

Écrire la relation mère-fille au XXI^e siècle :
le roman familial au service du souvenir
dans *Autour de ma mère* (2007) de
Catherine Safonoff, *Décidément je
t'assassine* (2010) de Corinne Hoex et *Rien
ne s'oppose à la nuit* (2011) de Delphine de
Vigan

by

Krysteena Gadzala

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
French

Waterloo, Ontario, Canada, 2013

©Krysteena Gadzala 2013

AUTHOR'S DECLARATION

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Résumé

Notre thèse de maîtrise se consacre à une analyse psychanalytique du roman familial, et en particulier de la relation mère-fille dans trois œuvres du XXI^e siècle. Les textes, *Autour de ma mère* (2007) de Catherine Safonoff, *Décidément je t'assassine* (2010) de Corinne Hoex et *Rien ne s'oppose à la nuit* (2011) de Delphine de Vigan proposent tous une narration fragmentée du récit familial dans lequel la communication entre mère et fille, la maternité et le rapport au corps ont une place importante. Nous montrons comment le récit familial, qui trouve ses origines dans la mort ou dans l'avènement de la mort de la mère, est un travail de deuil qui facilite l'acceptation de la relation que la narratrice entretient avec sa mère. En outre, nous nous intéressons au lien entre la complexité de la relation mère-fille et le processus thérapeutique, c'est-à-dire l'écriture du récit familial.

Une approche psychanalytique nous permet, dans un premier chapitre, d'aborder et de définir le roman familial. À partir de cette définition, nous abordons à l'écriture en tant que travail de deuil. Nous examinons également l'importance de la forme et du contenu du récit familial et son rapport avec la relation mère-fille. Ce survol théorique nous permet de passer à l'analyse de la relation entre les deux femmes dans les récits familiaux des œuvres du corpus. Le désir de la fille d'être à la fois près et loin de sa mère est incontournable dans le discours familial ; cette complexité se manifeste dans les fragments sur la communication avec la mère, le rapport à la maternité et au corps. Ainsi, la fille, endeuillée par la disparition de la mère, trouve un certain réconfort dans l'écriture du roman familial.

Remerciements

Je tiens à remercier avant tout ma directrice de thèse, Professeur Catherine « The Boss » Dubeau. Catherine, tu as été très patiente avec moi et tu m’as toujours encouragée à explorer toutes les pistes et les avenues qui m’intéressaient. Tu m’as guidée et sans son aide je serais toujours perdue! Merci surtout de tes digressions pendant nos rencontres, de ton sens de l’humour et de bien comprendre que je ne suis pas une personne sérieuse!

J’aimerais remercier les professeurs du Département d’Études françaises qui me connaissent depuis le premier cycle et qui ne cessent de m’encourager. Je suis reconnaissante en particulier envers François Paré qui a choisi de mettre le texte de Safonoff au programme lors de notre séminaire. Même si au début je me suis plaint de la lecture, François m’a fait voir que ce livre pouvait être lu de plusieurs façons et qu’il contenait au moins une histoire qui me plairait. J’aimerais également remercier les professeurs Tara Collington et Nicolas Gautier qui étaient dans « mon coin » quand j’avais l’impression de ne plus être capable de garder ma tête hors de l’eau. Je suis aussi redevable à Kathleen St-Laurent de son aide administrative indispensable.

Un très, très grand merci à mes amis (Thomas Choukroun, Kaytie « Katherine Willemina » Coon, Janique « Janicka » Melançon) sans qui je n’aurais pas pu terminer ma thèse. C’est grâce à eux et à nos multiples sorties de Frisbee que je sors de ce processus avec ma santé mentale (à peu près) intacte. Je tiens également à remercier mes amis qui m’ont endurée (et soutenue) pendant le long processus d’écriture (Carly « Carlisle » Warwick, Ben Boarder, Lauren Monaco, Meag Robbins).

Enfin, un ÉNORME merci à mes parents, mes frères et mes sœurs (oui, toi aussi Kate!) qui n’ont jamais cessé de m’encourager, même quand je croyais ne pas pouvoir me rendre au bout. Sans votre appui je ne sais où je serais (et il vaut mieux ne pas y penser!). Je vous aime! (Sachez que le contenu de cette thèse ne représente aucunement ma relation avec ma mère, ma m’man, my mom, Marie Anna Mabel Céline).

Dédicace

« Don't forget about Babcia »

To Babcia, Janina Gadzala (17.02.1927 - 05.06.2013)

Ask me if I'm a bear...

Table des matières

AUTHOR'S DECLARATION	ii
Résumé	iii
Remerciements	iv
Dédicace	v
Table des matières	vi
Introduction	1
Chapitre 1: Le roman familial: motivations, structure, contenu et intentions	11
1. La nature des textes du corpus	12
2. Le roman familial et la relation mère-fille	13
3. Écriture du deuil	17
4. La structure au service du souvenir	22
4.1 La fragmentation au service du souvenir	22
4.2 La relation mère-fille au service du souvenir	25
Chapitre II: Le valse de la relation mère-fille: entre rejet et acceptation	28
1. Panorama de la relation mère-fille	29
2. Autour de ma mère de Catherine Safonoff.....	32
2.1 L'écriture comme objet transitionnel	32
2.2 La communication difficile	36
2.3 Livrer ou ne pas livrer sa mère à la mort.....	38
2.4.1 Le temps comme instigateur de la réparation	40
2.4.2 Le temps et la matrophobie	44
2.5 Le rapport ambigu au corps maternel	47
2.6 Le rapport de la fille à la maternité	49
3. Décidément je t'assassine de Corinne Hoex	52
3.1 La communication extrêmement difficile: une question de supériorité	52
3.2 La distance physique et temporelle entre une mère narcissique et sa « petite fille »	56
3.3 L'importance des mots, la futilité des paroles	62
3.4 L'appropriation du corps maternel: Rapprochement et rejet permanent de la fille	66
4. Rien ne s'oppose à la nuit de Delphine de Vigan	68
4.1 Folie et fragilité	68
4.2 L'écriture libératrice	72

4.3 L'écriture réparatrice	73
4.4 La culpabilité et la vérité	80
4.5 Le secret familial qui unit le récit	81
4.6 La dénudation du corps et le secret familial.....	83
Conclusion	88
Appendice: Échange de courriel avec Corinne Hoex	92
Bibliographie	94

Introduction

La relation mère-fille apparaît souvent problématique dans les romans du XXI^e siècle. Cette relation est au cœur de plusieurs romans, notamment *Mère et fille, un roman* (2008) d'Éliette Abécassis, *Laisser s'envoler les cendres* (2012) de Nathalie Rheims et *Grandir* (2012) de Sophie Fontanel. Ce rapport entre mère et fille apparaît comme thème principal chez les écrivaines et semble être un leitmotiv dans la littérature féminine. La question du rapport entre mère et fille a donné lieu à de nombreuses études dans le champ de la littérature francophone (Dubeau 2013; Macé 2004; Saint-Martin 1999; Hirsch 1989; entre autres¹). Ces études approfondissent la représentation des rapports filiaux et maternels et les motivations à la source de leur mise en écriture. Les rapports, le plus souvent conflictuels, sont examinés dans une optique psychanalytique, féministe et/ou identitaire.

La relation problématique entre mère et fille incite souvent les filles à mettre par écrit un récit familial qui raconte, d'une certaine manière, l'histoire de leur mère. Ce récit, aux accents biographiques, permet à la fille de retrouver, de reprendre et de retravailler la vie de la mère. Quoique difficile et chargé d'émotivité, ce retour en arrière privilégie une reconnaissance et une meilleure compréhension de la figure maternelle. Selon la théorie freudienne, la décision d'écrire sur la mère surgit souvent au détour d'un malaise ou d'une insatisfaction : « A strong experience in the present awakens in the creative writer the memory of an earlier experience (usually belonging to his childhood) from which there now proceeds a wish which finds its fulfillment in the creative work. »² Dans le cas des œuvres de notre corpus, la mort de la mère semble enclencher le processus d'écriture : elle suscite une profonde nostalgie et entraîne à sa suite tout un lot de souvenirs, négatifs ou positifs. L'écriture est un processus qui prend la forme

¹ Plusieurs thèses de maîtrise portant sur la relation mère-fille ont été écrites, notamment

² Sigmund Freud, « Creative Writing and Daydreaming », vol. 9. James Strachey et. al., ed. et dir., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 vol. London, Hogarth Press, 1953-1974, p. 151.

d'un travail de deuil. La fille nostalgique se penche sur l'écriture pour reconstruire et réparer sa relation avec sa mère, comme l'explique Marianne Hirsch : « memory and desire play their roles as instruments of connection, reconstruction and reparation. »³ Le récit familial favorise ce mouvement vers la mère : afin de se rapprocher, de reconstruire et de réparer les rapports entre la mère et fille, un travail d'écriture accompagne le travail du deuil. Comme l'indique Lori Saint-Martin, « la fille qui écrit donne naissance à sa mère dans une sorte de parthénogénèse qui transite par l'écriture. Alors que le corps biologique de la mère avait accueilli la fille, le corps du texte de la fille abrite, à son tour, la mère. Du point de vue génétique, tout finit avec elle [...]; du point de vue littéraire, tout (re)commence. »⁴ L'écriture du récit familial rend possible un déplacement de la fille vers la mère : il se trouve que la mère et la fille sont à la fois mère *et* fille, créatrice et création. Ainsi, écrire l'histoire de la mère signifie en quelque sorte rédiger sa propre histoire. La mort de la mère, ou son avènement, bouleverse la fille au point de l'inciter à écrire.

Si la mort de la mère constitue un élément déclencheur favorisant la venue à l'écriture, il reste que la création littéraire procède, selon Freud, d'une insatisfaction dont la racine se trouverait, ultimement, dans l'enfance du sujet.

