elle habille ses enfants avec de jolis vêtements et essaie de donner l'impression de mener une vie de famille heureuse. Sa mère, à son tour, ne manifeste aucun sentiment et ne se soucie pas du bonheur ou du malheur dans le mariage de sa fille. Elle ne veut même pas en entendre parler.

L'auteure aborde l'histoire de cette mère faible, incapable de protéger ses enfants, femme maltraitée et épuisée, de manière objective et sans inclination au sentiment et à la pitié. Des années plus tard, revenant sur les lieux de sa naissance, la plus jeune des deux filles ne juge ni sa mère, ni son père. Elle ne souhaite que conserver dans sa mémoire pour toujours la « source » de sa vie, les divers lieux de sa ferme natale et de la nature environnante. Cependant, elle n'entre pas dans la maison elle-même, comme si elle avait décidé d'y garder fermé tout ce que ses murs ont pu voir. Du point de vue du père, la déception s'exprime devant une épouse sans énergie, incapable de diriger le ménage et de le mainte-

nir propre, « une femme molle, nulle, nulle en tout, [. . .] vide »,²⁸ et devant son fils, qu'il ne considère même pas comme son enfant et qui est devenu semblable à elle. Au contraire, il est fier de ses filles, qui ont ses qualités et son élan vital. Il n'admet pas du tout avoir maltraité son ex-femme et même des années plus tard, il ne voit que ses défauts à elle. Il exprime alors seulement sa surprise qu'elle ait décidé de le quitter, il n'aurait jamais pensé qu'elle était capable d'une action aussi hardie. L'entourage réagit également avec surprise : « [. . .] on n'avait encore jamais vu ça dans le pays, un divorce dans une ferme, une femme qui s'en va avec les trois enfants jeunes, petits ». ²⁹ Cet étonnement reflète les opinions traditionnelles de la société patriarcale rurale concernant la place des femmes-mères dans la famille et le sort des femmes dominées par l'homme.

À travers cette figure de la mère battue et tyrannisée, Marie-Hélène Lafon fait ressortir le phénomène de la violence conjugale et de la domination masculine, beaucoup discuté et analysé par différents penseurs. D'après les marxistes, la position de la femme dans le mariage est égale à celle du prolétariat tandis que le mari joue le rôle du bourgeois.³⁰ La domination masculine dans le mariage reflète le système social et les maris s'asservissent leurs épouses pour sauvegarder leurs biens. De même les féministes matérialistes comme Christine Delphy comprennent le patriarcat comme une oppression exercée sur les femmes par les hommes. « Non seulement les maris tirent-ils le profit du labeur non rémunéré de leurs épouses, mais ils les dominent physiquement via la sexualité conjugale », ³¹ écrit Camille Froidevaux-Metterie. S'appuyant sur les idées de Simone de Beauvoir énoncées dans *Le Deuxième Sexe*, Froidevaux-Metterie parle au sujet du mariage de l'enfermement de la femme dans une position subordonnée : « Le mariage encourage l'homme à un capricieux impérialisme : la tentation de dominer est la plus universelle, la plus irrésistible qui soit, [. . .] livrer la femme au mari, c'est cultiver sur la terre la tyrannie. » ³² Simone de Beauvoir s'exprime contre le destin maternel imposé à la femme par la société et elle se prononce pour sa libération de l'esclavage conjugal et maternel.³³ En accord avec cette idée de la grande philosophe, Marie Hélène Lafon termine son roman par une soudaine décision prise par la mère de se libérer.

Notre analyse montre que Marie-Hélène Lafon peint dans ses romans des figures maternelles très différentes selon les générations. Les jeunes femmes, qu'el-

²⁸ Marie-Hélène Lafon : *Les Sources*, p. 106.

²⁹ *Ibid.*, p. 87.

³⁰ Camille Froidevaux-Metterie : *La révolution*, p. 142-143.

³¹ *Ibid.*, p. 144.

³² Simone de Beauvoir : *Le Deuxième Sexe*, tome II, p. 294.

³³ La femme est « saisie par autrui comme une chose », « jetée dans le cycle vital qui déborde le moment de sa propre existence » (*Ibid.*, p. 31).

les soient courageuses comme Annette de *L'Annonce* ou faibles et exploitées par leur mari comme la mère du roman *Les Sources*, ou bien encore des mères adoptives comme Héléne dans *L'Histoire du fils*, sont dans la plupart des cas des mères sensibles et éprouvant un sentiment maternel pour leurs enfants. Au contraire, les mères des générations plus âgées, comme la mère de Mohammed dans l'œuvre *Mo* ou Mme Santoire dans *Les Derniers Indiens*, sont des mères dominatrices et usurpatrices. C'est aussi le cas de deux mères ou belles-mères du roman *Les Sources*. Elles sont également dominantes dans leurs mariages et dans leurs familles. Dans son ensemble, la maternité chez Lafon est principalement présentée comme une période peu heureuse dans la vie d'une femme. Par ailleurs, Lafon ne montre pour aucune génération l'image d'enfants heureux. Seul le roman *L'Annonce* se détache en n'accentuant pas le côté sombre de la vie et en exprimant l'espoir d'un nouveau départ pour la mère et pour son enfant. En tant que tel, il représente une grande exception dans l'univers lafonien.

6 Bibliographie

- Allais, Juliette : *Se libérer et guérir des blessures familiales. La psychogénéalogie*. Paris : Groupe Eyrolles 2011.
- Beauvoir, Simone de : *Le Deuxième Sexe* tomes I, II. Paris : Gallimard 1986. [1949]
- Coyault, Sylviane : Individus incertains dans la génération Lafon /Lagarce. In : *Vivre comme on lit*. Florence Godeau/Sylvie Humbert-Mougin (éds.), Poitiers : Presses Universitaires François Rabelais 2018, p. 47–62.
- Coyault, Sylviane : Des vies, les nôtres, aujourd'hui : au supermarché par Annie Ernaux et Marie-Héléne Lafon. In : Katalin Bartha-Kovacs/ Róbert Karul et al. (éds.) : *Homme ancien, homme nouveau*. Szeged : Jatepress 2019, p. 161–170.
- Didier, Béatrice : *L'écriture-femme*. Paris : PUF 1981.
- Eliacheff Caroline/Heinich, Natalie : *Mères-filles. Une relation à trois*. Paris : Albin Michel 2002.
- Fournier, Martine (éd.) : *Masculin – Féminin. Pluriel*. Paris : Sciences Humaines Éditions 2014.
- Froidevaux-Metterie, Camille : *La révolution du féminin*. Paris : Gallimard 2020. [2015]
- Froidevaux-Metterie, Camille : *Un corps à soi*. Paris : Éditions du Seuil 2021.
- Kristeva, Julia : *Seule, une femme. Préface de Marie-Christine Navarro*. Paris : Éditions de l'aube 2007.
- Lafon, Marie-Héléne : *Mo*. Paris : Buchet/Chastel 2005.
- Lafon, Marie-Héléne : *Les Derniers Indiens*. Paris : Buchet/Chastel 2008.
- Lafon, Marie-Héléne : *L'Annonce*. Paris : Buchet/Chastel 2009.
- Lafon, Marie-Héléne : *Chantiers*. Paris : Éditions des Busclats 2015.
- Lafon, Marie-Héléne : *Traversée*. Paris : Éditions Guérrin 2015.
- Lafon, Marie-Héléne : *Le pays d'en haut*. Paris : Flammarion 2019.
- Lafon, Marie-Héléne : *L'histoire du fils*. Paris : Buchet/Chastel 2020.

Lafon, Marie-Hélène : *Les Sources*. Paris : Buchet/Chastel 2023.

Naouri, Aldo : *Les Filles et leurs mères*. Paris : Odile Jacob 2000.

Voždová, Marie : Vivre la vie de l'autre d'après Marie-Hélène Lafon : « Les Derniers Indiens ». In : *Romanica Olomucensia 24 Supplementum*, 2012, p. 151–156.

Voždová, Marie : Mère ou meurtrière ? Le crime au cœur de la famille dans l'univers romanesque de Marie-Hélène Lafon. In : Sylviane Coyault/Jacques Message (éds.) : *Fictions et vérités assassines*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal 2013, p. 23–34.

Christoph Oliver Mayer

La mère victime comme lacune théorique de l'émancipation. *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) d'Édouard Louis

1 Introduction

Le quatrième roman autofictionnel d'Édouard Louis, *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021), se dédie exclusivement à sa mère, Monique Bellegueule. Édouard Louis, né en 1992 comme Eddy Bellegueule, nous esquisse le destin d'une femme du prolétariat qui ne commence que très tardivement à vivre une vie indépendante. Cependant ce n'est pas sa condition de femme qui l'empêche à la liberté, c'est plutôt la maternité qui la condamne à sa vie misérable. Dans les traces de Pierre Bourdieu et de Didier Éribon et en dialogue avec Xavier Dolan, Édouard Louis argumente qu'être mère différencie selon la classe sociale (cfr. chapitre 1). Il nous montre sa propre mère comme le modèle de la maternité prolétarienne (cfr. chapitre 2) pour tirer la conclusion que la théorie de l'émancipation féminine l'avait ignorée et l'ignore encore, avant tout sous les conditions postmodernes de la « quatrième génération » des féministes (cfr. chapitre 3).¹

2 Le rôle de la mère dans l'œuvre d'Édouard Louis

Après ses deux premières publications, *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014) où l'auteur nous montre sa honte personnelle de jeune gay prolétarien, et *Histoire de la violence* (2016) qui raconte le viol qu'Édouard a subi un jour de Noël à Paris, mais qui parle aussi de sa sœur et son beau-frère, les deux romans suivants de sa pentalogie autofictionnelle illustrent tout le panorama familial des Bellegueule de Hallencourt en Picardie. Avec *Qui a tué mon père* (2018), Édouard Louis tend déjà à entamer le sujet de la famille prolétarienne comme question sociale et il dédie ce troisième roman explicitement au directeur de film franco-canadien Xavier

1 Avec la notion « quatrième génération » je me réfère à Wendy Delorme et son roman du même titre, cfr. Wendy Delorme : *Quatrième Génération*. Paris : Grasset 2007. La vogue de cette quatrième génération commence vers 2012, cf. Prudence Chamberlain : *The Feminist Fourth Wave : Affective Temporality*. London : Palgrave Macmillan 2017.

Dolan, né en 1989. Ce qui, en 2018, ne semble qu'un jeu étant donné le contraste évident entre Louis qui nous présente un livre sur son père et Dolan dont presque tout son œuvre tourne autour de la figure de la mère, se révèle trois ans plus tard comme une anticipation du quatrième roman, *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021), avant de conclure sa série autofictionnelle avec *Changer : Méthode* (2021) et *Monique s'évade* (2024) qui élargissent le panorama de la vie prolétarienne et nous raconte les étapes de l'ascension sociale de l'auteur.²

Le québécois Dolan, plus âgé seulement de trois ans qu'Édouard Louis, traite dans de divers films semi-autobiographiques, dont les plus connus portent des titres révélateurs comme *J'ai tué ma mère* (2009) et *Mommy* (2014), ses relations personnelles et pas faciles avec sa propre mère. Évidemment, Dolan ne suit pas le chemin prototypique de l'homosexuel qui tend à avoir une relation assez forte avec sa maman. Il esquisse en revanche une relation problématique entre le jeune gay et sa mère qui, souvent dans ses films, est le seul parent de l'enfant, vu l'absence du père.³ Au fond plutôt inattendu, surtout pour les lecteurs de ses deux premiers romans, Édouard Louis se penche d'abord, dans *Qui a tué mon père*, vers le destin de son père et ne veut pas rompre complètement avec lui – bien qu'il soit homophobe et anti-intellectuel. Dans un deuxième temps, avec *Combats et métamorphoses d'une femme*, il reprend le sujet de la mère, mais la présente, elle aussi, sous l'angle d'une critique sociale et d'une analyse sociocritique qui vise la sphère politique. Ainsi, il rompt avec le schéma de la distanciation de l'adolescent et surtout de l'adolescent homosexuel de ses parents encore présent chez Didier Eribon, son ami réel qui figure aussi comme son mécène intellectuel.⁴ Nonobstant, Édouard Louis inclut ses réflexions dans son propre projet traitant

2 Je considère ces six romans mentionnés comme une série. Voir aussi la bibliographie de l'article. Pour l'interprétation des autres romans cfr. mes articles suivants : Christoph Oliver Mayer : Eddy Bellegueule/Édouard Louis. Autobiografisches Erkunden des homosexuellen Habitus. In : Maximilian Gröne/Florian Henke (éds.) : *Biographies médiatisées – Mediatisierte Lebensgeschichten*. Berlin : Peter Lang 2019, p. 207–224 ; Christoph Oliver Mayer : Flucht aus dem Elternhaus – Autobiographien zwischen Emanzipation und Rekonstruktion : Didier Eribon, Annie Ernaux und Édouard Louis. In : Maria Lieber/Christoph Oliver Mayer (éds.) : *Flüchtlinge ? Zur Dynamik des Flüchtens in der Romania*. Berlin : Peter Lang 2020, p. 203–216 ; Christoph Oliver Mayer : Dreifach hält besser – Zur indirekten Rezeption Didier Eribons in Deutschland über die Werke von Édouard Louis und Annie Ernaux. In : Elisabeth Kargl (éd.) : *Transfuge, transfert, traduction : La réception de Didier Eribon dans les pays germanophones* (*Lendemains* 45, 180) 2020, p. 27–37 ; Christoph Oliver Mayer : Homosexualität als Vehikel aus dem Prekariat. Ausstiegserzählungen bei Didier Eribon und Édouard Louis. In : Gregor Schuhen et al. (éds.) : *Prekäre Männlichkeiten. Klassenkämpfe, soziale Ungleichheiten und Abstiegsnarrative in Literatur und Film*. Bielefeld : transcript 2022, p. 195–209.

3 Cf. Loïc Bourdeau : Queering up the mother with Michel Tremblay and Xavier Dolan. In : *Contemporary French Civilization* 43, 3–4, 2018, p. 231–247.

4 Il s'agit du roman *Retour à Reims* (2009), cfr. Didier Eribon : *Retour à Reims*. Paris : Fayard 2009.

les conflits intergénérationnels et familiaux non au niveau interne de la famille, mais dans le champ social et le champ politique. Il nous démontre plutôt la relation directe entre les décisions politiques et le destin familial des Bellegueule qui représentent la classe sociale prolétarienne.

Pour lui, ce sont avant tout les hommes politiques, mais encore plus toute la société qui sont responsables pour ce destin triste du prolétariat. Édouard Louis n'accepte pas les explications faciles qui argumentent que le conflit initial serait dû à la différence de l'âge, du genre, de la sexualité. Il souligne plutôt l'aspect de la différence de la classe qui consiste dans la situation spécifique du prolétariat. Pour réaliser cette approche d'un part générale et sociétale, d'autre part intime et personnelle, il faut que toute l'argumentation tourne autour de la relation entre fils et père, fils et mère, fils et sœur etc. Quant à sa mère, elle souffre comme lui-même et son père d'une honte spécifique qui, dans son cas de femme prolétarienne, ne consiste dans rien d'autre qu'être forcée à vivre sa vie de mère. Intéressant de constater comment plus qu'être femme, c'est la maternité qui l'empêche longtemps de se libérer de sa vie misérable, tandis qu'en même temps, comme prolétarienne, se libérer de son mari est un moindre problème. La condition prolétarienne de la mère est donc contradictoire et assez différente de celle des femmes bourgeoises. Pour Monique, devenir femme et se libérer de cette étiquette de mère signifie déjà une réussite, vu que la société française de notre siècle connaît bien un modèle assez émancipé de femme, accepté après de longues luttes émancipatoires, et qu'elle oublie toutefois les mères prolétariennes. Ou même : tandis que les femmes bourgeoises discutent aujourd'hui les répercussions du féminisme et les revendications d'une quatrième génération des femmes émancipées, ces mères prolétariennes restent figées au début de ce processus d'émancipation.

Tous les romans nous présentent une distance entre mère et fils. La mère, qui ne peut ni ne veut comprendre son fils à cause de sa différence sexuelle, est emprisonnée dans son monde hétéronormatif. En même temps, son fils se distancie d'elle, à cause de son altérité sexuelle et intellectuelle. C'est à sa sœur qu'il s'adresse après le choc de son viol et après avoir consulté ses amis. La mère est plus qu'absente. Aucun dialogue ne se réalise plus entre eux et l'obstacle de cette différence multiple ne peut pas être franchi. Ainsi, *Combats et métamorphoses d'une femme* est mis sous le signe de la phrase tant de fois répétée « Je ne voulais pas que tu saches. . . ».⁵ L'enfant gay éprouve une honte vis-à-vis et à cause de sa mère, il ne veut pas qu'elle connaisse son désir sexuel, qu'elle obtienne une connaissance intime de son fils, qu'elle témoigne des chicanes qu'il doit souffrir en tant qu'adolescent gay harcelé au lycée. Puis il y a la différence d'identité

5 Édouard Louis : *Combats et métamorphoses d'une femme*. Paris : Éditions du Seuil 2021, p. 22.

culturelle entre lui – qui s'intéresse au théâtre, à la littérature et à la politique – et elle – qui ne connaît que la télévision et ses télérealités.⁶ Il profite de sa particularité sexuelle qui l'exclut de la culture prolétarienne, tandis qu'elle incorpore l'abstinence intellectuelle si typique de sa classe sociale. Enfin, s'ajoute la différence entre le petit Hallencourt provincial, leur résidence familiale en Picardie, et le Grand Paris où Édouard commence sa nouvelle vie.⁷ En somme, il y a deux habits, deux mondes et deux conceptions de vie qui résultent dans l'impossibilité de communication entre mère et fils. Finalement apparaît aussi la plus grande différence : Édouard, l'écrivain et sociologue, sait bien analyser les structures de la société tandis que la mère ne peut pas maîtriser intellectuellement sa situation.

Le rapport de cette relation problématique entre mère et fils, est ancré dans des filiations intertextuelles et est inspiré directement par la lecture de Peter Handke et son conte *Wunschloses Unglück* (1972).⁸ En choisissant cette référence, Édouard Louis met son accent sur la question sociale et sur l'impossibilité de changer le destin. Handke raconte la vie de sa mère qui s'était suicidée après une vie assez malheureuse de femme de ménage. L'écrivain étant incapable de trouver une solution pour le désespoir maternel qui devient de plus en plus aigu quand elle commence à s'intéresser à des questions politiques. Ainsi Édouard lie le destin de ses deux mères d'écrivains, celle de Handke et la sienne, comme deux prototypes de la vie prolétarienne. Heureusement que la mère d'Édouard a profité d'une certaine libération et qu'elle-même ne développe aucune mélancolie ou dépression. Cependant il y a un autre point commun qui se révèle plutôt comme un renforcement qu'une imitation de Handke : la mère d'Édouard demande véritablement à son fils si elle pouvait bien être sa femme de ménage à lui. C'est seulement alors qu'elle éprouve la différence sociale entre mère et fils et qu'elle s'aperçoit n'avoir pas atteint la réussite sociale. Le fils seul profite de son changement de classe et devient le seul transfuge de classe dans sa famille. Cependant, comme dans le cas de Handke, la mère ne profite pas d'un fils qui a du succès dans le champ littéraire et économique tandis que, dans d'autres cas, des enfants parviennent automatique-

6 Voici les références directes à l'œuvre de Bourdieu, cfr. Pierre Bourdieu : *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Éditions du Minuit 1979. L'intérêt de Louis pour Bourdieu se manifeste aussi dans la publication Édouard Louis (éd.) : *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*. Paris : PUF 2016.

7 Cf. Christoph Oliver Mayer : *Heimat schreiben andersrum – Antiheimatsdiskurse der Hontologie*. In : Marina Ortrud M. Hertrampf/Christoph Oliver Mayer (éds.) : *Populäre Heimat : Spielarten des Heimat- und Regionalromans in der frankophonen Gegenwartsliteratur*. München : AVM 2023, p. 177–190.

8 Peter Handke : *Wunschloses Unglück*. Salzburg : Residenz 1972.

ment avec leurs parents dans des couches plus hautes de la société. Autre paradoxe de la maternité prolétarienne.

3 Le prototype de la mère prolétarienne

La mère d'Édouard, issue d'une famille de bas prolétariat, dépend pendant toute sa vie d'hommes : elle souffre de la domination masculine dès son enfance puisque d'abord son père et puis ses deux maris décident de son destin.⁹ À l'âge de 19 ans, elle est déjà mère de deux enfants. Mal mariée, elle mène une vie assez modeste. Elle qui avait quitté très tôt sa famille parentale doit quand même rester dans son mariage : « Elle le détestait mais elle est restée avec lui, à cause des deux enfants, pour eux ».¹⁰ C'est seulement parce qu'elle ne peut plus nier que son (premier) mari a d'autres femmes, qu'il ne s'occupe plus d'elle et de sa famille, mais qu'il ne vit que pour et par l'alcool qu'elle l'abandonne. Comme elle n'a pas d'autre choix et qu'elle ne reçoit aucun soutien financier de la part de son mari, elle va se sauver dans un deuxième mariage, avec le futur père d'Édouard. Ce mariage n'est pas si différent du précédent, sauf que Monsieur Bellegueule se trouvera au chômage après un accident et qu'un de ses fils deviendra criminel et prisonnier. Même après avoir quitté son deuxième mari, la situation précaire se répète encore une fois. Elle ne trouve pas de travail et accepterait, par manque d'alternative et aussi manque d'horizon, même d'être payé par son propre fils pour nettoyer son appartement parisien. Donc elle retourne dans son état dominé, reste dans le précaire et souffre du manque d'argent.

Alors sa mère, ici le prototype de la mère prolétarienne, endure, selon Édouard Louis, sa condition économique qui ne permet pas de vie ni solitaire ni autonome. Il y a plusieurs ingrédients qui contribuent à cette situation dont, d'abord, le manque d'études et de formation professionnelle. Elle dépend du salaire minimum qu'on lui donne à l'usine, mais avec lequel elle ne peut pas payer le loyer à Hallencourt – et certainement pas à Paris. C'est à elle de s'occuper de ses enfants et elle n'a presque jamais un jour de libre. Elle ne connaît pas les vacances ni les moments privés si précieux pour les bourgeoises. Elle n'a pas de formation linguistique, ne sait pas où trouver les aides financières ni à qui s'adresser, comme elle ne sait pas lire les documents administratifs qu'on lui donne. Et en plus, son habitus de prolétarienne me-

9 Cf. Claire Devarrieux : Pourquoi ça marche. En finir avec Monique Bellegueule. In : *Libération* 10.4.2021, https://www.liberation.fr/culture/livres/en-finir-avec-monique-bellegueule-20210410_3CJLJNQAQNCBBFJXVBVCOEL6E/ (20.11.23).

10 Édouard Louis : *Combats*, p. 24.

nace son état de santé puisqu'elle fume excessivement. Elle reste figée dans son monde à elle, elle ne rencontre que d'autres femmes prolétariennes, elle ne sait pas comment se comporter dans un restaurant chic, elle ne comprend pas que son fils soit gay etc. En somme, il s'agit d'un cercle vicieux du classisme qui garantit la tristesse de la stabilité sociale, qui transporte le sexisme et l'homophobie.¹¹

Elle souffre également de l'absence du sentiment d'amour maternel et d'un désintérêt quant aux besoins des autres.¹² Édouard, choqué par cette idée bizarre de sa mère de devenir sa femme de ménage, nous rappelle un autre traumatisme infantin. Quand il avait seize ans et souffrait d'une appendicite, un appendice grièvement infecté, sa mère ignorait ou même niait sa maladie de sorte que sa vie fut en danger : aucune réaction de sa part bien que son fils ait falli mourir.¹³ Les lecteurs qui sont choqués par cette histoire pourraient bien expliquer le comportement de la mère comme manque d'amour et de responsabilité. En même temps on constate une femme abruti, sans énergie, qui ignore finalement les besoins de ses alentours pour survivre. Pourtant, comme ajoute Édouard Louis dans une interview, il s'agit aussi d'une attitude vitalement dangereuse du prolétariat vis-à-vis la médecine moderne :

Le rapport à la médecine dans les classes populaires de mon enfance apparaissait comme quelque chose de bourgeois, comme une marque de distinction de la bourgeoisie qui veut toujours voir des médecins [. . .]. Et cette scène de péritonite se passe précisément à l'époque où je disais à ma mère qu'elle aurait dû écouter Mozart ou Beethoven [. . .]. Elle voyait cela [l'appendicite] comme une manière pour moi de dire que j'étais d'un autre milieu, que j'étais bourgeois.¹⁴

La relation entre la mère et ses enfants est plus qu'ambiguë. Après sa première relation, son premier mariage, elle s'est demandée : « Pourquoi j'ai fait deux en-

¹¹ On se rappelle les remarques de Julia Kristeva qui souligne la persistance du sexisme ordinaire, pas seulement dans ce qu'on appelle ici le prolétariat, cf. Julia Kristeva : Interview 30.4.12. In : <http://www.egalite.be/?p=3977> (25.11.23).

¹² Ce manque d'amour maternel n'est pas nécessairement une caractéristique prolétarienne. Elisabeth Badinter, qui considère l'instinct maternel comme un mythe, esquisse la maternité bourgeoise comme maternité volontaire : « Mais une fois encore, nous avons la preuve que la maternité n'est pas toujours la préoccupation première et instinctive de la femme [. . .] ; que lorsque les femmes sont libérées des contraintes économiques, mais qu'elles ont des ambitions personnelles, elles ne choisissent pas toujours – et de loin – de les abandonner, même quelques années, pour le bien de l'enfant », cfr. Elisabeth Badinter : *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)*. Paris : Flammarion 1980, p. 444.

¹³ Édouard Louis : *Combats*, p. 76–78.

¹⁴ Miguel Shema : Édouard Louis : Ma mère, à cause de la domination de classe ne pouvait fuir celle du genre. In : <https://www.bondyblog.fr/culture/edouard-louis-ma-mere-a-cause-de-la-dominance-de-classe-ne-pouvait-fuir-celle-du-genre/> 22.4.21 (25.11.23).

fants ? ».¹⁵ Néanmoins elle a oublié directement ces pensées après avoir rencontré le futur père d'Édouard avec qui elle va finalement avoir trois autres enfants. Elle commente, en rétrospective, ce fait avec les mots très révélateurs : « Avoir un enfant de plus dans ce milieu c'est ajouter des complications à sa vie ; deux de plus, c'est la catastrophe »,¹⁶ tandis qu'en même temps elle ajoute qu'elle s'identifie avec les enfants et lie sa fortune à eux quand elle dit en souriant : « Ils sont tellement beaux mes gosses ». ¹⁷ Donc être mère c'est son destin. Elle s'identifie contre son gré par le fait d'être mère et a besoin d'un changement total pour devenir femme. C'est seulement à Paris qu'elle commence une vie de femme – ce qui est souligné par l'auteur quand il la nomme « mère » pour la dernière fois : « Rien en elle ne ressemblait à la femme qui avait été ma mère ». ¹⁸ À Paris Monique devient cette femme dont son fils nous raconte les métamorphoses.

Être femme prolétarienne impliquait pour elle être reconnue comme femme de ménage, comme mère, comme esclave et d'être ignorée comme femme. Édouard se rappelle les mots de sa mère : « *Je suis esclave de cette baraque* » ou bien « *Je suis quand même pas qu'une boniche* ». ¹⁹ Au début du roman, le fils présente son propre point de vue : « J'avais tellement l'habitude de la voir malheureuse à la maison », ²⁰ esquissé avec une forte mélancolie : « certaine qu'elle méritait une autre vie ». ²¹ Avec ses mots il décrit la violence quotidienne, surtout celle à la maison, à cause de la domination masculine à laquelle elle-même, sa mère, contribue aussi avec son comportement, son éducation traditionnelle ou plutôt son manque d'éducation. Elle reproduit les mécanismes de l'hétéronormativité et de la vie prolétarienne. Le résultat est qu'un de ses fils finit en prison et l'autre, Eddy, éprouve de la honte pour son origine familiale. Édouard qui dans son roman, c'est-à-dire dans la perspective du narrateur, change entre sa vue personnelle et celle de sa mère, accentue ainsi le statut de victime de sa mère au lieu de l'attaquer. Pour lui, elle n'est pas totalement coupable pour son comportement qui se présente comme le triste résultat de la société française et son classisme. Même la séparation de son deuxième époux ne change rien à son statut de victime. Ceux qui restent dans les champs dominés ne peuvent plus se libérer, surtout quand ils ne possèdent pas de capital intellectuel. Pour cela, Édouard considère sa propre mère, qui aimerait bien être

15 Édouard Louis : *Combats*, p. 33.

16 Ibid., p. 51.

17 Ibid., p. 53–54.

18 Ibid., *Combats*, p. 97.

19 Toutes les deux citations en italiques en original, Édouard Louis : *Combats*, p. 106.

20 Édouard Louis : *Combats*, p. 28.

21 Ibid., p. 32.

une seconde Monica Bellucci et qui ne comprend pas comment cette comparaison reste irréaliste et ainsi ridicule, comme une perdante de l'Histoire.

Pourtant, l'accent n'est pas mis sur la libération de Monique Bellegueule, mais sur la domination dont elle souffre, ce qui l'unit avec son fils. Les deux deviennent ainsi un couple de dominés et d'offensés, ou comme l'écrit l'auteur : « elle la femme, et moi l'enfant dissident ». ²² Ou bien, Édouard Louis met l'accent sur la libération si voulue par tout le monde et en même temps si inadmissible pour la plupart d'entre eux :

J'avais peur d'écrire l'histoire d'une libération qui ferait oublier toutes les vies qui n'ont pas eu la chance ou la possibilité de se libérer. Si mon livre est en partie la belle histoire d'une libération, je voudrais qu'il rende encore plus insupportable l'idée que certaines personnes n'ont pas pu se libérer. ²³

4 Les mères prolétariennes comme la lacune théorique de l'émancipation

Le processus d'émancipation de Monique Bellegueule se déroule dans les années dix de notre siècle. On a quand même l'impression que ce que raconte Édouard Louis ne se passe pas en France, mais dans une autre région du monde où le statut officiel de la femme serait autre. Cette histoire triste, ce résultat assez médiocre où le moment le plus heureux de Monique est une rencontre avec Catherine Deneuve, ²⁴ nous montre que l'émancipation des femmes est un discours qui ne touche pas les prolétariennes. Ce qui devait être l'histoire de la libération d'une femme par elle-même devient un processus difficile qui ne fonctionne que grâce à l'aide des autres. À côté de son fils, c'est le soutien d'une amie qui s'appelle Angélique et qui, elle-même plutôt une prolétarienne révolutionnaire, lui incite l'idée de la libération, même si elle la quitte avant que Monique ait pris la décision finale de se séparer de sa famille.

Quant à Catherine Deneuve, il faut noter qu'elle représente le féminisme de la seconde génération. Elle figure parmi lesquelles qui avaient signé, en 1971, le

²² Ibid., p. 85.

²³ Nelly Kapriélian/Jean-Marc Lalanne : Édouard Louis : L'histoire de ma mère, c'est une vie broyée par la domination masculine. In : <https://www.lesinrocks.com/livres/edouard-louis-lhistoire-de-ma-mere-cest-une-vie-broyee-par-la-dominance-masculine-354306-29-03-2021/> (25.11.23).

²⁴ Cf. Édouard Louis : *Combats*, p. 103 : « Je n'avais jamais entendu un bouleversement comme celui-là dans ta voix, comme si cette interaction avec une actrice que tu admirais depuis ta jeunesse avait représenté et condensé tous les efforts que tu avais accomplis pour ta métamorphose ».

manifeste des 343 en faveur de l'avortement. Plus tard, elle a provoqué des critiques à cause de son engagement contre « la haine des hommes » en 2018, au contexte du débat *#metoo*.²⁵ Certes, elle n'entre pas dans cette catégorie de nouvelles émancipées pour lesquelles être *woke* est la normalité quotidienne. Mais pour quelqu'une comme Monique Bellegueule, une telle attitude de femme célèbre est un grand progrès vers un avenir indépendant : elle ne saurait pas entrer dans des discussions féministes. Dans son monde de femme prolétarienne, l'indépendance financière et la réussite économique importent le plus. C'est pourquoi elle admire les actrices qui jouent les rôles des femmes libres et qui vivent en réalité une telle vie.

Le premier pas vers l'émancipation, pour Monique, c'est quitter le domicile, laisser tomber ce rôle de mère, vivre une vie sans domination masculine. Édouard Louis écrit qu'il faut être une femme, avoir une existence. Il faut se sentir ou se considérer libre comme Édouard le pratique lui-même. Mais la condition de femme est tout autre, donc la métamorphose est assez différente.²⁶ Sa mère, maintenant aide à domicile à Paris, se transforme énormément à cause de la grande ville, à cause de l'autonomie, à cause de son essai de vivre une nouvelle existence, à cause de son nouveau courage et ses nouveaux projets qui consistent dans une vie future de voyages.²⁷

Si l'on commence à réfléchir dans quelle étape de l'émancipation Monique se retrouve, il faudrait retourner peut-être même dans les années avant 67/68. Pendant que d'autres françaises profitent des libertés de la « Quatrième génération » et mènent une vie sans compromis ni besoin de se positionner, qu'elles mettent en question par exemple les refus du sexisme et ne luttent plus pour leurs droits mais les réalisent, les femmes comme Monique, issues de familles prolétariennes, sont loin de cette forme d'émancipation et souffrent de la dépendance et de la domination économique, sociale et sexuelle. Quand on est privilégiée, la question du genre est autre. On pourrait bien profiter des résultats des trois premières générations des activistes de l'émancipation. Celle des précurseurs qui avaient lutté pour les droits de femmes, les droits de vote, les droits de divorce etc. Celle de

25 Publié au début de l'année 2018 dans *Le Monde* des femmes célèbres comme Ingrid Caven et Catherine Millet rejettent le « puritanisme » de certaines activistes, cfr. l'article anonyme Nous défendons une liberté d'importuner indispensable à la liberté sexuelle. In : *Le Monde* 9.1.2018, https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html (25.11.23).

26 En se référant à Wittig, cfr. Édouard Louis : *Combats*, p. 40, Édouard Louis évoque l'idée de la construction d'une différence essentielle et de la reproduction de la société hétérosexuelle. Cf. Monique Wittig : *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam 2018.

27 Édouard Louis : *Combats*, p. 116 : « Elle a conjugué sa vie au futur pour la première fois ».

Simone de Beauvoir et des années 60 qui avait souligné la responsabilité sociale pour l'émancipation, le droit à l'avortement. Celle de Monique Wittig ou Judith Butler qui avaient déconstruit la normativité hétérosexuelle et avaient mis l'accent sur les questions du genre. Et tant que bourgeoise on profite même de la liberté d'une existence anti-émancipée et sexiste ou on choisit librement de se présenter comme un objet sexuel. La quatrième génération plaide pour le « sex positivism » et le « body positivism » et renonce aux grands débats conflictuels en prônant la liberté absolue.²⁸ Ce faisant on oublie ou mieux elles oublient directement que les femmes prolétariennes se trouvent encore au début de ce processus d'émancipation.

Pour le prolétariat, être femme implique encore aujourd'hui être mère. Les conditions postmodernes n'y ont rien changé. Ou s'agit-il plutôt de l'effet de la postmodernité qui transforme ces femmes prolétariennes en victimes de l'émancipation ? Comme réaction au discours de l'émancipation, on oublie même aujourd'hui le phénomène de l'intersectionnalité qui restreint les prolétariennes, qui les force à prendre le rôle de mère pour survivre. Ce qu'on critique aujourd'hui comme un modèle démodé de femme, cette conception de la dominée renaît dans les conditions prolétariennes. Édouard Louis résume : « Pour certaines personnes, l'identité de femme est évidemment une identité oppressante ; pour elle, devenir femme avait été une conquête ». ²⁹ Elle, c'est-à-dire sa mère Monique, est finalement devenue une autre, elle s'est transformée, tandis que dans une perspective de l'émancipation rien n'a changé. Édouard demande : « Est-ce qu'un changement est quand même un changement s'il est circonscrit à ce point par la violence de classe ? ». ³⁰

Par ces réflexions on remarque une juxtaposition de la libération individuelle et la libération sociétale. On remarque aussi la différence des générations, étant donné que sa mère reste loin de ces réflexions sur la libération en théorie. Les anciens rêves du jeune Édouard qui voulait devenir roi ou président de la République et qui voulait emporter sa mère loin de son père, dans un château, étaient tout autres et beaucoup plus révolutionnaires. ³¹ Il représente les idées de la libération totale. Il s'imagine une position dominante dans la société où, pour lui, tout se révèle comme probable et possible. Les rêves de la mère ne sont pas des fantasmagories ou des vœux, mais plus ou moins des banalités pour toutes les autres femmes d'au-

²⁸ Cf. Kira Cochrane : *All the Rebel Women: The rise of the fourth wave of feminism*. London : Guardian Shorts Originals 2013 ou bien David Bertrand : L'essor du féminisme en ligne. Symptôme de l'émergence d'une quatrième vague féministe ? In : *Réseaux* 208–209, 2018, p. 232–257.

²⁹ Édouard Louis : *Combats*, p. 111.

³⁰ *Ibid.*, p. 115.

³¹ *Ibid.*, p. 117.

jourd'hui : elle aimerait bien voyager, elle commence à lire des romans au lieu de regarder la télévision, elle profite des invitations à bien manger.

Ainsi, même le titre du roman *Combats et métamorphoses d'une femme* est une provocation ou une parodie de la théorie de l'émancipation. Devenir une femme n'est pas seulement un acte simple visant à surmonter la domination masculine : pour la classe prolétarienne, c'est encore aujourd'hui un progrès. Un progrès en ce qui concerne surtout leur visibilité et donc un premier pas vers l'indépendance. Loin sont encore les discussions sur les répercussions intersectionnelles.³² Quant au destin individuel de sa mère Monique, Édouard veut contribuer à cette visibilité avec son roman : « J'aurais aimé que ce récit d'elle constitue, en quelque sorte, la demeure dans laquelle elle puisse se réfugier ».³³ Finalement, Monique est devenue elle aussi transfuge de classe et son cas s'ajoute à celui d'Annie Ernaux, Didier Eribon et son fils Édouard, l'ex-Eddy Bellegueule, ce qui montre aussi le sixième roman de Louis, *Monique s'évade* (2024) paru juste avant la publication de cet article.

5 Bibliographie

- Badinter, Elisabeth : *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)*. Paris : Flammarion 1980.
- Bertrand, David : L'essor du féminisme en ligne. Symptôme de l'émergence d'une quatrième vague féministe ? In : *Réseaux* 208-209, 2018, p. 232-257.
- Bourdeau, Loïc : Queering up the mother with Michel Tremblay and Xavier Dolan. In : *Contemporary French Civilization* 43, 3-4, 2018, p. 231-247.
- Bourdieu, Pierre : *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Éditions du Minuit 1979.
- Chamberlain, Prudence : *The Feminist Fourth Wave : Affective Temporality*. London : Palgrave Macmillan 2017.
- Cochrane, Kira : *All the Rebel Women : The rise of the fourth wave of feminism*. London : Guardian Shorts Originals 2013.
- Delorme, Wendy : *Quatrième Génération*. Paris : Grasset 2007.
- Devarrieux, Claire : Pourquoi ça marche. En finir avec Monique Bellegueule. In : *Libération* 10.4.2021, https://www.liberation.fr/culture/livres/en-finir-avec-monique-bellegueule-20210410_3CJLJNQAQNCBBFJXVBVCDDEL6E/ (20.11.23).
- Eribon, Didier : *Retour à Reims*. Paris : Fayard 2009.
- Handke, Peter : *Wunschloses Unglück*. Salzburg : Residenz 1972.

³² Dans cette optique le roman reprend les arguments de la série de romans *L'amica geniale* d'Elena Ferrante qui nous montre la dominance de la discrimination du prolétariat, cfr. Christoph Oliver Mayer : Elena Ferrantes Tetralogie *L'amica geniale* als Inszenierung von Intersektionalität. In : Verónica Abrego et al. (éds.) : *Intersektionalität und erzählte Welten. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven*. Darmstadt : wbg 2023, p. 261-276.

³³ Édouard Louis : *Combats*, p. 117.

- Kapriélian, Nelly/Jean-Marc Lalanne : Edouard Louis : L'histoire de ma mère, c'est une vie broyée par la domination masculine. In : <https://www.lesinrocks.com/livres/edouard-louis-lhistoire-de-ma-mere-cest-une-vie-broyee-par-la-dominance-masculine-354306-29-03-2021/> (25.11.23).
- Kristeva, Julia : Interview 30.4.12. In : <http://www.egalite.be/?p=3977> (25.11.23).
- Louis, Édouard : *En finir avec Eddy Bellegueule*. Paris : Éditions du Seuil 2014.
- Louis, Édouard : *Histoire de la violence*. Paris : Éditions du Seuil 2016.
- Louis, Édouard (éd.) : *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*. Paris : PUF 2016.
- Louis, Édouard : *Qui a tué mon père*. Paris : Éditions du Seuil 2018.
- Louis, Édouard : *Combats et métamorphoses d'une femme*. Paris : Éditions du Seuil 2021.
- Louis, Édouard : *Changer : méthode*. Paris : Éditions du Seuil 2021.
- Louis, Édouard : *Monique s'évade*. Paris : Éditions du Seuil 2024.
- Mayer, Christoph Oliver : Eddy Bellegueule/Edouard Louis. Autobiografisches Erkunden des homosexuellen Habitus. In : Maximilian Gröne/Florian Henke (éds.) : *Biographies médiatisées – Mediatisierte Lebensgeschichten*. Berlin : Peter Lang 2019, p. 207–224.
- Mayer, Christoph Oliver : Dreifach hält besser – Zur indirekten Rezeption Didier Eribons in Deutschland über die Werke von Édouard Louis und Annie Ernaux. In : Elisabeth Kargl (éd.) : *Transfuge, transfert, traduction : La réception de Didier Eribon dans les pays germanophones (Lendemains 45,180) 2020*, p. 27–37.
- Mayer, Christoph Oliver : Flucht aus dem Elternhaus – Autobiographien zwischen Emanzipation und Rekonstruktion : Didier Eribon, Annie Ernaux und Édouard Louis. In : Maria Lieber/Christoph Oliver Mayer (éds.) : *Flüchtlinge ? Zur Dynamik des Flüchtens in der Romania*. Berlin : Peter Lang 2020, p. 203–216.
- Mayer, Christoph Oliver : Homosexualität als Vehikel aus dem Prekariat. Ausstiegserzählungen bei Didier Eribon und Édouard Louis. In : Gregor Schuhen et al. (éds.) : *Prekäre Männlichkeiten. Klassenkämpfe, soziale Ungleichheiten und Abstiegsnarrative in Literatur und Film*. Bielefeld : transcript 2022, p. 195–209.
- Mayer, Christoph Oliver : Elena Ferrantes Tetralogie *L'amica geniale* als Inszenierung von Intersektionalität. In : Veronica Abrego et al. (éds.) : *Intersektionalität und erzählte Welten. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven*. Darmstadt : wbg 2023, p. 261–276.
- Mayer, Christoph Oliver : Heimat schreiben andersrum – Antiheimatsdiskurse der Hontologie. In : Marina Ortrud M. Hertrampf/Christoph Oliver Mayer (éds.) : *Populäre Heimat : Spielarten des Heimat- und Regionalromans in der frankophonen Gegenwartsliteratur*. München : AVM 2023, p. 177–190.
- Nous défendons une liberté d'importuner indispensable à la liberté sexuelle. In : *Le Monde* 9.1.2018, https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html (25.11.23).
- Shema, Miguel : Édouard Louis : Ma mère, à cause de la domination de classe ne pouvait fuir celle du genre. In : <https://www.bondyblog.fr/culture/edouard-louis-ma-mere-a-cause-de-la-dominance-de-classe-ne-pouvait-fuir-celle-du-genre/> 22.4.21 (25.11.23).
- Wittig, Monique : *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam 2018.

Louise Kari-Méreau

Une vision pessimiste de la maternité dans trois romans de Virginie Despentes : *Teen Spirit* (2002), *Bye Bye Blondie* (2004) et *Apocalypse Bébé* (2010)

1 Introduction

La figure maternelle chez Virginie Despentes illustre les diktats sociaux, discriminations genrées et l'hypersexualisation du corps des femmes par la société. Il y a de nombreuses mères dans ses romans, absentes, présentes, bonnes, mauvaises ; nous avons choisi quelques exemples issus de trois romans publiés dans les années 2000 pour évoquer la vision que ces personnages de mère donnent de la maternité. Ces exemples, comme nous le verrons, sont une parfaite illustration de ce que Virginie Despentes annonçait dans *King Kong Théorie*, son essai publié en 2006 :

La maternité est devenue l'expérience féminine incontournable, valorisée entre toutes : donner la vie, c'est fantastique. La propagande « pro maternité » a rarement été aussi tapageuse. [. . .] Enfantez dans des villes où le logement est précaire, où l'école démissionne, où les enfants sont soumis aux agressions mentales les plus vicieuses, via la pub, la télé, internet, les marchands de sodas et confrères. Sans enfant, pas de bonheur féminin, mais élever des gamins dans des conditions décentes sera quasi impossible. Il faut, de toute façon, que les femmes se sentent en échec.¹

Nos analyses montreront qu'en effet la thématique de l'échec est omniprésente voire prépondérante dans les parcours des personnages de mères dans trois romans de Virginie Despentes : *Teen Spirit* (2002), qui nous fera opposer la vision de la maternité à celle de la paternité ; *Bye Bye Blondie* (2004) qui illustrera l'opposition père/mère – extérieur/intérieur – autorité/subordination ; et *Apocalypse Bébé* (2010) qui nous permettra d'élargir cette étude à l'image de la maternité vis-à-vis de la position de belle-mère.

1 Virginie Despentes : *King Kong Théorie*. Paris : Le livre de poche 2020, p. 23–24.

2 *Teen Spirit* (2002)

Dans *Teen Spirit*, la jeune Nancy, 13–14 ans, oscille entre sa mère bourgeoise (Alice) et son père en marge (Bruno).² Alice conserve pour Bruno une fonction de simple jouet sexuel une fois devenue mère. La narration cynique expose un Bruno prône aux généralisations indigentes ce qui met en exergue la supercherie des stéréotypes de fille dominée par ses hormones ou soumise à l'autorité.

Thierry Ardisson, présentateur de l'émission *Tout le monde en parle* sur France 2 annonce lorsqu'il reçoit Virginie Despentes en 2002 sur son plateau pour faire la promotion de *Teen Spirit* : « pas de pitié pour les outsiders », car l'écrivaine s'attaque à une société d'injustices qui exclut de plus en plus « ceux qui ne conviennent pas. »³ Le roman présente Bruno, 30 ans, un écrivain raté et agoraphobe entretenu par sa copine Catherine. Il ne parvient pas à rendre à temps les traductions qu'on lui commande, ni à faire des efforts pour sauver son couple. Il est paresseux, vivant dans une nostalgie de ses jeunes années. Or ici, le personnage qui va retenir notre attention n'est pas celui qui est au centre du livre, celui qui est l'outsider de la société mais le centre du livre ; le personnage dont nous allons parler est Alice, la mère a priori insérée socialement, mais en marge, c'est-à-dire l'outsider du livre.

L'intrigue débute par l'appel d'Alice, ancienne petite amie du lycée qui apprend à Bruno qu'il a une fille, Nancy, âgée de 13 ans. L'histoire est celle de l'appropriation réciproque de Nancy et de Bruno et de leurs passages, difficiles, respectifs, de l'enfance à l'adolescence et de celle-ci à l'âge adulte. Nancy oscille entre deux mondes ; les peluches et les baskets, sa mère bourgeoise et son père en marge. Bruno est entre deux statuts sociaux : ancien punk immature et père responsable.

La focalisation interne permet à Virginie Despentes de brosser le portrait cynique d'une masculinité hégémonique toxique, et une critique de la norme (de genre, statut social ou parentalité) et de la société française post 90.

Alice ne nous est pas présentée comme une mère, ou un personnage utile à la société, mais d'abord comme un outil à l'usage du plaisir masculin. Bruno décrit Alice, son ex-compagne : « poitrinaire, des toutes petites mains, une grosse chatte

2 Pour une étude de Bruno et de sa paternité, voir Michèle Schaal : « Gendered Performances : Fatherhood and masculinity in Virginie Despentes' *Teen Spirit* ». In : Edith Biegler Vandervoort (éd.) : *Masculinities in Twentieth- and Twenty-first Century French and Francophone Literature*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing 2011, p. 41–63.

3 Interview de Virginie Despentes faite par Thierry Ardisson « Virginie Despentes pour la sortie de son roman *Teen Spirit* » dans *Tout le monde en parle*, le 20 avril 2004, interview disponible sur le site de l'INA : <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/i08259794/virginie-despentes-pour-la-sortie-de-son-roman-teen-spirit>.

large »⁴ laissant à penser que sa romance avec elle fut simplement sexuelle. Même devenue mère elle est confinée à une fonction de jouet sexuel pour lui : « J'ai vaguement repensé que j'enculerais bien Alice. On pourrait même faire un tas de trucs, en fait »⁵, pense-t-il alors qu'il est sur le point de la revoir et de rencontrer sa fille. Comme s'il refusait sa position de père, il refuse celle de mère à Alice, et ne considère que son corps.⁶ Son analyse reste bornée : il ne prend en compte que la dimension physique.

Cependant, alors qu'Alice semble être en position de victime de Bruno, une réaction déconcertante de celle-ci l'ambiguïse. Tandis que leur fille interprète une danse inspirée de Britney Spears, Bruno remarque :

J'ai failli m'étrangler quand elle a commencé de danser. Je m'attendais à un truc comme on en faisait en centre aéré, déguisés en marguerite, en robin des bois ou en diabolin . . . mais elle s'est transformée en parfaite petite salope, sous l'œil indifférent d'Alice. Elle tortillait des fesses, faisait des bisous dans l'air, descendait en jouant du bassin puis se redressait toute lascive. J'étais pétrifié.⁷

Soit Alice est véritablement une mauvaise mère, soit elle est victime non pas seulement de Bruno mais d'une société essentiellement/principalement axée sur la sexualité masculine. En effet, comme l'analyse Michèle Schaal, en évoquant une « unconscious and sometimes enthusiastic acceptance of their sexual objectification »,⁸ Alice est indifférente à la danse lascive de sa fille qu'elle trouve de plus trop grosse pour plaire aux garçons. Le personnage d'Alice permet de dépeindre l'acceptation et la soumission – c'est-à-dire la complicité – des femmes aux normes qui leur sont imposées.⁹ En effet, si le roman suit de près l'apprentissage de la parentalité par Bruno, il livre en creux une vision pessimiste de la maternité dans les années 2000 ; soumises à la sur-sexualisation des actrices et chanteuses, à la surconsommation (la chambre de Nancy est pleine de jouets et vêtements de marques) et surtout à l'injonction, fatidique, d'être à la fois travailleuse exemp-

4 Virginie Despentes : *Teen Spirit*. Paris : Le livre de poche 2017 [2002], p. 19.

5 Ibid., p. 66.

6 Anthony Mac Mahon : « Lectures masculines de la théorie féministe ». In : *L'homme & la société*, numéro 158, 2005/4, p. 27–51. Voir plus particulièrement les pages 31, 32, 36 et 47.

7 Virginie Despentes : *Teen Spirit*, p. 96.

8 Michèle Schaal : « Gendered Performances », p. 55.

9 Voir Naomi Wolf : *The Beauty Myth*. [n.p.] : Vintage 1990, le chapitre « Violence », dans lequel elle explique que les femmes ne peuvent se plaindre de leur condition car l'absence de plainte fait partie de leur condition. On peut aussi se référer à Chrys Ingraham : « The Heterosexual Imaginary : Feminist Sociology and Theories of Gender ». In : Rosemary Hennessy/Chrys Ingraham (éds) : *Materialist Feminism : a Reader In Class, Difference and Women's Lives*. New York – London : Routledge 1997, p. 275–290. Dans cet article il fait le parallèle entre la place des travailleurs dans la société capitaliste et la place des femmes dans la société patriarcale.

laire, mère, épouse accomplie et femme épanouie sexuellement – Alice prend de nombreux antidépresseurs pour faire front.

Le fait est qu’Alice n’est pas une mère déplorable, elle est une mère qui travaille trop et souffre beaucoup, et qui a dû élever, seule, sa fille ; pourtant, dans les yeux de Bruno, elle représente une bourgeoisie hypocrite et impuissante mais surtout vaincue. Bruno, en effet, celui qui est rejeté par la société, utilise à son tour l’ostracisation : « J’avais trouvé le truc infaillible pour lui faire lire tout ce que je voulais : – Surtout ne dis pas à ta mère que je t’ai acheté ce livre-là. Tu me promets ? »¹⁰ Bruno est un père réticent d’abord, ensuite trop laxiste et enfin concerné, tandis qu’Alice est décrite par lui comme hystérique : « Je flippais trop grave de la réaction d’Alice, je l’imaginai débarquer et faire un scandale. J’étais sûr qu’elle était forte en scandale. »¹¹ (Il explique cela après avoir réfléchi s’il devrait fumer de la marijuana alors qu’il garde sa fille). Bruno ne cesse de se placer en antagoniste à Alice. Le roman illustre les préjugés ambiants de la mère paranoïaque et stressée et du père qui préfère l’amusement à la discipline. Bruno est l’exemple type de ce que Virginie Despentes appelle dans *King Kong Théorie* l’homme-enfant,¹² et Alice, pour reprendre une expression très contemporaine, a dû et doit toujours supporter la charge mentale de l’éducation de Nancy ; en effet, regrette Virginie Despentes, « la révolution féministe des 70s n’a donné lieu à aucune réorganisation concernant la garde des enfants. »¹³ Cependant, dans *Teen Spirit*, Bruno, d’abord irresponsable, apprend ce que sont les difficultés de la maternité :

À la fin de la semaine, en ramenant Nancy à sa mère, j’avais assoupli mon jugement : ça avait été une semaine formidable, mais, OK, c’était un putain de bordel, avoir une gosse à domicile. L’idée qu’elle n’assume pas à plein temps et que par moments elle se sente piégée, bloquée, commençait à faire son chemin. Alice faisait bien ce qu’elle pouvait, je prenais conscience de ça. Elle semblait exténuée, à son retour de vacances. Pour une fois, j’ai été franchement aimable avec elle :

— Si t’as besoin de quoi que ce soit, même pendant la semaine, hésite pas . . . Mais elle manquait d’habitude, alors elle m’a envoyé chier :

— N’en fais pas trop, quand même.¹⁴

¹⁰ Virginie Despentes : *Teen Spirit*, p. 120.

¹¹ Ibid., p. 137.

¹² Virginie Despentes : *King Kong Théorie*, p. 26.

¹³ Ibid., p. 24.

¹⁴ Virginie Despentes : *Teen Spirit*, p. 156.

Cette citation est intéressante, car positionnée au centre du roman, comme si le cheminement de parentalité des protagonistes se croisait enfin : la figure maternelle d'Alice semble être acceptée par Bruno dans sa complexité et ses difficultés, et ainsi devenir partie prenante dans l'histoire principale du roman, celle de Bruno et de sa fille.

Mais ces deux visions opposées de la parentalité viennent, selon Bruno, de leur statut social respectif, et aussi, comme il s'en aperçoit dans un second temps, de leurs destinées et opportunités naturelles générées. E est une femme, il est un homme :

Et Alice m'en voulait pour ça. Elle s'imaginait que j'avais été plus malin qu'elle. Elle, qui avait tout bien fait comme il fallait – obéir à ses parents catholiques, ne pas avorter, bien travailler, bien se dépenser, bien croire en les valeurs matérielles, bien tout faire pour bien tout avoir de ce qu'il fallait avoir – sentait qu'elle s'était fait arnaquer.¹⁵

La question du choix, et surtout du non-choix, est omniprésente chez Alice (tandis que Bruno semble toujours pouvoir faire le choix de faire ou de ne pas faire) car elle doit se résoudre à être mère, elle doit obéir. Comme le dit Elisabeth Badinter : « Au demeurant, l'individualisme et la quête de l'épanouissement personnel inclinent les futures mères à se poser des questions qu'elles ne se posaient pas hier [avant les années 80–90]. La maternité n'étant plus le seul mode d'affirmation de soi d'une femme, le désir d'enfant peut entrer en conflit avec d'autres impératifs. »¹⁶ Le terme « arnaquer », face au terme « malin », dans le roman est capital dans cette explication donnée par Bruno ; en effet Alice, en se pliant à toutes les injonctions, ne fait que subir « l'injustice ménagère » (expression de François de Singly)¹⁷ et l'inégalité homme-femme ; la maternité est un ascétisme, elle devient diktat, surtout à partir des années 1990.¹⁸ Pour relier l'analyse d'Elisabeth Badinter aux dires de Bruno, on peut conclure qu'Alice se rend compte que son absence de volonté individualiste et que son obéissance ne lui ont pas permis l'épanouissement. Cela peut expliquer alors son mal-être et ses regrets : elle est bloquée dans sa situation et se réfugie dans les antidépresseurs « D'autres [femmes] enfin n'avoueront jamais qu'elles n'y parviennent pas et que leur expérience maternelle est un échec. En effet, rien n'est plus indicible dans notre société que cet aveu. »¹⁹ conclut Elisabeth Badinter.

¹⁵ Ibid., p. 126.

¹⁶ Elisabeth Badinter : *Le Conflit, la femme et la mère*. Paris : Le livre de poche 2011, p. 12.

¹⁷ Voir le livre du même nom, de François de Singly : *L'Injustice ménagère*. Paris : Armand Colin 2007.

¹⁸ Elisabeth Badinter : *Le Conflit, la femme et la mère*, p. 47–48.

¹⁹ Ibid., p. 12.

3 Bye Bye Blondie (2004)

Dans *Bye Bye Blondie*, la maternité est décrite dans sa soumission à la paternité. Le *pater familias* concentre tous les pouvoirs, et la femme reste dans sa cuisine, silencieuse. Ce raccourci illustre schématiquement les rapports de force dans la famille de la jeune Gloria, personnage principal du roman.

Dans le roman, Gloria est confrontée à cette réalité et affronte les standards de la féminité quand celle-ci rend pour la première fois les coups que son père lui assène régulièrement. Gloria demande à aller à un concert, son père s'énerve violemment : l'agression masculine autoritaire est présentée comme admise, alors que la violence féminine apparaît déviante. Dans la cuisine, sa mère, impuissante et mutique, représente la femme soumise, obéissante et subordonnée à son mari qui n'ose pas se singulariser, répondre ou se défendre. Gloria sera internée en hôpital psychiatrique à la suite de cette altercation, dans laquelle elle ne fit que tenter de se faire entendre et se défendre. S'ensuivra pour elle la sanction d'une vie de défiance de l'autorité, de méfiance de la société et d'engouement pour la vie punk.

Dès le début du roman, la violence est au cœur de la famille de Gloria et des souvenirs qu'elle en garde :

La mémoire de Gloria cependant est enclenchée, retour sur la même image, depuis quinze ans que c'est arrivé, c'est toujours la même image qui reste : son père est debout dans un couloir et il la regarde s'éloigner. Elle est traînée en arrière, soutenue sous les bras par deux hommes. Aux côtés de son père, se tiennent le docteur et sa mère. Eux aussi ont l'air désolés.²⁰

On le voit dans cette citation, par la façon dont la narration introduit et fait référence à la mère. Dans la mémoire persistante du cadre de l'hospitalisation, la mère n'est citée qu'en chute de phrase et après les infirmiers et le médecin, autres présences d'autorité, cette fois institutionnelles et toujours masculines, après celle du père. Même dans la sphère domestique, la mère est silencieuse, elle se cache le visage, comme pour disparaître :

Dans la salle à manger, ils étaient assis côte à côte devant la télé, elle s'était raclé la gorge et lancée. Son père avait répondu « non » sans avoir à y réfléchir deux secondes. Sa mère n'avait rien dit, juste pris sa tête exténuée de quand elle n'en pouvait plus que Gloria recommence un bazar. [. . .] Brusquement, son père s'était levé et avait piqué sa crise. [. . .] Il avait commencé son cirque, vociférant qu'ils n'en pouvaient plus, et sa mère faisait le refrain « non mais tu te rends pas compte », première baffe, pour lui apprendre à insister, puis une deuxième, pour lui apprendre à se coucher par terre quand on commence à la frapper.²¹

²⁰ Virginie Despentes : *Bye Bye Blondie*. Paris : Le Livre de Poche 2016 [2004], p. 39.

²¹ *Ibid.*, p. 47.

L'unique participation active de la mère dans cette scène de dispute – habituelle comme l'indique le texte – n'est pas de défendre sa fille, mais d'excuser le père, portant ainsi toute la faute de la violence sur Gloria. Dans le roman, la mère est présente mais toujours au second plan, ce qui l'écarte, que ce soit des décisions ou du champ de vision de Gloria. Elle est une figure soumise et craintive, apathique, qui ne peut participer activement à la vie de famille et promeut de guerre lasse la lâcheté :

Quand elle a compris qu'elle restait là, ça l'a sonnée, [. . .]. Leur tête d'enterrement, de gens qui n'ont pas dormi. C'était elle qui se faisait des reproches, elle qui se sentait coupable. Pareil que quand elle finissait par terre les deux bras repliés au-dessus de sa tête roulée en boule pour se protéger des coups de son père et qu'immanquablement, sa mère, à la fin, l'aidait à se remettre debout, chuchotement, reproche désolé < pourquoi tu l'énerves comme ça ? >.²²

La mère ici n'est encore évoquée qu'à la fin du paragraphe, et l'adverbe « immanquablement » rend compte de la constante soumission de la mère, et même de son acceptation instinctive des stéréotypes de genre – la mère semble trouver la réaction du père naturelle, et normale, ce qui n'est pas le cas pour celle de sa fille, qu'elle paraît coopter dans son propre effacement nouveau. La femme doit se soustraire, se taire et obéir. Plus loin dans la réminiscence de Gloria, son père continue d'être la figure omniprésente, et la mère, en retrait, passe d'une attitude absente à une absence réelle : « Il fallait que son père soit là. Il venait de Nancy tous les deux jours. Elle voyait sa mère moins souvent, qui trouvait l'épreuve trop dure. »²³ La mère est-elle mise à l'écart par le père ? la façon dont la phrase est construite peut rappeler le discours indirect libre, comme si Gloria citait une phrase que son père lui dirait pour expliquer la non-présence de sa mère.

Le lieu de la mère dans ce livre est la cuisine – celui de la vie strictement domestique, lors de laquelle elle peut être en mouvement, c'est-à-dire acter pour nourrir en cuisinant – ou dans le bureau du médecin/à l'hôpital, plus rarement et toujours en retrait, à peine signifiante :

Sa mère, qui les attendait, avait préparé des frites, c'était le truc préféré de Gloria, surtout quand elle était gamine. Elle aimait éplucher les patates, sur une feuille de journal ouvert, [. . .] Ensuite c'était le boulot de sa mère, tout ce qui concernait la friteuse. [. . .]

Sa mère avait préparé ce repas de fête, mais elle avait les traits tirés et son regard l'évitait. Elle n'était pas à l'aise. Plus rien comme avant. Sans appétit, grignoter quelques frites.

²² Ibid., p. 62.

²³ Ibid., p. 70.

[. . .] Elle avait trouvé le courage de dire « non merci j'ai pas faim » devant le gâteau au chocolat, un peu brûlé, qu'avait préparé sa mère. Ces victuailles de fausse fête lui rappelaient étrangement le repas de fête à l'hôpital. Boucle bouclée. Au visage du père entendant qu'elle n'avait plus faim elle avait aussitôt rajouté « enfin si une petite tranche quand même ». Comme si elle ne pouvait pas « leur faire ça », leur refuser le plaisir de la voir manger ce qu'ils avaient préparé.²⁴

La figure maternelle se dessine dans le creux de celle du père. On le remarque à la fin de la citation, quand c'est le regard du père qui force Gloria à manger, et non une action de la mère. D'ailleurs, la fin du paragraphe est intéressante : alors que toute la scène décrit la nourriture comme étant préparée par la mère, une fois le regard paternel introduit, la préparation devient commune. Comme si l'action de forcer Gloria à manger incluait le père dans la préparation et la mise en place du repas, peut-être parce que celui-ci subvient financièrement aux besoins du ménage, c'est-à-dire nourrit la famille financièrement.

On peut aussi remarquer rapidement que la rare description physique de la mère se résume à un portrait assez pathétique : « Elle était montée lui ouvrir la porte, croisant au passage sa mère, insomniaque, en peignoir bleu, les traits tirés. »²⁵ Son apparence est cantonnée à la lassitude, dans un habit de fatigue, réservé ici pour les tâches pénibles de la vie domestique (le peignoir étant un vêtement d'intérieur). On peut opposer à cet état passif de la mère, le passage à l'acte constant de Gloria : un peu plus loin dans le roman, elle décide de s'enfuir :

Elle avait lancé son sac de voyage par la fenêtre, demandant à Éric de le prendre au passage. [. . .] Gloria était restée seule dans sa chambre. Elle disait adieu aux objets de son enfance, et souhaitait écrire une lettre à ses parents. [. . .] Ce départ définitif la réconciliait avec eux, la remplissait d'un amour qu'elle n'avait pas ressenti depuis longtemps. [. . .] « La vie, c'est le mouvement, t'as pas fini de quitter des gens » se disait-elle pour se donner courage.²⁶

Ainsi, dans le roman, Gloria se bat contre les stéréotypes genrés et l'organisation patriarcale de la société, ne s'étant jamais remise de la misogynie subie lors de son séjour en hôpital psychiatrique. Gloria, en devenant violente, se fait homme, et sa mère reste derrière, stéréotype de la femme presque socialement voire humainement abolie, et renfermée dans sa cuisine : « Elle est sortie, en tee-shirt, en disant à sa mère qui lisait le journal à la cuisine qu'elle descendait chercher des clopes. En faisant grincer la grille elle eut encore les larmes aux yeux, elle partait comme un homme, comme un lâche. »²⁷ En partant, Gloria veut faire partie du

²⁴ Ibid., p. 103.

²⁵ Ibid., p. 109.

²⁶ Ibid., p. 113.

²⁷ Ibid.

camp réservé des hommes pour être libre alors que sa mère n'a pas réussi à choisir ce combat. Gloria adopte une vie de punk, sur les routes, comme un homme – elle s'identifie d'ailleurs aux garçons de son groupe lors des rixes avec d'autres bandes – et choisit d'en affronter les dangers, illustrant alors les propos de Virginie Despentes dans son essai de 2006 « Rien ne pouvait être pire que rester dans ma chambre, loin de la vie [. . .] J'ai donc continué d'arriver dans des villes où je ne connaissais personne, de rester seule dans des gares, [. . .] de dormir dans des allées d'immeuble [. . .] De faire comme si je n'étais pas une fille. »²⁸

L'intérieur serait toujours le domaine de la mère, de la femme, de la fille et l'extérieur celui des hommes (du père qui travaille de longues heures comme Gloria le précise). Cela fait écho aux conclusions d'Elisabeth Badinter, dans *Le Conflit, la femme et la mère* : « On espérait encore résoudre [jusque dans les années 80–90s] la quadrature du cercle par le partage équitable du monde extérieur et de l'univers familial avec les hommes. »²⁹

4 *Apocalypse Bébé* (2010)

Dans ce roman, la figure maternelle est plus longuement analysée car la construction du roman – alternant chapitres de portraits à la troisième personne et chapitres de narration de l'intrigue à la première personne – permet de contempler deux figures maternelles ; celle de Claire, la belle-mère de Valentine, et celle de Vanessa, la mère biologique de Valentine (qui a abandonné sa fille, disparaissant soudainement, pour refaire sa vie en Espagne, fuyant le racisme français et dont le portrait dans le roman repose plus sur sa race et sa vie en Espagne que son rapport à la maternité et à sa fille). nous avons choisi, pour diversifier cette étude, de nous attarder sur le portrait de Claire et de son rapport à la maternité, oscillant entre joie éphémère et dépression sévère. Tout d'abord, la maternité est présentée comme la seule parentalité naturelle :

Ça n'a jamais été facile, Valentine. [François] ne se raconte pas d'histoires là-dessus. Ça ne l'empêche pas de l'aimer, [. . .] Les enfants, c'est bien pour les femmes. Il voit bien, Claire, avec ses deux filles, c'est différent. Tout est évident. Claire est contente de s'occuper de faire changer l'appareil dentaire de la grande, de surveiller les cours de danse de la petite, leurs résultats scolaires l'intéressent, elle s'entend bien avec leurs maîtresses. [. . .] Il aime sa fille. [. . .] La corde au cou, c'est les enfants, tout le reste est aménageable.³⁰

²⁸ Virginie Despentes : *King Kong Théorie*, p. 44.

²⁹ Elisabeth Badinter : *Le Conflit, la femme et la mère*, p. 5.

³⁰ Virginie Despentes : *Apocalypse Bébé*. Paris : Le Livre de Poche 2017 [2010], p. 49.

Dans ce monologue intérieur de François, il se décharge sur Claire, invoquant ainsi inconsciemment les préjugés naturalo-maternalistes : « À ce jour, aucune politique familiale ne s'est révélée vraiment efficace au regard de l'égalité entre hommes et femmes. [. . .] Les plus machistes des hommes peuvent se réjouir : la fin de leur domination n'est pas pour demain. Ils ont gagné leur guerre souterraine sans prendre les armes, sans même dire un mot. Les tenants du maternalisme s'en sont chargés. »³¹ La charge mentale de s'occuper des enfants, autant matériellement qu'émotionnellement, incombe à la mère, car la nature le voudrait ainsi. Or, il est intéressant à présent de mettre cette conclusion de François face à la perspective donnée par Claire sur son expérience de la maternité.