Dans le cas des relations mère-fille conflictuelles, l'épisode du décès maternel est susceptible d'inciter la fille à revisiter le passé afin de trouver la source ou la cause de ce rapport douloureux et, peut-être, de la guérir. Cependant, la fille peut également chercher à venger sa mère, à raconter sa version de l'histoire afin que sa mère soit mieux comprise, comme c'est le cas chez de Vigan. La fille peut aussi chercher une preuve d'amour maternel dans le passé, comme nous le voyons chez la narratrice de Safonoff. En effet, le but principal du récit semble

³ Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 97.

⁴ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, p. 139.

être une sorte de réconciliation intérieure qui passerait par la réparation symbolique, à travers l'écriture, de la relation mère-fille. La fille tente de réunir la mère réelle, celle avec qui les rapports sont difficiles, et la mère imaginée ou fantasmée. Cette deuxième mère naît de l'imaginaire de la fille face à la réalité de sa situation familiale. Freud nomme ce phénomène le roman familial⁵; lorsque l'enfant se rend compte qu'il ne peut pas manipuler ou changer la réalité familiale dans laquelle il vit, il est déçu et compense cette première blessure en créant un monde conforme à son imaginaire. Ces narratrices entreprenant un récit centré sur l'histoire de leur mère tentent de se prouver que leur mère réelle se rapproche de leur mère fantasmée. En particulier, Delphine de Vigan mentionne explicitement son projet et cette quête de la mère :

Lorsque j'écris sa renaissance, c'est mon rêve d'enfant qui ressurgit, ma Mère Courage érigée en héroïne : « Lucile laissa derrière elle ses heures parmi les ombres. Lucile, qui n'avait jamais pu monter à la corde, se hissa hors des profondeurs, sans que l'on sût véritablement comment, en vertu de quel élan, de quelle énergie, de quel ultime instinct de survie. » À la relecture, je ne peux ignorer la mère idéale qui plane malgré moi sur ces lignes. Non contente de s'imposer sans que je la convoque, la mère idéale s'écrit dans un lyrisme de pacotille.⁶

L'image de la mère idéale s'imbrique dans le récit de la narratrice et c'est dans le travail de l'écriture que celle-ci qui tâchera de distinguer entre la mère idéale et sa mère réelle. Outre venger la vie marquée de tragédies de sa mère, la narratrice écrit afin de se rapprocher d'elle et de réparer leur relation. Ce désir de rapprochement se trouve également dans les récits de Safonoff et de Hoex.

Le processus d'écrire le roman familial, voire de *penser à travers sa mère*, pour reprendre les mots de Virginia Woolf, (« for we think back through our mothers »⁷) ainsi que le désir de se

⁵ Sigmund Freud, "Le roman familial des névrosés (1909)", *Psychose, névrose et perversion*, Paris: Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse), 1988 [1973], p. 91-94.

⁶ Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2011, p. 384.

⁷ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London, Harcourt Brace Jovanovich, 1929, p. 79.

rapprocher de sa mère sont, selon Hirsch, conflictuels : « the impulse to “bring my mother close to me again” is far from comfortable. In fact, it is marked by conflict and anxiety ». ⁸ L'inconfort causé par le désir d'écrire l'histoire de sa mère se manifeste, comme nous tenterons de le montrer, dans la structure fragmentée.

Cette thèse analyse trois récits du XXI^e siècle écrits par des écrivaines francophones et centrés sur la relation mère-fille. Publié en 2007 et gagnant du prix Michel-Dentan, *Autour de ma mère* de Catherine Safonoff, écrivaine suisse, est une œuvre autobiographique qui prend la forme d'un journal intime dans lequel les bribes, courtes et parfois datées, nous donnent accès au quotidien de la narratrice. Le récit fragmenté raconte le double deuil de la narratrice qui pleure la perte de son « dernier homme » et qui tente de s'accrocher à sa mère qui meurt petit à petit d'Alzheimer. La narratrice cherche l'approbation de sa mère; cependant, celle-ci ne peut pas la lui accorder pour des raisons de santé mentale. Outre la relation de l'écriture à sa mère, le récit relate la difficulté d'écrire et le rapport entre la fille et la maternité. La narratrice cherche dans le passé un moment où sa mère lui a manifesté son amour.

Originnaire de Belgique et lauréate du prix Marcel Thiry pour *Décidément je t'assassine* (2010), Corinne Hoex propose, quant à elle, un roman fragmenté dans lequel une narratrice retrace les moments qui ont précédé et suivi la découverte du cancer de la mère qui, très rapidement, la livre à la mort. Le roman semble être une admonestation : la narratrice parle directement et parfois très franchement à sa mère et lui adresse des reproches. La fille tente de trouver un moment dans le passé où sa mère ne la critique pas, ne la réprovoque pas. En vidant la maison de sa mère, la narratrice se lance dans une quête pour trouver un instant où sa mère l'a tolérée ou même aimée. Son récit expose, entre autres, la difficulté de la relation mère-fille, et ce

⁸ Hirsch, *op. cit.*, 104.

en passant par le narcissisme de la mère, le rapport entre les deux femmes et les mots ainsi que le rapport de la fille au corps maternel.

Enfin, Delphine de Vigan, écrivaine française, a publié en 2011 *Rien ne s'oppose à la nuit*. Avec ce roman, elle remporte plusieurs prix, notamment le Prix du roman Fnac, le Prix Roman France Télévisions et le Prix Renaudot des Lycéens. *Rien ne s'oppose à la nuit* est un récit dans lequel la narratrice retrace l'histoire de sa mère, de son enfance jusqu'à sa mort, en passant par tous les moments difficiles et troublés de son adolescence et de sa vie adulte. La narratrice réfléchit également sur le processus d'écriture et sur la véracité de l'histoire qu'elle rédige. C'est à un récit de vie douloureux qu'est convié le lecteur, puisque l'existence de la mère est marquée tour à tour par un pacte de suicide, une relation incestueuse avec le père, une dépendance paralysante à la drogue, une vie amoureuse instable sans oublier l'équilibre mental que la bipolarité de la mère compromet. En plus d'utiliser l'écriture pour venger la vie de sa mère et de prendre la parole pour briser le silence qui a entouré sa maladie, la narratrice cherche à trouver quelques souvenirs paisibles où sa mère lui a montré de l'affection et de l'amour.

Dans cette étude, nous avons remarqué que certains leitmotiv, en particulier le récit familial, se manifestent dans les trois textes; nous nous sommes permis de faire des précisions sur le genre afin de pouvoir les mettre en relation. Précisons que nous n'assignons pas un nouveau genre à ces textes; nous nous servirons plutôt du roman familial, que nous tenterons de définir dans le premier chapitre, comme point commun dans les trois œuvres.

Les œuvres actuelles mettent en scène la relation mère-fille et appartiennent à une littérature qui est difficile à classer. Le texte de Catherine Safonoff est désigné comme récit tandis que ceux de Corinne Hoex et de Delphine de Vigan sont qualifiés de roman. Ces trois ouvrages partagent certains traits avec les genres biographiques et autobiographiques (fiction ou

non). Le récit de Safonoff, compilation de bribes de journal intime, raconte le quotidien de l'écrivaine, un quotidien qui tourne *autour de sa mère*.

Dans la préface du récit de Catherine Safonoff, l'éditeur explique que « *Autour de ma mère* est un texte très autobiographique dont la forme fragmentaire combine la spontanéité de la vision ou de la sensation et le lent travail de la forme. »⁹ Le texte morcelé de Safonoff puise alors fortement de la relation de l'auteure avec sa mère. Puisque le récit est dénoté comme étant « très autobiographique », le « je » de la narratrice peut être identifié à la voix de l'écrivaine. Bien que Léonie fasse écho à la mère de Safonoff, nous allons l'aborder comme un personnage avant tout.

Le roman de Hoex relate le vécu de la narratrice pendant les quelques semaines avant et après la mort de sa mère. Le texte est présenté comme une fiction, même si l'auteure nous a confié avoir en partie puisé dans ses propres souvenirs pour l'écrire (voir Appendice). *Décidément je t'assassine* est classé par la maison d'édition comme étant un « roman sensible sur l'apprentissage du deuil, du manque, de la perte. »¹⁰ Au contraire des deux autres récits qui figurent dans ce corpus, il n'y a pas d'indications claires que le texte est de nature autobiographique. Toutefois, dans un échange avec Corinne Hoex, l'écrivaine révèle qu'« il y a bien sûr plusieurs éléments dans mon roman qui sont inspirés de ma relation à ma mère. »¹¹ Nous tenons à préciser, encore une fois, que nous traitons les personnages du récit sans tenir compte de leur source d'inspiration.

Le texte de Delphine de Vigan retrace selon l'auteure elle-même la vie de sa mère depuis son enfance jusqu'à sa mort, et comprend des interruptions personnelles. Delphine de Vigan ne

⁹ Cf. page de l'éditeur, Catherine Safonoff, *Autour de ma mère*. Genève : Zoé, 2007.

¹⁰ Cf. quatrième de couverture, Catherine Safonoff, *Autour de ma mère*. Genève : Zoé, 2007.

(Nous soulignons)

¹¹ Corinne Hoex, « Re : Décidément je t'assassine : Thèse sur la relation mère-fille » Message à l'auteure. 7 juillet 2013.

cache pas le fait que son texte est aussi de nature biographique. Dès son premier chapitre elle décrit comment sa nécessité « d'écrire [s]a mère »¹² contribue à la création de son texte. L'article de Véronique Beudet qui a paru dans le *Journal de Montréal* décrit le texte comme « un roman biographique sincère, fouillé et empreint de pudeur sur la vie de sa mère. »¹³ Elle écrit également que c'est une « biographie [qui] se lit comme un roman. »¹⁴ Ce roman tient du genre de l'autofiction tel qu'elle est défini par Serge Doubrovsky sur la quatrième de couverture de son roman *Fils* : « Autobiographie? Non. [...] Fiction, d'événements et de faits strictement réels. »¹⁵ L'identité de l'auteur et de la narratrice se rapprochent, l'une étant l'écho fictionnel de l'autre. Malgré la teneur autofictionnel du texte, l'éditeur choisit de le sous-titrer « roman » afin de bien souligner le caractère très subjectif d'une reconstruction qui, tout authentique soit-elle, ne peut s'identifier au réel. Le « je » de la narratrice et le personnage de Lucile sont étroitement liés à de Vigan et sa mère; cependant, nous allons considérer les personnages présentés dans ce récit, y compris la narratrice, comme des représentations littéraires distinctes des individus auxquelles elles peuvent être associées.

Nous reconnaissons que ces trois œuvres se rattachent déjà à une mention générique spécifiée par la maison d'édition; toutefois, afin de mettre en relation ces textes et de les analyser de façon comparative, nous les aborderons en tant que romans familiaux. Cet angle nous permettra d'approfondir la relation mère-fille et son rapport à la fragmentation. Nous approfondirons dans un premier chapitre cette notion de montrerons roman familial et comment ces œuvres s'y rattachent.

¹² de Vigan, op. cit., p. 19.

¹³ Véronique Beudet, « Rien ne s'oppose à la nuit », *Journal de Montréal*, 17 octobre 2011, Canoë, Web, 2 février 2013.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cf. Quatrième de couverture. Serge Doubrovsky, *Fils*. Paris, Gallimard, 2001 [Galilée, 1977].

L'objectif de cette thèse est de démontrer en quoi l'écriture fragmentaire est indispensable aux écrivains, dans ce cas-ci féminins, qui cherchent à résoudre un problème de l'ordre mère-fille; plus précisément, cette thèse analysera, dans une perspective psychanalytique, comment les difficultés de la relation entre la mère et la fille incitent une réflexion sur le roman familial et comment la narratrice tente de les résoudre en écrivant.

Dans le premier chapitre, nous expliquerons ce qu'est le roman familial pour les théoriciens et critiques comme Freud, Robert et de Gaulejac et en nous basant sur ces définitions, nous proposerons notre propre définition du terme. Par la suite, en nous penchant sur les œuvres de Harel, de Segal et de Pollock, nous développerons le lien entre l'écriture du roman familial et l'écriture du deuil; plus spécifiquement, nous montrerons comment l'écriture d'ordre familial est un travail de deuil qui trouve ici ses sources dans la mort de la mère. Enfin, dans ce premier chapitre nous verrons, en nous basant sur les textes de Lacoue-Labarthe et Nancy, de Susini-Anastopoulos, de Rich et de Young-Bruehl, comment la forme et le contenu, c'est-à-dire la fragmentation du récit et la relation mère-fille avec toute sa complexité, marquent de façon considérable la structure du récit familial.

Par la suite, nous procéderons à l'analyse textuelle de la relation mère-fille dans ces trois œuvres dans le cadre du second chapitre. Nous ferons d'abord un survol de la relation mère-fille, en nous appuyant sur les textes théoriques et critiques de Eliacheff et Heinich ainsi que de Berry. Nous examinerons la notion de mère « plus femme que mère » et comment la culpabilité crée une distance qui sépare les deux femmes, mais aussi qui les rapproche aussi. Nous analyserons d'abord le texte de Catherine Safonoff en examinant le rôle de l'écriture en tant qu'objet transitionnel qui peut séparer et rapprocher. Par la suite, nous verrons comment le manque de

communication affecte la relation mère-fille, et plus largement le projet d'écriture. Nous étudierons également le lien entre le temps, la matrophobie et l'écriture. Enfin, nous examinerons le rapport entre la fille, le corps maternel et la maternité. Par la suite, nous aborderons le texte de Corinne Hoex dans lequel nous soulignerons le rapport entre la communication et la distance physique et temporelle, et la manière dont elles marquent la relation mère-fille. Nous verrons ensuite comment, par les mots et l'appropriation du corps maternel, la fille tente à la fois de se rapprocher et de s'éloigner de la mère. Notre analyse nous amènera ainsi au texte de Delphine de Vigan. Dans ce texte, nous regarderons les effets de la folie et de l'oubli sur l'écriture qui se veut libératrice, réparatrice. Nous examinerons comment le rapport au corps et le regard constant du corps crée une aire incestueuse qui est en lien direct avec le secret familial.

Nous concluons notre travail par quelques réflexions sur le récit familial incluant les origines, la forme, la structure, et le rapport à l'écriture de la relation mère-fille.

Chapitre I

Le roman familial : motivations, structure, contenu et intentions

1. La nature des textes du corpus

Il est important de préciser que cette étude n'a pas comme objectif de distinguer entre ce qui appartient ou non à la vie de l'auteure. Certains éléments font sans doute écho à la vie de l'auteure, mais ce qui nous intéresse dans les œuvres du corpus est le roman familial, que nous allons d'ailleurs tenter de définir plus tard. Les éléments à dimension biographique et autobiographique, certes offrent une esquisse de la relation mère-fille, mais nous allons les aborder en tant que composantes du récit familial proposé par la narratrice. Notre travail n'est pas de déterminer ce qui est fictif ou non, mais plutôt d'analyser le récit familial dans les trois œuvres.

Nous allons aborder les textes dans l'optique que la narratrice et l'auteure, malgré leurs ressemblances potentielles, sont *deux personnes différentes*; plus précisément, nous distinguons entre l'auteure, c'est-à-dire la femme réelle qui a publié l'œuvre, et la narratrice, c'est-à-dire le *personnage* qui propose son récit familial. Certes il y a des aspects dans le discours de la narratrice qui sont sans doute parallèles à la vie de l'écrivaine, mais nous estimons que l'identité de l'auteure reste distante de celle de la narratrice.

Malgré les éléments de nature biographique et autobiographique dans les textes, nous choisissons de nous éloigner de ces distinctions afin de restreindre notre étude. Ces œuvres sont avant tout des récits jouant avec les frontières du réel et du fictionnel qui sont centrés sur la famille et dont deux se réclament explicitement de la fiction par la mention générique qui les accompagne. Par conséquent, nous traiter les œuvres de notre corpus en nous servant du terme *roman familial*.

2. Le roman familial et la relation mère-fille

Le roman familial est un concept développé par le psychanalyste Sigmund Freud en 1909 et repris par d'autres critiques littéraires et psychanalystes, notamment Marthe Robert et Vincent de Gaulejac. Le roman familial est un phénomène que Freud considère comme « une expérience normale et universelle de la vie infantile. »¹⁶ L'enfant, résume Marthe Robert, imagine ses parents comme des êtres tout-puissants, « d'un pouvoir absolu [et] d'une capacité d'aimer et d'une perfection infinies qui les placent dans une sphère à part, bien au dessus du monde humain. »¹⁷ L'enfant élargit cette divinité à lui-même, lui qui hérite de la perfection de ses parents. Lorsque l'enfant découvre, en les comparant au monde extérieur, que ses parents ne sont pas parfaits, il déduit que cette mère et ce père ne sont pas les siens. Ainsi, il fractionne ses parents en deux couples antithétiques : ses parents réels et décevants, et ses parents fantasmés et divins. Robert développe deux modèles : l'Enfant Trouvé et l'Enfant Bâtard. Lorsque l'enfant prend conscience de sa réalité, il peut se considérer soit comme « Enfant Trouvé » qui attend que ses vrais parents viennent le chercher et l'élèvent au rang auquel, par sa naissance, il a droit, soit comme « Enfant Bâtard, » insatisfait de son environnement, mais qui travaille sur sa condition afin de façonner son propre destin. Le roman familial stagne jusqu'au moment où l'enfant comprend la filiation et la différence sexuelle. Auparavant, l'enfant a considéré la mère et le père fusionnés, rien ne les distinguant l'un de l'autre. Lorsqu'il saisit la différence et comprend qu'il est assurément l'enfant de sa mère, mais pas forcément celui de son père (« *pater semper incertus est* » tandis que la mère est « *certissima* »¹⁸), il rejette sa mère. Les parents « n'appartiennent plus au même monde, [ils] relèvent de deux catégories bien distinctes, l'une

¹⁶ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 43.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸ Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés (1909) », *Psychose, névrose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse), 1988 [1973], p. 159.

féminine, proche et triviale; l'autre masculine, lointaine et noble.»¹⁹ Grâce à cette prise de conscience de la généalogie, l'enfant se déclare illégitime. Dans son livre *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert étend la théorie du roman familial freudien à la littérature :

Le roman proprement dit commence à cette opposition qui, dans la mesure où elle se fonde sur la différence des sexes et toutes les antithèses et distinctions dont le sexe est le modèle, lui ouvre les mille perspectives de l'aventure, de l'intrigue, du conflit, bref tout un avenir d'action dans lequel il va pouvoir préciser ses desseins, sans renoncer pour autant à ses ambiguïtés.²⁰

Le conflit préœdipien, avec ses multiples oppositions, est à l'origine du roman. Marthe Robert considère Don Quichotte et Robinson Crusoé comme les figures les plus exemplaires du modèle de l'Enfant Trouvé : ils soumettent leur environnement à leur imagination, à leur fantasme et à leur désir. L'Enfant Bâtard, lui, trouve son modèle dans les personnages des romans réalistes de Balzac, Zola et Stendhal, par exemple. L'Enfant Bâtard, contrairement à l'Enfant trouvé, est « plus avancé [car] il sait qui il aime et qui il hait, il sait même le pourquoi de sa préférence. »²¹ L'Enfant Bâtard associe sa mère, tombée de son rang élevé à un rang dégradant à cause de ses relations sexuelles présumées douteuses, à une classe inférieure et immorale. Autrement dit, l'enfant lie la disgrâce de la mère à la sexualité. Robert souligne que le roman n'a pas comme but de résoudre le conflit de l'Enfant Bâtard, plutôt « il [le] grossit, s'en vante, l'exhibe de toutes les façons, sachant bien sans doute qu'[il] est la seule justification plausible du tripotage biographique qu'il a pour tâche de mener à bien. »²² Ainsi, le roman joue avec cette crise universelle, l'exploite et en fait un récit qui n'a comme limites que son devoir envers le roman familial, envers le « phantasme dont il accomplit le programme. »²³ D'ailleurs, Robert note

¹⁹ Robert, *op. cit.*, p. 50.