Il apparaît dans le roman que le schéma maternel se reproduit, qu'il soit bénéfique ou maléfique à l'enfant et à la mère. Ainsi le portrait de Claire s'intéresse-t-il aussi à son passé, avant qu'elle ne rencontre le père de Valentine. Sa relation avec sa propre mère éclaire les relations Claire/matérialité/apparence/Valentine :

Il était son premier petit ami sérieux. Christophe, elle l'avait rencontré l'année où sa mère l'avait conduite d'autorité chez un diététicien, et ça avait bien marché, elle avait fondu, refait sa garde-robe, était devenue radieuse. Elle avait réussi à rester mince deux ans, mais après la naissance de sa première fille, Mathilde, elle avait repris cinq kilos dont elle ne s'était plus débarrassée. C'était angoissant, mais ça ne la tirait plus vers le fond comme ça l'aurait fait avant qu'elle soit mère. Quelque chose s'était produit en elle, avec la maternité, qui lui donnait assise et confiance. La présence de ce bébé, dans sa vie, avait bouleversé le regard qu'elle portait sur les choses.³²

La mère serait donc une collaboratrice de la société patriarcale. Claire a besoin d'une logique, d'une explication, d'une excuse pour ses kilos en trop. Elle trouve dans la maternité quelque chose de plus grand, de plus beau pour dépasser ses complexes. Ce « bouleversement » – terme neutre, synonyme de changement profond – est ce que François compare à un nœud de pendu – expression bien plus négative.

Cependant, cette sécurité octroyée par la maternité vis-à-vis de l'image de son corps, est à double tranchant. Emancipée à peu près du diktat du poids, elle reporte cette charge mentale sur Valentine, sa belle-fille. Ses rapports avec cette dernière sont d'autant plus conflictuels que l'adolescente ne la tolère pas. Valentine, révoltée et nihiliste, s'en prend d'ailleurs à cette soumission aux diktats de la beauté et du male gaze : « La première fois qu'elle avait mis une claque à Claire, elles étaient seules dans la cuisine. Valentine buvait du Coca en ouvrant une glace, et gentiment Claire avait fait remarquer que ça faisait beaucoup de calo-

31 Elisabeth Badinter : *Le Conflit, la femme et la mère*, p. 82.

32 Virginie Despentes : *Apocalypse Bébé*, p. 85.

ries. « T'en fais pas pour moi, quand je serai grande, je veux pas être pute, comme toi. »³³ Le male gaze, même si Valentine s'en défend – en se différenciant de sa belle-mère avec le terme très agressif indiquant une soumission aux désirs sexuels de l'homme « pute » – est également actif dans l'inconscient de Valentine : considérer les « putes » comme des femmes inférieures, mauvaises et potentiellement sales reproduit le schéma du male gaze³⁴ et associer un corps mince à un corps de « pute », c'est-à-dire de femme facile, de femme soumise au désir de l'homme, est aussi un trait misogyne.

Cet exemple illustre ce qu'Elisabeth Badinter explique : « Il semble qu'une sorte de halo illusoire voile la réalité maternelle. La future mère ne fantasme que sur l'amour et le bonheur. Elle ignore l'autre face de la maternité faite d'épuisement, de frustration, de solitude, voire d'aliénation avec son cortège de culpabilité. »³⁵ En effet, Claire, face à la réalité de la violence de la maternité, vis-à-vis de sa belle-fille, se retourne alors contre ses enfants, ses deux filles biologiques :

Et maintenant qu'elles grandissaient, Claire avait la sensation que ses filles la jugeaient. [. . .]. Elles semblaient mépriser leur mère. Cette femme abandonnée condamnée à vivre petitement sur une pension alimentaire somme toute dérisoire, [. . .] À la fin des séances, le psychologue expliquait à Claire que ses filles l'écoutaient moins parce qu'elles étaient plus grandes, mais qu'elles ne la jugeaient pas. Là, encore, elle voulait sa vie d'avant : être l'idole de ses enfants, le centre de leur monde.³⁶

Claire se repose sur son statut de mère héroïque pour préserver sa conscience de toute pensée culpabilisatrice – elle peut avoir des kilos en trop, de la fatigue due à des enfants à charge, etc. La maternité lui donne une raison d'exister, une façon de vivre, un but dans la vie et une excuse. Sans ce statut de mère idolâtrée par ses filles, Claire disparaît, elle perd sa logique interne et sociale.

Claire oscille entre bonheur de la maternité, horreur de la maternité, bonheur d'être mère, refus d'être assimilée aux autres mères. Tout est compétition dans la vie pour Claire et la maternité ne fait pas exception. Elle est mère, mais elle doit être – ou au moins avoir l'air – meilleure, plus mère que les autres. « Elle s'était éloignée de ses amies. Elle ne voulait pas qu'on la désigne comme « mère élevant seule ses deux filles », ni comme « célibataire », encore moins comme « devant penser à refaire sa vie ». Elle n'avait rien en commun avec toutes ces paumées. »³⁷ Dans le texte les expressions sont entre guillemets, comme si elles

³³ Ibid., p. 103.

³⁴ Virginie Despentes développe ce point dans son essai *King Kong Théorie*.

³⁵ Elisabeth Badinter : *Le Conflit, la femme et la mère*, p. 13.

³⁶ Virginie Despentes : *Apocalypse Bébé*, p. 92.

³⁷ Ibid., p. 94.

représentaient un matraquage idéologique devenu mantra. On peut aussi postuler que cette ponctuation insiste sur deux aspects conjugués : soit ce que Claire pense, soit ce que Claire pense que les autres pourraient penser d'elle.

Il est aussi intéressant de noter qu'une femme seule est perdue, selon ses dires, et qu'une femme avec des enfants doit tout faire pour retrouver un mari pour recréer absolument le nucléus habituel familial.

Somme toute, dans *Apocalypse Bébé*, Claire, la belle-mère de Valentine (la jeune anti-héroïne du roman) est présentée comme une proie de la société bourgeoise : elle tombe sous le charme de son premier mari après une « traque légère », est angoissée par sa prise de poids, se sent inférieure à sa sœur. Lorsqu'elle divorce, son sentiment d'infériorité s'intensifie. L'importance de la réussite ou du statut socio-économique prime, et la mère se défend de son échec matériel et amoureux en prônant sa réussite maternelle. D'ailleurs, elle est très fière de ses deux filles, « elle les brandissait à la face du monde » et les seules amies qu'elle accepte de rencontrer sont les célibataires pour leur montrer son bonheur familial. Le portrait de Claire est donc pessimiste et morbide car il représente une société qui exclut par ses normes, n'autorise pas la liberté de choix de vie, et apporte le malheur plutôt que l'accomplissement personnel (le portrait d'ailleurs détaille le malheur psychique de Claire – elle est suivie par un psychiatre et sous Deroxat).

5 Conclusion

Nous avons fait référence aux écrits d'Elisabeth Badinter pour éclairer les portraits des mères décrites dans les trois romans de Virginie Despentes. Opposées a priori, Virginie Despentes et Elisabeth Badinter ont des trajectoires féministes qui se sont croisées, notamment sur le thème de la maternité :

Elle reprochait aux féministes institutionnelles d'avoir fait de la victimisation leur fonds de commerce, Elisabeth Badinter a lancé la polémique de l'année avec *Le Conflit, la femme et la mère*. Dans cet essai devenu best-seller, elle dénonce l'idéologie de la mère parfaite, celle qui doit tout à son bébé. Un modèle tellement tyrannique qu'il oblige les femmes, soit à renoncer définitivement à la maternité, soit à nourrir en permanence la culpabilité de ne pas être à la hauteur. Avec ce texte, la philosophe s'est mise à dos les féministes essentialistes, celles pour qui la maternité est au cœur du destin féminin [. . .]

C'est donc avec « beaucoup de sympathie » qu'Elisabeth Badinter observe le ramdam occasionné par Virginie Despentes, dont la trajectoire d'autodidacte underground est pourtant très différente de la sienne. [. . .] « Son style, sa façon de vivre et d'écrire sont très loin de moi, pour autant, nous sommes sur la même ligne. Ce qui m'intéresse chez elle, c'est son courage, sa grande franchise et sa manière de rester ferme sur des positions minoritaires :

la défense de la prostitution et des libertés sexuelles, sa culture du risque, sa façon de démonter les évidences et de sortir des assignations. [. . .] Elle en a bavé et pourtant a pris de la hauteur par rapport à sa propre expérience, et aux hommes. »³⁸

Les deux autrices présentent des visions de la mère et de la maternité à contre-courant des idées préconçues par les politiques naturalistes et du patriarcat. Leurs écrits dévoilent les failles d'un système social et politique français qui n'a de cesse de vouloir séparer hommes et femmes tout en prétendant les allier (ou du moins lutter pour l'égalité), qui s'individualise tout en voulant poursuivre l'idée de la famille traditionnelle aux rôles clairement définis.³⁹ Ainsi, les trois exemples de mères fictives que nous avons vus peuvent être mis en parallèle avec le concept d'injonctions paradoxales moderne des femmes selon Elisabeth Badinter :

Comme par ailleurs, l'idéal féminin ne recouvre pas le modèle maternel et que l'épanouissement personnel est la motivation dominante de notre temps, les femmes se retrouvent au cœur d'une triple contradiction.

La première est sociale. Alors que les partisans de la famille traditionnelle blâment les mères qui travaillent, l'entreprise leur reproche leurs maternités répétées. [. . .] Dans une société où la majorité travaille, où la femme idéale réussit professionnellement, celle qui reste à la maison ou fait de ses enfants sa priorité risque d'être cataloguée « sans intérêt ». [. . .]

La seconde contradiction concerne le couple. On l'a vu, l'enfant n'est pas propice à la vie amoureuse. La fatigue, le manque de sommeil et d'intimité, les contraintes et les sacrifices qui imposent la présence d'un enfant peuvent avoir raison du couple. [. . .]

Mais la contradiction la plus douloureuse réside au sein de chaque femme qui ne se confond pas avec la mère. Toutes celles qui se sentent écartelées entre leur amour pour l'enfant et leurs désirs personnels. Entre l'individu égoïste et celle qui veut le bien-être de son petit.⁴⁰

Si la mère de Gloria, bien que n'ayant qu'un enfant peut représenter la première contradiction, Alice et Claire peuvent être une illustration de la deuxième et de la troisième. Enfin, Virginie Despentes, elle-même, explique dans un entretien avoir dû, avoir eu, comme toutes les femmes, le questionnement relatif à la procréation : « [les enfants] J'y ai pensé autour de 30 ans et j'ai arrêté d'y penser à 35. Je suis très heureuse de ne pas en avoir eu ; ne rien faire est vraiment l'activité que

³⁸ Marie-Claude Martin : « Badinter Elisabeth : Avec Virginie Despentes, je me sens moins seule ». In : *Le Temps*, 27 août 2010.

³⁹ Voir sur l'évolution des rapports hommes femmes et de la maternité l'ouvrage de Mathilde Larrère : *Rage Against the Machine*. Paris : Éditions du Détour 2020.

⁴⁰ Elisabeth Badinter : *Le Conflit, la femme et la mère*, p. 85.

je préfère et ça arrive rarement quand tu es maman. »⁴¹, ce qui reprend bien, certes de façon réductrice, ce paradoxe contemporain de l'injonction d'être heureux et de celle d'être mère.

6 Bibliographie

- Ardisson, Thierry : « Virginie Despentes pour la sortie de son roman *Teen Spirit* ». In : *Tout le monde en parle*, le 20 avril 2004, interview disponible sur le site de l'INA : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i08259794/virginie-despentes-pour-la-sortie-de-son-roman-teen-spirit>.
- Badinter, Elisabeth : *Le Conflit, la femme et la mère*. Paris : Le livre de poche 2011.
- Castro, Catherine : « Virginie Despentes : Je me suis beaucoup embourgeoisée ». In : *Marie-Claire*, numéro 779, 2017.
- De Singly, François : *L'Injustice ménagère*. Paris : Armand Colin 2007.
- Despentes, Virginie : *Bye Bye Blondie*. Paris : Le Livre de Poche 2016 [2004].
- Despentes, Virginie : *Teen Spirit*. Paris : Le Livre de Poche 2017 [2002].
- Despentes, Virginie : *Apocalypse Bébé*. Paris : Le Livre de Poche 2017 [2010].
- Despentes, Virginie : *King Kong Théorie*. Paris : Le Livre de poche 2020 [2006].
- Ingraham, Chrys : « The Heterosexual Imaginary : Feminist Sociology and Theories of Gender ». In : Rosemary Hennessy/Chrys Ingraham (eds) : *Materialist Feminist : a Reader In Class, Difference and Women's Lives*. New York – London : Routledge 1997, p. 275–290.
- Larrère, Mathilde : *Rage Against the Machine*. Paris : Éditions du Détour 2020.
- Mac Mahon, Anthony : « Lectures masculines de la théorie féministe ». In : *L'homme & la société*, numéro 158, 2005/4, p. 27–51.
- Martin, Marie-Claude : « Badinter Elisabeth : Avec Virginie Despentes, je me sens moins seule ». In : *Le Temps*, 27 août 2010.
- Schaal, Michèle : « Gendered Performances: Fatherhood and masculinity in Virginie Despentes' *Teen Spirit* ». In : Edith Biegler Vandervoort (éd.) : *Masculinities in Twentieth – and Twenty-first Century French and Francophone Literature*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing 2011 p. 41–63.
- Wolf, Naomi : *The Beauty Myth*. [n.p.] : Vintage 1990.

⁴¹ Castro Catherine : « Virginie Despentes : Je me suis beaucoup embourgeoisée ». In : *Marie-Claire*, numéro 779, 3 juin 2017.

**Filles et mères – fils et mères : relations entre
proximité et distance**

Federica Doria

Figure maternelle et différence sexuelle dans l'écriture autofictionnelle d'Hélène Cixous

1 Introduction. « Femme est toujours d'une certaine manière < mère > »

Femme, est pour moi celle qui ne tue personne en elle, celle qui (se) donne ses propres vies : femme est toujours d'une certaine manière « mère » pour elle-même et pour l'autre.¹

Dans son essai « La venue à l'écriture », Hélène Cixous, suggérant une correspondance entre la mère et toutes les femmes, semble dessiner les traits essentiels d'une figure maternelle qui ne disparaîtra jamais de son œuvre : la mère (se) donne la vie, « aime toute femme en elle-même »² et toute femme est, par conséquent, mère – pour soi et pour l'autre.

S'il est complexe de discerner la véritable signification de la figure maternelle dans l'œuvre de Cixous, le lien entre cette dernière et l'écriture apparaît pourtant évident : puisque venue à l'écriture et construction d'une identité féminine coïncident, écrire signifie aussi devenir *autre* à partir de la proximité avec un « visage primitif »,³ le visage maternel. La mère – et les femmes contenues en elle – constitue davantage un *signifiant* au sens lacanien,⁴ l'élément significatif du discours cixousien outre qu'une figure génératrice.

Les allusions à la mère ne cessent de se multiplier dans un autre essai, « Le Rire de la Méduse », où la mère est définie en relation à la voix, au chant :⁵ « Dans la parole féminine comme dans l'écriture ne cesse jamais de résonner ce qui, de nous avoir jadis traversé, touché imperceptiblement, profondément, garde le pou-

1 Hélène Cixous : La venue à l'écriture [1976]. In : Hélène Cixous (éd.) *Entre l'écriture*. Paris : Des femmes 1986, p. 9–69, p. 61.

2 Ibid., p. 62.

3 Ibid., p. 11.

4 Le *signifiant* est « l'élément significatif du discours (conscient ou inconscient) qui détermine les actes, les paroles et la destinée d'un sujet à son insu et à la manière d'une nomination symbolique ». Dans : Michel Plon/Élisabeth Roudinesco : *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Librairie générale française 2017 (La Pochotèque), p. 1479.

5 Cf. sur ce point : Sarah-Anaïs Crevier Goulet : *Entre le texte et le corps : Deuil et différence sexuelle chez Hélène Cixous*. Paris : Honoré Champion 2015 (Bibliothèque de littérature générale et comparée), p. 245–6.

voir de nous affecter, le *chant*, la première musique, celle de la première voix d'amour, que toute femme préserve vivante ».⁶

Tout en ayant déjà parlé de la mère dans des romans comme *Dedans*,⁷ *Le troisième corps*⁸ ou *Les commencements*,⁹ en 1991 l'autrice déclare lors d'un colloque sa « terreur »¹⁰ à l'idée d'écrire un livre sur sa mère, son image lui évoquant celle d'une jeunesse indicible :¹¹ « Écrire de ma mère, je l'ai fait de manière extrêmement succincte. Ce n'est rien, en fait, ce que j'ai fait. Il me semble que nous ne pouvons pas écrire de notre mère. J'en suis sûre. C'est une limite de l'écriture ».¹² Est-il donc possible d'écrire sur la mère sans pour autant parler de sa propre mère ?

Dans quelques textes autofictionnels d'une époque plus tardive, le personnage maternel réapparaît, cette fois nommé et situé historiquement : Ève Klein est l'« événement »¹³ de l'écriture, du récit. En particulier, dans *Osnabrück* (1999), *Ève s'évade. La Ruine et la Vie* (2009)¹⁴ et *Homère est morte . . .* (2014),¹⁵ l'autrice semble reconstruire, à travers la figure autofictionnelle d'Ève, cette mère-*signifiant* : d'une part, en retraçant diverses images de la figure maternelle, d'autre part, en approfondissant le motif de la relation mère/fille et son lien avec l'écriture féminine.¹⁶ Si *Osnabrück* se présente comme un « récit généalogique mené tambour battant par la mère au sujet des membres de sa famille »,¹⁷ dans *Ève s'évade* et dans *Homère est morte . . .*, l'écrivaine explore, dans le récit de leur vie commune, différents thèmes liés à la relation mère/fille (*care*, filiation, transmission symbolique de la langue). Désir, mémoire, deuil, écriture, thématiques inextricablement liées, émergent de différentes représentations maternelles que Cixous dépeint et qui orientent sa réflexion théorique, ses choix linguistiques et son processus d'écriture.

6 Hélène Cixous : *Le Rire de la Méduse et autres ironies* [1975]. Paris : Galilée 2010 (Lignes Fictives), p. 47.

7 Hélène Cixous : *Dedans*. Paris : Grasset 1969.

8 Hélène Cixous : *Le troisième corps*. Paris : Grasset 1970.

9 Hélène Cixous : *Les commencements*. Paris : Grasset 1970.

10 Hélène Cixous : En octobre 1991 . . . In : Mireille Calle-Gruber (éd.): *Du féminin*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble ; Saint-Foy : le Griffon d'argile 1992, p. 115–37, p. 133.

11 Cf. *ibid.*, p. 133 : « [. . .] toute ma vie je n'ai pas compris à quel point j'étais surdéterminée par le fait que ma mère était une jeune fille, même plus jeune que moi ».

12 *Ibid.*, 133–134.

13 Hélène Cixous : *Osnabrück*. Paris : Des femmes 1999, p. 131.

14 Hélène Cixous : *Ève s'évade : La Ruine et la Vie*. Paris : Galilée 2009 (Lignes Fictives).

15 Hélène Cixous : *Homère est morte . . .* Paris : Galilée 2014 (Lignes Fictives).

16 Dans « Le Rire de la Méduse », l'autrice explore le lien entre la figure maternelle, le langage et l'identité féminine et invente la célèbre expression *écriture féminine*.

17 Maxime Decout : Hélène Cixous. In : *Itinéraires*, 1 (2013), p. 121–37, p. 126. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.848>.

En reprenant la tradition critique féministe, en particulier la théorie de la différence sexuelle, nous nous proposons de montrer dans quelle mesure la figure maternelle se révèle comme une double figure de l'origine : *mātēr*, source, matrice de la vie, et *gēnētrix*, créatrice, élément primordial de toute création. À cet égard, nous analyserons, tout d'abord, les multiples représentations maternelles dans ces œuvres cixousiennes ; cela nous permettra d'interroger les diverses formes de la relation mère/fille dans le féminisme, tout en illustrant les liens entre mère, identité et écriture dans la pensée cixousienne.

Si la mère ne semble pas avoir, au début de la réflexion cixousienne, de rôle ni de nom précis, en risquant même de ne pas figurer dans l'écriture,¹⁸ elle demeure pourtant la figure emblématique de la création, le moteur du geste impénétrable mais nécessaire de l'écriture,¹⁹ tout en prenant progressivement la forme et le nom d'Ève.

2 La figure maternelle dans les œuvres autofictionnelles d'Hélène Cixous

2.1 Hélène Cixous et Ève Klein : une longue histoire à écrire

2.1.1 Hélène : de la vie à l'autofiction

Professeure, théoricienne féministe et écrivaine, Hélène Cixous naît en 1937 à Oran de parents juifs : Ève Klein, sage-femme allemande, et Georges, médecin algérien, mort de la tuberculose en 1948. Après avoir quitté l'Algérie en 1955, Hélène déménage à Paris où elle vit et écrit actuellement. Son travail d'autrice commence en 1969 avec *Dedans*, son premier roman, dédié à la figure paternelle et au travail de deuil. Depuis ces débuts, c'est une œuvre infinie primant sur l'échiquier littéraire contemporain international.²⁰

¹⁸ Dans ses œuvres de jeunesse, Cixous commettrait un matricide dans l'écriture, ne pouvant écrire ni de sa mère vivante ni de sa mère morte. Cf. Alice Delmotte-Halter : *Revoir Osnabrück : Sur la cuisine dans un livre d'Hélène Cixous*. Nancy : Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine 2018 (Ethnocritiques), p. 178–83.

¹⁹ Cf. Hélène Cixous : La venue à l'écriture, p. 53 : « Toujours me vient le texte en rapport avec la Source. Si la source était barrée je n'écrirais pas. Et la source m'est donnée. Ce n'est pas moi. On ne peut pas être sa propre source ».

²⁰ Pour la biographie de Cixous, voir : Mireille Calle-Gruber/Hélène Cixous (éds.) : *Hélène Cixous : Photos de racines*. Paris : Des Femmes 1994 (Essai).

Une grande partie de l'œuvre cixousienne est consacrée au récit de l'histoire familiale et peut être inscrite au genre de l'autofiction,²¹ « nœud gordien de deux pactes contradictoires, le fictionnel et l'autobiographique, le virtuel et le référentiel »,²² où l'auteur(e), le/la narrateur/narratrice et le/la protagoniste donnant le nom propre à l'œuvre coïncident. D'après Grell, il est question d'un texte où « l'enjeu de la chair, c'est l'autre, [sa] raison d'être »²³ et où « l'écrivain[e] est inexorablement un être-en-situation ».²⁴ Encore, dans les textes autofictionnels, la « triple identité, narrative, agentive et relationnelle, est construite à partir de matériaux disparates qui ont deux sources : d'une part l'expérience consciente et inconsciente de l'auteur[e], d'autre part son environnement sociétal » :²⁵ cet ensemble construit une histoire, l'histoire d'un *moi*.

À cet égard, les textes de Cixous, pour qui « il s'agit d'élaborer une sorte de fiction personnelle, de mythe individuel qui structure l'œuvre à l'échelle d'ensemble »,²⁶ semblent appartenir à ce genre littéraire. En particulier, les œuvres des années 2000 où l'autrice tente de positionner son corps et son histoire par rapport à la mère, semblent mettre en relation son *moi* poétique avec celui de l'être le plus cher, pour les transformer et les reconstruire dans ces écritures du moi.²⁷

2.1.2 Ève ou l'univers maternel

Mais pourquoi Cixous, se concentre-t-elle sur l'histoire familiale et, plus particulièrement, sur le personnage maternel ? Que signifie cette figure dans son œuvre ? Qui est Ève ?

21 Néanmoins, il est difficile d'associer les textes de Cixous à un genre littéraire ou philosophique précis, même si « on peut y voir un passage d'écrits, qu'on peut qualifier de « critiques » ou « théoriques », à des textes souvent appelés « écriture féminine » mais dont le genre est difficile à déterminer : devrait-on les appeler « roman », « fiction », « récit », « autobiographie » ? ». Dans : Claudette Sartillot : L'éclatement des genres. In : Mireille Calle-Gruber (éd.) : *Du féminin*, p. 219–34, p. 222.

22 Jacques Lecarme : Autofiction. In : *Encyclopædia Universalis*. DOI: <https://www-universalis-edu-com.accesdistant.bu.univ-paris8.fr/encyclopedia/autofiction/>.

23 Isabelle Grell (éd.) : *Les enjeux (en-je) de la chair dans l'écriture autofictionnelle*. Louvain-la-Neuve : EME éd. 2018 (Proximités. Littératures), p. 7.

24 Ibid., p. 7.

25 Philippe Gasparini : *Poétiques du je : Du roman autobiographique à l'autofiction*. Lyon : Presses universitaires de Lyon 2016 (Autofictions, etc.), p. 270.

26 Maxime Decout : Hélène Cixous, p. 123.

27 Selon Grell, l'autofiction serait encore « un partage (cathartique ?) de tranches de vie, de morceaux de chair, un acte qui montre, démontre, démonte l'idée d'un MOI uni, unique ». Dans : Isabelle Grell (éd.) : *Les enjeux (en-je) de la chair*, p. 9.

Ève « était une femme née Klein en Allemagne [en 1910] qui, par la suite était devenue Cixous en Algérie »,²⁸ elle pratiqua le métier de sage-femme entre 1952 et 1971, en Algérie. Ses parents étaient juifs, hongrois son père (Michael Klein) et allemande sa mère (Rosalie Jonas). Veuve de guerre (Michael était mort en Russie en 1916), Rosalie était devenue alsacienne, puis française, et, grâce à sa double nationalité, avait fui les lois raciales allemandes en 1938. Sa fille Ève, après une enfance à Osnabrück, avait déménagé en Algérie avec son mari Georges, puis, veuve et expulsée du pays, s'était installée en France en 1971. Sa mère était morte en 1977, à quatre-vingt-quinze ans.

Comme l'écrit Cixous, sa propre enfance est strictement liée à l'histoire d'Ève, comme à celle d'Omi, *alias* de sa grand-mère.²⁹ C'est une histoire de *filliation*,³⁰ de cultures croisées, de racines mêlées, une histoire universelle : « Quand je parle aujourd'hui en termes de généalogie, ce n'est plus seulement l'Europe [maternelle] que j'aperçois mais, de façon astrale, la totalité de l'univers ». ³¹

2.2 Ève ou les représentations maternelles

2.2.1 Éloge d'une guerrière

Nombreux sont les éloges d'Ève que Cixous fait dans ses derniers romans. L'image qui transparait, en général, à travers ces textes est celle d'une « figure maternelle, turbulente et animée, tout entière tendue vers la célébration de la vie ». ³² Dans *Homère est morte . . .*, texte consacré au récit de la mort lente et progressive d'Ève malade, Cixous prononce à travers l'éloge du personnage maternel, un hymne à la vie :

Ève qui dans mon souvenir avait toujours simplifié ma vie, dis-je à ma fille le 26 juillet 2013, éloigné les obstacles d'une main décidée, qui avait tranché les nœuds comme elle parait le gros bar dans la cuisine, en se félicitant de son juste choix et de son esprit qui ne perdait jamais de temps, ma mère qui avait réglé net trois de mes malheurs, et même à plus d'une reprise payé une rançon afin de me permettre de retrouver ma liberté, que j'avais imprudemment gagée, le plus rapidement possible, elle qui, modeste et lucide général, savait se résoudre aux stratégies les plus économes en vie humaine, elle qui n'avait pas mis deux

²⁸ Hélène Cixous : *Homère*, p. 131.

²⁹ Cf. Mireille Calle-Gruber/Hélène Cixous (éds.) : *Hélène Cixous*, p. 183 : « Ma propre enfance a été accompagnée et illustrée par l'enfance de ma mère. L'enfance allemande de ma mère venait se conter et ressusciter dans mon enfance comme un immense Nord dedans mon Sud. Avec Omi ma grand-mère le Nord montait encore plus loin ».

³⁰ Alice Delmotte-Halter : *Revoir Osnabrück*, p. 154.

³¹ Mireille Calle-Gruber/Hélène Cixous (éds.) : *Hélène Cixous*, p. 192.

³² Maxime Decout : *Hélène Cixous*, p. 126.

jours pour quitter l'Allemagne aux *premiers* discours d'Hitler, et qui avait pris le *premier* avion Alger-France en 1972 dès que la police lui avait lancé une invitation, qui ne faisait pas cinq aller-retour de la table à la cuisine, mais débarrassait tout *d'un seul coup* avec la table roulante, allant ainsi cinq fois plus vite que l'individu moyen à ses affaires [. . .].³³

Guerrière, « modeste et lucide général », énergique dans la gestion de sa vie quotidienne comme de son destin historique, possédant le pouvoir de changer sa vie et la vie des autres, Ève émerge du texte telle une héroïne héroï-comique, affrontant avec pragmatisme les problèmes les plus simples comme les plus grands drames de l'Histoire – déjà Delmotte-Halter la définit comme une déesse pragmatique et matérialiste.³⁴

Cet éloge, raconté par Cixous au sein d'un discours avec Anne, sa fille, et datant du mois précédant la mort d'Ève, âgée de cent trois ans (survenue le 1 juillet 2013),³⁵ permet aussi à l'autrice de souligner l'importance de la filiation féminine et de la transmission de la parole entre femmes, dans un texte qui se présente, quelquefois, comme le journal de la vie, de la maladie et de la mort de sa mère.

2.2.2 L'origine de la création, le caractère *dramatique* de l'écriture

Figure du bonheur et du salut, Ève porte aussi en elle les traces du passé familial, des généalogies qui l'ont construit et qui se perpétuent, grâce à Hélène, dans et à travers l'écriture.

Dans *Ève s'évade* où Cixous raconte la sénilité d'Ève, sa lente évasion par la maladie – et dont déjà le titre relate la complexité de ce personnage, suspendu entre la vie et la mort –, le personnage maternel semble, en effet, incarner sa propre mère disparue, s'éclipsant elle-même quelquefois de la réalité et de l'écriture, absorbée dans la figure de sa génitrice. C'est le procès *d'omification*, tentative, entre autres, d'incorporer la mère dans l'écriture pour en suspendre la ruine :³⁶ « À cette distance je distinguais les prunelles de maman qui riaient, qui riaient, sautillant d'une espièglerie, le bon tour qu'elles me jouaient, < je suis une vieille femme encore humain >, dit-elle, ça c'était maman, et ce rire ce n'était pas

33 Hélène Cixous : *Homère*, p. 165–6.

34 Alice Delmotte-Halter : *Revoir Osnabrück*, p. 179.

35 Cf. Frédérique Chevillot : Une contre-lecture de Ciguë ou la mise à mort de la mère en mots. In : Elizabeth Berglund Hall/Frédérique Chevillot et al. (éds.) : *Cixous after/depuis 2000*. Leiden/Boston : Brill Rodopi 2017 (Francopolyphonies). p. 94–109, p. 96. Cf. aussi : Hélène Cixous : *Homère*, p. 224, où la date déclarée est celle du 26 août 2013, à 5h du matin.

36 Cf. Maribel Peñalver Vicea : « J'ai mal à ma mère » : de l'amour à la mort ou le travail du deuil prématuré. In : Elizabeth Berglund Hall/Frédérique Chevillot et al. (éds.) : *Cixous after/depuis 2000*,

Omi, mais au moment où j'allais le croire, elle pâlit terriblement, et ce blanc des lèvres c'était Omi [. . .] ».³⁷

Omi, née Rosalie Jonas, grand-mère maternelle, se présente souvent, dans ces œuvres, comme l'*alter ego* de sa fille Ève et, d'une certaine manière, d'Hélène elle-même, comme déjà l'anagramme de son nom le suggère.³⁸ Au début d'*Ève s'évade* – correspondant au début, dit le texte, de « la Nouvelle Vie »³⁹ d'Ève malade –, Ève semble ainsi devenir Omi, sans pour autant perdre le trait principal de son caractère : sa joie de vivre, mêlée à son ironie infatigable. La métamorphose maternelle – transformation aussi de la femme en une autre femme, de la fille en sa mère – constitue également un moment de dénouement dans l'écriture cixousienne : la transformation coïncide, en effet, avec un changement temporel dans le récit.⁴⁰ Déjà d'après Setti, le prénom Ève traduit le mot anglais « veille », (*eve*) : « Tout événement (et l'écriture en est un) ne peut advenir, commencer, se dérouler qu'avec son commencement : Ève/*eve* au début de l'humanité, de la création, du mot *événement*. Ève, le nom de la mère dans l'acte de naissance de la fille, Hélène. Elle donne à la fois le nom et la vie [. . .] ».⁴¹

Néanmoins, *Ève s'évade* raconte aussi la lente descente d'Ève, plus tard appelée Homère, aux enfers, descente vers la mort, tout en soulignant, paradoxe littéraire, la force vitale que ce personnage incarne. Au chapitre IV, Cixous retrace, par exemple, la détermination obstinée du personnage maternel, certes accentuée par l'étourdissement provoqué par sa sénilité, mais demeurant un élément constitutif de son caractère :

p. 110–22, p. 120 : « « Omification » est formé du télescopage de « Omi » (grand-mère [en allemand] de la narratrice), de « momie », de « moi », de « au-mi » (par paronymie), de « momification », terme derridien auquel Cixous ne fait, paradoxalement, aucune référence dans son texte. // Ce néologisme se présenterait également en tant que mécanisme de survie (d'immortalité), en tant que tentative de suspendre la mort de sa mère, de rendre présente sa mère ».

37 Hélène Cixous : *Ève*, p. 10.

38 Cf. Mireille Calle-Gruber/Hélène Cixous (éds.) : *Hélène Cixous*, p. 185 : « Mon Est, ma droite, mon Nord : c'était le paysage de ma mère. C'est un arbre très haut avec de nombreuses branches. D'une part la branche allemande, celle d'Omi ma grand-mère (née Rosalie Jonas en 1882 à Osnabrück, Hanovre, Allemagne du Nord. Hochdeutsch, ancienne famille allemande très allemande). Omi a traversé toute ma vie. Elle est un peu *m,o,i*. Omi est la huitième enfant, la petite de sa mère Hélène Meyer (voilà mon nom) ».

39 Hélène Cixous : *Ève*, p. 9.

40 Cf. *ibid.*, p. 13 : « La *veille* ne reviendra jamais. Plus jamais on ne grimpera d'un pas vif les marches de marbre de la vie d'avant ». Ce passage suit l'*omification* et suggère comment la métamorphose maternelle constitue le moment initial, mais irréversible du récit.

41 Nadia Setti : Sur-écoute : l'écriture supplémentaire. In : Elizabeth Berglund Hall/Frédérique Chevillot et al. (éds.) : *Cixous after/depuis 2000*, p. 153–166, p. 158.