²⁰ *Ibid.* p. 50-51.

²¹ *Ibid.* p. 54-55.

²² *Ibid.*, p. 56.

²³ *Ibid.*, p. 63.

également que le roman « n'a de loi que par le scénario familial dont il prolonge les désirs inconscients, de sorte que tout en étant absolument déterminé quant au contenu psychique de ses motifs, il jouit d'une liberté non moins absolue quant au nombre et au style de ses variations formelles. »²⁴ Ces variations formelles peuvent effectivement se manifester dans la structure du roman; par exemple, chez Safonoff, Hoex et de Vigan, le récit est présenté de manière fragmentée, quoiqu'à des degrés différents. Plus précisément, le texte de Hoex, où les bribes excèdent rarement une page, a une forme plus fragmentée que le texte de de Vigan, où les bribes portent sur plusieurs pages. Cependant, au contraire de ce que Robert écrit, cette liberté stylistique ne se limite pas au roman. En effet, le récit de Safonoff, une sorte de journal intime, a une forme encore plus fragmentée que les romans de Hoex et de de Vigan. La liberté stylistique qu'observe Robert s'applique autant au récit qu'au roman.

Pour revenir sur la notion de roman familial, Vincent de Gaulejac, qui associe la psychanalyse à la sociologie, nous propose sa propre définition du roman familial en l'alliant à ces

histoires de famille que l'on transmet de génération en génération et qui évoquent les événements du passé, les destinées des différents personnages de la saga familiale. Mais entre l'histoire «objective» et le récit «subjectif», il y a un écart, ou plutôt un espace, qui permet de réfléchir sur la dynamique des processus de transmission, sur les ajustements entre l'identité prescrite, l'identité souhaitée et l'identité acquise, sur les scénarios familiaux qui indiquent aux enfants ce qui est souhaitable, ce qui est possible et ce qui est menaçant. C'est dire que le roman familial doit être contextualisé dans un repérage sociologique des positions sociales, économiques, culturelles, que ce soit dans la généalogie ou dans l'histoire personnelle du sujet.²⁵

Pour de Gaulejac, le roman familial persiste grâce à sa transmission entre générations. Dans les trois textes à l'étude, cette transmission est évidente; en plus de parler de leur mère, les

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Vincent de Gaulejac, *L'histoire en héritage : roman familial et trajectoire sociale*, Paris, Desclée de Brouwer, 1994, p. 12.

narratrices remontent dans leur arbres généalogiques, le plus souvent que non en passant par les femmes. Safonoff remonte à ses grands-mères, maternelle aussi bien que paternelle; Hoex remonte la généalogie féminine jusqu'à son arrière-grand-mère; de son côté, de Vigan remonte jusqu'à ses arrière-grands-parents. Bien que les trois narratrices racontent leur propre roman familial, un récit qui leur est unique, il existe des similitudes dans la façon dont elles les présentent, notamment la transmission intergénérationnelle suggérée par de Gaulejac. Toutefois, la psychanalyste Nicole Berry nuance le roman familial, et ce qu'elle dit des patients en cure se rapproche à quelques égards des trois récits à l'étude, puisque ce que les narratrices présentent ne montre pas avec précision la réalité : « ce que le patient raconte de sa vie, son "histoire", n'est jamais exactement la réalité : c'est un vécu fantasmatique, reconstruit, et présenté dans une histoire. »²⁶

Comme nous le résume très justement Catherine Dubeau dans sa thèse portant sur le rapport mère-fille chez Suzanne Necker et Germaine de Staël, le roman familial

correspond à un récit centré sur l'histoire d'une famille (réelle ou fictive) ou à la représentation qu'un sujet se fait de sa propre histoire familiale et de la place qu'il y occupe. Conséquemment, chaque individu a son propre roman familial. Dans tous les cas, il s'agit d'un récit partiel, subjectif, dont l'écriture ou l'expression orale engagent une reconstruction nécessairement marquée par le fantasme et l'invention, lors même que le sujet entend se soumettre à la plus grande objectivité.²⁷

Cette définition de Dubeau nous permet de mettre en relation les œuvres à l'étude, malgré leur classement générique différent. Comme le souligne par ailleurs cette critique, le roman familial transcende véritablement les classifications des textes. Peu importe le genre, un texte peut être

²⁶ Nicole Berry, « Le roman original », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°19, 1979, p. 153.

²⁷ Catherine Dubeau, *La lettre et la mère : roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker et Germaine de Staël*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, à paraître en 2013, p. 51.

qualifié de roman familial. Tel est le cas de notre corpus, où se retrouvent deux romans et un récit, tous à la forme fragmentée, quoiqu'à des degrés variés.

3. *Écriture du deuil*

La nécessité d'écrire le roman familial peut provenir de plusieurs sources; dans les œuvres de ce corpus, le besoin trouve ses origines dans le deuil ou l'anticipation du deuil. Dans les trois cas, les narratrices retracent la vie de leur mère qui sont morte ou sur le point de mourir. La psychanalyste Hanna Segal, se servant de Proust comme exemple—car il est contraint d'écrire par la nécessité de retrouver et de recréer un objet perdu, notamment ses parents, sa grand-mère et Albertine—remarque que la mort d'un parent peut être traumatique pour l'enfant et que l'écriture peut aider à recréer l'objet perdu :

[...] all creation is really a recreation of a once loved and once whole, but now lost and ruined object, a ruined internal world and self. It is when the world within us is destroyed, when it is dead and loveless, when our loved ones are in fragments, and when we ourselves [are] in helpless despair—it is then that we must re-create our world anew, reassemble the pieces, infuse life into dead fragments, re-create life.²⁸

La fonction de l'écriture, selon Segal, serait de reconstituer l'objet perdu, disparu. Simon Harel commente l'étude de Segal et conclut que « le projet réparateur instaure une activité symbolisante dont la fonction ultime est de reconstruire l'objet détruit. Ainsi, l'activité réparatrice est soutenue par l'actualité d'un travail de deuil. »²⁹ Face à la mort de la mère, la fille entreprend l'écriture du roman familial afin de retrouver, de reconstruire la femme défunte et de réparer leur relation. Le texte est ainsi un travail de deuil et une tentative de réparation qui prend

²⁸ Hanna Segal, « A Psychoanalytical Approach to Aesthetics », *International Journal of Psychoanalysis*, n°33, 1952, p. 199.

²⁹ Simon Harel, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique : Leiris, Crevel, Artaud*, Montréal, XYZ, 1994, p. 89

la forme d'un roman familial. Les narratrices reconstruisent leur mère, sans forcément en faire mention; toutefois, de Vigan fait spécifiquement référence à son écriture comme la « renaissance »³⁰ de Lucile. Il est important pour ces narratrices de reconstruire leur mère perdue afin de leur redonner la vie, du moins symboliquement, et de réparer la relation qui était tendue et difficile. L'écriture du roman familial qui laisse place à ce processus du deuil et à la réparation de la relation, est également liée à l'état psychologique, du moins inconscient, de la créatrice.

George Pollock évoque les résultats d'une étude de Gay dans laquelle celui-ci distingue trois types d'éléments déclencheurs dans l'œuvre d'art, notamment l'impact de la culture environnante de l'artiste, sa profession, et sa configuration psychologique personnelle.³¹ Dans le cadre de notre étude, seul ce troisième volet nous est pertinent. L'état psychologique et le deuil sont étroitement liés et mènent à la création d'une œuvre artistique. Pollock précise que le deuil n'est pas la cause unique de la production artistique; il suppose que le lien entre l'œuvre d'art provient plutôt d'un ensemble de facteurs antécédents : « [...] can we discern in the creative product, through an analysis of the content, which elements are represented? We may not be talking about the causes and effects but about antecedent elements that are woven together in unique ways to result in conditions, responses, reflections, and creations.³² » Ces éléments, qui ensemble constituent un genre de *bagage*, mènent au processus de création artistique. En ce qui concerne les œuvres de notre corpus, la mort ou l'avènement de la mort de la mère est l'élément déclencheur qui réactive le passé, les souvenirs. Plus précisément, l'enfance de la narratrice que l'on retrouve grâce aux souvenirs fragmentés ainsi que la difficulté de la relation mère-fille,

³⁰ de Vigan, *op. cit.*, p. 384.

³¹ George Pollock, « The Mourning Process, the Creative Process, and the Creation », David R. Dietrich et Peter C. Shabad, dirs, *The Problem of Loss and Mourning : Psychoanalytic Perspectives*, Madison, International Universities Press, 1969, p. 30.

³² *Ibid.*, p. 31.

évidente tout au long des textes, sont des phénomènes qui s'ajoutent à la mort de la mère et, ensemble, ces éléments poussent les narratrices à la production littéraire qui constitue un travail de deuil. Pollock pose comme principe que, d'une façon ou d'une autre, l'œuvre artistique représente un aspect psychique de sa créatrice : « an artistic work undoubtedly represents some aspect, narrow or broad, shallow or deep, simple or complex, of its creator. »³³ Pour Pollock, le terme « créatrice » désigne une personne qui existe réellement (qu'elle soit écrivaine, peintre, musicienne, etc.); cependant, ce qu'il écrit sur la créatrice réelle s'applique aussi aux narratrices de notre corpus qui sont des personnages écrivaines pour qui le travail de deuil représente un aspect d'elle-même. Certes l'œuvre terminée représente un aspect de la narratrice, mais comme le précise Pollock, c'est notre responsabilité en tant que lecteurs et analystes de fournir des preuves qui supportent l'affirmation que le thème, la forme, le contenu, etc. représentent la créatrice : « we may attempt to give meaning to these works but we have the responsibility to present evidence, not just subjective impression, which has some significance. »³⁴ Notre projet tentera de suivre cette consigne de Pollock non pas à l'endroit des auteures elles-mêmes, mais de leur narratrice-écrivaine, et les éléments textuels que nous analyserons et que nous lierons à la configuration psychique de la narratrice se fonderont tous sur des citations provenant des textes.

Si la production artistique d'un travail de deuil reflète la configuration psychique personnelle de la créatrice (ici le personnage de la narratrice-écrivaine), elle a également une fonction thérapeutique : elle permet à la créatrice de survivre à la perte de la mère. Dans son étude³⁵, Harel explique que le recours à sa propre histoire permet la survie à cette perte : « ce

³³ *Ibid.*, p. 32.

³⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁵ Simon Harel étudie l'écriture réparatrice dans l'autobiographie de Leiris, Crevel et Artaud. Certes son étude porte sur des autobiographies, mais sa pertinence par rapport à cette étude sur des textes de nature familiale revient à la notion du roman familial et à la définition que nous lui

repli est bien sûr l'aveu d'un retrait narcissique [...]. Mais ce repli permet de survivre. Or, la problématique de la survie s'avère fondamentale face à une œuvre où dominant les motifs de l'attachement et de la perte de l'objet. »³⁶ Ainsi, ce retour à sa propre histoire, à son roman familial, est une stratégie d'adaptation pour la narratrice qui essaie de surmonter la mort de la mère. L'écriture du roman familial, surtout celle qui se concrétise après la perte et qui prend la forme d'un travail de deuil, facilite la survie du rescapé et la réparation de la relation mère-enfant.

Pour écrire le roman familial, les narratrices des œuvres à l'étude puisent dans le passé des fragments de leurs souvenirs d'enfance ainsi que des bribes de la vie de leur mère. Comme le souligne Harel, « la mémoire est au cœur d'une activité qui affirme la reconquête de l'objet perdu »³⁷; c'est grâce au retour dans le passé que les narratrices peuvent reconstituer l'objet perdu, leur mère et, par extension, leur relation avec celle-ci. La reconquête de la mère chez la narratrice révèle une première nécessité et un premier désir de la fille, ceux de se rapprocher de la femme disparue. Segal, toujours dans son étude sur l'esthétique, affirme que le but de tout artiste est l'immortalité : « All artists aims at immortality; their object must not only be brought back to life, but also the life has to be eternal. And of all human activities art comes nearest to achieving immortality; a great work of art is likely to escape destruction and oblivion. »³⁸ Ainsi, la narratrice qui se sert du 5^e art³⁹ pour présenter son roman familial, un travail de deuil qui met en vedette la mère disparue, arrive à immortaliser sa mère. La fille narratrice, avec le pouvoir qu'elle a sur la représentation de sa mère, peut manipuler l'image qu'elle donne à sa mère; en

avons attribuée. Ainsi, une étude sur l'autobiographie, texte qui raconte le roman familial ou l'histoire de soi-même, est tout à fait pertinente à notre étude.

³⁶ Harel, *op. cit.*, p. 43.

³⁷ *Ibid.*, p. 116.

³⁸ Segal, *op. cit.*, p. 207.

³⁹ Dans la classification des arts du XXI^e siècle, le 5^e art fait référence à la littérature.

l'immortalisant, elle doit d'abord lui redonner la vie, et elle devient, entre autre chose, en partie responsable de la protéger et de la venger de sa vie difficile. Bien entendu, cette écriture peut avoir comme effet le rapprochement de la fille et de la mère. Harel aborde cette tentative de l'écriture réparatrice de retrouver et de se rapprocher d'un objet perdu : « Nous savons que la notion de réparation suppose le contournement d'une violence pulsionnelle difficilement maîtrisable. Tout se passe comme si la notion de réparation créait magiquement une fusion temporelle du sujet et de l'objet. L'idéal réparateur justifie un étrange rituel : l'auteur, par le travail scripturaire recréerait littérairement l'objet afin de mieux s'y projeter. »⁴⁰ Dans le cas des textes à l'étude, les narratrices tentent de recréer littérairement leur mère afin de répondre à ce désir de rapprochement. Toutefois, l'écriture du deuil est complexe; le but de la narratrice-écrivaine n'est pas toujours uniquement de retrouver et se rapprocher de l'objet perdu. Harel note la complexité du travail de deuil : « l'acte de création permet simultanément d'intégrer et de mettre à distance l'angoisse archaïque de dissociation suscitée par la position schizo-paranoïde. »⁴¹ L'écriture du roman familial peut réunir mère et fille, mais elle peut aussi facilement distancier les deux femmes. Le rapprochement et l'éloignement ne sont que deux facteurs possibles dans la motivation de l'écriture du roman familial. Comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, dans les textes à l'étude, il y a une double volonté de la part de la narratrice, qui semble vouloir simultanément se rapprocher et se distancier de sa mère.

En plus de la motivation du processus d'écriture, il est évident que l'écriture du roman familial dans le cas de notre corpus est liée à un travail de deuil. Outre le contenu et les thèmes des textes, le travail de deuil se fait également voir au niveau de la forme.

⁴⁰ Harel, *op. cit.*, p. 90.

⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

4. La structure au service du souvenir

La structure du récit familial dans les œuvres à l'étude, plus précisément le mouvement d'oscillation constante entre le désir de rapprochement et la nécessité d'éloignement, permet à la narratrice de faire un retour dans le passé et d'évoquer des souvenirs de l'enfance de même que la vie de sa mère, de son père, de ses grands-parents, et parfois de ses arrière-grands-parents, de ses ex-amants, entre autres. La forme et le contenu du texte, c'est-à-dire la structure fragmentée et le rapport entre la mère et la fille, met en évidence l'oscillation entre deux désirs antithétiques. Les narratrices, dans leur travail de deuil, tentent de résoudre ces mouvements entre les désirs opposés.

4.1 La fragmentation au service du souvenir

Le fragment est un phénomène courant et intéressant dans la littérature : il représente à la fois un travail achevé et inachevé. Dans un travail sur le romantisme allemand, Lacoue-Labarthe et Nancy évoquent la fragmentation en se servant comme exemple du hérisson de Friedrich Schlegel : « pareil à une petite œuvre d'art, le fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson ».⁴² Ainsi, un fragment est à la fois complet parce qu'il a un début et une fin clairement identifiables, et lacunaire car il appartient à un plus grand ensemble dont il dépend pour prendre tout son sens. Le hérisson schlegelien est utilisé pour décrire le fragment car il « peut en effet signifier un repli, un simple retrait dans l'ésotérique, mais selon toute vraisemblance, il évoque, par ses piquants, le geste *simultané* de l'attaque, donc de l'extraversion et de la demande de communication. »⁴³ Le fragment est alors

⁴² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p.63.

⁴³ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 18. (Nous soulignons)

associé à deux mouvements contradictoire et selon Susini-Anastopoulos, « la fragmentation [...] renvoie à deux mouvement opposés de l'être [qui] peut résulter de deux tendances pourtant rigoureusement antithétiques. »⁴⁴ Cette simultanée des caractéristiques antithétiques, c'est-à-dire la complétude et l'incomplétude du fragment, est semblable à l'oscillation entre les désirs contradictoires qui forment le noyau du roman familial. En d'autres termes, le fragment semble, tout comme le roman familial, osciller entre deux attributs opposés.

Susini-Anastopoulos entame son analyse du fragment avec un retour à son étymologie; elle rappelle que « le terme de fragment renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte. Le fragment fonctionne alors comme métonymie de la partie vers le tout. »⁴⁵ La structure morcelée des textes de notre corpus serait ainsi une tentative de réparation, d'unir les fragments pour en tirer une compréhension. Les narratrices écrivent en bribes afin de rapiécer le roman familial et pour faire leur deuil.

Irena Kristeva note que chez Pascal Quignard, par exemple, « le fragment possède [...] une nature ambivalente : une œuvre à la fois inachevée et complète, partielle et totale, lacunaire et exhaustive, mais surtout une œuvre silencieusement et solitairement comme un hérisson, une ruine qui a sa valeur autonome, une œuvre miniaturisée, une micro-œuvre. »⁴⁶ Cette remarque est juste pour ce qui est des fragments individuels qui figurent dans les textes de notre corpus, mais ces mini-œuvres racontent, lorsqu'elles sont mises bout-à-bout, une histoire encore plus intéressante que celles qu'elles présentent individuellement. Le roman familial se tisse à partir du rassemblement des fragments et non à partir des fragments individuels.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁶ Irena Kristeva, *Pascal Quignard : La fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 52.