Mais la course avait commencé, rien ne pourrait plus retenir ma mère, elle s'obstine dans son projet, il n'y a pas de retour en arrière – Je-veux-raconter-une-histoire qu'il-ne-connaît-pas, dit-elle, selon moi pour la troisième fois, selon elle on ne peut pas suspendre le cours d'un accouchement, déjà la tête de l'histoire se présente, – c'est une histoire de sage-femme, un jour Pauline a rencontré – Mais pourquoi veux-tu raconter cette histoire de toute urgence si tôt matin, une histoire très ancienne, sans actualité, tandis que tu vacilles sur une marche, et personne pour t'écouter ? – Je dois la raconter, oscille ma mère. Ça ne peut pas attendre Pauline a rencontré une copine [. . .].⁴²

L'obstination d'Ève constitue aussi un besoin d'expression, une nécessité de dire, de créer une parole nouvelle – et la métaphore de l'accouchement fait, de toute évidence, allusion à son métier de sage-femme. Ainsi, Hélène confie à Ève un pouvoir performatif : elle peut créer un nouveau récit dans le récit. Ève représente le caractère essentiel à la fois *performatif* et *dramatique* de la parole cixousienne,⁴³ le *signifiant* à l'origine de son récit, de sa langue.

2.2.3 Le don maternel de la langue

Ève incarne, par ailleurs, l'origine de la voix, de la langue orale, ~~reçue comme des dons par Hélène.~~⁴⁴ Si, comme l'écrit Muraro dans *L'ordre symbolique de la mère*, la langue que la mère nous a apprise est « la première forme – l'archétype – [du] savoir »⁴⁵ et du *savoir-aimer*, Ève est précisément celle qui donne la langue, comprise comme l'expression verbale de la pensée, et comme une possibilité de création.

Le « Prologue » à *Homère est morte . . .* est emblématique de cette capacité créatrice d'Ève :

⁴² Hélène Cixous : *Ève*, p. 120.

⁴³ Nous renvoyons ici à au concept de *performativité* énoncé par Butler : Judith Butler : *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* [1990]. Londres/New York : Routledge 1999. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus sous le titre *Trouble dans le genre (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité* [2005]. Paris : La Découverte 2019 (Poche), p. 177 : « Consider gender, for instance, as a *corporeal style*, an « act », as it were, which is both intentional and performative, where « *performativ* » suggests a dramatic and contingent construction of meaning ».

⁴⁴ En commentant « Le Rire de la Méduse », Crevier Goulet établit un parallèle entre la voix, le lait (synecdoque pour la nourriture) et l'encre (synecdoque pour l'écriture) : « une fois transformée en lait puis en encre, cette voix maternelle *amoureuse* repasse en quelque sorte dans l'écriture puisque l'écrivaine trempe sa plume à même cette voix-lait-encre : la voix maternelle apparaît donc ici comme la source même de l'écriture ». Dans : Sarah-Anaïs Crevier Goulet : *Entre le texte et le corps*, p. 246.

⁴⁵ Luisa Muraro : *L'ordine simbolico della madre*. Rome : Editori Riuniti 1991. Traduit de l'italien par Francesca Solari et Laurent Cornaz, sous le titre *L'ordre symbolique de la mère*. Paris : L'Harmattan 2003, p. 123.

Ce livre a déjà été écrit par ma mère jusqu'à la dernière ligne. Tandis que je le recopie voilà qu'il s'écrit autrement, s'éloigne malgré moi de la nudité maternelle, perd de la sainteté, et nous n'y pouvons rien.

Je décide d'incruster dans cette construction qui désobéit à maman des feuillets tirés de sa sainte simplicité.⁴⁶

Plusieurs questions sont ici soulevées par Cixous : tout d'abord, la question des frontières de l'écriture, qui sont aussi les frontières entre mère et fille (qui a écrit ce livre ? La mère, la fille ? Toutes les deux ?). L'écriture est, ensuite, conçue comme une forme de nécessaire désobéissance à la mère, mais aussi, paradoxalement, comme un legs se transmettant de mère en fille, de femme en femme (*Ce livre a déjà été écrit par ma mère.*). Apparaît, enfin, le rapport de l'écriture à la *nudité* du corps maternel, car corps et écriture ont une même origine.⁴⁷ Le personnage maternel est, enfin, lié à l'idée d'une *sainte simplicité* : sainte, intouchable, comme la Vierge Marie de Julia Kristeva,⁴⁸ mais aussi personnage ordinaire, pragmatique et possédant le secret de la vie.

Lorsqu'elles se promènent, mère et fille, au bord du lac de Vincennes et qu'elle lui demande soudainement de lui « révéler le secret de son courage »⁴⁹ – se rappelle Hélène dans *Homère est morte* . . . « [. . .] ma mère m'avait répondu que tout le secret tenait dans le mot *vie*, il suffisait d'en jouir tant qu'on en avait la chance et la possibilité. La vie n'a pas besoin de justification. Elle est sa propre force. Ma mère est elle-même le secret. Elle l'a ».⁵⁰

Ève est ainsi à la fois celle qui donne la vie et celle qui la représente : elle *a* la vie et elle *est* la vie. Créatrice du mot *vie* et de tout ce que ce mot signifie, elle ne représente pas seulement la mère-génitrice, mais elle se définit comme l'incarnation de la capacité créatrice féminine : elle est (à) l'origine de l'identité et de l'écriture féminines.

⁴⁶ Hélène Cixous : *Homère*, p. 19.

⁴⁷ Cf. Paola Bono (éd.) : *Scritture del corpo : Hélène Cixous, variazioni su un tema*. Roma : Sossella 2000 (Cosmopoli).

⁴⁸ Cf. Julia Kristeva : *Stabat mater* [1977]. In : *Poetics Today* 6, 1–2 (1985), p. 133–152.

⁴⁹ Hélène Cixous : *Homère*, p. 63.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 64.

3 Relation mère/fille, différence sexuelle et écriture

3.1 La relation mère/fille dans la différence sexuelle

3.1.1 Revalorisation de la figure maternelle et du pouvoir créateur des femmes

D'après Adrienne Rich, la relation mère/fille et, plus généralement, les relations entre femmes, constituent l'un des plus significatifs tabous de la société patriarcale.⁵¹ En effet, le « couple incestueux »⁵² mère/fille a demeuré pendant longtemps un non-dit menaçant, car parler de la mère signifiait parler du pouvoir de procréation des femmes, en soulignant aussi leur pouvoir créateur.⁵³

Repenser et reconceptualiser la figure maternelle a constitué un tournant dans le cadre de la seconde vague féministe, la mère ne devant plus être conçue, comme certaines théoriciennes l'avaient formulé, comme la mère phallique, castratrice, « mortifère »,⁵⁴ mais comme la première figure féminine à laquelle l'individu (garçon/fille) est confronté et en relation auquel il/elle forme son identité. La maternité serait un « métier sacré » et non pas un « travail forcé ».⁵⁵

Les philosophes de la différence sexuelle ont ainsi contribué à redonner une place centrale à la mère et, plus généralement, aux généalogies féminines dans la construction de l'identité et de la créativité féminines : la mère transmet la culture et sa langue est « à la jonction entre la nature et la culture »,⁵⁶ d'après Irigaray ;

51 Cf. Adrienne Rich : *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York : Norton 1976. New York : Norton 1976. Traduit de l'américain par Jeanne Faure-Cousin sous le titre *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*. Paris : Denoël 1980 (Femme), p. 225–6 : « This cathexis between mother and daughter – essential, distorted, misused – is the great unwritten history. [. . .] Like intense relationships between women in general, the relationship between mother and daughter has been profoundly threatening to men ».

52 Béatrice Didier : *L'Écriture-femme*. Paris : PUF 1981 (Écriture), p. 80.

53 Selon Irigaray, dans l'ordre culturel patriarcal, les hommes ont transformé la dimension maternelle (capacité de création) en une fonction (devoir de procréer) et les femmes ont été réduites à leur seule fonction maternelle (fonction procréatrice). Cf. : Luce Irigaray : *Comment créer notre beauté ?* In : *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*. Paris : Grasset 1990 (Le Livre de poche. Biblio essais), p. 121–8, p. 123.

54 « Mère mortifère » est le nom d'un texte du groupe féministe italien Lilith dont le thème est la figure maternelle dans la psychanalyse freudienne. Cf. Fachinelli, Elvio/Lilith : *Madre mortifera*. In : *L'Erba voglio*, 15, IV (1974), p. 141–147.

55 Cf. Les chapitres II et VII de l'ouvrage de Rich, *Of Woman Born*.

56 Luce Irigaray : *Je, tu, nous*, p. 19.

elle donne l'accès au symbolique et au langage, permettant à l'individu de construire sa relation à l'autorité et à la liberté, selon Muraro et Diotima.⁵⁷

En France, Kristeva, Irigaray et Cixous ont exploré l'importance de la relation mère/fille comme nœud fondamental de la différence.⁵⁸ Si Kristeva⁵⁹ a étudié, à partir du travail de Lacan sur le symbolique, le lien entre la mère et le *sémiotique*,⁶⁰ Cixous a approfondi la relation entre le corps féminin/maternel et l'écriture. Elle écrit, dans « Le Rire de la Méduse » :

Femme pour femmes : en la femme toujours se maintient la force productive de l'autre, en particulier de l'autre femme. En elle, matricielle, berceuse-donneuse elle-même sa mère et son enfant, elle-même sa fille-sœur. [. . .] Tout sera changé, lorsque la femme donnera la femme à l'autre femme. En elle, latente, toujours prête, il y a source ; et lieu pour l'autre. La *mère* aussi est une métaphore : il faut, il suffit qu'à la femme soit donné par une autre le meilleur d'elle-même pour que la femme puisse s'aimer et rendre amour le corps qui lui est 'n'.⁶¹

Si Cixous conçoit la mère comme une métaphore (de la femme, d'une autre femme, des relations féminines ?), le rôle qu'elle lui assigne apparaît évident : elle est source, matrice ; c'est elle qui donne la vie, le changement, l'espoir de la révolte. À cet égard, la relation avec la mère est indispensable pour la construction de l'identité féminine. Aussi, cette relation s'établit à partir d'un pacte amoureux : la mère est donc, avant tout, à l'origine du corps, mais aussi et surtout de l'amour.

3.1.2 De la mère-source aux dangers de la relation fusionnelle

Cette image d'une mère aimée et aimante devient centrale dans les œuvres tardives de Cixous et révèle la force du lien entre vie, créativité et identité féminines. Déjà selon Rich, il n'y a « rien de plus < chargé >, dans la nature humaine, que ce courant d'énergie entre deux corps biologiquement semblables, dont l'un a baigné dans la béatitude amniotique, à l'intérieur de l'autre, dont l'un a travaillé

57 Cf. Luisa Muraro : *L'ordine simbolico della madre* ; Diotima : *L'ombra della madre*. Naples : Liguori 2007 (Profili. Teorie & Oggetti della filosofia).

58 Pour une histoire plus approfondie de la figure maternelle dans le féminisme, nous renvoyons à notre article : Federica Doria : Mère. In : *Dictionnaire du Genre en Traduction* (2023). DOI : <https://worldgender.cnrs.fr/notices/mere/>.

59 Cf. Julia Kristeva : *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Seuil 1974 (Tel quel).

60 Le sémiotique, apparenté à la notion lacanienne de *réel*, serait « une irruption d'une pulsion, lieu de négativité et de jouissance », impossible à symboliser et lié au féminin et à la mère. Cf. Michel Plon/Élisabeth Roudinesco : *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 342.

61 Hélène Cixous : *Le Rire*, p. 48.

afin de donner naissance à l'autre. Il est là, l'élément qui peut susciter la plus profonde mutualité, ou le plus profond des éloignements ».⁶²

En revenant sur les mots prononcés en 1991, Cixous explique, dans un entretien radiophonique de 2013, l'influence de la présence maternelle sur son écriture plus récente :

Oui, ma mère est . . . m'est arrivée en littérature assez tardivement. Dans la vie, elle a toujours été là et elle est toujours là. En littérature, j'ai inhibé [. . .] la présence de ma mère [. . .]. Puis, tardivement, j'ai commencé à penser, puisque ma mère vieillissait, [. . .] c'est quand même un peu fort, mon père est le héros, [mais] il y a quand même quelque chose d'injuste, c'est que ma mère n'apparaît jamais, parce que c'est tabou, je me disais . . . je ne peux pas mettre quelqu'un de vivant dans un texte . . . [. . .] La part de mort qu'il y a dans la littérature fait que j'ai toujours écarté les vivants de ce que la littérature peut avoir de posthume . . . [Et] sans aucune hésitation j'ai fait une conférence et j'ai déclaré que je n'écrirai jamais sur ma mère. [À] peine avais-je été aussi péremptoire et m'étais-je imposé cette loi que j'ai commencé à la transgresser et à me dire, mais c'est le contraire, il faut transgresser [. . .] en trouvant les formes qui sont des formes qui ne blessent pas, qui écoutent, qui laissent une liberté à cet[te] autre . . . [. . .] C'est vers elle que je me suis tournée. J'ai commencé à l'écouter et elle est tellement féconde . . . elle avait tant de choses à dire à sa façon la plus simple . . . ma mère est quelqu'un de très simple, de très dépouillé, de très fort . . . et donc elle a pris une place immense . . .⁶³

Figure de la vie, de la simplicité, mais surtout de la fécondité, Ève réapparaît dans l'écriture, transgression de toute loi, seul être vivant qu'on peut faire vivre dans la littérature, car elle en dicte, peut-être, elle-même les lois, même si sa naissance à la littérature peut mener, paradoxalement, à sa perte réelle.

Dans *Osnabrück*, « récit de la réparation du lien entre elles, de la circulation renouvelée des biens symboliques – les langues, les récits sur les morts – et matériels »,⁶⁴ Cixous décrit le sentiment de désarroi qui l'avait saisie à trois ans et demi, lorsque, « dans cette école bricolée en hâte pour accueillir les enfants qui venaient d'être jetés hors de l'école véritable par les lois antijuives de Vichy »,⁶⁵ en 1941, elle fut contrainte à *perdre sa mère* :

J'étais versée. Une disproportion monstrueuse s'abattait sur moi. Je m'écoulais. Je devais remplir tout le néant : c'est sans fin. Obligée de me passer de maman je me passe sans le monde. J'étais impossible. Je n'étais plus moi. J'étais énorme et rien, je me passai toute en dehors du temps. [. . .]

J'étais comme si le fond de la mer avait été percé et se vidait.⁶⁶

62 Adrienne Rich : *Naître d'une femme*, p. 223.

63 Laure Adler : Hors-Champs. Émission du 25.05.2013 – 22.15. Radio, France Culture.

64 Alice Delmotte-Halter : *Revoir Osnabrück*, p. 181.

65 Héléne Cixous : *Osnabrück*, p. 11.

66 *Ibid.*, p. 11.

Cixous commente elle-même ce passage en 1991 :

Ainsi donc, mon premier souvenir assemble la mort imaginée de ma mère et l'école. Et depuis, je n'ai jamais cessé de pleurer, d'aller à l'école, d'apprendre, de pleurer, d'échanger. Versement et absorption. D'oublier, de surmonter la perte du corps de ma mère. Ou au contraire : de ne pas la surmonter. D'inventer. De me représenter l'horreur de cette perte. Tout en me demandant qui pleure.⁶⁷

Si l'autrice décrit le choc de la séparation de la mère-génitrice, mêlé, d'autre part, au traumatisme collectif de la *Shoah*, c'est cependant un sentiment de déchirement intérieur ouvrant d'autres espaces de création.⁶⁸ En effet, ce sentiment de vide dû à la perte de l'autre-mère sera compensé par le geste de l'écriture. *Osnabrück* se poursuit ainsi :

J'appris à écrire tout de suite avec jubilation. Je me souviens du goût du tracé de chaque lettre. Je me dépêchai. Sur le papier parmi les jambes des lettres j'étais heureuse, j'exultai. Mais gare si je levais le nez un glaive me découpait la poitrine. Je compris que j'étais maudite : les autres enfants ne hurlaient pas. J'étais hantée. J'avais dans le cœur ce domaine géant et inhabité dont j'étais l'esclave et auquel m'attachait une fureur appelée maman.⁶⁹

L'acte d'écrire est un substitut de la mère, le *fort-da* freudien, la *troisième jambe* qu'invente Clarice Lispector dans *La passion selon G. H.*, le geste nécessaire remplaçant l'absence, voire la dépendance de la fille de sa mère.

Néanmoins, apparaissent déjà les dangers éventuels de cette relation mère/fille fusionnelle. D'après Flax, il faut, en effet, une rupture pour que mère et fille, chacune de son côté, ne restent pas piégées dans cette complicité destructrice, car le développement profond de l'identité féminine est menacé et entravé par l'incapacité à se différencier de la mère et la continuité de l'identité avec la mère est un problème central dans le développement de la femme.⁷⁰

Si la mère peut, en effet, permettre à la fille-femme de commencer à exister à travers une deuxième naissance, la naissance dans l'écriture, cette relation de dé-

67 Hélène Cixous En octobre 1991 . . . , p. 134.

68 Cf. Frédérique Chevillot : Une contre-lecture de Ciguë. In : Elizabeth Berglund Hall/Frédérique Chevillot et al. (éds.), *Cixous after/depuis 2000*, p. 94–109, p. 94 : « Or, ce premier contact scolaire douloureux sanctionne aussi sa découverte dans la jubilation, mêlée à la souffrance de la perte maternelle, de l'écriture : l'apprentissage du tracé sensuel des jambages cursifs et du mot d'amour par excellence, *maman* ».

69 Hélène Cixous : *Osnabrück*, p. 12.

70 Cf. Jane Flax, *Mother–Daughter Relationships : Psychodynamics, Politics, and Philosophy*. In : Eisenstein, Hester/Jardine, Alice (éds.) : *The Future of Difference*. New Brunswick–NJ : Rutgers University Press 1985, p. 20–40, p. 23 : « I believe that the development of women's core identity is threatened and impeded by an inability to differentiate from the mother. I see as a central problematic in female development the very continuity of identity with the mother ».

pendance comporte cependant des dangers : l'effacement des frontières du *moi*, « l'engourdissement réciproque », ⁷¹ la perte de l'une dans l'autre. Ces risques sont bien explicités par Cixous, dans *Ève s'évade* et dans *Homère est morte* . . . et amènent à interroger le rôle de la mère dans le processus de création et dans l'écriture cixousiens.

3.2 La relation relation mère/fille et son influence sur l'écriture cixousienne

3.2.1 Frontières entre mère et fille

Dans *Homère est morte* . . . , le livre « dicté » ⁷² par la mère, l'altérité est un thème fondamental et la confusion des frontières entre les personnages féminins peuplant le roman est constant : entre Omi et Ève, entre Ève et Hélène, entre Hélène et Anne. Hommage à la filiation féminine et à l'altérité maternelle, cette fusion mère/fille comporte un risque d'effacement, la perte de soi dans l'autre, et révèle la nécessité pour le *moi* de l'autrice de se détacher de la mère pour exister :

Je me situe à la perpendiculaire d'Ève allongée sur le divan de ma chambre. Elle piaule, oui-nouine, jette des cris dans ma direction, des bourrasques de plaintes, jette mon nom, proteste, ich bin verloren, je suis perdue, j'ai mal aux fesses, je me lève glisse un coussin anti-escarre sous ses fesses, me rassieds, tu es loin, où es-tu ?, je me lève, un petit ressentiment se lève, une couleuvre rapide rampe du divan au fauteuil, siffle, se tord, assez !, j'en ai assez, dit l'une, assez, dit l'autre, le fauteuil siffle, le divan rampe. Je change de pièce. D'ici je l'entends à peine, j'attends, un coup de téléphone du théâtre [. . .] ⁷³

La proximité entre les deux corps, symbolisée par l'image de la couleuvre rampante, et le besoin de soins qu'Ève demande sont ici mis à distance par l'autrice revenant au bureau, lieu de l'écriture. L'usage par Ève de la langue allemande constitue une ultérieure mise à distance : c'est l'étrangeté de la mère à travers sa langue. ⁷⁴ Encore, la syntaxe s'estompe peu à peu, se réduit jusqu'à disparaître

⁷¹ Luce Irigaray : *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris : Minuit 1979 (Critique), p. 7.

⁷² Hélène Cixous : *Homère*, p. 10.

⁷³ Hélène Cixous : *Homère*, p. 40–41.

⁷⁴ Déjà selon Cremonese, dans les œuvres de jeunesse de Cixous, « l'étrangeté de la mère, isolée dans son univers, est accentuée par sa langue d'origine, l'allemand, qui n'est pas la langue paternelle ». Dans : Laura Cremonese : *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous*. Fasano : Schena (Tesi della Facoltà di lingue e letteratura straniera)/Paris : Didier érudition, 1997, p. 100–1.

dans les exclamations réciproques se faisant écho et à travers lesquelles les deux personnages se confondent, avant de se séparer.

Ève s'évade s'ouvre également sur cet effacement des frontières entre Omi et Ève, sur « maman omifiée », ⁷⁵ et sur le besoin de s'éloigner de la mère pour écrire, pour l'écrire. Si Cixous tente de suspendre, à travers l'écriture, « la mort de sa mère, dans le but de lénifier la douleur de se voir face à sa mère mourante, mais aussi de se préparer elle-même (in)consciemment à sa propre mort [par une] incorporation cryptique de *l(a)'(m)other* à travers le travail du signifiant », ⁷⁶ Ève est aussi, nous semble-t-il, confinée dans un ailleurs temporel d'où Hélène peut la voir-dire :

Assise en face de maman qui brusquement n'était plus maman mais Omi elle-même – je fus frappée de distance je voyais Omi qui était maman comme par un épaississement de mon cristallin, grossie par la présence d'une distance perceptible entre nous, une distance de tant de temps, et ce temps était, je le devinai, celui qui s'annonçait, celui qui allait arriver, celui qui viendrait, un folio d'imminences [. . .] ⁷⁷

Le temps s'épaissit, la distance s'amplifie et la parole se libère : l'écriture commence au moment de l'éloignement, au moment où se crée une *reconnaissance mutuelle* entre les deux femmes, ⁷⁸ une frontière propice à la naissance de l'amour et de l'écriture.

3.2.2 L'écriture : sauver ou survivre

L'abolition des frontières entre mère et fille permet, par ailleurs, la création du récit grâce, précisément, au geste de l'écriture.

Si Ève est le seul être à qui l'autrice a « pu confier en larges mains propres le corps inconfiable » de ses cahiers, ⁷⁹ l'écriture est souvent conçue comme une forme de transgression de l'amour maternel, comme un *péché* :

Dans chaque livre il y a un chapitre où je me conduis de force au tribunal. Ce serait un confessionnal si je m'agenouillais. Je me sou mets à l'interrogatoire. Es-tu sûre que tu n'es

⁷⁵ Hélène Cixous : *Ève*, p. 11.

⁷⁶ Maribel Peñalver Vicea : « J'ai mal à ma mère ». In : Elizabeth Berglund Hall/Frédérique Chevillot et al. (éds.) : *Cixous after/depuis 2000*, p. 111.

⁷⁷ Hélène Cixous : *Ève*, p. 9.

⁷⁸ Cf. Jessica Benjamin : *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York : Pantheon Books 1988. Traduit de l'américain par Madeleine Rivière sous le titre *Les liens de l'amour*. Préface de Joyce McDougall. Paris : Métailié 1992.

⁷⁹ Hélène Cixous : *Ève*, p. 141.

pas dans le péché ? À ta mère préférer l'écriture ? Non me dis-je. Plus j'écris plus j'aime aimer maman, j'aime pécher de cet amour. Es-tu sûre de ne pas te mentir ? Non, dis-je. Mais comment le serai-je. Où que je me tourne je me tue et j'adore.⁸⁰

Écrire signifie désobéir à la mère, transgresser les frontières qui séparent d'elle, se tuer et aimer à la fois; en même temps, l'écriture est la seule possibilité de sauver cette image maternelle salvatrice, de sauver cette mère contenant en soi toutes les autres femmes.

À la fin d'*Homère est morte* . . . , se terminant sur la mort d'Ève (le « nonévènement de nonève »),⁸¹ l'écriture semble, en effet, remplacer l'amour maternel tout en apportant une consolation au deuil : « Je disais donc : peut-être le livre que je dois écrire, le pare-feu, le champ du blé prochain, le recueil des blessures, a-t-il déjà été écrit par Lécriture, la commisérante, afin de me garantir contre la faim qui s'annonce cet été ? Peut-être Ève a-t-elle préparé le pique-nique ? Et ce livre est plein de ses splendeurs et de ses recettes ».⁸²

Image toujours vitale, symbolisée par les images de nourriture, Ève co-signe⁸³ ce livre qui est, paradoxalement, le seul remède à sa propre mort. Et l'écriture fait exactement ce qu'Hélène ne peut pas faire, accorder la survie à celle qui reste :

Restez avec moi, restes de maman.

J'ai trois cahiers dont Ève est la reine, la ruine, l'héroïne. Ma mère les a semés afin que je ne meure pas de sa fin pendant le premier désert.

Ève n'a jamais rien fait exprès. Elle accorde. Elle laisse faire. Elle est la grâce même.

Ces cahiers ont l'utilité qui est la vertu de ma mère

Ils n'ont pas d'autre souci que d'accompagner les voyageurs et d'aider à mieux trépasser.⁸⁴

Conçue comme un mouvement qui à la fois traverse et abolit les frontières, l'écriture est pour Cixous un long cri d'amour pour cette génitrice dont la perte ne peut se soigner qu'à travers le geste même d'écrire : « J'écris pour me consoler à toi. J'écris par toi, j'écris ce que tu m'écris, tu m'écris, ma bien-aimée, c'est toi qui me donnes la main douce et accommodée à mon sentiment [. . .] ».⁸⁵

⁸⁰ Ibid., p. 44–5.

⁸¹ Hélène Cixous : *Homère*, p. 224.

⁸² Ibid., p. 218.

⁸³ Cf. Ibid., p. 224.

⁸⁴ Ibid., p. 11–12.

⁸⁵ Ibid., p. 27.

4 Conclusion

Signifiant de l'écriture cixousienne, Ève Klein se situe « à l'origine de la conscience de [l'autrice], à la source de son ouverture, à l'origine de l'amour ».⁸⁶ Les trois romans d'Hélène Cixous *Osnabrück*, *Ève s'évade* et *Homère est morte* . . . témoignent, en effet, non seulement de l'importance de la figure maternelle (symbole des aspects les plus lumineux de l'existence, source de la langue et inspiratrice du récit), mais ils permettent aussi d'en étudier l'évolution, d'en comprendre l'originalité et la richesse : Ève est la guerrière, la sainte, la parleuse, la donneuse de la vie. D'autre part, le thème de la relation mère/fille, central dans divers débats féministes du XX^e siècle, constitue un nœud fondamental de la poétique cixousienne et permet à l'autrice de revaloriser une relation-tabou qui est, néanmoins, à l'origine du pouvoir créateur des femmes.

Aussi, à partir notamment de la réflexion cixousienne sur la mère, non plus mère phallique, patriarcale, instrument d'oppression et de transmission de la culture et de l'éducation traditionnelles,⁸⁷ mais matrice de la vie et de la création, il est possible de situer la pensée cixousienne au cœur de la théorie féministe des années 1970 (à côté de Rich, Irigaray, Muraro, etc.).

Enfin, les différentes représentations de la figure maternelle construisent la pensée cixousienne, la mère se constituant, notamment à partir des années 2000, comme le centre de l'écriture : Cixous elle-même avait écrit que « [. . .] la femme [qui écrit] n'est jamais loin de la « mère » (que j'entends hors rôle, la « mère » comme non-nom, et comme source de biens) ».⁸⁸

En conclusion, la figure maternelle, symbolisée par le personnage autofictionnel d'Ève, demeure, tout au long du mythe familial construit par Cixous, une double figure de l'origine : *mātēr* (origine, source) et *gēnētrix*, « celle qui produit, qui génère, qui cause » la langue, l'écriture.⁸⁹ Elle représente un *oxymoron* de contingence et de transcendance,⁹⁰ le lieu symbolique où se forment les réseaux du langage, de l'identité et de la créativité féminines.

⁸⁶ Laura Cremonese : *Dialectique du masculin et du féminin*, p. 97.

⁸⁷ Cf. *ibid.*, p. 39.

⁸⁸ Hélène Cixous : *Le Rire*, p. 48.

⁸⁹ Cf. la signification du mot *mātēr* dans le dictionnaire Gaffiot. DOI : <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=mater>. Et la signification du mot *gēnētrix* dans le dictionnaire Olivetti. DOI : <https://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?parola=genetrix>.

⁹⁰ Diotima : *L'ombra della madre*, p. 26.

5 Bibliographie

- Benjamin, Jessica : *The Bonds of Love : Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York : Pantheon Books 1988. Traduit de l'américain par Madeleine Rivière sous le titre *Les liens de l'amour*. Préface de Joyce McDougall. Paris : Métailié 1992.
- Benjamin, Jessica : *Like Subjects, Love Objects : Essays on Recognition and Sexual Difference*. New Haven : Yale University Press 1995. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Frédéric Joly sous le titre *Imaginaire et sexe : Essais sur la reconnaissance et la différence sexuelle*. Paris : Payot 2012.
- Berglund Hall, Elizabeth/Chevillot, Frédérique et al. (éds.) : *Cixous after/depuis 2000*. Leiden/Boston : Brill Rodopi 2017 (Francopol)ophonies).
- Bono, Paola (éd.) : *Scritture del corpo : Hélène Cixous, variazioni su un tema*. Roma : Sossella 2000 (Cosmopoli).
- Butler, Judith : *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* [1990]. Londres/New York : Routledge 1999. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus sous le titre *Trouble dans le genre (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité* [2005]. Paris : La Découverte 2019 (Poche).
- Calle-Gruber, Mireille (éd.) : *Du féminin*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble ; Saint-Foy : le Griffon d'argile 1992.
- Calle-Gruber, Mireille/Cixous, Hélène (éds.) : *Hélène Cixous : Photos de racines*. Paris : Des Femmes 1994 (Essai).
- Cixous, Hélène : *Dedans*. Paris : Grasset 1969.
- Cixous, Hélène : *Le troisième corps*. Paris : Grasset 1970.
- Cixous, Hélène : *Les commencements*. Paris : Grasset 1970.
- Cixous, Hélène : *Entre l'écriture*. Paris : Des femmes 1986.
- Cixous, Hélène : *Osnabrück*. Paris : Des femmes 1999.
- Cixous, Hélène : *Ève s'évade : La Ruine et la Vie*. Paris : Galilée 2009 (Lignes Fictives).
- Cixous, Hélène : *Le Rire de la Méduse et autres ironies* [1975]. Paris : Galilée 2010 (Lignes Fictives).
- Cixous, Hélène : *Homère est morte . . .* Paris : Galilée 2014 (Lignes Fictives).
- Cremonese, Laura : *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*. Fasano : Schena (Tesi della Facoltà di lingue e letterature straniere)/Paris : Didier érudition 1997.
- Crevier Goulet, Sarah-Anaïs : *Entre le texte et le corps : Deuil et différence sexuelle chez Hélène Cixous*. Paris : Honoré Champion 2015 (Bibliothèque de littérature générale et comparée).
- Decout, Maxime : Hélène Cixous. In : *Itinéraires*, 1 (2013), p. 121–137. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.848>.
- Decout, Maxime : Du côté de chez Hélène Cixous. In : *Société Roman 20–50*, 64 (2017/2), p. 5–17. Disponible en ligne.
- Delmotte-Halter, Alice : *Revoir Osnabrück : Sur la cuisine dans un livre d'Hélène Cixous*. Nancy : Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine 2018 (EthnocritiqueS).
- Diatz-Diocaretz, Myriam/van Rossum-Guyon, Françoise : *Hélène Cixous, chemins d'une écriture : Actes du colloque d'Utrecht, 8–11 juin 1987*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes 1990 (L'imaginaire du texte) ; Amsterdam : Rodopi (Faux titre) 1990.
- Didier, Béatrice : *L'Écriture-femme*. Paris : PUF 1981 (Écriture).
- Diotima : *L'ombra della madre*. Naples : Liguori 2007 (Profili. Teorie & Oggetti della filosofia).
- Eisenstein, Hester/Jardine, Alice (éds.) : *The Future of Difference*. New Brunswick–NJ: Rutgers University Press 1985.
- Doria, Federica : Mère. In : *Dictionnaire du Genre en Traduction* (2023). DOI : <https://worldgender.cnrs.fr/notices/mere/>.

- Fachinelli, Elvio/Lilith : *Madre mortifera*. In : *L'Erba voglio*, 15, IV (1974), p. 141–147.
- Flax, Jane : *Mother–Daughter Relationships : Psychodynamics, Politics, and Philosophy*. In : Eisenstein, Hester/Jardine, Alice (éds.) : *The Future of Difference*. New Brunswick–NJ : Rutgers University Press 1985, p. 20–40.
- Gasparini, Philippe : *Poétiques du je : Du roman autobiographique à l'autofiction*. Lyon : Presses universitaires de Lyon 2016 (Autofictions, etc.).
- Grell, Isabelle (éd.) : *Les enjeux (en-je) de la chair dans l'écriture autofictionnelle*. Louvain-la-Neuve : EME éd. 2018 (Proximités. Littératures).
- Irigaray, Luce : *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris : Minuit 1979 (Critique).
- Irigaray, Luce : *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal : Les Éditions de la pleine lune 1981 (Conférence et Entretiens).
- Irigaray, Luce : *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*. Paris : Grasset 1990 (Le Livre de poche. Biblio essais).
- Kristeva, Julia : *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Seuil 1974 (Tel quel).
- Kristeva, Julia : *Stabat mater* [1977], In : *Poetics Today* 6, 1–2 (1985), p. 133–152.
- Motard-Noar, Martine : *Les Fictions d'Hélène Cixous : Une autre langue de femme*. Lexington : French forum 1991 (French forum monographs).
- Muraro, Luisa : *L'ordine simbolico della madre*. Rome : Editori Riuniti 1991. Traduit de l'italien par Francesca Solari et Laurent Cornaz sous le titre *L'ordre symbolique de la mère*. Paris : L'Harmattan 2003.
- Muraro, Luisa : *Il lavoro della creatura piccola : continuare l'opera della madre*. Milan : Mimesis 2013 (Mimesis, Eterotopie).
- O'Reilly, Andrea : *Maternal Theory : Essential Readings*. Bradford : Demeter Press 2007.
- O'Brien Hallstein, Lynn/O'Reilly, Andrea et al. (éds.) : *The Routledge Companion to Motherhood*. London : Routledge 2019.
- Plon, Michel/Roudinesco, Élisabeth : *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Librairie générale française 2017 (La Pochotèque).
- Rich, Adrienne : *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York : Norton 1976. Traduit de l'américain par Jeanne Faure–Cousin sous le titre *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*. Paris : Denoël 1980 (Femme).
- Reid, Martine : *En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous*. In : *Tangence*, 103 (2013), p. 21–30.
- Segarra, Marta (éd.) : *L'événement comme écriture : Cixous et Derrida se lisant*. Paris : Campagne première 2007 (Campagne première/recherche).
- Segarra, Marta (éd.) : *Hélène Cixous. Corollaires d'une écriture*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes 2019 (L'imaginaire du Texte).