En ce qui concerne l'œuvre, Susini-Anastopoulos avance que « si l'œuvre, pour être elle-même, doit être "complète", c'est parce que la complétude est le signe à la fois de son intégrité, de sa santé, de sa "propriété", et de son caractère sacré. Par la logique même des mots et par le jeu des connotations, le fragment, la bribe, même parfaite, est renvoyée spontanément du côté de l'incomplet, donc du pathologique, de l'impropre et du profane. »⁴⁷ Susini-Anastopoulos poursuit : « Quels que soient le contexte et l'optique dans lesquels le fragmentaire surgit, il se trouve spontanément associé à l'idée d'une défaillance, d'une faiblesse, voire d'une véritable pathologie de l'être. »⁴⁸ Une bribe est synonyme d'un manque quelconque parce qu'elle ne se complète qu'en faisant partie d'une œuvre plus large. Cette idée revient à la nature antithétique du fragment : peu importe la partie écrite, pour le fragment c'est une bataille perdue d'avance. D'ailleurs, Kristeva signale que Pascal Quignard « considère, dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, le fragment comme un produit de l'angoisse, de l'impuissance à créer un objet présupposant une lecture continue. »⁴⁹ Cette angoisse peut, dans le cas des textes à l'étude, provenir du travail de deuil; les narratrices se servent de l'écriture afin de répondre à la perte (ou, dans le cas de Safonoff, à la perte imminente) de la mère. Simon Harel note que « l'acte de création permet simultanément de mobiliser et de mettre à distance l'angoisse. »⁵⁰ Ainsi, dans la tentative d'écriture leur deuil, les narratrices créent une œuvre d'ordre familial fragmentaire parce que cette structure facilite l'écriture qui provient de l'angoisse.

⁴⁷ Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 51-52.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁹ Kristeva, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ Harel, *op. cit.*, p. 96.

4.2 La relation mère-fille au service du souvenir

La forme fragmentée du texte d'ordre familial n'est pas l'unique preuve de la complexité d; le contenu du récit peut être tout aussi révélateur de sa nature ambivalente. La fille et la mère dans le récit fragmenté sont deux entités distinctes, mais elles partagent certaines fonctions : biologiquement, l'une donne naissance à l'autre tandis que littérairement, la fille donne vie à sa mère. Comme le souligne Adrienne Rich, les deux femmes biologiquement semblables sont dans une sorte d'union : « Probably there is nothing in human nature more resonant with charges than the flow of energy between two biologically alike bodies, one of whom has lain in amniotic bliss inside the other, one of which has labored to give birth to the other. »⁵¹ Le rapport entre la mère et la fille remonte à la grossesse où les deux ne faisaient qu'un, l'une vivant *dans* l'autre. D'ailleurs, l'image de la grossesse, de l'accouchement et, plus largement, de la maternité, que nous analyserons au deuxième chapitre, revient à quelques reprises dans les textes. La naissance les sépare physiquement, mais il reste toujours un lien entre elles. Il y a un renversement de rôles dans cette relation lorsque la fille donne naissance à sa mère en écrivant le roman familial dans lequel figure largement la mère. Génétiquement, les rôles des deux femmes sont définis; cependant, quand la fille prend sa plume et écrit l'histoire de sa mère, elle assume en quelque sorte, sur le plan littéraire et symbolique, le rôle de la mère. Dans son livre *Subject to Biography : Psychoanalysis, Feminism and Writing Women's Lives*, Elisabeth Young-Bruehl explique comment les deux femmes fusionnent ensemble :

You are mentally pregnant, not with a potential life but with a person, indeed, a whole life—a person with her history. So the subject lives on in you, and you can, as it were, hear her in this intimacy. But this, as I said, depends upon your ability to tell the difference between the subject and yourself, which means to appreciate the role that she plays in your psychic life. Such insight is the ground on which you can distinguish between what

⁵¹ Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, WW Norton and Company, 1976, p.129.

you want for yourself, which you may be seeking partly from her, and what she wanted for herself, which she did not seek from you (though you may supply part of what she wanted in the biography).⁵²

La mère existe à l'intérieur de la fille qui se propose d'écrire son histoire; la créatrice originelle *vit* dans le corps de sa création. La fille doit être capable de distinguer entre elle et sa mère afin de pouvoir, à son tour, mettre au monde sa mère par le biais de sa biographie. La fille *se* cherche dans ce qu'elle écrit, mais cherche également à faire (con)naître sa mère. En effet, ces deux femmes partagent symboliquement le même corps, celui de la mère, et, par extension, la même histoire, mais elles restent toujours distinctes l'une de l'autre. Dans le cas où la fille entame l'écriture de nature familial, la narration met en parallèle les deux vies. Sans la mère, la fille n'existerait pas biologiquement; sans la fille, la mère n'existerait pas littérairement.

Ce que nous pouvons conclure dès ce premier chapitre est que le but de ce travail n'est pas de déterminer ce qui appartient à la fiction et ce qui s'inspire de la vie de l'écrivaine. Sur ce point nous ajoutons que nous faisons la distinction entre l'auteure, la femme qui a publié l'œuvre, et la narratrice, la femme personnage qui raconte son histoire familiale. Nous avons défini le roman familial et conclu que le terme sert à décrire des œuvres de tous les genres; dans le cas de ce travail, nous nous en servons pour référer au texte de Safonoff, qui porte le classement générique de *récit*, ainsi qu'à ceux de Hoex et de de Vigan, qui sont classés en tant que *roman*. Nous avons également montré que l'écriture du roman familial, du moins dans le cas des œuvres du corpus, est un travail de deuil qui sert à retrouver l'objet perdu. Enfin, nous avons

⁵² Elisabeth Young-Bruehl, *Subject to Biography : Psychoanalysis, Feminism, and Writing Women's Lives*, Cambridge, Harvard University Press, 1998, p. 22.

signalé l'importance de la forme fragmentaire et du contenu, plus précisément la relation mère-fille, dans l'œuvre d'ordre familial.

Chapitre II

La valse de la relation mère fille : entre rejet et acceptation

1. Panorama de la relation mère-fille

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la relation mère-fille, qui est souvent complexe et conflictuelle, a une influence sur la structure de la narration du roman familial. Dans le couple mère-fille, il existe selon Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich deux types de mères extrêmes, qui sont bien évidemment l'antithèse l'une de l'autre : la mère « plus mère que femme » et la mère « plus femme que mère »⁵³. La mère « plus mère que femme » écarte tout dans sa vie en faveur de sa fille. La fille devient alors le centre du monde de la mère et celle-ci cherche activement à garder la fille dans un cocon maternel. Au contraire, la mère « plus femme que mère » préfère se « centr[er] sur un objet extérieur à la maternité, à l'exclusion de [sa] fille. »⁵⁴ Cet objet peut prendre plusieurs formes. Comme nous le verrons chez de Vigan, la mère se tourne vers les drogues et les hommes, tandis que chez Hoex, la mère se réfugie dans les puzzles et les jeux de mots. Peu importe la forme que prend l'objet, son rôle demeure le même : l'objet a une importance auprès de la mère qui, par conséquent, ne laisse aucune place à l'enfant.

Eliacheff et Heinich soulignent que les titres de « bonne » et de « mauvaise » mère sont souvent rattachés à ces catégories de mères. La mère « plus mère que femme » est vue comme la mère classique : elle valorise sa fille et lui montre son affection. Cette mère reçoit l'approbation de l'extérieur parce que sa relation avec sa fille semble être saine; cependant, dans des cas extrêmes, son dévouement « se révèle être, pour la fille, un travail de démolition. »⁵⁵ La fille est étouffée par l'amour maternel qui lui enlève toute possibilité de s'exprimer. Si la fille arrive néanmoins à s'exprimer, elle est accablée par une vague de culpabilité, croyant qu'en exprimant son opinion, elle rejette d'emblée sa mère qui lui a tant offert.

⁵³ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles : Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 100.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 101.

En revanche, la « plus femme que mère » est davantage associée avec la « mauvaise mère », car elle est « peu présent[e], indifférent[e], mal-aimant[e]. »⁵⁶ La « plus femme que mère » se détourne de sa propre fille pour se concentrer sur un objet qui n'a rien à voir avec son enfant. La fille souffre de cette relation car elle ne reçoit pratiquement jamais l'amour de sa mère, qui est absente soit physiquement, soit émotionnellement. Eliacheff et Heinich ajoutent que « la culpabilité, ici, est bien du côté de la mère »⁵⁷; cependant, à cette interprétation nous ajoutons l'idée que la fille se sent elle-même coupable de cette situation. La fille s'interroge sur ce qu'elle peut faire pour gagner l'approbation de sa mère. Nous estimons que cette fille rejetée se croit l'origine du mécontentement de sa mère. Par exemple, la narratrice de Hoex évoque par le biais d'une photo le mécontentement que sa mère a ressenti lorsqu'elle était enceinte d'elle :

Une photo de toi, ventre proéminent dans une robe à fleurs. Au dos, ton écriture : *Un polichinelle dans le tiroir*.
Le polichinelle, c'est moi : une fille. Les filles ne t'amusaient pas. Mais une mère referme-t-elle le tiroir?⁵⁸

La narratrice a l'impression d'être décevante, rejetée et de déplaire à Émilienne, sa mère, avant même d'être née, parce que celle-ci se sert d'un terme dépréciatif pour décrire sa fille à naître. Nicole Berry, dans son article « Le roman original », montre comment la culpabilité est liée à la parole de la mère : « Plus généralement, on sait combien la conviction d'une malédiction, le plus souvent explicitée dans une parole de la mère, joue un rôle d'expiation ou de soulagement par rapport à l'hostilité et à la culpabilité oedipienne. »⁵⁹ Cette culpabilité, qui, chez la narratrice de Hoex, trouve sans doute ses origines dans la parole de la mère, est un sentiment qui semble

⁵⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 88.

⁵⁹ Berry, *op. cit.*, p. 154.

suivre la narratrice pendant toute sa vie, jusqu'au moment où elle vide la maison de sa mère morte et défait symboliquement la vie de sa mère.