Marina Ortrud M. Hertrampf

Filles – femmes – mères : contraintes sociales, images patriarcales de la femme et rupture avec le mythe de la mère chez Annie Ernaux et Camille Laurens

On l'a compris, ma mère ne m'aimait pas. Ne m'avait jamais aimée, me disais-je certains jours. Elle, dont je guettais le sourire – rare – et toujours adressé aux autres, la lumière noire de ses yeux de Juive espagnole, elle dont j'admirais le maintien altier, la beauté immortalisée dans une photo accrochée au mur où, dans des habits de bédouine, ses cheveux sombres glissant jusqu'aux reins, d'immenses anneaux aux oreilles, une jarre (on disait une gargoulette) de terre attachée au dos, tenue par une cordelette sur la tête, elle, ma mère, dont je frôlais les mains, le visage, pour qu'elle me touche, m'embrasse enfin, elle, ma mère, ne m'aimait pas.

Elle refusait toute étreinte, tout baiser, tout contact. Cette volupté – que j'ai connue avec mes fils et que je vis avec mes petits-enfants – prendre dans ses bras l'enfant, l'étouffer de baisers, le chatouiller, le pétrir, le mordre, rire à perdre le souffle dans une galipette avec lui, elle n'en voulait pas. Avec ses filles du moins. Dans mes souvenirs lointains d'enfant malade – « elle nous fera toutes les maladies cette fille », se lamentait Fortunée –, je ressens un corps endolori par la fièvre, baignant de sueur. Des draps constamment changés de main de maître, un oreiller calé adroitement, un « dors, maintenant » rapide. Fritna et l'absence. Absence de tout câlin, absence du corps, absence de la mère.¹

1 Remarques préliminaires : la fille, la femme et la mère

Les jeunes filles deviennent des jeunes femmes et celles-ci, par le mariage, deviennent des épouses et donc quasi naturellement des mères. La maternité en tant qu'état prétendument naturel d'une femme adulte était (et est parfois encore) une normalité sociale, tout comme le mythe de la bonne mère dévouée et aimante qui s'est construit sur cette base.

À l'exception des belles-mères méchantes et mauvaises de nombreux contes de fées² qui, en fin de compte, ne font toutes que souligner le caractère irremplaçable

¹ Gisèle Halimi : *Fritna*. Paris : Plon 1999, p. 15–16.

² Élisabeth Badinter : *L'amour en plus : histoire de l'amour maternel (XVIIe - XXe siècle)*. Paris : Flammarion 1980, p. 350.

de la mère biologique comme seule vraie et bonne mère, il a longtemps été tabou de s'attaquer au mythe de la mère. Certes, Simone de Beauvoir avait déjà formulé une première remise en question de la maternité comme définition finale de la femme dans *Le deuxième sexe*.³ Et pourtant, une étude comme *Regretting Motherhood* (2015) de la sociologue israélienne Orna Donath parvient à déclencher un débat animé qui suscite des réactions aussi controversées qu'émotionnelles sur les réseaux sociaux sous le hashtag #regrettingmotherhood.

De même que la question de savoir si une femme doit avoir des enfants pour être une femme à part entière et s'il est moralement/éthiquement justifiable ou non, compte tenu de la crise climatique, d'avoir des enfants ou non, reste un sujet de débat très émotionnel, l'image de la mère aimante persiste comme une constante. Comme le soulignent Susan Douglas et Meredith Michaels dans leur livre *The Mommy Myth : The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined Women*, la persistance du mythe est notamment due aux médias et aux séries télévisées : « [...] like increasing numbers of women, we are fed up with the myth – shamelessly hawked by the media - that motherhood is eternally fulfilling and rewarding, that it is *always* the best and most important thing to do, that there is only a narrowly prescribed way to do it right, and that if you don't love each and every second of it there's something really wrong with you. »⁴ Toutefois, l'idée que l'amour maternel serait naturel n'est qu'un mythe – un regard sur les statistiques de l'abandon psychique et physique et de la maltraitance des enfants par leur mère ne le confirme que trop tristement.

L'une des premières voix courageuses du monde francophone à rompre ouvertement avec le mythe de l'amour maternel et à articuler ses blessures psychiques dues au manque d'affection de la mère en littérature est l'autrice française d'origine tunisienne Gisèle Halimi qui, avec *Fritna*, a présenté en 1999 une description impitoyable non (pas) d'une, mais de sa propre mère qui ne l'aimait pas parce qu'elle était « seulement » une fille.

Depuis, d'innombrables autres autrices d'origine maghrébine ont écrit sur le manque d'amour de leur « mère monstre ». Au vu des structures sociales et familiales patriarcales et traditionnellement misogynes du monde arabe, c'est le contexte socioculturel qui semble réduire les femmes à être mères, dépendantes de leur mari et à n'aimer que les fils. Il ne faut cependant pas oublier que l'image

3 Simone de Beauvoir souligna cela de nouveau dans un interview avec Alice Schwarzer en 1972, cf. Simone de Beauvoir : La femme révoltée. Propos recueillis par Alice Schwarzer, *Le Nouvel Observateur*, 14 février 1972, p. 47–54. In : Claude Francis/Fernande Gonthier (éds.) : *Les écrits de Simone de Beauvoir*. Paris, Gallimard 1979, p. 482–497.

4 Susan J. Douglas/Meredith W. Michaels (éds.) : *The Mommy Myth : The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined Women*. New York : Free Press 2004, p. 3-4.

du rôle de la femme dans la France des Trente Glorieuses, c'est-à-dire des années 50 et 60 du XX^e siècle, était également fortement conservatrice et que le mariage et, avec lui, la maternité comme « conséquence naturelle du mariage »⁵ étaient la norme non remise en question.

Les aspects de la maternité que nous venons de mentionner jouent un rôle différent dans les textes plus ou moins autobiographiques des deux écrivaines françaises que nous examinerons par la suite. Nous analyserons de manière exemplaire la relation entre les mères et leurs filles et étudierons d'une part l'image que les filles ont de leur mère et le rapport des mères avec leurs filles – toujours du point de vue des filles. Enfin, nous considérerons également l'image que les mères ont d'elles-mêmes et la manière dont elles décrivent leur attitude de fille et de mère vis-à-vis de leurs propres filles. Nous nous intéresserons également aux représentations des filles concernant leur transformation de jeunes filles en femmes. Il en ressort des différences intergénérationnelles quant à l'image de soi en tant que femme et mère.

Les textes d'Annie Ernaux (*1940) et de Camille Laurens (*1957) racontent la vie de mères et filles à l'époque des Trente Glorieuses, même si les deux autrices appartiennent à deux générations différentes. Toutes deux grandissaient cependant dans le nord de la France. Bien que les mères appartiennent à deux milieux sociaux différents, des similitudes apparaissent en ce qui concerne les contraintes intrafamiliales et sociales liées aux rôles de genre dominants.

2 Fille et mère : une histoire de honte, de rejet – et d'amour

Annie Ernaux, née Annie Duchesne en 1940, à Yvetot en Normandie, est connue pour ses autofictions, qu'elle veut cependant comprendre plutôt comme des auto-sociobiographies⁶ supra-individuelles des transfuges sociaux. Au centre de ses préoccupations se trouvent le tabou du corps féminin et de la sexualité, ainsi que les différentes formes de honte sociale et personnelle. En effet, la honte qu'Ernaux ressent par rapport à l'altérité de ses origines sociales est un leitmotiv dans l'ensemble de son œuvre. De même, la relation très difficile avec la mère, qui os-

5 Élisabeth Badinter : *Le conflit. La femme et la mère*. Paris : Flammarion 2010, p. 19.

6 Cf. Annie Ernaux/Raphaëlle Rérolle : Toute écriture de vérité déclenche les passions. In : *Le Monde*, 03.2.2011, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html [1.11.2023].

cille entre amour et haine, affection et rejet, proximité et distance, honte et culpabilité, joue toujours un rôle.

Le rapport profondément problématique à la figure maternelle s'exprime déjà dans *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), son deuxième texte narratif, qui peut aussi être lu comme un roman autofictionnel.⁷ L'intrigue se concentre sur Anne (pas Annie !), une jeune fille de 15, presque 16 ans, vivant dans le nord de la France, qui raconte ses expériences et ses sentiments pendant les vacances d'été. Ce sont des vacances très particulières, car elles marquent un tournant : Anne a terminé avec succès le collège avec le Brevet d'Enseignement du Premier Cycle (B.E.P.C.) et, après les vacances, elle restera certes au Collège d'enseignement secondaire (CES), mais suivra la filière du lycée. Le passage imminent de la troisième à la seconde représente également une période de transition décisive du point de vue de la psychologie du développement, puisqu'elle marque la fin de l'enfance et le début de l'adolescence. La recherche d'identité, les changements physiques (les premières règles), l'éveil de la sexualité et la première expérience (sexuelle) ainsi que le début du processus de séparation d'avec les parents sont les thèmes de ce roman sur le *coming of age*.

Les parents d'Anne sont très fiers de la réussite scolaire de leur fille. Pour eux, son avenir en tant qu'enseignante en école primaire, le métier classique des premiers diplômés, ne fait aucun doute. Bien qu'Anne, elle aussi, veuille devenir institutrice, le comportement de sa mère, qu'elle juge grossier, la met profondément mal à l'aise. Lorsque sa mère laisse libre cours à sa fierté à l'égard de sa fille chez le médecin de famille, le Dr Berdouillette, Anne se sent mise à nu et humiliée face à la réaction soi-disant bienveillante et pourtant condescendante et moqueuse de celui-ci :

Ma mère lui a dit, vous savez qu'elle vient de réussir son B.E.P.C., qu'elle va au lycée l'année scolaire prochaine, mais c'est bien ça, très bien, vous allez en faire quelque chose de votre fille, la reconnaître plus. Elle a continué en chuchotant, elle chuchote avec certaines personnes, les gens importants, avec nous, plutôt l'inverse, elle gueulerait plutôt. Vous trouvez donc pas que c'est important vous l'instruction à notre époque, comme vous avez raison ma brave dame. J'ai eu la certitude que le Berdouillette nous prenait pour des ploucs.⁸

Au fur et à mesure qu'elle se rapproche elle-même de l'habitus bourgeois, son désir de rompre avec ses origines sociales s'accroît. Elle n'est plus seulement gênée par l'attitude humble de sa mère envers les personnes socialement supéri-

7 Pour ce roman d'inspiration autobiographique des débuts de la carrière d'Ernaux, voir : Marina Ortrud M. Hertrampf : *Ce qu'ils disent ou rien* oder die Wirren des Erwachsenwerdens. In : *Französisch heute* 43558 (2023/1), p. 15–19.

8 Annie Ernaux : *Ce qu'ils disent ou rien*. Paris : Gallimard 1977, p. 42–43.

eures, mais elle s’y oppose, par exemple lorsque sa mère prend très au sérieux les « différences subtiles »⁹, exhorte Anne à une obéissance pudique et reste totalement passive face au comportement condescendant et méprisant du médecin : « Ma mère disait, répons au docteur. C’était horrible, elle ressemblait à une gosse. [. . .] Elle trouvait normal qu’il prenne ses grands airs avec nous, qu’il gueule, alors qu’elle me répète tout le temps, faut pas se laisser marcher sur les pieds dans la vie, faut se défendre. Contre qui ? »¹⁰

Avec les premières expériences sexuelles, les filles commencent normalement à se détacher du lien qui les unit à leur mère et c’est ce processus de séparation qui leur permet de se forger une identité autonome, détachée de l’influence parentale. Anne ressent cependant la perte du lien affectif mère-fille avant même sa première expérience sexuelle : « Début juillet, j’ai découvert qu’au fond je n’avais pas besoin d’elle, sauf pour bouffer et dormir, m’acheter des affaires. »¹¹

Au cours de l’été, l’aliénation devient de plus en plus profonde. Anne se découvre physiquement, mais aussi intellectuellement. Mathieu, l’animateur de jeunesse de quelques années son aîné, qui finit par dépuceler Anne, lui ouvre les yeux sur le plan sociopolitique avec ses discours marxistes sur le prolétariat. Son acte de libération sexuelle conduit en même temps à une sorte de lutte des classes au sein de la famille, dans laquelle elle se considère déjà comme un transfuge social.¹² Son détachement progressif de ses parents passe par le sentiment de sa propre supériorité intellectuelle – et donc, prospectivement, sociale – sur ses parents aussi incultes qu’apolitiques, et aboutit finalement à une certaine forme de mépris, en particulier pour sa mère :

Je la regardais s’agiter ma mère, repasser, lisser le linge de sa main rêche, babilier continuellement, que tout soit propre, qu’est-ce qu’on dirait de nous avec des rideaux tout gris, bien vrai on a sa petite fierté. Je crois que j’ai cessé de l’aimer complètement fin août, au fur et à mesure que la colo du Point du Jour allait finir, et les monos s’en iraient et je resterais ici, j’irais au lycée et tout serait raté. Je ne verrais plus que la cuvette jaune des vécés, l’humiliation. Ses mains avec ses taches de son, ses ongles ras, quand elle se penche sur le carrelage pour essuyer des saletés, ses jambes s’écartent et tendent sa jupe grise, je vois le dessin de sa graine. Informe. J’ai senti que j’étais partie d’elle, une femme comme les autres, qui a

9 *Die feinen Unterschiede* est le titre allemand de *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979) de Pierre Bourdieu.

10 Annie Ernaux : *Ce qu’ils disent ou rien*, p. 55–56.

11 *Ibid.*, p. 29.

12 Une appréciation tout à fait similaire se trouve explicitement dans *Une femme* : « À certains moments, elle avait dans sa fille en face d’elle, une ennemie de classe. » (Annie Ernaux : *Une femme*. Paris : Gallimard 1987, p. 65).

toujours les mêmes conversations, les mêmes mots. Penser que je l'ai adorée, une gosse qui était moi, quelle chose incompréhensible.¹³

Ce qui paraît également méprisable à Anne, c'est le tabou complet sur la corporeité féminine, à tel point que sa mère n'ose même pas prononcer le terme de vagin : « Ma mère lui donne un drôle de nom, son crougnougnous, objet innommable. »¹⁴ La négation du corps féminin va de pair avec sa conception de la sexualité féminine, que sa mère et son amie Alberte partagent :¹⁵

Elle m'a nettoyé le carabi, seule, tu ne dois pas te laisser toucher, Anne, tu me le dis si quelqu'un vient. Toucher, la belle blague, ce n'est pas le mal, c'est le plaisir, on le comprend vite. Il faudrait toucher et ne pas avoir de plaisir, Alberte disait que sa mère disait que les femmes n'aimaient jamais ça, et sur la balançoire, je me suis juré que je m'aimerais, même si je n'étais pas normale.¹⁶

Dix ans après *Ce qu'ils disent ou rien*, paraît *Une femme* – un texte qui se veut « quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire »¹⁷ et qui pourtant ne parle pas de n'importe quelle femme, mais de la mère d'Annie Ernaux, cette femme qui « est la seule femme qui ait vraiment compté pour moi »¹⁸. De même que l'élément déclencheur de *La place* fut la mort du père, Annie Ernaux écrit *Une femme* après le décès de sa mère atteinte de démence, un événement qui signifie pour elle : « J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue. »¹⁹

En effet, le ton de l'écrivaine adulte et réputée envers sa mère est très différent de celui de *Ce qu'ils disent ou rien*. Ernaux est bien consciente (du fait) que l'image qu'elle a de sa mère est déformée par la perspective et ne rend pas justice à la femme qu'elle était. C'est pourquoi l'autrice tente, à la manière d'une socio-historiographe, de se projeter dans les réalités de la vie de sa mère, née en 1906 dans une famille nombreuse, et de brosser un tableau aussi peu subjectif que possible de « la femme qui a existé en dehors de moi, la femme réelle »²⁰. Ainsi, la mère douée, qui n'a pas pu poursuivre sa scolarité, s'est attachée très tôt à être

13 Annie Ernaux : *Ce qu'ils disent ou rien*, p. 128–129.

14 Ibid., p. 113.

15 Bien que *La place* se focalise sur le père, on y retrouve aussi – mais cette fois sans la fictionalisation – l'incompréhension du manque d'affection corporelle : « Elle a toujours eu honte de l'amour. Ils n'avaient pas de caresses ni de gestes tendres l'un pour l'autre. » (Annie Ernaux : *La place*. Paris : Gallimard 1983, p. 33).

16 Annie Ernaux : *Ce qu'ils disent ou rien*, p. 100.

17 Annie Ernaux : *Une femme*, p. 106.

18 Ibid., p. 22.

19 Ibid., p. 106.

20 Ibid., p. 23.

« une jeune fille comme il faut »²¹ tout en échappant au milieu paysan. Le mariage avec le père permet à la mère d'évoluer jusqu'à ce qu'elle atteigne, en tant que propriétaire d'un café-épicerie, « la certitude de ne plus ‹ faire campagne › »²². C'est en toute conscience que le couple décide de n'avoir qu'un seul enfant, « pour qu'il soit plus heureux »²³. En effet, Ernaux reconnaît que sa mère n'a toujours voulu que le meilleur pour sa fille : « Son désir le plus profond était de me donner tout ce qu'elle n'avait pas eu. »²⁴ Et pourtant, cette « mère commerçante »²⁵, toujours soucieuse de rendre les clients heureux, était surchargée de travail, ce qui entraînait de fortes sautes d'humeur, au point qu'elle pouvait parfois châtier physiquement sa fille. Dans les passages métalittéraires de cette épitaphe narrative pour sa mère, Ernaux tente d'en rendre compte de manière socioculturellement contextualisée :

J'essaie de ne pas considérer la violence, les débordements de tendresse, les reproches de ma mère comme seulement des traits personnels de caractère, mais de les situer aussi dans son histoire et sa condition sociale. Cette façon d'écrire, qui me semble aller dans le sens de la vérité, m'aide à sortir de la solitude et de l'obscurité du souvenir individuel, par la découverte d'une signification plus générale. Mais je sens que quelque chose en moi résiste, voudrait conserver de ma mère des images purement affectives, chaleur ou larmes, sans leur donner de sens.²⁶

Même si sa mère travailleuse est généralement sévère, l'écolière l'admire et entretient une relation très étroite avec elle, car c'est elle qui valorise l'éducation et incite Annie à lire :

Je la croyais supérieure à mon père, parce qu'elle me paraissait plus proche que lui des maîtresses et des professeurs. [. . .] Il y avait entre nous une connivence autour de la lecture, des poésies que je lui récitais, des gâteaux au salon de thé de Rouen, dont il était exclu. [. . .] Des deux, elle était la figure dominante, la loi.²⁷

21 Ibid., p. 33.

22 Ibid., p. 41.

23 Ibid., p. 42. En regardant les expériences que Camille Laurens a traitées dans *Fille*, on remarque chez Annie Ernaux que, pour ses parents, qui n'appartiennent pas à la bourgeoisie, le sexe de l'enfant n'importe guère, pourvu que celui-ci réussisse son ascension sociale : « Ce qui compte c'est que cette réussite-là ne m'ait pas été interdite parce que j'étais une fille. Devenir quelqu'un ça n'avait pas de sexe pour mes parents. » (Annie Ernaux : *La femme gelée*. Paris : Gallimard 1981, p. 39).

24 Annie Ernaux : *Une femme*, p. 51.

25 Ibid., p. 52.

26 Ibid., p. 52.

27 Ibid., p. 58–59.

À la puberté, les relations se détériorent soudainement : « À l'adolescence, je me suis détachée d'elle et il n'y a plus eu que la lutte entre nous deux. »²⁸ C'est surtout l'inquiétude de la mère, sexuellement inhibée, pour sa fille pubère, que la jeune fille de seize ans ne comprend pas. Comme Anne, Annie méprise l'hostilité au corps de sa mère, qui semble vouloir empêcher son développement en tant que femme : « Elle n'a pas aimé me voir grandir. Lorsqu'elle me voyait déshabillée, mon corps semblait la dégoûter. [. . .] Elle essayait de me conserver enfant. »²⁹

Aux yeux de l'Annie de seize ans, la mère perd son rôle de modèle, le manque de chaleur physique entre la mère et la fille ainsi que le manque d'éducation de la première éloignent de plus en plus Annie de sa mère, dont elle a de plus en plus honte de la fausse érudition :

Elle a cessé d'être mon modèle. Je suis devenue sensible à l'image féminine que je rencontrais dans *L'Écho de la Mode* et dont se rapprochaient les mères de mes camarades petites-bourgeoises du pensionnat : minces, discrètes, sachant cuisiner et appelant leur fille « ma chérie ». [. . .] J'avais honte de sa manière brusque de parler et de se comporter, d'autant plus vivement que je sentais combien je lui ressemblais. [. . .] Et je découvrais qu'entre le désir de se cultiver et le fait de l'être, il y avait un gouffre. Ma mère avait besoin du dictionnaire pour dire qui était Van Gogh, des grands écrivains, elle ne connaissait que le nom.³⁰

Contrairement au langage drastiquement direct et accusateur de *Ce qu'ils disent ou rien*, l'évaluation de la mère dans l'écriture plate d'Ernaux semble beaucoup plus modérée. Ainsi, dans la rétrospective, l'autrice tente de différencier la perception qu'elle a de sa mère lorsqu'elle est adolescente de celle de la femme adulte qui a perdu sa mère et qui réalise seulement alors l'influence (positive) que cette femme a eue sur elle. Si elle admet que la sexualité taboue de sa mère était certes grave pour l'adolescente, mais qu'il s'agissait de tout sauf d'un abus physique, le sentiment de culpabilité d'Annie Ernaux d'avoir méprisé sa mère et d'avoir eu honte d'elle semblent disparaître. Du point de vue de l'autrice, qui a une formation sociologique, le comportement maternel se comprend par les contraintes de rôle de son époque et de son milieu :

²⁸ Ibid., p. 60.

²⁹ Ibid., p. 61.

³⁰ Ibid., p. 63. De manière très similaire, Annie Ernaux décrit dans *La femme gelée* l'imprégnation médiatique de son image de mère idéale, qui n'est pas issue comme la sienne d'un milieu ouvrier modeste et qui n'a pas d'accent normand : « [. . .] chez moi et dans tout le quartier, on disait « moman ». Grosse différence. Ce mââman-là s'applique à d'autres mères que la mienne. [. . .] La vraie mère, c'était lié pour moi à un mode de vie qui n'était pas le mien. » (Annie Ernaux : *La femme gelée*, p. 60).

En écrivant, je vois tantôt la « bonne » mère, tantôt la « mauvaise ». Pour échapper à ce balancement venu du plus loin de l'enfance, j'essaie de décrire et d'expliquer comme s'il s'agissait d'une autre mère et d'une autre fille qui ne serait pas moi. Ainsi, j'écris de la manière la plus neutre possible, mais certaines expressions (« s'il t'arrive un malheur ! ») ne parviennent pas à l'être pour moi, comme le seraient d'autres, abstraites (« refus du corps et de la sexualité » par exemple). Au moment où je me les rappelle, j'ai la même sensation de découragement qu'à seize ans. Et, fugitivement, je confonds la femme qui a le plus marqué ma vie avec ces mères africaines serrant les bras de leur petite fille derrière son dos, pendant que la matrone exciseuse coupe le clitoris.³¹

Même si des appréciations critiques subsistent, comme le scepticisme à l'égard du mari issu d'un milieu bourgeois (cf. Annie Ernaux : *Une femme*, p. 71), la reconnaissance envers la femme qui lui a permis de faire des études (cf. Annie Ernaux : *Une femme*, p. 66) et qui l'a soutenue plus tard dans le ménage et la prise en charge de ses deux propres fils (cf. Annie Ernaux : *Une femme*, p. 78) est toujours exprimée. Finalement, malgré les blessures subies par la jeune fille, la mère apparaît rétrospectivement comme une bonne mère qui a tout mis en œuvre pour que sa fille connaisse l'ascension sociale qu'elle souhaitait tant pour elle-même.

La maternité n'est pas un sujet de préoccupation pour Annie Ernaux elle-même,³² même si elle a deux enfants après son mariage avec Philippe, issu d'une famille aisée, conformément à la norme de la classe moyenne et tout à fait en contradiction avec Simone de Beauvoir, très lue et admirée par elle. C'est uniquement dans *La femme gelée* qu'Annie Ernaux évoque sa propre maternité. Comme le titre l'indique, elle est loin d'être une mère heureuse et regrette déjà son autonomie en tant que femme libre et dynamique avant la naissance de son premier enfant : « Je voulais retenir mes derniers moments de femme seulement femme, pas encore mère, mes derniers jours avant les six tétées, les six changes et les pleurs. »³³ Après la naissance et avant de commencer à enseigner, elle essaie, sans véritable empathie pour son fils, de répondre aux attentes de la société à son égard, mais elle ressent « l'univers lilliputien » comme une « régression terrible »³⁴ et est tout sauf satisfaite de son quotidien de mère, qu'elle résume laconiquement par : « Nourriture et merde sans relâche. »³⁵

31 Annie Ernaux : *Une femme*, p. 62.

32 Cf. : « Moi je n'imaginai jamais la maternité avec ou sans mariage. » (Annie Ernaux : *La femme gelée*, p. 113).

33 Annie Ernaux : *La femme gelée*, p. 139.)

34 Ibid., p. 140.

35 Ibid., p. 143.

3 Le fardeau d'avoir une fille – et d'en être une ou : les différentes étapes de l'émancipation

Dans *Fille* (2020), Camille Laurens, née à Dijon en 1957, fait raconter à Laurence Barraqué, une femme qui lui ressemble à bien des égards, mais qui est née à Rouen en 1959,³⁶ son enfance et son passage de fille de ses parents à femme de son mari et mère.

Le récit détaillé de la naissance de la protagoniste, deuxième fille du couple Barraqué, renvoie au rejet durablement marquant de l'enfant du mauvais sexe. Lors de celle de la fille aînée déjà, le père, médecin généraliste à Rouen, était si déçu de ne pas avoir eu de successeur pour son cabinet que la fille fut appelée Claude. Le deuxième enfant, qui aurait dû s'appeler Jean-Mathieu, en l'honneur du grand-père et du père, reçoit lui aussi un prénom à consonance plutôt masculine : Laurence.

En fait, le père a honte de ses filles. Ainsi, lorsqu'on lui demande s'il a des enfants, il répond : « Non, dit mon père. J'ai deux filles »³⁷.

Les filles vivent au quotidien la déception du père face à l'absence d'un fils. Dans ce contexte, la mère n'est guère un soutien pour elles, car elle est avant tout passive, elle ne contredit pas le puissant chef de famille et se contente d'apaiser ses filles. Le silence et le tabou ont un effet traumatisant sur elles : lorsque Laurence est abusée sexuellement par un oncle pendant les vacances dans une maison de vacances, le « berceau de la famille »³⁸, la mère ne fait que conseiller à sa fille perturbée le soir : « La seule chose que tu dois faire maintenant, c'est éviter le tonton. Dès que tu le vois, tu vas ailleurs, c'est tout. Comme ça, il te laissera tranquille. Et tata Jocelyne n'en saura rien. » / Elle dit oui, d'accord maman, les yeux fermés sous le baiser. »³⁹

La mère de Laurence n'est certainement pas une mauvaise mère, mais elle est mère parce qu'il n'y avait pas d'autre choix pour elle. La maternité est pour elle ce que Susan Maushart décrit dans « Faking Motherhood. The Mask Revealed » : « [. . .] the mask of motherhood is what mutes our rage into murmurs and softens our sorrow into resignation. [. . .] The mask is a disguise of our own choosing, a form of personal armor that [. . .] ensures the viability of the self as

³⁶ Comme souvent, Camille Laurens joue ici avec les faits biographiques et la fiction. Sur le rapport entre la fiction et la réalité biographique chez Camille Laurens, voir : Jutta Fortin : Das Spiel mit den Namen in der Autofiktion am Beispiel der Romane von Camille Laurens. In : *PhiN-Beiheft* 8 (2014), p. 163–181, <http://web.fu-berlin.de/phn/beiheft8/b8t10.pdf> [1.11.2023].

³⁷ Camille Laurens : *Fille*. Paris : Gallimard 2020, p. 55.

³⁸ *Ibid.*, p. 77.

³⁹ *Ibid.*, p. 84.

well as our relationships. Pretending, in other words, is a form of self-protection. »⁴⁰ En effet, l'attitude ambiguë de la mère montre que la maternité pour elle n'est qu'un masque : d'un côté, elle est fière de ses deux filles en tant que mère. Ainsi, elle dit à sa fille enceinte : « L'essentiel, c'est que tout se passe bien. Les filles, c'est bien aussi. La preuve, dit-elle en te tapotant le bras. Mes deux filles, c'est ce que j'ai réussi de mieux dans ma vie. »⁴¹ D'un autre côté, elle se sent mal aimée en tant que femme parce qu'elle n'a donné que des filles à son mari : « Peut-être qu'il m'aurait plus aimée, avec un garçon. Sûrement. »⁴²

En effet, la mère est malheureuse en tant que femme. Elle apparaît en quelque sorte comme une Emma Bovary des Trente Glorieuses qui, elle aussi, rêve d'amour romantique : « elle s'examine dans la glace avec sa robe neuve, elle apprend l'italien, « la langue de l'amour » ». ⁴³ Son mari Matthieu, très terre à terre, n'apprécie pas son plaisir à se maintenir physiquement attirante, à se maquiller et à porter de beaux vêtements. Elle entame donc une liaison avec André, le mari d'une amie. Sa première émancipation prudente consiste donc à prendre un travail – permis depuis peu à l'époque – pour gagner son propre argent et partir en vacances avec André, mais finalement elle reste avec son mari – tout comme André ne quitte pas son épouse après qu'elle lui a donné un autre fils.

Pour pouvoir maintenir le masque de la bonne mère – ou du moins de la mère qui fonctionne – et être la femme au foyer et l'épouse qui s'occupe des enfants, la mère a besoin de médicaments que son mari lui prescrit. La nécessité de prendre des médicaments psychotropes pour conserver les apparences se manifeste lorsqu'elle ne les prend pas : « Quand elle oublie, elle pousse des cris affreux, se penche par-dessus le balcon, personne ne l'aime, elle en a marre de vivre, « Maman, maman, crient les filles, qu'est-ce que tu as ? Viens, rentre, maman, ferme la fenêtre ! » »⁴⁴

Outre que la déception constante du père face à ses filles et les phases suicidaires de la mère sont extrêmement pénibles pour l'adolescente, l'ambiance répressive de la province a également des effets négatifs. Laurence est finalement victime de cette société coincée dans laquelle le sexe avant le mariage n'est pas prévu et où la contraception est encore un tabou. Laurence connaît le même sort que la protagoniste Anne d'Annie Ernaux dans *L'événement* (2000), qui tombe enceinte sans le vouloir. Les temps sont pourtant déjà un peu différents : alors

40 Susan Maushart : Faking Motherhood. The Mask Revealed. In : O'Reilly, Andrea (éd.) : *Maternal Theory : The Essential Readings*. Ontario : Demeter Press 2007, p. 460–481, ici : p. 463.

41 Camille Laurens : *Fille*, p. 153.

42 Ibid., p. 161.

43 Ibid., p. 111.

44 Ibid., p. 112.

qu'Anne doit se rendre en secret chez une faiseuse d'anges, Laurence peut se faire avorter dans une clinique parisienne.

Bien que Laurence entende le désir pressant de sa mère de sortir du carcan du mariage, qu'elle soit au courant de la liaison de sa mère avec André et qu'elle connaisse le souhait de sa mère de pouvoir travailler (cf. Camille Laurens : *Fille*, p. 100), sa socialisation l'a finalement tellement marquée qu'après des études de langues à Paris et quelques années de relation sans enfant avec Christian, elle tombe dans le même schéma (que sa mère). Dans la perspective auto-distanciée du « je » narrateur face au « je » vécu à l'époque, la narratrice constate en se tutoyant :

Tu t'es un peu précipitée, et il t'arrive d'expliquer en riant que c'était pour honorer la promesse faite à mémé de ne pas coiffer sainte Catherine. Tu ris mais hélas, c'est vrai : tu t'es mariée quinze jours avant tes vingt-cinq ans, pour ne pas « rester fille ». [. . .] Tu es interprète trilingue et traductrice – vous avez décidé que désormais tu ferais surtout des traductions afin d'éviter les déplacements et de rester à la maison pour te consacrer au bébé, à votre fils, votre premier-né.⁴⁵

Laurence et son mari souhaitent également avoir un fils, qu'ils obtiennent, mais le destin en décide autrement et le nouveau-né décède peu après sa naissance en raison d'une erreur médicale. Bien que la perte d'un fils soit un drame personnel douloureux que Camille Laurens a déjà traité dans *Philippe* (1995) et *Cet absent-là* (2006), le récit de cet événement présente des traits fictionnels par son clin d'œil intertextuel : sur le conseil de son père, qui est pour la première fois fier de sa fille puisqu'elle va lui donner un petit-fils, l'accouchement est supervisé par le fils peu doué d'un ami, le docteur Robert Guerry. *Nomen est omen*, car non seulement Charles Guerry qui a le même prénom que le médecin de province, le docteur Bovary, mais la signification de son nom de famille est une pure ironie au vu de son ignorance médicale. En effet, son erreur de jugement entraîne la mort de l'enfant à la naissance et blesse gravement Laurence. La perte de son fils, qu'elle appelle Tristan, entraîne de graves problèmes psychologiques qui ne la quitteront pas après la naissance de son deuxième enfant, une fille prénommée Alice, et qui auront même des implications psychologiques sur celle-ci.

Laurence souffre d'une dépression post-partum et redoute d'avoir une fille, car elle souhaite un enfant qu'elle aime et qui l'aime :

La nuit parfois, surtout quand Christian n'était pas là, je me réveillais en sueur et je me disais que je n'allais pas y arriver : une fille n'aime pas forcément sa mère, me disais-je. Un garçon, bien-sûr qu'il m'aimerait. Qu'il m'aurait aimée, Les garçons sont tous fous de leur mère., c'est la femme de leur vie. Mais une fille ? Ou bien la question s'inversait : moi, j'avais toujours adoré ma mère ; mais elle ? Est-ce qu'elle m'aimait, elle ? Je n'en sais rien. Il

45 Ibid., p. 154 ; 155.

y avait si longtemps que ma mère ne m'avait pas dit « je t'aime ». De quelle vie puis-je être la femme ? me demandais-je. Je me sentais bonne à rien, fille de peu. J'avais tout raté.⁴⁶

En effet, avec Alice, beaucoup de choses changent dans la vie de Laurence. Son mariage avec Christian se brise et ils divorcent. Alice, qui a reçu le nom d'Alice au pays des merveilles, est une rebelle qui, dès son plus jeune âge, brise les stéréotypes classiques sur les rôles des deux sexes et remet ainsi de plus en plus en question l'image très traditionnelle de la femme de Laurence. La petite Alice n'a pas peur, est très déterminée et se comporte comme un garçon. Selon le pédopsychiatre, le comportement d'Alice s'explique par la tristesse de Laurence à l'égard de son fils décédé qu'elle transmet – malgré elle – à sa fille, qui, par conséquence, fait tout pour être aimée de sa mère sans restriction : « Elle ne veut pas être juste un garçon, elle veut être un certain garçon. Un garçon certain. Un garçon manqué ? Non. Disons plutôt : un garçon manquant. »⁴⁷

Sa fille adolescente se moque du culte de la fille chez ses camarades et pousse sa mère à ses limites. Lorsqu'Alice, à douze ans, se fait couper les cheveux, Laurence est choquée parce qu'elle ressemble à un garçon (cf. Camille Laurens : *Fille*, p. 227). Le début de la puberté de sa fille est pourtant le moment où Laurence commence à se redécouvrir en tant que femme et à apprécier les aventures sexuelles et érotiques sans obligation rendues possibles par les médias sociaux. En même temps, elle se remet de plus en plus en question en tant que mère. Ce sentiment est renforcé par les reproches de Christian, qui vit désormais au Japon et chez qui Alice passe ses vacances :

« Tu as complètement abandonné ton rôle de mère envers ta fille – ta fille, écrit-il – c'est le degré zéro de la féminité. Elle ne fait pas attention à sa ligne, elle est trop musclée, elle s'habille n'importe comment. Et qu'est-ce que c'est que cette coupe de cheveux ? Tu le fais exprès ou quoi ? » Son message me rend furieuse, mais je suis d'accord : j'ai trop laissé faire, je suis nulle comme mère.⁴⁸

La jeune fille, qui ne croit pas du tout aux rôles traditionnels des genres et qui s'interroge sur le féminisme, semble rendre de plus en plus hommage à son homonyme Alice Schwarzer. Même en regardant sa mère, elle critique avec véhémence la peur et l'anxiété des femmes, soi-disant naturelles mais purement sociales, et devient un défi toujours plus grand pour Laurence. Et pourtant, c'est cette force transgressive de sa fille qui la pousse finalement à parler publiquement des abus sexuels qu'elle a subis dans son enfance (cf. Camille Laurens :

⁴⁶ Ibid., p. 187.