Que la mère soit une « bonne » mère et « plus mère que femme » ou qu'elle soit une « mauvaise » mère et « plus femme que mère », la relation qu'elle entretient avec sa fille reste problématique. Dans ces deux cas, la fille est soit noyée d'affection maternelle ou elle en est privée. Ces deux types de mères « rendent le lien mère-fille suffisamment tordu pour produire des filles "difficiles", étouffées par l'absence d'espace entre leur mère et elles, ou, à l'inverse, anéanties par l'infranchissabilité de cet espace. »⁶⁰ Dans le cadre de cette étude, nous allons nous intéresser au modèle de « plus femme que mère » qui correspond davantage au type de mère mis en scène dans notre corpus. Les filles de ces mères inattentives (en raison de leur narcissisme ou de leur maladie) sont repoussées et mises à l'écart malgré elles. Ainsi, le manque d'amour maternel crée entre mère et fille un écart, une distance très difficile à combler, comme le montrent d'ailleurs les trois écrivaines. Par ailleurs, l'espace entre les deux femmes peut, du moins pour la fille, s'avérer attirant, car c'est en traversant cet espace qu'elle peut se rapprocher de sa mère.

La distance entre les deux femmes est ce qui les sépare, mais aussi, paradoxalement, le chemin à parcourir pour qu'advienne le rapprochement : bien qu'elles soient à des extrémités opposées dans la relation mère-fille, elles font néanmoins partie du même ensemble. Il faut passer par l'espace imposé par la mère pour arriver à une proximité et pour atteindre un équilibre d'amour maternel et filial. Par le biais du roman familial, les œuvres à l'étude mettent directement en question la possibilité d'un tel projet. Afin de franchir ces bornes qui lui sont imposées, la fille doit « se détacher, par les mots, de l'expérience »,⁶¹ et doit s'approcher de sa

⁶⁰ Eliacheff et Heinich, *op. cit.*, p. 104.

⁶¹ *Ibid.*, p. 101.

mère en écrivant. Ce qu'elle écrit ressemblera (dans sa forme et son contenu) à cette relation avec sa mère : le *no man's land* entre les deux femmes se traduira par une écriture fragmentée, par une succession de bribes et de blancs.

Dans le cadre des trois récits à l'étude, le récit familial s'attache à l'histoire filiale et maternelle tout ensemble. Par conséquent, sur le plan littéraire, la narration fusionne les deux voix et les deux vies en un seul récit. La relation mère-fille est caractérisée par cet espace dont nous parlions plus tôt, espace qui éloigne et réunit les deux femmes, moteur d'une écriture ancrée dans les souvenirs.

2. Autour de ma mère de Catherine Safonoff

2.1 L'écriture comme objet transitionnel

Dans le texte de Safonoff, la narratrice « [se] demande quels sont [s]es objets transitionnels et vers quoi ils [la] transitionnent. »⁶² Donald Winnicott explique qu'un objet transitionnel est l'objet dont un enfant a besoin afin de calmer son angoisse lorsqu'il passe d'une dépendance complète dans la relation mère-enfant à une certaine indépendance.⁶³ Cet objet prend souvent la forme d'un ours en peluche ou d'un doudou. La narratrice de Safonoff évoque avec beaucoup de finesse et de sensibilité cette image de l'objet transitionnel, et l'applique à son propre parcours d'adulte. Dans son cas, l'action qui l'aide à transitionner est l'écriture. La narratrice qui écrit prétend ne pas savoir vers quoi elle se dirige, néanmoins elle annonce : « une seule chose a compté dans ma vie, aimer quelqu'un, être aimée de quelqu'un. J'ai vécu ou survécu grâce à cela. J'écris sur l'amour personnel, j'écris sur l'unique entreprise

⁶² Catherine Safonoff, *Autour de ma mère*, Genève, Zoé, 2007, p. 11.

⁶³ Donald Winnicott, « Transitional Objects and Transitional Phenomena, *Playing and Reality*, New York, Tavistock Publications, 1971, p. 9.

qui vaille au monde, aimer quelqu'un. »⁶⁴ Bien qu'elle ne sache pas ce vers quoi elle se dirige, elle utilise l'écriture comme objet transitionnel. Grâce à l'écriture, elle peut gagner une certaine indépendance de sa mère et, surtout, fixer dans le texte les quelques bribes d'amour que lui offrent sa mémoire et son quotidien.

C'est avec sa plume que la narratrice de Safonoff tente d'amoindrir et surtout de comprendre la distance entre elle et sa mère. Le sentiment de privation d'amour maternel depuis la naissance constitue chez elle un profond malaise qui s'exprime par ailleurs au sein d'une grande ambivalence : tout en recherchant l'attention et l'approbation de sa mère, la narratrice tolère très mal la proximité avec celle-ci en raison de sa maladie, de sa personnalité et des grandes difficultés qu'elles entraînent. La narratrice est confrontée à sa propre agressivité et en ressent une grande culpabilité. La narratrice a elle-même de la difficulté à trouver la bonne distance. Pour elle, le besoin de sa mère, qui remonte jusqu'à l'enfance, revient pendant l'âge adulte dans ses rêves comme dans son écriture. Dans le texte de Safonoff, le roman familial perdue après l'enfance : la narratrice s'est créée une mère répondant davantage à ses attentes, comme sa mère était décevante pendant sa jeunesse. Cette mère fantasmée est imaginée à la suite de la prise de conscience des défaillances de la vraie mère. Lorsqu'un jour elle souffre d'un mal de tête, la narratrice adulte s'imagine une mère qui peut la calmer et apaiser ses douleurs. Immédiatement après avoir évoqué sa mère idéale qui incarne la tendresse maternelle et est présente pour l'apaiser, elle la juxtapose avec sa vraie mère, Léonie, qu'elle imagine morte :

Ce matin dans mon lit moite dans le noir quand la tête me faisait si mal il m'est venu d'appeler maman, maman, maman. L'appel était si fort qu'il a fini par passer mes lèvres, maman, maman, maman et j'inventais quelqu'un qui serait venu s'asseoir au bord de mon lit derrière les volets clos et aurait posé une main fraîche sur mon front. En même temps je pensais à l'enterrement de Léonie. Je me vois toute seule devant

⁶⁴ Safonoff, *loc. cit.*

l'incinérateur. Oh mais ce ne sera pas si difficile. Alors tout sera consommé.⁶⁵

En deux ou trois phrases, la narratrice passe du désir de la mère fantasmée à la mort de la mère réelle. Aussitôt qu'elle reconnaît le besoin de sa mère et le désir de rapprochement, elle rétablit la distance entre les deux en imaginant la mort de Léonie. Dans un seul instant, la narratrice de Safonoff essaie à la fois de se joindre à sa mère et de s'éloigner d'elle.

Même jeune, la narratrice ressentait ce conflit interne par lequel elle avait besoin de sa mère, tout en souhaitant conserver une distance avec elle. Le contact physique maternel est tellement rare qu'il a la capacité d'émouvoir la fille : « J'étais petite, couchée sur la banquette arrière, la tête sur les genoux de ma mère et sous ses mains. Elle me soutenait la tête pour amortir le roulement de la voiture et croyait que je dormais. Je ne dormais pas, trop émue par le contact des mains de ma mère. »⁶⁶ Bouleversée par la proximité entre elle et sa mère, la narratrice reste figée et n'arrive pas à dormir. La narratrice de Safonoff semble croire que si sa mère savait qu'elle était réveillée, le moment de tendresse entre les deux se terminerait; elle ne peut pas montrer qu'elle désire un contact plus personnel, peut-être par peur d'être repoussée.

Plus tard dans la vie de la narratrice, l'absence de communication entre elle et sa mère revient lorsque celle-ci confesse ne pas avoir tout fait pour la protéger de son père. Elle reste inexpressive lorsque sa mère lui dit qu'elle aurait dû la protéger de son père :

Je raccommode la jaquette de Léonie qui babille à propos de moineaux. Mes mains s'occupent et je me tais. Soudain elle dit : ton père te traitait mal, il criait tout le temps contre toi. Contre moi il n'osait pas. Mais le soir quand il rentrait du travail il était sans arrêt après toi. Je couds, je me tais. Elle : quel culot, ces moineaux. Puis : j'aurais dû te protéger. Un moineau se pose un instant au bord de la table. Je raccommode. Le moineau s'envole.⁶⁷

⁶⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 231.

La narratrice s'occupe de la jaquette de sa mère quand celle-ci fait cet aveu. La fille laisse parler sa mère et ne dit rien; pendant ce moment de confiance, la narratrice reste figée et incapable d'exprimer ce qu'elle ressent, ou peut-être réticente à le faire. Cette excuse de la part de la mère souligne les difficultés qui existent depuis longtemps entre les deux femmes. D'un point de vue symbolique, cette scène est très intéressante : *raccommoder* signifie à la fois réparer un vêtement, mais aussi *réconcilier*. Ainsi, l'écriture-journal de la narratrice peut symboliquement être une façon de *raccommoder* quelque chose, peut-être même la relation avec sa mère. Au lieu d'aborder directement le sujet de leur relation, la narratrice préfère se taire et parler des moineaux. Elle évite ce sujet déplaisant ou inconfortable en changeant de sujet et de fragment. Une raison potentielle pour le manque de réaction à propos de ce commentaire est que pour la fille, la notion de famille idéale a depuis longtemps été abandonnée; elle refuse d'accepter ce dont Léonie est convaincue : « tout ça irait mieux si...Elle s'arrête. Mieux si quoi? je demande. Si nous étions une famille, finit-elle par dire en détournant le regard. Vieux mythe de la famille qui absorbe ses malades et ses fous. »⁶⁸ Pour éviter d'être retenue par cette idée que la famille parfaite où les membres les plus affaiblis sont pris en charge améliore la vie, la narratrice l'abandonne et accepte que sa famille n'était pas exemplaire. En acceptant que sa famille ne constitue pas une famille idéale, elle se permet de mieux comprendre l'état de celle-ci. Elle élimine un obstacle à sa relation avec sa mère : elle peut se rapprocher de Léonie, lorsqu'elle ne la tient plus pour mère parfaite. Toutefois, dans un mouvement contraire, la fille s'éloigne de Léonie possiblement parce qu'elle la tient pour responsable de ne pas avoir été plus maternelle et aussi parce qu'il lui est insupportable d'assister à la déchéance causée par sa maladie. Dès que la narratrice et Léonie approchent un point où elles peuvent communiquer et établir une relation

⁶⁸ *Ibid.*, p. 239.

saine, comme c'est le cas dans la scène de raccommodage de la jaquette, la fille garde silence et refuse tout échange oral potentiellement réparateur, ce qui contribue à maintenir la distance entre elles; toutefois, dans ces mêmes instants de rapprochements où la narratrice semble refuser tout échange avec sa mère, elle se tourne vers l'écriture, son exutoire qui lui permet de *raccommoder*, autrement, symboliquement, sa relation avec Léonie.