⁴⁷ Ibid., p. 200.

⁴⁸ Ibid., p. 229.

Fille, p. 233).⁴⁹ Même si Laurence trouve sa fille « trop radicale, intransigeante »⁵⁰, elle prend de plus en plus de plaisir à pouvoir parler avec elle « entre filles ». Mais, lorsqu’Alice fait son *coming out*, Laurence n’est pourtant pas du tout prête à accepter l’altérité sexuelle de sa fille qu’elle considère comme une anormalité, conformément à son éducation extrêmement hétéronormative.⁵¹ Plus encore, elle a honte de l’homosexualité de sa fille et s’en veut. Au cours d’une conversation, Laurence se reproche d’être une mauvaise mère – et se rend compte qu’elle blesse ainsi Alice de nouveau :

« Oui, je me dis que je n’ai pas su m’y prendre, pas su te transmettre ce qui doit être, enfin, le rôle d’une mère envers sa fille, je crois, lui apprendre à la guider, enfin lui transmettre le goût de, du, de la féminité. » [. . .] « Maman. Pourquoi tu me dis ça ? – Non, mais ma chérie, c’est juste quand je te vois si jolie sans maquillage, sans rien, je pense que tu pourrais être, enfin je me dis que j’ai sûrement raté quelque chose dans ton enfance, je ne sais pas, il y a un truc que je n’ai pas su faire, sûrement. Tout ça, c’est ma faute. » Elle se redresse, me regarde sans ciller, avec acuité, je vois mon reflet voûté dans le bleu de son iris. « Pourquoi ta faute ? Quelle faute, maman ? Quand tu dis que c’est ta faute, c’est que tu es coupable, c’est qu’il y a un délit, un crime. C’est quoi, la faute, là, maman ? – Mais tu sais bien. . . » Je n’ose plus la regarder, je bêgaie, j’ai honte, mais quand je lève à nouveau le visage vers elle, ses yeux m’ont déjà pardonné, je vois l’amour s’accomplir en direct et sans condition : ses yeux me pardonnent.⁵²

En effet, ce n’est que peu à peu qu’elle peut accepter sa fille telle qu’elle est et le roman se termine ainsi de manière conciliante, en reconnaissant que les filles et les femmes ne sont en aucun cas pires que les fils, les garçons et les hommes : « Tu as raison, ma chérie, ai-je dit, c’est merveilleux, une fille. »⁵³

49 Il est intéressant de noter ici que la mère de Laurence ne comprend pas à quoi elle fait allusion : apparemment, le tabou de l’inceste a entraîné chez elle l’oubli.

50 Camille Laurens : *Fille*, p. 238.

51 En fait, Laurence a tellement intériorisé l’éducation homophobe de son père, qui se moquait de tout garçon qu’il considérait comme faible et qui discriminait ainsi Julien, le copain de la classe de ballet de Laurence, en le traitant d’« efféminé », de « pédale » et de « tata » (Camille Laurens : *Fille*, p. 72), qu’elle a du mal à croire que sa mère n’ait aucun problème avec l’amour d’Alice pour les filles et qu’elle avoue même : « Moi aussi j’ai eu une petite histoire avec une fille, quand j’avais dix-sept ans. Mon amie Paulette, précisera-t-elle à ta grande stupéfaction. » (Camille Laurens : *Fille*, p. 246).

52 *Ibid.*, p. 247.

53 *Ibid.*, p. 250.

4 En guise de conclusion

La comparaison de la représentation de leur propre mère dans les œuvres d'Annie Ernaux et de Camille Laurens a montré que, malgré les différences sociales et générationnelles, les filles critiquent des aspects très similaires de leur mère. En premier lieu, c'est la relation peu affectueuse et tendanciellement anti-corporelle des mères avec leurs enfants qui est désignée ici comme un déficit émotionnel ayant eu des répercussions négatives sur leur propre développement psychique et sexuel. Mais, en même temps, il est apparu clairement que, pour les mères des narratrices autodiégétiques, la maternité correspond avant tout à l'attente du rôle social en vigueur à leur époque et n'est justement pas comprise comme un accomplissement de soi. De ce point de vue, les deux filles se montrent également conciliantes envers leurs mères. Mais alors qu'Annie Ernaux n'échappe pas à la pression de la société qui attend d'elle qu'elle remplisse son rôle d'épouse par sa propre maternité, perpétuant ainsi la relation mère-enfant peu affectueuse de sa mère, Camille Laurens se livre à une réflexion de plus en plus autocritique sur son propre rôle de mère, qui aboutit finalement à ce qu'elle se sente coupable envers sa fille. Ainsi, de même qu'Annie Ernaux, jeune transfuge social, a honte de sa mère et que la mère de la narratrice à la première personne dans *Fille* a honte de n'avoir donné qu'une fille à son époux, cette fille finit par avoir honte d'elle-même et de son comportement peu tolérante envers sa propre fille. En fin de compte, les textes mère-fille des deux autrices critiquent les contraintes sociales et les images patriarcales de la femme qui dominaient la société française avant les Trente Glorieuses. Les deux autrices rompent avec le mythe de la mère, mais de manière bien différente : chez Annie Ernaux, il s'agit d'un rejet de la maternité comme aspect essentiel de l'identité féminine ; chez Laurens plutôt d'une remise en question radicale des dimensions de la féminité et de la sexualité féminine.

5 Bibliographie

- Badinter, Élisabeth : *L'amour en plus : histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)*. Paris : Flammarion 1980.
- Badinter, Élisabeth : *Le conflit. La femme et la mère*. Paris : Flammarion 2010.
- Beauvoir, Simone de : La femme révoltée. Propos recueillis par Alice Schwarzer, *Le Nouvel Observateur*, 14 février 1972, p. 47-54. In : Francis, Claude/Gonthier, Fernande (éds.) : *Les écrits de Simone de Beauvoir*. Paris : Gallimard 1979, p. 482-497.
- Donath, Orna : *Regretting Motherhood : A Sociopolitical Analysis*. In : *SIGNS : Journal of Women in Culture and Society* 40.2 (2015), p. 343-367.
- Douglas, Susan J./Michaels, Meredith W. (éds.) : *The Mommy Myth : The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined Women*. New York : Free Press 2004.

- Ernaux, Annie : *Ce qu'ils disent ou rien*. Paris : Gallimard 1977.
- Ernaux, Annie : *La femme gelée*. Paris : Gallimard 1981.
- Ernaux, Annie : *La place*. Paris : Gallimard 1983.
- Ernaux, Annie : *Une femme*. Paris : Gallimard 1987.
- Ernaux, Annie/Rérolle, Raphaëlle : Toute écriture de vérité déclenche les passions. In : *Le Monde*, 03.2.2011, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html [1.11.2023].
- Fortin, Jutta : Das Spiel mit den Namen in der Autofiktion am Beispiel der Romane von Camille Laurens. In : *PhiN-Beiheft* 8 (2014), p. 163–181, <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft8/b8t10.pdf> [1.11.2023].
- Gefen, Alexandre : *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*. Paris, Éditions Corti 2017.
- Halimi, Gisèle : *Fritna*. Paris : Plon 1999.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. : *Ce qu'ils disent ou rien* oder die Wirren des Erwachsenwerdens. In : *Französisch heute* 43558 (2023 1., p. 15–19.
- Laurens, Camille : *Fille*. Paris : Gallimard 2020.
- Maushart, Susan : Faking Motherhood. The Mask Revealed. In : O'Reilly, Andrea (éd.) : *Maternal Theory : The Essential Readings*. Ontario : Demeter Press 2007, p. 460–481.

Faouzia Righi

Mère et fille, une relation sous le signe du paradoxe dans : *Par le fil je t'ai cousue*, de Faouzia Zouari

1 Introduction

Dans le roman intitulé *Par le fil je t'ai cousue* de l'écrivaine tunisienne installée à Paris Faouzia Zouari paru aux éditions Plon en 2022, la narratrice raconte son enfance dans un hameau du nord de la Tunisie où elle a grandi au milieu d'une famille très traditionaliste, sous le regard sévère d'une mère toute puissante et insensible. La relation difficile et conflictuelle avec la mère, sujet déjà de deux autres romans de Faouzia Zouari : *Le corps de ma mère* (2016) et *La retournée* (2006), va être déterminante dans la vie de l'autrice. La narratrice livre en effet dans ce récit autobiographique la formation de son moi d'autrice et de femme adulte à partir de moments clefs, voire parfois traumatiques de son quotidien de petite fille. Son éducation est marquée par un rapport affectif douloureux et paradoxal avec une mère distante, obnubilée par une stricte observance des traditions au point de priver ses propres filles (à part la narratrice, grâce à l'intervention compréhensive du père) de poursuivre leur scolarité et de se réaliser ; car tout dépendait de cette mère analphabète, qui n'a pour d'autre boussole que les différentes privations dont elle a elle-même hérité. L'image de soi que la narratrice construit est tributaire de l'image que lui renvoie sa mère de sa propre féminité et de son propre corps. Cette image est le fruit d'une construction sociale misogyne. La sexualité et le rapport qu'entretiendra la narratrice avec son corps d'enfant et de jeune adulte seront longtemps imprégnés par une culture très forte de l'interdit, édiflée et transmise par sa mère, qui est au centre du roman. L'écriture rétrospective permet à la narratrice de raconter une éducation très genrée. Nous essaierons dans cet article de voir comment l'écriture autobiographique de Faouzia Zouari, tout en condamnant une éducation parfois violente fondée sur une discrimination sexiste ouverte, exprime aussi le besoin paradoxal de s'inscrire dans la lignée de cette mère menaçante à la fois crainte et admirée. Il s'agit pour nous d'examiner la mise en scène dans le récit de cette relation paradoxale avec la mère afin d'analyser ce rapport mère-fille névrosé et douloureux qui n'est pas sans incidence sur l'existence émotionnelle et physique de la narratrice. Notre réflexion suivra les moments suivants : I/ Un roman sous le signe de la négativité II/ Mère et fille, à la recherche du corps perdu III/ Un roman féministe ?

2 Un roman sous le signe de la négativité

Dans une écriture autobiographique qui suit volontairement un ordre chronologique désordonné, la narratrice raconte une enfance vécue sous le signe de la perte. Ni heureuse, ni complètement malheureuse mais surtout privée d'affection maternelle. L'extériorisation de l'amour maternel manquera toujours à l'enfant, à qui la narratrice donne la parole. Entre catharsis et procès fait à la figure maternelle, l'écriture autobiographique de Faouzia Zouari se fraie un chemin entre mémoire et oubli, entre temps présent et temps passé.

2.1 Une mère indifférente et insensible

La narratrice brosse le portrait d'une femme autoritaire et brutale avec ses filles, n'hésitant jamais à les gifler au moindre soupçon d'écart de conduite, lié à leur vie affective et surtout à leur sexualité. C'est aussi une mère qui vit ses grossesses dans le détachement : « Maman ne se préoccupa pas de moi dans son giron, que je vive ou que je crève, elle n'allait pas s'en soucier ne se mettre en pour un énième bébé dont elle ne savait pas si ce serait une fille ou un garçon. »¹ Cela s'oppose à la glorification de la maternité, si caractéristique des cultures maghrébines. Le personnage maternel paraît las ici des grossesses qui se suivent au point de ne plus leur prêter attention et d'ignorer jusqu'à l'existence du bébé qui germe dans les entrailles. La narratrice essaye de comprendre et d'analyser ce détachement dont elle a beaucoup souffert. Elle l'explique par le grand nombre de grossesses plus subies que désirées. Un mélange d'indifférence et de malédiction ont accompagné la venue au monde de la narratrice. Sa mère a même évoqué la forte possibilité pour ce dernier nouveau-né (la narratrice) d'être emporté par les eaux. Cette prédiction revêt dans le texte une dimension prémonitoire. La narratrice considère en effet que ce présage annonçait déjà son destin d'écrivaine par-delà la Méditerranée ; ce qui est une manière de remédier grâce à l'écriture au désamour maternel originel. La narratrice brosse également le portrait d'une femme autoritaire, régissant la vie domestique d'une main de fer. Privée de pouvoir dans l'espace public, elle gouverne l'espace privé. Et c'est cette même mère qui n'a pas protégé ses filles de la tentation incestueuse de ses propres frères ou encore de la présence d'un homme dont la réputation au village est pour le moins douteuse. Cet homme s'appelle Bouda, un villageois au caractère étrange connu

1 Faouzia Zouari : *Par le fils je t'ai cousue*. Paris : Éditions Plon 2022, p. 45-46.

de tous. Il est mort à cause de la tuberculose, attrapée également par la mère de la narratrice, sans que jamais personne ne sache comment. Ce silence étrange qui entoure la contamination mystérieuse de la mère renvoie à un soupçon d'adultère commis par celle-là même qui a voué sa vie à épier les moindres gestes de ses filles et à les cloîtrer. Mais cette mère à laquelle la narratrice ne donne pas de nom (seule l'apostrophe Lalla – qui signifie chère dame – la désigne) est au centre névralgique du récit tout comme le lieu autobiographique : le village d'Ebba. La toponymie et l'onomastique construisent l'imaginaire de l'enfant que fait revivre l'écriture : « Et maman assise au milieu du temps, à surveiller et à commander, comme Dieu Lui-même. Sauf que je souhaiterais ardemment, pour une fois, ne pas laisser ma mère investir tous mes souvenirs. Je lui ai consacré un livre à elle seule. (*Le corps de ma mère*) Il faut qu'elle s'éclipse, qu'elle disparaisse. [. . .] Comment dissocier nos vies à toutes les deux, nos destins, nos désirs ? Nos corps. Il le faudra pourtant. »² Or se séparer du corps de la mère sera le pari impossible de ce roman.

2.2 Un corps dérobé, une mère coupable

Nous pouvons lire ce récit comme une volonté de dépassement de son titre. La narratrice tente de comprendre l'explication d'une dépossession physique et psychique de son propre corps. Or cette dépossession est orchestrée, mise en scène par sa mère. L'incipit et l'excipit se font écho et décrivent une scène matricielle fondatrice : celle où la jeune narratrice est « ferrée » par une dame du village. Ce rituel marquera longtemps l'imaginaire de la jeune enfant : « À la fin du mois d'août, je vis tante Dibiza pousser la porte et je compris le motif de sa venue. Maman avait résolu de me « ferrer » avant mon départ. Les jours qui suivirent, je crus rentrer dans mon corps comme dans une partie dont on s'est exilé. »³ « Dibiza » sera à l'origine d'une longue fêlure psychique qui marquera longtemps la vie de la narratrice : « Du fil, du sang et des mots. Il n'en faut pas plus pour faire disparaître le corps d'une fille. La dématérialiser d'un coup, un seul. »⁴

Le commentaire dans le récit autobiographique de cette scène traumatique traduit l'effet qu'elle a eu sur le rapport de la narratrice avec son corps. Ce mo-

2 Ibid., p. 23–24.

3 Ibid., p. 364.

4 Ibid., p. 11.

ment fondateur de l'interdiction du désir produit une violence symbolique que la jeune fille subit en silence :

- Ouvre la bouche. Avale-moi ça.
Et elle a psalmodié d'une voix basse :
- Tu es un mur contre un fil ! Un mur conter un fil ! Sang de ton genou, ferme ton petit trou !
Sept allers-retours. Sept grains trempés dans les gouttes rondes et écarlates qui jaillissaient de la peau comme d'une fontaine minuscule. J'ai fermé les yeux et mâché les grains. Avec l'impression de me manger. Et l'envie de me vomir.⁵

Le texte autobiographique tente de réparer cette dépossession en la consignait : « Je ne connaissais pas, par exemple, les termes nombril, raie des fesses, ovaires, pubis. Et bien entendu, ce serait pour plus tard, clitoris, petites lèvres, grandes lèvres, utérus. »⁶ Écrire au féminin (les petits garçons ne subissent pas de rituel pour les déposséder de leur corps) ici, c'est donc retrouver son corps en le nommant. Le récit autobiographique permet ainsi de dire une perte fondatrice car la désignation est la première des reconnaissances. Lorsqu'on ne nomme pas un être ou un organe qui pourtant existent, cela revient à vouloir nier leur existence. Entre la première personne personnelle du singulier – je et la troisième personne du singulier – elle se joue dans l'espace textuel la vie d'une enfant que la tradition veut brimer : « J'ai cinq ans. Elle a cinq ans [. . .] J'ai cinq ans. Elle a cinq ans. Elle tremble, et c'est mon corps qui tressaille aujourd'hui, car elle, elle n'a pas de corps. »⁷ Le lecteur peut interpréter le jeu du dédoublement pronominal comme un désir de catharsis et de réparation. La scène de la perte est l'incipit du roman. Elle fait directement écho à son titre d'autant plus que le titre représente la formule magique prononcée par Dibiza. Scène fondatrice et traumatique à la fois, elle ouvre et clôt le roman en décrivant le déroulement d'un rite pratiqué dans certaines régions en Tunisie, qui consiste à fermer symboliquement le corps des petites filles au désir. La violence d'une telle tradition annonce dès le seuil une relation problématique avec les hommes : « Nous étions trois. Ma mère, Dibiza et moi. Plus un métier à tisser. [. . .] Dibiza s'est baissée et a planté un bout tranchant au niveau de la rotule. Une lame à raser ? Un couteau ? Une aiguille ? Je ne me souviens que du reflet du métal. Il passe aujourd'hui encore devant mes yeux comme une ombre irisée. »⁸ La formule que prononce la magicienne a une dimension performative. Le texte la met en valeur par le biais de l'italique : « *Par le*

5 Ibid.

6 Ibid., p. 14.

7 Ibid., p. 17.

8 Ibid., p. 11.

fil, je t'ai cousue ! Ton sang je t'ai fait avaler ! Nul ne pourra plus t'ouvrir ! Ni l'homme ni le fer ! »⁹ – de tels énoncés entendus par une petite fille peuvent expliquer plus tard à eux seuls, bien des vaginismes chez la femme adulte. Le discours direct rend compte du crime symbolique en le réalisant dans la parole de la locutrice : « Voilà, Lalla, je te l'ai *ferrée* ! Une caserne de soldats ne viendrait pas à bout de son hymen ! »¹⁰ L'obsession de la virginité régit toute l'éducation que la narratrice et ses sœurs reçoivent. Elle inscrit leur vie sous le signe de l'interdit. Camille-Lacoste explique cela par le fait que dans les sociétés patriarcales maghrébines « Comme toute la sexualité, la virginité est placée sous contrôle social. »¹¹

2.3 Une vie sous le signe de l'empêchement

Malgré la crainte et l'incompréhension de ce qui lui arrive, la narratrice va s'insurger contre le destin qui lui était préparé : « Je préférerais l'épreuve du sang à celle de la claustration. J'allais devenir la première < femme > de la tribu à pousser loin les études et gagner la liberté. »¹² Aller à l'école primaire va être un combat car sa scolarisation s'était faite aux dépens de celle de ses deux sœurs. Aller à l'école, c'était déjà franchir un interdit. L'un des frères a estimé en effet que la déscolarisation des deux aînées était nécessaire pour empêcher le déshonneur de la famille puisque les hommes du village regardaient l'une d'elles à la sortie de l'école, tandis que des rumeurs disaient que l'autre sœur était amoureuse de son instituteur. Ce qui compte, ce n'est pas l'épanouissement de ces jeunes filles à l'école, encore moins la préparation de leur avenir :

Dans cette société agnatique qui étouffe les personnalités, où les individus doivent oublier leurs propres désirs pour se couler dans des rôles qu'ils doivent assumer pour la plus grande gloire du patrilignage, la fillette, puis la jeune fille est l'élément le plus faible, susceptible de compromettre [. . .] l'ensemble. La cohésion familiale, vertu cardinale, ne doit pas être menacée par un élément accueilli seulement à titre transitoire.¹³

Poursuivre sa scolarité au collège n'était pas facile non plus. La narratrice a dû compter sur le soutien inattendu de son père, qui s'est opposé pour la première fois à son impérieuse épouse, ce qu'il n'a pas fait auparavant pour ses deux autres

9 Ibid., p. 12.

10 Ibid., p. 13.

11 Camille Lacoste-Dujardin : *Des mères contre les femmes, maternité et patriarcat au Maghreb*. Paris : La découverte 1985, p. 73.

12 Faouzia Zouari : *Par le fil je t'ai cousue*, p. 13.

13 Camille Lacoste-Dujardin : *Des mères contre les femmes*, p. 67.

filles. Chaque brin de liberté gagnée dépendait de l'arbitraire d'une mère qui refuse de voir que le monde a changé et que l'instruction des filles était désormais obligatoire. En effet, « C'est bien d'un véritable dressage qu'il s'agit. La mère s'emploie donc à mettre sa fille à l'école de la soumission, à la contraindre, à mater sa personnalité, à en briser toutes les velléités d'indépendance. »¹⁴ La narratrice n'avait ni le droit d'accéder à l'espace extérieur, encore moins à sa propre sphère intime. Seule une forme d'expérience homosexuelle lui a permis de sentir qu'elle avait un corps désirant. Mais malgré tous les interdits et l'insensibilité maternelle, les blessures d'enfant n'empêchent pas la narratrice de continuer à espérer l'amour et la reconnaissance de sa mère.

3 Mère et fille, à la recherche du corps perdu

L'écriture exprime une volonté profonde de comprendre la femme derrière la mère. Justifier la froideur de la mère par une forme de solidarité féminine, voire féministe rend l'entreprise autobiographique encore plus complexe.

3.1 Retrouver l'utérus maternel

Un désir inconscient habite le texte et crée sa dynamique sous-jacente : celui de retrouver le corps originel de la mère pour retrouver une légitimité jamais accordée à la petite fille. Nous décelons cela dans la volonté de retracer l'arbre généalogique des deux familles paternelle et maternelle, arabe d'un côté et berbère de l'autre et dans les deux cas, d'ascendance noble. La quête généalogique refonde le lien avec le corps maternel et crée une légitimité autre que celle procurée par le seul lien biologique. Elle donne aussi une sorte d'aura à la femme-auteurice qui se substitue au manque d'affection maternelle. L'inconscient du texte dit la souffrance du sujet féminin et son désir de reconnaissance. Cela explique la visualisation de l'espace matriciel originel dans le récit autobiographique : « Par l'esprit, je reprends ma posture dans l'utérus, une petite boule informe aux yeux grands ouverts, sursautant et carapatant au rythme de la charrette, tantôt s'accrochant aux parois de chair tantôt glissant sur les muqueuses. »¹⁵ Ainsi la description de la scène d'accouchement exprime un sentiment de manque et d'absence qui marquera à jamais la vie de la narratrice : « Les deux paysannes affectées au service

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Faouzia Zouari : *Par le fil je t'ai cousue*, p. 44.

de maman coururent chercher des bottes de foin qu'elles fourrèrent sous les lattes du lit où leur maîtresse vint se reposer – et moi par la même occasion. Maman me serra contre elle – ce devait être la première et la dernière fois. »¹⁶ Comme l'écrivain et avocate Gisèle Halimi, l'autrice est persuadée que sa mère ne l'aime pas : « Maman m'aime-t-elle ? Une question qui devenait lancinante à mesure que je grandissais. »¹⁷ Cet amour qui fait défaut est un moteur d'écriture puissant. Indirectement, la douleur du désamour va favoriser la naissance de la vocation littéraire de la narratrice. Il s'agit de rendre compte d'une relation de plus en plus conflictuelle avec la mère. La petite fille ne pourra exister qu'en s'opposant à « Lalla » même si elle désespère d'être aimée d'elle.

3.2 Comprendre le corps de sa mère

Paradoxalement, la narratrice décrit sa mère comme une femme libre bien qu'aveuglément attachée à des traditions ancestrales violentes pour les femmes qu'elle transmet avec opiniâtreté. Elle décrit ainsi une épouse passionnée et jalouse qui a tout fait pour ne pas vivre sous le même toit que sa belle-mère et qui a réussi aussi à écarter tout risque de bigamie. Imposant ainsi de fait la monogamie à son époux, elle a triomphé de pratiques matrimoniales humiliantes mais elle n'a jamais transféré ce refus digne dans l'éducation qu'elle donnait à ses filles. Favorisant ouvertement ses fils, elle se fait la gardienne d'une tradition patriarcale implacable. C'est peut-être dans le cadre de l'obéissance au patriarcat qu'elle a aidé des jeunes filles à avorter ou encore à se faire recoudre l'hymen. Toutefois, la narratrice considère cette attitude comme subversive. Il nous semble que le personnage de la mère agit surtout par conformisme pour protéger les jeunes femmes de l'opprobre et maintenir l'ordre social auquel toute femme doit demeurer soumise. L'écriture dévoile une autre contradiction inhérente à la constitution psychique de ce personnage. Veiller à la sauvegarde d'une tradition misogyne ne l'empêche pas d'être une épouse entreprenante, exprimant ouvertement son désir, dans un couple qui possède des livres érotiques écrits par des théologiens de l'islam et que la jeune enfant a découverts par hasard dans un coffre. Entre autoanalyse, autofiction, autobiographie et parfois récit historique, la description du rapport à la mère se construit presque toujours sur un principe de paradoxe. Entre critique, reproche et admiration qui posera plus tard à la narratrice la question épineuse de la transmission.

¹⁶ Ibid., p. 59.

¹⁷ Ibid., p. 100.

3.3 Que transmettre de sa mère ?

La narratrice regrette de ne pas avoir accouché comme sa mère, par voix basse et sans péridurale. Elle tient aussi à préparer certains plats d'une manière identique à la tradition culinaire maternelle. Et elle hérite surtout de cette mère, une relation problématique à l'expression de ses propres sentiments maternels : « Quand je pense que j'ai accouché dans une clinique parisienne, et par césarienne en plus ! [. . .] Une chose est sûre : je resterai avec la frustration de n'avoir pas poussé et sué comme je l'ai vu chez les mamans de mon village. »¹⁸ Cette mère mal-aimante devient un modèle à suivre. Malgré elle, la narratrice lui ressemble et hérite de ses défauts. Une certaine superstition et un certain rapport au sacré lui viennent également de son enfance à Ebba. La narratrice s'en amuse et n'hésite pas à employer l'auto-dérision pour en rendre compte : « Dès mes premières années, j'ai observé les gestes de maman, écouté les prières qu'elle égrenait, les bras découverts jusqu'aux coudes. [. . .] En sorte qu'il m'arrive souvent à Paris d'allumer un brasero -rapporté d'Ebba- et d'en asperger tous les recoins de mon appartement français pour éloigner le mauvais œil. »¹⁹ Tout se passe comme si un lien indélébile inscrit dans les gestes et dans la culture intime de la narratrice la rattache à son village natal et par là même au corps de sa mère. Le récit autobiographique construit ainsi sa dynamique entre le refus d'une enfance douloureuse et la revendication de cette enfance comme espace originel, voire de référence. L'ensemble s'offre au lecteur dans un récit à la première personne qui se prête à lire comme une synecdoque de la condition féminine. Alors peut-on affirmer que *Par le fil je t'ai cousue* est un roman féministe ?

4 Un roman féministe ?

Le féminisme se définit par la défense des droits des femmes contre les normes et l'esprit du patriarcat qui a mis en place un système de valeurs inégalitaires et aliénant favorisant les hommes au dépens des femmes. Dans ce sens, le roman de Faouzia Zouari porte en lui un engagement féministe puisqu'il montre bien comment tout le processus de l'éducation donnée par la mère, est fondé sur l'inégalité de genre. En même temps, il serait difficile de classer ce roman d'une manière absolue dans la catégorie des romans engagés au sens où l'entendait Sartre. Il donne cependant à voir la situation des femmes et des petites filles dans

¹⁸ Ibid., p. 66.

¹⁹ Ibid., p. 95.

toutes ses contradictions et ses peines. La relation de la narratrice à sa mère n'est pas sans rappeler la relation de l'avocate et écrivaine féministe tunisienne Gisèle Halimi à sa propre mère, à qui elle demande dans son roman autobiographique *Le lait de l'oranger*, pourquoi elle ne l'aime pas et pourquoi elle a toujours préféré ses frères.

4.1 Des mères qui préfèrent leurs fils

Toutes les contradictions dans le comportement de la mère s'inscrivent dans une aliénation dont elle n'a pas les clés mais dont elle suit presque instinctivement la recette. Malgré des actions qui pourraient être jugées comme féministes et audacieuses, « Lalla » n'a aucune lucidité dans le traitement qu'elle réserve à ses enfants puisqu'elle montre ouvertement qu'elle préfère ses fils à ses filles. Alors que le patriarcat est à l'origine de sa claustration domestique, elle ne remet jamais en cause le pouvoir de hommes auquel elle soumet avec vigueur ses propres filles à qui elle s'adresse uniquement sur le mode de l'injonction et du reproche. La maison familiale n'a jamais été pour la narratrice et ses sœurs un espace de protection et de refuge, mais bien au contraire un espace menaçant et sans affection. L'œuvre littéraire leur redonne la parole renforçant l'idée selon laquelle la littérature peut soigner, guérir, aider ou faire du bien.

4.2 Sexisme et société

L'ethnologue Camille Lacoste-Dujardin écrit à propos de l'éducation des filles au Maghreb : « La fillette doit surveiller son maintien, baisser les yeux, discipliner son regard ; on dit que les yeux d'une fille sont aussi dangereux qu'un fusil. Elle ne doit pas sourire aux hommes, éviter de leur parler, ne leur adresser aucun geste, ne rien accepter d'eux, leur céder le passage et le haut du côté du chemin, le plus souvent d'ailleurs emprunter des chemins particuliers réservés aux femmes. »²⁰

Le sexisme structure en effet la vie dans le village d'Ebba et met en place un ordre hiérarchisé entre les sexes que personne ne remet en cause. « Les bébés filles boivent dans le lait maternel la consigne du silence. Et l'appliquent assez tôt. Ebba bruissait de la voix des hommes. Des femmes-mères, épouses et grandes sœurs – on ne percevait que des échos étouffés, leurs pas derrière les murs, des

²⁰ Camille Lacoste-Dujardin : *Des mères contre les femmes*, p. 65.

pas ténus, mesurés. »²¹ De cet ordre inégalitaire, il est resté dans l'inconscient de la narratrice un certain nombre d'impératifs injustes auxquels elle se surprend parfois en train d'obéir. Mais elle ne sut jamais si son père approuvait réellement cet ordre moral rigoureusement observé par son épouse. Tout le récit laisse à penser que le silence du père devant les scènes d'injonction maternelle n'était pas un silence d'approbation mais plutôt un silence de désapprobation. La mère de la narratrice privilégiait ses fils et l'idée de les déscolariser ne pouvait même pas lui effleurer l'esprit. Elle trouvait par ailleurs normal qu'ils aient une vie sexuelle avant le mariage, puisque ce sont des hommes. Plus que cela, elle s'en vantait en comparant les conquêtes amoureuses de l'un de ses fils à celles de son propre père, qui pratiquait ouvertement le droit de cuissage au village : « Et sans comparaison aucune, les dites attentions se portaient sur mes frères, qui allaient et venaient comme les dieux de l'Olympe, beaux et sûrs d'eux. »²² « Lalla » rabaisait ses filles qu'elle estimait laides : « Une chose est sûre, maman nous éleva, mes sœurs et moi, dans l'idée que nous étions les plus vilaines du village. »²³ Les réformes du jeune État fraîchement indépendant s'opposèrent à l'ordre ancien sans changer pour autant l'attitude de « Lalla ».

4.3 Féminisme d'État et résistance conservatrice, l'écriture autobiographique au prisme de l'Histoire

Le roman fait état des changements que l'État nouvellement indépendant met en place pour émanciper les femmes. La polygamie est désormais interdite et la scolarité des filles devient obligatoire. Or ces réformes n'étaient pas du goût de tout le monde. Elles annonçaient le passage à une autre époque qui va transformer le village d'Ebba. La mère de la narratrice ne comprendra rien à ces changements. Elle s'obstinera à continuer à vivre avec les archaïsmes du passé. Le récit montre comment la scolarisation des filles a mis un certain temps avant de se généraliser. Lorsque la narratrice entre au collège, la majorité écrasante des élèves était des garçons : « L'arrivée au collège me renvoya à mon ancienne condition : sous le regard d'une gent masculine numériquement dominante et inconnue, mon corps disparut de nouveau. »²⁴ Écrire l'enfance a fait de la narratrice l'héroïne d'une existence dont elle est devenue maîtresse alors que l'éducation donnée par sa mère la prédestinait à tout subir et à ne rien choisir. Ainsi le récit autobiographique

21 Faouzia Zouari : *Par le fil je t'ai cousue*, p. 97.

22 Ibid., p. 100.

23 Ibid.

24 Ibid., p. 264.

« n'est pas simplement raconter des événements passés. C'est s'évaluer constamment comme le héros d'un roman d'apprentissage pour qui chaque péripétie est le moment d'une formation, porteur d'une occasion de maturation à saisir. »²⁵ La narratrice devient actrice de sa destinée, qui grâce à la vocation littéraire, devient au sens étymologique extraordinaire. L'écriture lui a permis de se construire et de se reconstruire.

5 Conclusion

La figure écrasante de la mère a eu un grand effet sur le devenir et la formation de l'univers affectif et amoureux de la narratrice. C'est pourquoi, l'autrice francophone Faouzia Zouari est sans concession à l'égard des traditions qui pèsent sur le devenir des femmes et leur émancipation. Son expérience singulière telle que relatée dans ce récit autobiographique érige la lecture et l'instruction en praxis de l'émancipation. *Par le fil je t'ai cousue* incarne une double archéologie : celle d'une vocation littéraire et celle de la libération d'une femme que tout prédestinait à la claustration. Exilée dans son propre corps, elle prend conscience d'elle-même au sens ontologique et philosophique grâce à l'école. La mère, à la fois référence et anti-modèle, devient paradoxalement le point de départ d'un long parcours de libération qui se réalisera dans une autre langue.

6 Bibliographie

- Bourdieu, Pierre : *La domination masculine*. Paris : Seuil 1998.
- Éliacheff, Caroline/Heinich, Nathalie : *Réparer le monde*. Paris : Corti 2017.
- Lacoste-Dujardin, Camille : *Des mères contre les femmes, maternité et patriarcat au Maghreb*. Paris : La découverte 1985.
- Lejeune, Philippe : *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil 1995.
- Naouri, Aldo : *Les filles et leurs mères*. Paris : Odile Jacob 1998.
- Reid, Martine : *Femmes et littérature : Une histoire culturelle*. Paris : Gallimard 2020.
- Segarra, Marta : *Leur pesant de poudre, Romancières francophones du Maghreb*. Paris : L'Harmattan 1997.
- Segarra, Marta : *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris : Karthala 2010.
- Zanone, Damien : *L'autobiographie*. Paris : Ellipse 1996.
- Zouari, Faouzia : *Pour un féminisme méditerranéen*. Paris : L'Harmattan 2014.
- Zouari, Faouzia : *Par le fil je t'ai cousue*. Paris : Plon 2022.

25 Damien Zanone : *L'autobiographie*. Paris : Ellipse 1996, p. 14.

Tomoya Tamura

La fuite du monde maternel et le roman chez Milan Kundera

1 Introduction

Le motif de la mère est récurrent dans les nombreuses œuvres de Milan Kundera. Mères et enfants établissent mutuellement une relation hiérarchique et tentent de limiter sans cesse l'acte de l'autre. Un conflit psychique vécu par les personnages dans cette situation oppressive, met en exergue leur désirs et contours.

Pendant, on ne pourrait pas dire qu'assez d'études précédentes se sont penchées sur ce rôle de mère chez ce romancier. Certes, la représentation de femmes a fait l'objet en particulier du point de vue féministe. Nous pourrions considérer *Milan Kundera & Feminism. Dangerous intersections* (1995) de John O'Brien comme l'une des études représentatives. Comme nous le verrons plus loin en détail, il a mis en évidence l'attitude ambivalente de Kundera à l'égard des représentations féminines, c'est-à-dire la contradiction entre ses expressions misogynes et ses propos conscients sur ces disproportions. En passant par l'analyse d'O'Brien qui a visé à examiner l'image de la « femme », nous nous focaliserons sur celui de la « mère ».

Nous commencerons par constater des critiques et des analyses sur la représentation féminine chez Kundera et passerons en suite à la réflexion détaillée des romans, en particulier *Risibles amours* (1968), *La vie est ailleurs* (1973) et *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1984) dans l'ordre chronologique de leur publication. Ces examens nous permettront de délimiter la typologie de la mère chez Kundera.

En plus, nous aborderons la fonction que les mères occupent dans le monde kundérien. Elles donnent au protagoniste des motivations de l'action et, en d'autres termes, engendrent le dynamisme qui développe l'intrigue romanesque. Nous éclaircirons comment l'écrivain met en marche ce dispositif basé sur le rôle de genre.

Note: Toutes les citations de l'œuvre de Kundera en français se réfèrent aux éditions suivantes : Milan Kundera : *Œuvre* tome I-II. Paris : Gallimard 2011 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »). Nous indiquons les citations par l'abréviation *Œ*, le numéro du tome, le titre du roman et le numéro de page.

2 Les critiques sur la représentation féminine de Kundera

Kundera pourrait éventuellement être considéré comme un écrivain misogyne. Jordan Elgrably, par exemple, dans une interview avec l'auteur, fait remarquer que les personnages féminins sont toujours placés dans une position intellectuellement inférieure par rapport aux personnages masculins. Kundera lui répond en les termes suivants : « voici le domaine de l'inconscience, de l'irrationnel, un domaine qui m'est tout à fait intime »,¹ et tente de maintenir la distance avec la critique féministe. Dans son affirmation évasive selon laquelle « il y a une limite au-delà de laquelle le romancier ne peut plus théoriser sur ses propres romans et d'où il doit savoir comment garder le silence »,² on peut trouver, comme le souligne Manabu Shinohara, l'intention d'orienter le regard du lecteur vers l'interprétation souhaitée par le romancier.³

Mais les critiques acerbes ne cessent de se diriger vers sa typologie déformée. À l'occasion de la publication de *L'Immortalité*, James Wolcott avance qu'il est « étrange que l'aversion de Kundera pour les femmes et leurs exigences insensées n'ait pas été plus remarquée » pour s'en prendre à son côté misogyne.⁴ En plus, ce critique accuse de caractérisation sexiste l'écrivain qui utilise en particulier le corps féminin en tant que lieu à exposer les aspects physiques de l'humain. « C'est ainsi qu'il divise les rôles sexuels : exhibitionnisme intellectuel pour les hommes, exhibitionnisme physique pour les femmes. L'avantage va aux hommes, car leur esprit survit au corps des femmes » dit Wolcott.⁵

Une telle appréciation s'engendrerait par les personnages « donjuanesques » qui font l'esthétique de Kundera. Le regard des séducteurs, qui conquièrent de nombreuses femmes, réduit les femmes à des objets de désir, comme le reconnaît Eva Le Grand : « Dans la typologie kundérienne, le coureur libertin est associé de manière provocatrice au « mysogyne » ». ⁶

1 Jordan Elgrably : Conversations with Milan Kundera. In : *Salmagundi* 73 (Winter 1987), p. 24.

2 Ibid., p. 24.

3 Manabu Shinohara : À la recherche de la concrétude : La possibilité d'une lecture de *L'Identité* de Milan Kundera sous l'angle de la théorie du genre. In : *Études de langue et littérature françaises du Kantô*, n° 17 (2008), p. 267–282. (En japonais)

4 James Wolcott : The Unbearable Lightness of Reason : The sexes do battle on the intellectual minefields of Milan Kundera's new novel. In : *Vanity Fair* (May 1991), p. 58.

5 Ibid.

6 Eva Le Grand : *Kundera ou La mémoire du désir*. Montréal et Paris : XYZ et L'Harmattan 1995, p. 189.

Ainsi, bien qu'il y ait beaucoup de discours sévères sur ses expressions péjoratives, on n'observe pas assez d'études qui se concentrent sur la représentation féminine. Toutefois, dans l'une des études centrées sur cette optique, *Milan Kundera & Feminism. Dangerous intersections* de John O'Brien, il remet en question leurs critiques univoques, en affirmant simultanément le fait que son écriture est sexiste comme on l'a vu ci-dessus.

Dans la première partie de son travail, composée en deux parties, le chercheur dénonce Kundera qui forme les personnages féminins sur la base de plusieurs éléments binaires, et donc réducteurs. Cependant, dans la deuxième partie, il relève que « tant de représentations stéréotypées des femmes sont atrocement reconnaissables » pour les lecteurs.⁷ Autrement dit, O'Brien présente la possibilité que Kundera soit conscient des désirs masculins suggérés dans ses œuvres et de la position désavantageuse des femmes en tant qu'objets de ces désirs. Il dégage de ses œuvres « la possibilité contradictoire que ces romans soient à la fois sexistes et féministes ».⁸ On peut dire qu'il a neutralisé les évaluations négatives dans le contexte féministe.

La lecture productive d'O'Brien a conduit un nouveau point de vue dans le monde de Kundera et a sauvé ses œuvres, en leur évitant d'être réduites à un discours discriminatoire. Mais nous avons l'impression qu'il n'a que fini par se poser la question de savoir si ses romans étaient féministes ou non. Ce qui importe, ce serait de savoir de quelle manière notre auteur joue de ces éléments pour construire le monde fictif et faire avancer l'intrigue. Notre propos entend montrer ci-dessous, même partiellement, comment la représentation de la « mère » active le déroulement du roman.

Pour cette analyse, nous nous rappellerons des éléments tels que la « beauté/laideté (beauty/ugliness) » ou la « madone/putain (madonna/whore) », qu'O'Brien a distingué comme la dichotomie qui domine les valeurs des personnages féminins. Les « mères » sont obsédées par les jugements esthétiques sur leurs corps et oscillent constamment entre des images de pureté et de désir sexuel. Elles souffrent toujours de conflits psychologiques qui en découlent.

7 John O'Brien : *Milan Kundera & Feminism : Dangerous intersections*. New York : St. Martin's Press 1995, p. 5.

8 Ibid., p. 12.

3 La relation oppressive entre la mère et l'enfant

Parmi les nombreuses œuvres de cet auteur, notre réflexion s'attachera aux trois œuvres romanesques : *Risibles amours*, *La vie est ailleurs* et *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, dans l'ordre chronologique de leur publication afin de démontrer les variations et les changements de la relation entre la mère et l'enfant.

3.1 *Risibles amours* : l'oppression de l'enfant sur la mère

Kundera a introduit pour la première fois un personnage maternel dans son conte « Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts », dans la troisième note du recueil *Risibles amours* (1968).⁹

Le protagoniste de ce récit est une femme cinquantenaire, dont la tombe de son défunt mari a été enlevée parce qu'elle en avait oublié le renouvellement de concession. Alors qu'elle se promène dans la ville, craignant d'être réprimandée par son fils pour sa faute d'avoir donné une seconde mort aux défunts, elle croise un homme avec qui elle a passé une nuit dans le passé. Il la séduit à nouveau, mais elle l'appréhende et craint qu'en lui montrant son corps déjà âgé, elle ne ternisse sa beauté ainsi que son image associée à sa jeunesse d'autrefois dans la mémoire de l'homme.

Mais la raison de son renoncement à sa vie sexuelle ne consiste pas seulement dans sa vieillesse physique. Il est étroitement en lien avec l'oppression par son fils, qui la force à rester fidèle à son défunt mari parce qu'« il lui répugnait de penser que sa mère pût avoir une vie sexuelle ».¹⁰ La mère résigne à renoncer à ses pul-

9 Dans son premier recueil de poèmes, *L'Homme, ce vaste jardin* (1953), Kundera a écrit un court poème, intitulé « Mères ». (Milan Kundera : *Člověk zahrada širá*. Praha : Československý spisovatel 1953, p. 32–33.) Dans ce poème, Kundera décrit une mère qui se souvient avec nostalgie de son fils et l'amour qu'il lui porte. L'image maternelle qui caresse doucement le manteau pour enfants que son fils portait, et les mots du fils, « mais sans toi [= mère], je suis triste et j'ai froid », expriment avec éloquence l'amour entre la mère et le fils. Cependant, il nous faut noter que leur relation chaleureuse s'effondre dans le roman. On peut en trouver la raison dans « la distance ironique à l'égard du monde et de ma propre vie », que l'auteur a découverte en écrivant *Risibles amours*. (Květoslav Chvatík : *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris : Gallimard 1995 (coll. « Arcades »), Annexe, « De la Note de l'auteur pour la première édition tchèque de *Risibles amours* après la libération du pays de l'occupation russe », p. 241.) La possibilité que la forme romanesque ait déclenché un changement de ses valeurs sur le motif de la mère serait un sujet qui mérite d'être approfondi dans des recherches ultérieures.

10 Milan Kundera : *ŒI, Risibles amours*, p. 114.

sions sexuelles, bien qu'elle perçoive derrière sa demande « le désir de tyranniser la mère, de la maintenir dans des limites convenables pour une veuve ».¹¹

Et elle, bien qu'elle se rendit compte, parfois, qu'il la poussait ainsi dans la tombe, avait fini par lui céder, par capituler sous sa pression et même par idéaliser cette capitulation en se persuadant que la beauté de sa vie provenait justement de ce silencieux effacement derrière une autre vie.¹²

La disparition de sa liberté sexuelle suggérerait la mort de son mari par le biais du terme de « tombe ». La mère tente de sublimer la mort de son aspect sexuel en un mythe de dévouement à son fils.

Mais la mère, encouragée par la séduction de l'homme et les souvenirs de sa jeunesse, oublie peu à peu son fils et essaie de se livrer à lui. Lorsqu'elle est embrassée par ce dernier dans sa chambre où « elle était comme suspendue au-dessus des toits et aussi, sensation plus agréable encore, au-dessus de sa vie »,¹³ en d'autres termes, dans un espace éloigné de sa vie devenue sa dévotion, elle sent qu'« [à] présent, son fils était infiniment loin ».¹⁴

Bien qu'elle craigne que sa vieillesse physique actuelle ne détruise la belle image de son passé, qu'elle compare à un « monument », la mère finit par comprendre que ce monument est aussi inutile que la tombe enlevée de son mari.

[. . .] les vieux morts devaient céder la place aux jeunes morts et les monuments ne servaient à rien, même ce monument à sa mémoire que l'homme qui était maintenant à côté d'elle avait révééré pendant quinze ans ne servait à rien, tous les monuments étaient pour rien, pour rien. Voilà ce qu'elle disait à son fils en pensée, et elle regardait avec une satisfaction vengeresse son visage qui se crispait et qui lui criait : « Tu n'as jamais parlé comme ça, mère ! »¹⁵

Elle ne se préoccupe plus de la vieillesse corporelle qui déforme sa belle image d'autrefois. Sa décision s'est proclamée dans son cœur sous la forme d'un défi à son fils.

La première chose à noter dans cette histoire est que Kundera dépeint la mère comme un lieu de conflit entre ses désirs sexuels et son angoisse face à sa laideur physique engendrée par la vieillesse. Comme le souligne O'Brian, les personnages féminins sont compris dans la dichotomie « beauté/laidetour » ou « madone/putain ».

11 Ibid.

12 Ibid.

13 Ibid., p. 111.

14 Ibid., p. 120.

15 Ibid., p. 123–124.

En plus, nous devrions faire remarquer que l'enfant joue ici le rôle répressif des désirs sexuels maternels. La relation répressive entre la mère et l'enfant est récurrent dans l'ensemble du corpus kundérien et il en va de même dans *La vie est ailleurs*, que nous analyserons dans le chapitre suivant. Mais la mère porte également le sujet de répression et ils exercent donc réciproquement une domination l'un sur l'autre.

3.2 *La vie est ailleurs* : l'oppression réciproque entre la mère et l'enfant

Aucun autre roman de Kundera ne place au centre de l'histoire le personnage dont la nature de « mère » est autant soulignée que dans *La vie est ailleurs*. L'histoire se développe autour de la vie du jeune poète Jaromil et de sa mère.

Le roman commence par une description de l'époque où le poète était dans le ventre de sa mère. Ce qui attire fortement notre attention, c'est sa transformation des valeurs esthétiques que la maternité confère à la mère. Comme dans « Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts », l'écrivain met également ici l'accent sur le thème de la beauté et la vieillesse physique.

La mère du poète reconnaît positivement le changement de son corps physique à la suite de la conception d'un enfant : « le ventre qui grossissait et enlaidissait était pour ce corps une réserve sans cesse croissante de fierté ». ¹⁶ Après la grossesse, elle comprend qu'« il était un corps pour quelqu'un qui n'avait pas encore d'yeux », ¹⁷ ce qui le place en dehors des limites du jugement esthétique. Le corps devient un objet uniquement pour le bébé.

Cette transformation des valeurs se maintient même après l'accouchement. En s'occupant de son fils et s'abandonnant confortablement l'une à l'autre, la mère vit un « état *édénique* » où « la laideur ne se distingue pas de la beauté, de sorte que toutes les choses dont se compose le corps n'étaient pour eux ni laides ni belles, mais seulement délicieuses ». ¹⁸ Elle regagne le regard avant de manger le fruit défendu. Nous observons ici que Kundera rattache continuellement le rôle maternel au thème de la beauté corporelle.

Comme *Risibles amours*, la relation oppressive entre la mère et l'enfant se place toujours au centre de l'écriture kundérienne. Jaromil, un fils qui ne supportait pas non plus la vie sexuelle de sa mère veuve, s'oppose à elle en s'indignant lorsqu'elle

¹⁶ Milan Kundera : *ŒI, La vie est ailleurs*, p. 475.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., p. 476.

est courtisée par un collègue et « cherchait à savoir comment Jaromil accueillerait sa liberté érotique »¹⁹ : « [comment] une femme qui a vécu un grand amour peut-elle se vautrer dans un lit avec un autre ? ».²⁰ Le motif de la loyauté envers le mari décédé est repris du recueil.

Cependant, dans *La vie est ailleurs*, la mère est également le sujet qui contrôle la vie sexuelle de son fils. Elle se retrouve dégoûtée par la sexualité de Jaromil lorsqu'il lui demande une chambre privée pour qu'il puisse être seul avec son amoureuse. Cette impulsion répugnante est si forte qu'elle l'interdit aux dépens de sa propre vie sexuelle. La mère a espéré une fois pouvoir « acheter avec la liberté de Jaromil un peu de liberté pour elle-même »,²¹ mais se rend compte plus tard que « le dégoût que lui inspirait la vie charnelle de son fils était plus fort que le désir de son corps de vivre sa propre vie ».²²

En outre, ce dégoût est si grand qu'il l'incite à empêcher l'acte sexuel du fils. Lorsque la mère s'aperçoit que Jaromil fait l'amour avec sa petite amie rousse dans sa chambre, « elle fut brusquement saisie d'une terrible envie [. . .] de rompre l'intimité du petit monde clos que formaient la rousse et Jaromil » et invente une raison pour entrer dans la pièce par un désir « de le proclamer sien » et « de l'occuper ».²³

Cette action extravagante se base sur une aspiration maternelle de reprendre le bonheur dans lequel elle nageait autrefois avec son bébé. Elle souhaite « être avec eux [= Jaromil et la rousse] comme elle était avec Jaromil quand elle le faisait boire à son sein nu ».²⁴ Mais ce désir viendrait aussi du sentiment de maîtrise suscitée lorsqu'elle a nourri son enfant.

[. . .] elle l'obligeait à manger et, pour la première fois, elle éprouvait le sentiment de n'être pas seulement l'amie, mais aussi la *souveraine* de ce corps ; ce corps se rebellait, se défendait, refusait d'avalier, mais il y était contraint ; elle observait avec une étrange satisfaction cette vaine résistance et cette capitulation, le cou mince où l'on pouvait suivre le cheminement de la bouchée avalée à contrecœur.²⁵

Et la mère jette son ombre sur la vie sexuelle de Jaromil également par le contrôle des sous-vêtements qu'il porte tous les jours. Un soir, il a dû renoncer à une nuit avec une belle femme parce qu'il ne voulait pas lui montrer l'affreux caleçon pré-

19 Ibid., p. 562–563.

20 Ibid., p. 562.

21 Ibid., p. 633.

22 Ibid., p. 634.

23 Ibid., p. 665.

24 Ibid.

25 Ibid., p. 478.

paré par sa mère. En s'en souvenant, le jeune homme la décrit comme la « mère qui le tenait à l'extrémité d'une longue laisse » et il sent que « le collier s'incrustait dans son cou ».²⁶

Ainsi, dans *La vie est ailleurs*, la mère et le fils s'oppriment mutuellement leur vie sexuelle alors que dans *Risibles amours*, on ne voyait que la répression par le fils. En plus, la continuité de son intention d'associer la mère à la problématique de la « beauté/laidéur » du corps témoigne du lien fondamental entre ces sujets pour notre auteur.

3.3 *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : l'oppression de la mère sur l'enfant

Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, c'est uniquement la fille, l'héroïne Tereza, qui subit l'oppression. Sa domination ne porte pas sur sa vie sexuelle, mais sur une sphère plus intime et identitaire. Sa mère viole la nudité de sa fille, à savoir un domaine secret et fondamental de l'être humain pour contrôler son identité.

Son désir de domination découle de son regret à l'égard du passé. La mère, qui se reconnaît belle depuis son plus jeune âge, était entourée de nombreux hommes qui l'aiment. Mais lorsqu'elle est tombée enceinte de Tereza contre sa volonté, elle a dû mettre une croix sur ses aspirations futures. A la suite de son remariage, la mère, qui « se regardait une fois de plus dans la glace » et « s'aperçut qu'elle était vieille et laide »,²⁷ s'est décidé à se venger de sa situation tragique via la domination sur sa fille. Elle parle de sa propre vie sexuelle à haute voix, exhibe son dentier et se promène nue dans la maison « comme si elle voulait, par son impudeur, tirer un trait solennel sur sa vie passée et crier bien haut que la jeunesse et la beauté qu'elle a surestimées n'ont en fait aucune valeur ».²⁸ Elle oblige ensuite Tereza à entrer dans le même monde.

Elle insiste pour que sa fille reste avec elle dans le monde de l'impudeur où la jeunesse et la beauté ne signifient rien, où l'univers n'est qu'un gigantesque camp de concentration de corps qui se ressemblent l'un l'autre et dont les âmes sont invisibles.²⁹

²⁶ Ibid., p. 680.

²⁷ Milan Kundera : *CEI, L'Insoutenable Légèreté de l'être*, p. 1173.

²⁸ Ibid., p. 1176.

²⁹ Ibid.

Le monde maternel s'exprime par le terme choquant de « camp de concentration ». Elle tente d'uniformiser le corps de Tereza et de l'entraîner au-delà de la beauté et de la laideur.

Cette vengeance injustifiée s'exécute également par l'interdiction de fermer la salle de bain à clé. Le narrateur traduit cette expérience qui traumatise Tereza en son rêve symbolique, dans lequel elle défile autour d'une piscine avec un groupe d'inconnues nues.

Marcher au pas, nue parmi d'autres femmes nues, c'était pour Tereza l'image la plus élémentaire de l'horreur. Au temps où elle habitait chez sa mère, il lui était interdit de s'enfermer à clé dans la salle de bains. Par-là, sa mère lui disait : ton corps est comme tous les autres corps ; tu n'as pas droit à la pudeur ; tu n'as aucune raison de cacher quelque chose qui existe sous une forme identique à des milliards d'exemplaires. Dans l'univers de sa mère, tous les corps étaient les mêmes et marchaient au pas l'un derrière l'autre. Depuis l'enfance, la nudité était pour Tereza le signe de l'uniformité obligatoire du camp de concentration ; le signe de l'humiliation.³⁰

Son horreur pour l'univers maternel est évoquée de nouveau avec le mot « camp de concentration ». Et cette violation sur la nudité, à savoir sur le domaine identitaire conduit au miroir Tereza, qui s'efforce constamment de trouver des signes de soi dans son visage.

Maintenant, nous pouvons mieux comprendre le sens du vice secret de Tereza, de ses longs regards répétés devant le miroir. C'était un combat avec sa mère. C'était le désir de ne pas être un corps comme les autres corps, mais de voir sur la surface de son visage l'équipage de l'âme surgir du ventre du navire.³¹

Kundera exprime la surface du miroir comme un lieu de lutte entre Tereza et sa mère. Cependant, l'identification d'héroïne, qui ressemble à sa mère, ne se réalise pas facilement, car elle finit parfois par « retrouver sur son visage les traits de mère ». Son tiraillement identitaire l'amène à « [tendre] sa volonté pour s'abstraire de la physionomie maternelle, en faire table rase et ne laisser subsister sur son visage que ce qui était elle-même » devant le miroir.³²

Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, la mère seule porte le rôle de dominatrice. Son intervention s'étend au-delà de la sphère sexuelle, au domaine plus fondamental et identitaire. De *Risibles amours* à *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Kundera fait passer le rôle oppressif de l'enfant à la mère et augmente le degré de répression. Il convient également de souligner que ce rôle n'est joué que par le

³⁰ Ibid., p. 1184–1185.

³¹ Ibid., p. 1176.

³² Ibid., p. 1172.

personnage périphérique, qui est une composante de la situation du protagoniste. On peut dire que Kundera ne demande plus au lecteur d'être empathique avec le personnage maternel.

Nous ajouterons que la relation entre la mère et l'enfant dans son œuvre ultérieure, *L'Ignorance* (2000), est aussi une répétition de celle que l'on retrouve dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Irena, l'héroïne du roman, éduquée très strictement par sa mère dès son enfance, subissait l'oppression maternelle comme Tereza. « [Sa mère] savait bien que sa simple présence écraserait sa fille » et que « la conscience de sa force, telle qu'elle se reflétait dans la réaction d'Irena, la rajeunissait ». ³³ La description d'Irena, qui doit se précipiter plusieurs fois vers le miroir parce qu'elle « se sentait moins jolie et moins intelligente », ³⁴ évoque au lecteur Tereza. En outre, il s'agit ici également de la mère placée à la périphérie du récit en tant que personnage dénué de description psychologique. En plus de cela, de même que dans d'autres œuvres, nous pouvons retrouver le lien fondamental entre la « mère » et la sphère sexuelle chez Kundera dans la dernière partie de ce roman, où elle s'immisce directement dans la vie sexuelle de sa fille en ayant une relation érotique avec son mari.

4 La fuite du monde maternel et la dynamique du roman

Comment est-ce que Kundera fait fonctionner cette relation d'oppression dans le monde romanesque ? Nous pourrions dire que le rôle de la « mère » agit comme un dispositif catalysant la motivation des actions des personnages. Les enfants cherchent à fuir l'univers maternel et c'est cette aspiration qui active l'intrigue du roman.

Dans *La vie est ailleurs*, l'intervention excessive de sa mère constitue un obstacle pour le protagoniste Jaromil, un jeune homme aspirant à la maturité. Par exemple, il s'aperçoit que son visage a une expression qui ressemble à celle de sa mère lorsqu'il assiste à une discussion entre adultes dans la maison d'un peintre qu'il respecte : il n'arrive pas à exprimer ses pensées et à s'engager dans la discussion de peur d'exposer son immaturité.

³³ Milan Kundera : *ŒII, L'Ignorance*, p. 470.

³⁴ *Ibid.*

Il sentait que sa maman était collée sur son visage, qu'elle l'enveloppait comme la chrysalide enveloppe la larve à laquelle elle ne veut pas reconnaître le droit à sa propre apparence.

Et il était là, parmi des adultes, revêtu du masque de sa maman qui le serrait dans ses bras, le tirait vers elle pour l'éloigner de ce monde auquel il voulait appartenir [. . .]. Cette situation était si intolérable que Jaromil rassembla toutes ses forces pour secouer le masque maternel, pour s'en débarrasser ; il s'efforça d'écouter la discussion.³⁵

La mère couvre Jaromil et le sépare du monde des adultes. Mais la chrysalide fait pressentir l'éclosion. Il a fini par se révolter contre l'opinion du peintre et trahir la vision artistique que le poète lui-même partageait, mais en retour « Jaromil perdit, l'espace d'un instant, l'impression qu'il était un enfant ».³⁶ Il déclare ici sa foi dans le réalisme populaire imposé par la révolution communiste et cette profession de foi mensongère dans le but de s'émanciper au monde maternel prépare indirectement le chemin pour qu'il écrive des poèmes en faveur de la révolution. Le passage du monde de la poésie au monde politique s'exprime en correspondance avec la fuite de sa mère. Sa résistance contre elle constitue l'un des facteurs de son principe d'action décisif.

Cette fuite de la mère provoque également l'action du personnage dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Tereza quitte la petite ville où elle vivait avec sa mère pour aller à Prague en poursuivant son amoureux, Tomas, mais c'est son désir d'échapper à sa mère qui a été le principal facteur de son action : « [elle] était venue vivre avec lui [= Tomas] pour échapper à l'univers de sa mère où tous les corps étaient égaux. Elle était venue vivre avec lui pour que son corps devienne unique et irremplaçable ».³⁷

En outre, lorsque l'on lui propose un travail de photographe à son refuge, elle se rend compte que ce qu'elle veut, c'est vivre avec Tomas. Mais sa motivation sous-jacente se répète à nouveau explicitement : « Tout ce qu'elle voulait, c'était échapper au monde de sa mère ».³⁸ La mère fonctionne ici comme un facteur fondamental qui déclenche le déplacement concret du personnage.

De même, dans *L'Ignorance*, l'essence de l'action d'Irena reposait sur le désir de fuite. Elle avoue qu'elle a épousé son ex-mari « uniquement pour échapper à [sa] mère »³⁹ et elle reconnaît bien que « [c]'est à ce moment-là [. . .] qui a été le

35 Milan Kundera : *CEI, La vie est ailleurs*, p. 597.

36 Ibid., p. 599.

37 Milan Kundera : *CEI, L'Insoutenable Légèreté de l'être*, p. 1185.

38 Ibid., p. 1196.

39 Milan Kundera : *CEII, L'Ignorance*, p. 541.

point de départ de toute ma vie et que je n'ai jamais réussi à réparer ».⁴⁰ Son propre destin de partir de sa patrie est également dû à l'exil forcé de son ex-mari. L'ombre de sa mère la poursuit donc toujours comme l'origine de ses actions.

Kundera place ainsi la mère dans le récit comme un dispositif qui définit les principes d'action des personnages. En d'autres termes, la domination maternelle déclenche des actions concrètes de l'enfant et dynamise l'intrigue du roman lui-même. Et leur relation, qui constitue le châssis du développement du roman lui-même, le rend plus persuasif.

5 Conclusion

La représentation de la mère chez Kundera s'est constamment entourée de situations d'oppression. Elle souffre, comme le souligne O'Brian, dans « beauté/laideur » du corps vieillissant ou bien dans « madone/putain », à savoir l'image chaste et le désir sexuel. Et ce rapport répressif motivait l'action de ses enfants, et apportait un dynamisme et une force de persuasion au développement du roman.

Nous avons examiné en particulier les romans dans lesquels le rôle de la mère est étroitement associé aux personnages centraux, mais il est difficile de résumer la représentation maternelle chez Kundera à un seul rôle, car elle apparaît avec des éléments divers dans d'autres œuvres.

Par exemple, la belle-mère âgée, dans un conte « Maman » du *Livre du rire et de l'oubli*, possède le rôle de se mêler constamment de la vie conjugale et sexuelle des personnages centraux, le fils et sa femme. Toutefois, elle nous donne une impression plutôt humoristique, contrairement à d'autres œuvres. Par ailleurs, Agnès, l'héroïne de *L'Immortalité*, est aussi une mère, mais sa relation avec sa fille n'est pas mise en avant. En dessinant une femme qui rêve de laisser derrière elle son enfant et son mari pour quitter Paris, Kundera semble attirer notre attention sur une nouvelle image maternelle, qui échappe au rôle du genre même. Comme l'affirme O'Brian, « *L'Immortalité* souligne la reconnaissance directe d'Agnès et sa résistance aux rôles culturels dominants (épouse, mère) ».⁴¹ La perception d'Agnès, qui refuse la maternité même, fera l'objet de nos recherches ultérieures.

Ainsi, nous ne pouvons pas donc réduire l'interprétation univoque à la représentation maternelle chez Kundera. Cependant, une seule chose est claire : elle est un élément important et récurrent dans sa création du monde fictif et une des

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ John O'Brien : *Milan Kundera & Feminism*, p. 130.

sources de dynamisme. L'analyse de la figure de la mère pourrait être un point qui nous permet de percevoir son univers romanesque.

6 Bibliographie

- Chvatík, Kvečoslav : *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris : Gallimard 1995 (coll. « Arcades »).
- Elgrably, Jordan : Conversations with Milan Kundera. In : *Salmagundi* 73 (Winter 1987), p. 3–24.
- Kundera, Milan : *Člověk zahrada širá*. Praha : Československý spisovatel 1953.
- Kundera, Milan : *Œuvre* tome I–II. Paris : Gallimard 2011 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).
- Le Grand, Eva : *Kundera ou La mémoire du désir*. Montréal et Paris : XYZ et L'Harmattan 1995.
- O'Brien, John : *Milan Kundera & Feminism : Dangerous intersections*. New York : St. Martin's Press 1995.
- Shinohara, Manabu : À la recherche de la concrétude : La possibilité d'une lecture de *L'Identité* de Milan Kundera sous l'angle de la théorie du genre. In : *Études de langue et littérature françaises du Kantô*, no 17 (2008), p. 267–282. (En japonais)
- Wolcott, James : The Unbearable Lightness of Reason : The sexes do battle on the intellectual minefields of Milan Kundera's new novel. In : *Vanity Fair* (May 1991), p. 54–58.

Květuše Kunešová

Mère et grand-mère : la féminité dans les œuvres de Dany Laferrière

1 Introduction

Dany Laferrière est l'un des représentants des écrivains québécois d'origine haïtienne, élu à l'Académie française en 2013. La féminité dans ses œuvres exprime un élément fréquent et diversifié. Le présent article évite néanmoins les questions concernant la femme en tant qu'objet érotique ou sexuel en se focalisant sur les liens de filiation et de parenté, notamment l'image de la mère et celle de la grand-mère. Il semble être pertinent que l'auteur a dédié *L'Odeur du café* à toutes les femmes de sa famille : en premier lieu à sa grand-mère et à sa mère, puis à ses quatre tantes, qui l'entouraient quand il était enfant et adolescent, et enfin à sa femme et ses trois filles. Étant donné que les textes de Laferrière se situent entre l'autobiographie et l'autofiction, les personnages féminins que le narrateur, un alter ego de l'auteur, présente ont beaucoup de traits communs avec les personnes réelles, la mère et la grand-mère de Dany Laferrière.

Le corpus analysé contient principalement les romans de son *Autobiographie américaine*, textes dits « haïtiens », dans lesquels l'auteur revient en Haïti de son exil au Québec ou bien de son séjour à Miami sous la forme d'une autofiction. Il s'agit des textes suivants : *L'Odeur du café*, dont l'action se passe en Haïti sous forme de transposition de souvenirs d'enfance, le roman *Le Cri des oiseaux fous* où Laferrière décrit son départ précipité d'Haïti en 1976, et notamment *L'Énigme du retour*, récompensé par le Prix Médicis en 2009. Ce dernier est un roman en partie versifié qui raconte le retour du personnage principal / le narrateur de son exil au Québec.

2 La mère

2.1 Mater dolorosa

Le statut de la mère dans la société patriarcale haïtienne est traditionnel, celle-ci étant plus ou moins soumise à l'autorité masculine. Et c'est ainsi que le narrateur – petit garçon – le perçoit dans *L'Odeur du café*. La femme dépend de son mari qui possède toute l'autorité dans la famille : la grand-mère affirme sans scrupules qu'à un moment donné dans le passé, ses filles souhaitaient (et elle-

même probablement aussi) que le père disparaisse, autrement dit meure, parce qu'elles étaient ennuyées par la discipline qu'il leur imposait. La femme / la mère est mise en opposition au père. Cette contradiction entre les parents se reflète dans plusieurs textes de Laferrière. Dans *Le Cri des oiseaux fous*, le narrateur raconte la solitude de sa mère qui élevait ses enfants toute seule tandis que le père vivait aux États-Unis comme émigré, chassé de son pays par la dictature de François Duvalier.

La mère souffrait de l'absence de son mari pendant des années. Le narrateur de ce roman se souvient des coups de téléphone de son père exilé. C'était une habitude. Chaque dimanche soir, à onze heures, sa mère parlait au téléphone avec son père. Le père n'était qu'une voix. C'étaient des moments pénibles vécus par les enfants : « Voilà l'absence. Rien de concret. Tout est toujours ambigu, jamais définitif. [. . .] Le désir physique sans possibilité d'être aimé. [. . .] À partir de quel moment doit-on se résigner à ce fait impensable de ne plus jamais pouvoir serrer dans ses bras le corps de l'autre ? »¹

Laferrière appelle cette réalité déchirante « un étrange ballet »². D'une part, sa mère voulait oublier son mari à tout prix parce que son souvenir était si douloureux, d'autre part elle désirait retrouver son image dans son fils. Le triangle mère – père – fils réapparaît dans d'autres textes, sans être basé sur les concepts psychanalytiques, en accentuant toutefois les destins reliés du père et du fils, deux exilés.

Le roman *Le Cri des oiseaux fous* raconte la dernière journée vécue par le narrateur à Port-au-Prince avant de quitter l'île parce qu'il est menacé par le régime de la dictature tout comme son père. La maison de sa mère, jusque-là refuge et abri ne représente plus pour lui « un chez soi », mais au contraire, un piège. Dans l'épilogue du roman, sur la dernière page, datant de dix ans après le départ d'Haïti, le narrateur vient de recevoir la nouvelle du décès de son père. C'est ce moment qui déclenche des souvenirs en anticipant l'avenir du fils ayant perdu son père : « La mort de mon père. La douleur de ma mère. L'accent de l'exil. Ma vie d'homme commence. »³

Ces mêmes moments sont évoqués au début du roman *L'Énigme du retour* dans lequel le décès du père initie la décision du narrateur de retourner en Haïti. Il y retrouve finalement sa mère affligée par la mort de son mari :

Nous sommes sur la galerie. / Près des lauriers roses. / Ma mère me parle tout bas de Jésus, / l'homme qui a remplacé son mari / en exil depuis cinquante ans. [. . .] Ma mère évite de me regarder. / J'observe ses longues mains délicates. / Elle rentre et sort de son doigt / l'anneau

1 Dany Laferrière : *Le Cri des oiseaux fous*. Montréal : Lanctôt éditeur 2000, p. 13.

2 Ibid.

3 Ibid., p. 318.

de mariage / tout en fredonnant si doucement / que je peine à comprendre les paroles de la chanson. / Son regard se perd dans le massif de lauriers roses / qui lui rappelle des souvenirs d'un temps / où je n'étais pas encore. / Le temps d'avant. / Revoit-elle cette époque où elle n'était / qu'une jeune fille insouciant? / Son sourire furtif m'atteint plus que des larmes.⁴

L'image de la mère en deuil considérée par le fils implique toujours l'image du père à l'arrière-plan.

2.2 Le temps entre la mère et le fils

Un éloignement spatial et physique qui se manifeste dans les textes de Laferrière par une longue absence au pays influence les relations humaines, même celles au sein d'une famille. Le neveu du narrateur dans *L'Énigme du retour* a reçu le prénom Dany parce que tout le monde pensait que Dany narrateur ne reviendrait jamais. La mère l'explique : « Celui qui va en exil perd sa place. »⁵

Les rapports entre la mère et le fils ne sont pas les mêmes non plus. L'expérience de l'exil interfère avec le souhait de retrouver le passé. De retour en Haïti, le narrateur se sent mal dans sa chambre d'hôtel. Le sentiment d'être emprisonné est causé par le fait que la chambre le sépare de « la vraie vie » haïtienne à laquelle il voudrait de nouveau s'adapter. Il refuse cependant d'habiter dans la maison de sa mère : « Je fais le va-et-vient entre l'hôtel, / Et la maison cachée derrière les lauriers roses. / Ma mère s'étonne que je ne couche pas / à la maison. / C'est que je ne veux pas lui donner l'illusion / Qu'on vit de nouveau ensemble / Quand ma vie se passe loin d'elle / Depuis si longtemps. »⁶

Malgré cette décision quelque peu paradoxale, le narrateur séjourne souvent dans la maison de sa mère, passe un temps considérable avec elle ou bien dans la chambre de son neveu qui lui rappelle son enfance. La maison de la mère qui, selon la phénoménologie de l'espace de Gaston Bachelard, a représenté un espace protecteur et positif pour l'enfant, a perdu cette valeur pour devenir un lieu dangereux au moment où le narrateur se décidait à émigrer. Après son retour en Haïti, cet espace n'a pas retrouvé sa valeur protectrice et intime d'origine car le narrateur n'y appartient plus comme il explique, autrement dit, il n'appartient plus à sa mère, il est adulte.

⁴ Dany Laferrière : *L'Énigme du retour*. Montréal : Boréal 2009, p. 117.

⁵ Ibid., p. 110.

⁶ Ibid., p. 118.

Les moments passés avec sa mère lui rappellent cependant son enfance idyllique. Dans ses souvenirs, les soirées à la galerie sont liées à la poésie : « Ciel étoilé qui me fait rêver / Aux soirs ardents sur la galerie / Avec ma mère / Et bien sûr à Baudelaire dont « Le balcon » fut le poème préféré / de mon père. »⁷ Ce n'est pas par hasard que l'image du père s'insinue de nouveau dans la relation mère-fils, dans ce souvenir, sous forme d'une substance presque spirituelle.

2.3 La mère : espace et mémoire

Dans *L'Énigme du retour*, l'image de la mère se métamorphose. Depuis celle observée ci-dessus, qui la montre en tant qu'une femme/mère affligée, mater Dolorosa, à travers la mère se souciant de ses enfants, elle finit par adopter une image généralisante qui englobe les destins des autres. La mère symbolise le temps, mais également un territoire : « Ma mère ne se baigne pas / dans le fleuve de l'Histoire. / Mais toutes les histoires individuelles / Sont comme des rivières qui la traversent. / Elle conserve dans les replis de son corps / Les cristaux de douleur de tous ces gens / Que je croise dans les rues depuis mon arrivée. / Douleur. / Silence. / Absence. »⁸

Elle incarne les souffrances et les inquiétudes de toutes les femmes, des générations de femmes, qui sont restées seules en Haïti comme elle, en refusant l'exil. La mère donne la vie et grâce à cela elle symbolise les commencements, mais dans le même temps elle est témoin et protectrice du passé. La remarque concernant le fleuve de l'histoire évoque la philosophie d'Héraclite et l'image fameuse de *panta rhei*. Le corps de la mère est un territoire à travers lequel le temps coule en laissant des traces. Elle est donc la mémoire personnifiée et la terre-mère. Chez Laferrière l'archétype de la mère symbolise ses origines et sa langue quand il mentionne son écriture : « Je dois tout dire / Dans une langue / Qui n'est pas / Celle de ma mère. / C'est ça le voyage. »⁹

L'image de la mère est attachée à son île natale, Haïti, et son triste sort tandis que le père incarne l'exil et le voyage. Dans *L'Énigme du retour*, le narrateur réfléchit aux conditions de la vie que sa mère a dû mener en Haïti : « Il a fallu des décennies d'angoisses, de frustrations, d'humiliations et de difficultés quotidiennes pour faire de cette femme fière et résistante ce petit oiseau fragile et inquiet qu'elle est devenue. »¹⁰ L'approche de la mère concernant la notion d'exil a tou-

7 Ibid., p. 285.

8 Ibid., p. 101.

9 Dany Laferrière : *Chronique de la dérive douce*. Montréal : Boréal 2012, p. 206.

10 Dany Laferrière : *L'Énigme du retour*. Montréal : Boréal 2009, p. 196.

jours été négative. Bien qu'elle ait pu joindre son mari aux États-Unis, elle n'y a jamais consenti parce qu'elle ne voulait pas que ses enfants oublient leur pays : « Mon père a toujours désiré que ma mère le rejoigne là-bas. Malgré sa folle envie de revoir mon père, elle n'a pas voulu que ses enfants grandissent en exil. Elle voulait nous donner un sens du pays. »¹¹

La mère du narrateur de *L'Énigme du retour* ne peut pas comprendre comment il a pu vivre dans un pays étranger si longtemps. Elle l'inspire à formuler son attachement à la terre-mère : « On y revient toujours à la fin / Mort ou vif. / On naît quelque part, / Si ça se trouve / On va faire un tour dans le monde. / Voir du pays, comme on dit. / Y rester des années parfois. / Mais, à la fin, on revient au point de départ. »¹²

3 La grand-mère

La grand-mère est toujours une mère. Or, mise en opposition à cette dernière, la figure de la grand-mère n'existe pas en tant qu'un archétype dans la tradition littéraire et philosophique. La notion de la grand-mère a subi une évolution considérable depuis des siècles. Selon Jean-Pierre Bois, le concept n'a effectivement pris naissance qu'au XIX^e siècle.¹³ Il affirme qu'à cette époque-là

un véritable art d'être grand-mère se constitue, non plus comme une accumulation de situations de faits, mais au terme de démarches volontaires qui tendent à imposer un comportement délibéré, et qui indiquent d'une part les ruptures internes de la société féminine, d'autre part le rôle spécifique des grands-mères par rapport aux grands-pères.¹⁴

Il est indéniable que les fonctions du grand-père et de la grand-mère, tant sur le plan social qu'émotionnel, n'ont jamais été identiques, tout comme dans le cas des

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., p. 217.

¹³ « Grand-mère : le mot est tardif dans notre langue. Il n'apparaît pas avant le XVI^e siècle, qui parle plus volontiers de l'aïeule. Au XVII^e siècle, Furetière l'écrit ainsi, pour être plus clair : « le grand-père, la grand-mère, c'est l'ayeul, l'ayeulle » 1. Sans qu'il y paraisse, la distinction entre les mots est essentielle. Il entre dans le terme « grand-mère » une charge affective, comme dans le terme « mère-grand » employé par Charles Perrault, d'un usage populaire sans doute plus ancien : la grand-mère n'existe que dans la relation avec le petit-enfant. Le mot aïeul ne contient pas cette tendresse, et n'implique pas la relation : « terme de généalogie et de droit », écrit François-Vincent Toussaint dans l'Encyclopédie au milieu du XVIII^e siècle. » In : Bois Jean-Pierre. *L'art d'être grand-mère, XVII^e-XIX^e siècle*. In : *Annales de démographie historique*, 1991. Grands-parents, aïeux. pp. 7-19 ; doi : <https://doi.org/10.3406/adh.1991.1791>.

¹⁴ Ibid., p. 14.

différences entre le père et la mère. Au XIX^e siècle, le personnage de la grand-mère apparaît également dans la littérature grâce à la longévité accrue des populations européennes, et plus particulièrement des femmes. La preuve en est *L'Art d'être grand-père*, le recueil poétique de Victor Hugo, publié en 1877. La grand-mère est cependant célébrée, elle aussi, sans être éclipsée par l'image patriarcale du grand-père. Dans ses *Contes d'une grand-mère* (1873 et 1876), George Sand a opté pour une écriture ethnographique en utilisant un titre rappelant celui de Charles Perrault et en introduisant « grand-mère » en tant que source de ses récits merveilleux et fantastiques.¹⁵ En littérature tchèque, il existe un exemple par excellence : *La Grand-mère. Tableaux de la vie campagnarde*, l'œuvre emblématique, écrite par Božena Němcová (1820–1862), écrivaine tchèque, et parue en 1855. Le personnage de la grand-mère y incarne l'idéal de la sagesse, de la charité et de la tolérance. Les souvenirs d'enfance de l'autrice sont à la base d'un retour vers un passé heureux, vers un monde dont le personnage central est la grand-mère. Cette constellation est très proche de celle qui caractérise le récit de *L'Odeur du café* de Laferrière. En opposition avec l'autrice tchèque, celui-ci n'oublie pas de rappeler sa grand-mère dans ses autres textes littéraires. Cette femme réelle, qui figure tant de fois dans les autofictions de Laferrière, était M^{me} Daniel Nelson, sa grand-mère maternelle, chez qui, dans la ville de Petit-Goâve, il a été élevé pendant presque dix ans. Sa mère l'a caché là-bas par prudence, inquiète en raison de nombreuses représailles de la part du régime de François Duvalier dont les cibles étaient ses adversaires et leurs familles. Or, l'image de la grand-mère diffère totalement de celle de sa fille. Elle n'est pas terre-mère souffrante, au contraire, elle représente le lieu et le temps du bonheur, le paysage de l'enfance du narrateur, dont il se souvient après des années.

3.1 Le personnage et le temps

Au moment où le narrateur de *L'Énigme du retour* remarque un lézard sur la tombe de sa grand-mère à Petit-Goâve, les motifs naturels sont mélangés à la spiritualité. La maison de la grand-mère bien localisée : rue Lamarre numéro 88, est un élément authentique de la réalité référentielle évoquant l'enfance que le narrateur a passée là-bas. C'est un endroit qui symbolise un abri contre toutes les tempêtes de la vie.

¹⁵ Susanne Friede : Littérature et ethnographie : les Contes d'une grand-mère de George Sand. In : Berranger, Marie-Paule : *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860–1940)*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée 2015. En ligne : <http://www.pulm.fr> (20/1/2024).

Le temps de l'enfance réapparaît en fascinant le narrateur par sa magie : « Cette enfance ne fut qu'une interminable saison ensoleillée, / Bien que parfois pluvieuse. / Rien de plus éclatant qu'un soleil sous la pluie. / Je me sens tout à coup si léger. / Le ciel n'est pas plus loin / Que cette feuille de bananier / Que ma tête frôle. »¹⁶

C'est dans *L'Odeur du café* que Laferrière revient sous le masque du narrateur à son enfance et notamment au personnage qui lui est cher, à sa grand-mère Da, qui reste un refuge mental de sa vie et un rayon de soleil qui inspire sa création. Les épisodes de leur vie ensemble dans la ville de Petit-Goâve révèlent la personnalité de Da et tous ses rôles dans la famille et dans la communauté.¹⁷ Cette dernière est un personnage équilibré, une source inépuisable d'optimisme et de sagesse, malgré les superstitions vaudou qui font partie de la vie haïtienne. Son jugement juste et son approche rationnelle vis-à-vis des problèmes, « le bon sens », permettent à son petit-fils d'apprendre un art de vivre essentiel pour son avenir :

La grand-mère, dans sa vitalité et sa sagesse, veille à l'éducation de son petit-fils qui se fait par l'observation : observation de la nature, des bêtes et bestioles, des hommes, observation-écoute des histoires que les voisins viennent raconter à la grand-mère, écoute enfin des contes et histoire vaudou que raconte Da. Lorsqu'à l'âge de douze ans il ira vivre avec sa mère, l'auteur confirme : « Je n'avais plus rien d'autre à apprendre. Je savais déjà l'essentiel : observer. »¹⁸ La grand-mère pratique la pédagogie du respect, respect de l'enfant qui ne se voit pas réduit à la position de minoritaire ni de dominé.¹⁹

4 Conclusion

Sans aborder les clichés concernant le rôle de la mère ou celui de la grand-mère, il semble qu'il existe un grand décalage entre l'image et la symbolique de ces figures dans la littérature. La mère, un grand archétype basé sur le fait de donner la naissance, symbolise entre autres tous les commencements. Elle est « matière » selon les affirmations de Karl Gustav Jung qui, en étudiant « mater » et « materia », a

¹⁶ Dany Laferrière : *L'Énigme du retour*. Montréal : Boréal 2009, p. 285.

¹⁷ Les rapports au sein de la famille sont évoqués également dans le roman *Pays sans chapeau* où l'on peut observer la grand-mère entourée de ses filles.

¹⁸ Dany Laferrière : *Je suis fatigué*. Montréal : Lanctôt éditeur 2000, p. 119–120.

¹⁹ Ursula Mathis-Moser : *Dany Laferrière. La dérive américaine*. Montréal : VLB éditeur 2003, p. 7.

constaté leur origine identique portant sur la même racine étymologique.²⁰ La grand-mère est une aïeule, un ancrage générationnel et généalogique. Elle représente une appartenance à la famille dans l'écoulement du temps. Dans son ouvrage *Temps et récit*, Paul Ricœur qui s'inspire sur ce point de l'œuvre d'Immanuel Kant explique que la suite des générations implique toujours des prédécesseurs et des successeurs.²¹

Dans les textes de Dany Laferrière, cette structure sociale se reflète d'autant plus que l'auteur accentue le fait d'avoir été entouré de femmes durant son enfance et son adolescence ainsi que l'impact de cette situation sur son écriture. La mère et la grand-mère de l'auteur appartiennent à la même famille. Bien qu'appartenant à des générations différentes, un lien affectif les lie en tant que femmes tandis que le narrateur, l'alter ego de l'auteur, représente le dernier maillon de cette chaîne généalogique, et de surcroît, un élément masculin.

Dans son écriture, les deux figures féminines, la mère et la grand-mère, sont importantes, chacune ouvrant un autre réseau de l'imaginaire. Dans les intentions de l'ouvrage *Les Structures anthropologiques de l'imagininaire* de Gilbert Durand, il est possible de considérer la mère dans les textes de Dany Laferrière comme un archétype du régime nocturne. La terre-mère qui conserve les racines, qui implique l'eau, principe féminin, l'eau qui bouge dans la tempête de la vie et de l'histoire, mais également un territoire pénétré, parcouru et blessé par les vies des autres.

Le personnage de la grand-mère pourrait être cependant classé comme appartenant au régime diurne. En opposition à l'archétype de la terre-mère, la grand-mère Da ne représente qu'une période de la vie du narrateur et un espace bien précis, une sorte de paradis, une idylle dans laquelle le soleil et le bonheur de l'enfance ne disparaissent jamais. Si le narrateur de *L'Énigme du retour* avoue que son enfance lui manque plus que son pays, il est aisé d'imaginer ces deux personnages en arrière-plan : d'un côté la mère qui symbolise Haïti dans son ensemble, le passé et le présent de cette terre, et de l'autre, la grand-mère qui incarne l'enfance heureuse passée à Petit-Goâve.

Pour conclure, il semble alors pertinent de considérer les deux figures féminines et leurs rôles dans les récits de Laferrière de plusieurs points de vue : temporel, spatial, émotionnel. Dans l'imaginaire de l'auteur elles sont irremplaçables en symbolisant ses racines et en faisant partie de son être intérieur.

20 Karl Gustav Jung : *Hrdina a archetyp matky (symboly proměny II). Výbor z díla*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka 2009, p. 76.

21 Paul Ricœur : *Temps et récit. 3. Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil 1985, p. 198–199.

5 Bibliographie

- Bois, Jean-Pierre : L'art d'être grand-mère, XVII^e–XIX^e siècle. In : *Annales de démographie historique*, 1991. Grands-parents, aïeux. p. 7–19 ; doi : <https://doi.org/10.3406/adh.1991.1791>.
- Durand, Gilbert : *Antropologické struktury imaginárna*. Praha : Malvern 2021.
- Durand, Gilbert : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod 2016.
- Friede, Susanne : Littérature et ethnographie : les Contes d'une grand-mère de George Sand. In : Berranger, Marie-Paule (éd.) : *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860–1940)*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée 2015. En ligne : <http://www.pulm.fr> (20/1/2024).
- Jung, Karl Gustav : *Hrdina a archetyp matky (symboly proměny II). Výbor z díla*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka 2009.
- Laferrière, Dany : *Chronique de la dérive douce*. Montréal : VLB éditeur 1994, Boréal 2012.
- Laferrière, Dany : *Je suis fatigué*. Montréal : Lanctôt éditeur 2001.
- Laferrière, Dany : *L'Énigme du retour*. Montréal : Boréal 2009.
- Laferrière, Dany : *L'Odeur du café*. Montréal : VLB éditeur 1991, Soulières éditeur 2014.
- Laferrière, Dany : *La Fête des morts*. Montréal : Éditions de la Bagnole 2009.
- Laferrière, Dany : *Le Cri des oiseaux fous*. Montréal : Lanctôt éditeur 2000.
- Laferrière, Dany : *Pays sans chapeau*. Montréal : Le serpent à plumes 1996.
- Mathis-Moser, Ursula : *Dany Laferrière. La dérive américaine*. Montréal : VLB éditeur 2003.
- Ricœur, Paul : *Temps et récit. 3. Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil 1985.

Marina Ortrud M. Hertrampf

Coda

La maternité est l'un des thèmes les plus anciens de l'humanité et de la littérature. En effet, la maternité et la confrontation des enfants avec leurs mères sont un sujet particulièrement fécond des productions littéraires dans et au-delà du contexte français et francophone. En ne considérant que les XX^e et XXI^e siècles dans l'espace français et francophone, on trouve d'innombrables accentuations différentes, parmi lesquelles les auteurs et autrices de ce volume collectif suivent trois grands axes dans leurs contributions respectives.

Absence et perte de la mère

« Pleurer sa mère, c'est pleurer son enfance. L'homme veut son enfance, veut la ravoir, et s'il aime davantage sa mère à mesure qu'il avance en âge, c'est parce que sa mère, c'est son enfance »¹ – ce que François Weyergans décrit ici de manière analytique se retrouve déjà au début du XX^e siècle chez Marcel Proust (1871–1922), qui entretenait lui-même une relation très étroite avec sa mère. Le baiser de la mère, tant attendu chaque soir par l'enfant Marcel dans *Du côté de chez Swann*, montre très clairement comment la douleur du baiser éphémère est source de souffrance et de stimulation et comment, en fin de compte, le manque de chaleur maternelle est le moteur et le principe du processus d'écriture. **Toni Ricco Sehler** montre, en utilisant le modèle conceptuel *queer*, dans quelle mesure Marcel Proust adopte une position aussi ambivalente que non normative face au mythe de la « bonne mère » et transfère finalement son « mal de mère » à des personnages qui osent transgresser la normalité et la normativité masculine en apparaissant comme des mères. Toni Ricco Sehler conclut que Marcel Proust déconstruit et inverse ainsi la figure normative de la mère.

Alors que Marcel Proust s'éloigne nettement du mythe marial de la « bonne mère », nous trouvons la perpétuation de celui-ci chez des auteurs d'inspiration nettement chrétienne comme les auteurs spiritualistes peu connus Jean Sullivan (1913–1980) et Alain Rémond (*1946), dont **Jan Zatloukal** présente les récits d'enfance. Malgré l'écart temporel de leur parution – *Devance tout adieu* de Jean Sullivan est paru en 1966, *Ma mère avait ce geste* d'Alain Rémond en 2021 – les deux textes présentent de très grandes similitudes par leur inscription dans le modèle religieux du « Je vous

1 Albert Cohen : *Le livre de ma mère*. Paris : Gallimard 1954, p. 33.

salue Marie ». Les deux auteurs dépeignent leurs mères dévouées et altruistes comme croyantes, humbles et extrêmement aimantes. Acceptant leur vie de privation comme leur destin, les mères des deux auteurs, qui ont grandi sans père au fin fond de la province française, apparaissent comme des incarnations humaines de la mère de Dieu. L'écriture sur le dévouement maternel agit ainsi, comme Alexandre Gefen le décrit, en tant qu'une stratégie de guérison de la perte douloureuse de la mère.

L'écriture sur la perte douloureuse de la mère a également un effet thérapeutique dans le récit autobiographique *Journal d'un amour perdu* (2019) d'Éric-Emmanuel Schmitt (*1960), qu'**Eylem Aksoy Alp** étudie en montrant que la mort de la mère aimée ébranle l'auteur à succès de manière existentielle. L'éloge de l'amour maternel, le processus de remémoration de la vie avec la mère déclenché par le deuil fait apparaître, par contraste, le deuil refoulé d'un amour paternel manquant. Éric-Emmanuel Schmitt autorise le deuil, le considère comme un droit et finalement, grâce au processus d'élaboration esthétique, parvient à transformer la douleur en une force salvatrice qui produit même un sentiment de bonheur. La perte devient ainsi finalement pour le fils une source de joie.

Si le traitement littéraire de l'absence et de la perte de la mère dans les textes à caractère autobiographique fonctionne comme miroir de l'enquête de soi, il en va un peu autrement dans les romans purement fictionnels qui traitent de l'absence de la mère. En prenant l'exemple des romans d'Anna Gavaldà (*1970) et Olivier Adam (*1974), **Kirsten von Hagen** montre dans quelle mesure l'absence de la figure maternelle marque les protagonistes d'un grand nombre de récits de ces deux auteurs à succès. Les raisons de cette absence sont très diverses, mais conduisent toujours à une remise en question de la famille nucléaire au profit de formes alternatives de cohabitation familiale. Le vide de la figure maternelle traditionnelle agit donc ici comme un vecteur de redéfinition des relations familiales des protagonistes.

Bonne mère – mauvaise mère : des mères

◀ autres ▶

La lente transformation culturelle et historique du Québec, lancée par la Révolution tranquille, a été accompagnée d'un conflit de générations particulièrement exacerbé, qui se reflète entre autres dans l'évolution de l'image de la mère. **Ján Drengubiak** esquisse la désacralisation de la mère catholique modèle et idéalisée mutant en une véritable anti-mère à l'exemple de l'œuvre de l'autrice québécoise Anne Hébert (1916–2000). Alors que dans ses premiers textes (poétiques), l'écrivaine

présente l'image de la mère québécoise traditionnelle comme l'incarnation de la bonne mère, un changement marquant se manifeste avec le recueil de nouvelles *Le Torrent* (1950) : désormais, comme l'illustre Ján Drengubiak, les œuvres d'Anne Hébert mettent en scène, presque sans exception, de mauvaises mères qui nuisent durablement au développement de leurs enfants par des abus, un contrôle excessif ou de la négligence.

Sylviane Coyault s'intéresse également aux différentes formes de déconstruction de l'image idéale de la bonne mère, en se concentrant quant à elle sur la littérature française. En se référant à Catherine Siguret (*1969), qui développe dans son livre *Ma mère, ce fléau* (2013) 12 catégories de mauvaises mères, Sylviane Coyault présente avec *La compagnie des spectres* (1997) de Lydie Salvayre (*1946), *Asiles de fous* (2005) de Régis Jauffret (*1955), *Paris-Brest* (2009) de Tanguy Viel (1973) et *Mother* (2012) de Luc Lang (*1956) des romans dans lesquels apparaissent des mères « excentriques » et « folles ». Sylviane Coyault montre dans quelle mesure les portraits de mères qui ne correspondent pas aux attentes du rôle de mère dissolvent le bonheur familial idyllique et interrogent ou subvertissent ainsi le genre du « roman familial ».

D'une certaine manière, la remise en question du « roman familial » s'applique également à l'œuvre de l'autrice Marie-Hélène Lafon (*1962), qui décrit la vie de familles auvergnates. Dans ces familles paysannes, les mères jouent traditionnellement un rôle passif et restent quasiment invisibles. **Marie Voždová** montre toutefois que Marie-Hélène Lafon présente également des contre-modèles. Il y a d'une part la mère usurpatrice (*Mo*, 2005, et *Les Derniers indiens*, 2008) et d'autre part la mère qui se rebelle contre la dissociation de la maternité et de la sexualité et qui abandonne son enfant (*Histoire du fils*, 2020). Enfin, Marie-Hélène Lafon aborde également dans *Les Sources* (2023) le tabou de la mère battue. À l'exception du roman à succès *L'Annonce* (2009), la maternité et l'enfance sont présentées, Marie Voždová le démontre, comme des périodes peu heureuses et épanouissantes dans la vie des protagonistes.

Le fait que la maternité – notamment dans les couches socio-économiques moins favorisées – soit trop souvent perçue comme très malheureuse est également démontré par **Christoph Oliver Mayer** à l'exemple du texte autofictionnel *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) d'Édouard Louis (*1992). La mère d'Édouard Louis, Monique, est présentée comme la victime d'un système de hiérarchie sociale qui ne permet pas aux femmes issues de milieux prolétaires et provinciaux de participer à la conception moderne de la féminité et de la maternité. La honte, concept-clé des réflexions autosociobiographiques d'Édouard Louis, joue ici aussi un rôle dans la mesure où la mère se considère comme responsable de sa situation de mère défavorisée. Christoph Oliver Mayer montre que *Combats et métamorphoses d'une femme* peut être compris comme un plaidoyer provocateur pour rendre visible la détresse des femmes et des mères prolétaires et leur permettre ainsi de faire un premier pas vers l'indépendance féminine.

La militante féministe Virginie Despentes (*1969) s'intéresse également à la soumission des mères aux diktats d'une société toujours patriarcale, souvent marquée par les discriminations genrées et l'hypersexualisation du corps des femmes par la société. Comme **Louise Kari-Méreau** le démontre dans les romans *Teen Spirit* (2002), *Bye Bye Blondie* (2004) et *Apocalypse Bébé* (2010), la maternité est présentée dans la plupart des romans de Virginie Despentes comme un fléau social qui favorise l'échec social et personnel des femmes. Louise Kari-Méreau souligne que les trois romans analysés peuvent être lus comme des illustrations fictionnelles du jugement critique et féministe d'Elisabeth Badinter sur la maternité dans la France contemporaine.

Filles et mères – fils et mères : relations entre proximité et distance

Hélène Cixous (*1937), principale représentante de l'écriture féminine en tant que mode d'écriture politiquement engagé et transgressif, au-delà des structures de domination masculine, s'est penchée de diverses manières sur le lien entre féminité et maternité. Sur la base d'une analyse des romans autofictionnels *Osnabrück* (1999), *Ève s'évade. La ruine et la vie* (2009) et *Homère est morte...* (2014), **Federica Doria** montre que le thème de la relation mère-fille constitue un nœud fondamental de la poétique cixousienne. Alors qu'Hélène Cixous transforme sa mère allemande Eva Klein en personnage autofictionnel d'Ève, elle crée une figure maternelle symbolique qui est à la fois source de vie et incarnation de la capacité de création féminine. Cette double figure d'origine intrinsèquement transgressive est, conclut Federica Doria, à l'origine de l'identité et de l'écriture féminines.

Alors que les représentations autofictionnelles d'Hélène Cixous de sa mère ressemblent parfois à un éloge, les textes plus ou moins autofictionnels *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), *La femme gelée* (1981) et *Une femme* (1987) d'Annie Ernaux (*1940) et *Fille* (2020) de Camille Laurens (*1957) adoptent une perspective beaucoup plus critique. Malgré les différences sociales et générationnelles des deux autrices, elles critiquent ouvertement le comportement peu affectueux et hostile au corps de leurs mères vis-à-vis d'elles. En même temps, elles renvoient le comportement de leurs mères aux contraintes sociales et aux images patriarcales de la femme qui dominaient la société française de l'époque. **Marina Ortrud M. Hertrampf** montre que les deux autrices rompent de manière très différente avec le mythe de la mère : chez Annie Ernaux, il s'agit de dissocier l'identité féminine de la maternité, chez Camille Laurens, il s'agit plutôt d'une remise en question radicale des dimensions de la féminité et de la sexualité féminine.

Chez Annie Ernaux comme chez Camille Laurens, nous trouvons toujours des moments d'affection et de compréhension, malgré toutes les critiques adressées à leurs mères. Celle-ci résulte en premier lieu de la connaissance de l'image patriarcale de la femme, qui persiste encore longtemps, en particulier dans la province française. Une oscillation similaire entre la déploration du manque d'amour maternel et la critique d'un entourage sociétal profondément misogyne se retrouve également dans le récit autobiographique *Par le fil je t'ai cousue* (2022) de l'autrice tunisienne Faouzia Zouari (*1955). Dans son analyse, **Faouzia Righi** met en évidence le rapport paradoxal de l'autrice avec sa mère très traditionaliste et montre que Faouzia Zouari doit sa scolarisation – contrairement aux stéréotypes habituels – à l'engagement de son père. Bien que les souvenirs d'enfance soient traumatisants et marqués par la privation et les interdits, la mère toute-puissante est, comme le souligne Faouzia Righi, la personne de référence centrale de la narratrice pour son émancipation en tant que femme indépendante et pour son développement en tant que romancière translingue.

Le translinguisme et une relation difficile avec une mère dominante jouent également un rôle important dans la vie et l'œuvre de l'auteur franco-tchèque Milan Kundera (1929–2023), mais, comme le constate **Tomoya Tamura**, ce rôle n'a été que peu étudié jusqu'à présent. L'exemple des romans *Risibles amours* (1968), *La vie est ailleurs* (1973) et *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984) permet de montrer que les figures maternelles dans l'univers romanesque kundérien sont dépeintes de manière peu positive, voire avec une certaine misogynie, et sont souvent caractérisées par des catégories absolues de beauté vs. laideur, madone vs. prostituée. Les figures maternelles ont toujours un effet oppressif sur leurs fils-protagonistes et déclenchent un mouvement de fuite, c'est-à-dire que les mères fonctionnent comme des dispositifs catalyseurs de la motivation des actions des protagonistes et deviennent ainsi des relais fonctionnels du récit.

Contrairement à la mère oppressive kundérienne, à laquelle il faut échapper pour développer sa propre identité, la figure maternelle dans le contexte de l'expérience de l'exil devient chez l'écrivain québécois d'origine haïtienne Dany Laferrière (*1953) un ancrage central de l'identité hybridée. À l'exemple des textes *L'Odeur du café* (1991), *Le Cri des oiseaux fous* (2000) et *L'Énigme du retour* (2009), qui oscillent entre récit autobiographique et autofiction, **Květuše Kunešová** met en évidence l'image positive de la mère et de la grand-mère. Elle montre que, pour Dany Laferrière, la mère symbolise son pays natal en tant que terre-mère. Sa grand-mère est sa mémoire personnifiée et incarne l'enfance heureuse et paradisiaque de l'auteur. Enfin, d'un point de vue émotionnel, la grand-mère et la mère sont des ancrages centraux de son identité entre pays et cultures.

Le panorama présenté ici n'est qu'un petit aperçu de la manière dont le thème de la maternité est traité dans la littérature française et francophone contemporaine. Ainsi, seuls les textes narratifs ont été étudiés ici, mais les mères et la maternité jouent bien entendu aussi un rôle important dans les poèmes et les drames.

Même si les mères et la maternité, ainsi que la relation entre les mères et les enfants, ont toujours été un thème d'œuvres littéraires de tous les genres, on constate une nette prolifération de ce thème au XXe siècle, avec les changements sans précédent de l'image de la femme et, par conséquent, de la maternité. Outre les débats intergénérationnels sur les différentes conceptions de la féminité et de la maternité qui sont au premier plan dans de nombreuses contributions de ce volume, de plus en plus d'autrices traitent aujourd'hui de leurs propres expériences en tant que mères.

La littérature étant toujours un sismographe et un miroir de la vie sociale et culturelle, ce thème restera d'actualité face aux multiples changements de la société actuelle. Au vu des réalités de la vie actuelle, deux axes thématiques vont certainement prendre de plus en plus d'importance dans les productions littéraires futures. Premièrement, la réflexion littéraire sur l'héritage migratoire : quel rôle joue la transmission de valeurs culturelles, linguistiques et religieuses différentes chez les mères issues de l'immigration ? Quels sont les nouveaux défis posés à la maternité par la mobilité croissante (volontaire ou forcée) ? Quelles sont les particularités de la maternité dans les sociétés post-migrantes ? Deuxièmement, les modèles alternatifs de la famille modifient également la compréhension de la maternité, pensons aux mères soloparentales, à la gestation pour autrui et aux enfants de parents de même sexe.