2.2 La communication difficile

Les frustrations et les peines de la relation entre les deux femmes se font parfois ressentir lorsque la narratrice, épuisée, s'énerve. Parce que les liens de communication ne sont pas bien établis, il est impossible d'aborder les vrais problèmes. Ainsi, la narratrice a des emportements qui révèlent qu'elle n'a pas encore trouvé le juste milieu dans sa relation avec sa mère.

Énervée par les questions incessantes et redondantes de sa mère, la fille explose lorsque Léonie lui demande comment va son chat. Elle lui répond brusquement au téléphone que son chat est probablement mort : « soudain Léonie : et ton chat, comment va ton chat? Moi : je ne le vois plus, je crois qu'il est mort, c'est la chaleur, il est vieux, il est mort. Léonie n'a pas relevé. Raccrochant le téléphone je tremblais d'énervement et de peur, de peur de la méchanceté que je contiens. »⁶⁹ La narratrice semble mettre en parallèle Léonie et le chat disparu : comme Léonie, le chat est âgé et dépend de la narratrice. Durement, la fille explique que le chat est mort à cause de la chaleur, ce qui peut laisser entendre que Léonie, comme le félin, pourrait elle aussi bientôt disparaître en raison de la vieillesse et de la canicule. La narratrice exprime clairement que sa mère n'a pas compris la brutalité du sous-entendu contenu dans son message. Il est si poignant que la narratrice se sent coupable d'avoir fait le commentaire, même si la remarque n'est pas relevée par la destinataire. Elle s'étonne de la méchanceté dont elle est capable envers sa mère,

⁶⁹ *Ibid.*, p. 75.

même si celle-ci ne l'a pas comprise. Ce mouvement d'agressivité est rapidement suivi d'un désir de rapprochement. La fille est prête à vivre sans sa mère, mais elle se sent coupable d'accepter sa mort pendant que celle-ci est encore vivante. La culpabilité est accablante et bien qu'elle imagine la mort du chat et de sa mère, quelques bribes plus tard, la narratrice cherche le chat et promet de bien agir jusqu'à la fin de l'été : « Mon chat, je ne l'ai plus revu depuis que j'ai dit à Léonie qu'il était mort. Mon mensonge a peut-être bel et bien fait mourir le chat. J'imagine une loque grise aux yeux rongés sous une haie. J'appelle dans le jardin, m'assieds sur l'escalier, désolée. Je fais le vœu que si le chat revient je me tiendrai bien jusqu'à la fin de l'été, jusqu'à la fin de ces notes, même. »⁷⁰ Peu après, le chat revient et elle se rappelle de sa promesse : « bien me tenir jusqu'à la fin de ces notes. Notes, tenez-moi jusqu'à votre fin. »⁷¹ Ces notes qui composent le roman familial de la narratrice ont une fonction apaisante voire salvatrice pour la fille. Elles tiennent, littéralement, la narratrice et permettent à celle-ci de trouver un peu de paix intérieure. Outre sa fonction réparatrice, l'écriture de ses notes de l'ordre du roman familial est, pour la narratrice, une forme de thérapie par laquelle elle peut remettre en ordre les bribes de souvenirs. La fin des notes, des notes qui tournent autour de Léonie, coïncide vraisemblablement avec la fin de son sujet, le décès de sa mère. La fille se promet de bien se comporter avec le chat, et symboliquement avec sa mère, jusqu'à ce qu'elle termine l'écriture de son récit fragmentaire. La relation avec le chat fait écho à sa relation complexe avec sa mère : elle oscille constamment et douloureusement entre son désir d'autonomie et l'obligation de prendre soin de sa mère malade.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 76-77.

⁷¹ *Ibid.*, p. 78.

2.3 Livrer ou ne pas livrer sa mère à la mort

La narratrice oscille entre ce qu'elle croit être son devoir de prendre soin de sa mère et son désir de s'en délivrer, ce qui rend toute communication difficile. Bien que les femmes habitent toutes les deux à Genève, leurs rendez-vous sont limités et la majorité de leurs conversations se font par téléphone. Une fois de plus la narratrice exprime par écrit ce qu'elle aimerait, mais qu'elle n'arrive pas à dire à sa mère lors de leurs échanges téléphoniques : « Idée que si je hurlais enfin : lâche-moi! Arrête tes imbéciles infernales téléphonades!, Léonie lâcherait la vie en quelques jours. »⁷² Si la narratrice choisit de dire comment elle se sent réellement, elle croit qu'elle perdra sa mère. La fille se rend compte du pouvoir qu'ont ses mots; ils sont tranchants, bien qu'ils traduisent son désir d'éloignement et cèlent aussi sa nécessité de garder intact le lien entre elle et sa mère. Lorsque Léonie lui annonce au téléphone qu'elle va sauter de son balcon, la narratrice de Safonoff, énervée, l'encourage : « Qu'on me laisse mourir, je veux mourir! crie Léonie, je vais me jeter par la fenêtre! À bout je lui dis Eh bien saute. »⁷³ Cependant, dès qu'elle raccroche le téléphone, la fille s'empresse d'aller vérifier que sa mère ne s'est pas suicidée. Inquiète que ses mots poussent sa mère à se suicider, la narratrice se dépêche de la retrouver, parce qu'en plus de ressentir la culpabilité, elle n'est pas prête à la laisser mourir.

Évidemment, la fille oscille assez soudainement entre son désir d'indépendance et son besoin de sa mère. La narratrice souhaite s'émanciper de l'emprise maternelle, mais cette séparation signifierait également la mort de la mère. Elle est prise dans une situation sans issue : elle veut repousser sa mère mais elle en a besoin. Le sentiment d'être tirée dans deux directions est notable lorsque la narratrice de Safonoff écrit :

Quand Léonie s'écriait avec colère qu'elle voulait mourir, je me penchais vers elle et lui disais, eh bien vas-y, pars, pars maintenant. Je n'osais pas

⁷² *Ibid.*, p. 99.

⁷³ *Ibid.*, p. 81.

dire ‘meurs’ mais il me passa plusieurs fois par la tête de l’enlever de l’hôpital, de la conduire du haut d’un rocher. Je me voyais faire ça avec son plein accord, elle aurait vu le ciel bleu encore une fois, respiré un dernier coup et je la poussais dans le vide. Puis je serais allée m’annoncer à la police. Mais ça n’aurait jamais joué, Léonie aurait trouvé moyen de ne pas se fracasser. D’ailleurs je persistais à croire qu’elle ne consentirait à mourir qu’en me tenant la main.⁷⁴

La fille est impuissante face au désir de mort de sa mère. Bien qu’elle exprime vouloir physiquement repousser sa mère, et littérairement depuis le sommet d’un rocher, la narratrice de Safonoff est bien évidemment incapable de passer à l’acte. Elle énumère les raisons et obstacles à cette sorte de mort pour Léonie. La narratrice aimerait délivrer sa mère de sa maladie, ce qui en retour la délivrerait elle aussi, mais la fille a encore besoin de sa mère. En outre, la narratrice se donne une utilité auprès de sa mère mourante; elle s’accroche à l’idée que celle à qui elle est prête à donner la mort aura à son tour besoin d’elle dans les derniers moments de vie. Cette responsabilité et importance qu’elle se donne remettent en question son désir d’aider sa mère à mourir. La narratrice s’octroie à nouveau de l’importance lorsqu’elle écrit : « Je voudrais qu’elle meure. Mais je voudrais qu’elle meure facilement, dans son sommeil ou moi lui tenant la main. »⁷⁵ Cette ambivalence se répète : elle aimerait à la fois que sa mère disparaisse, mais elle s’imagine un rôle important auprès de sa mère dans la fin de sa vie. Elle supporte l’idée que sa mère va mourir (au point même d’imaginer un scénario où elle lui offre la mort), mais la fille ne tolère pas de ne pas être physiquement auprès de sa mère. La narratrice est prise au milieu de cette lutte acharnée entre son désir d’être à la fois proche et loin de sa mère, et donc toute réconciliation doit passer par un autre biais, celui du temps et de l’écriture.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 216-217.

2.4.1 *Le temps comme instigateur de la réparation*

Dans son écriture, la narratrice de Safonoff oscille entre les moments de son passé et de son présent, mais y ajoute également des souvenirs de l'enfance de sa mère ou de son père et, plus généralement, de la vie des autres. Elle retrace sa vie et remonte jusqu'à l'histoire de ses grands-parents. La narratrice estime que l'on écrit souvent au sujet d'un enfant qui cherche l'approbation d'un parent : « Dans presque tous les livres le moi-je enfant revient : regarde-moi, admire-moi, vois comme je suis beau, intelligent. Et si je ne le suis pas, aime-moi quand même. »⁷⁶ Comme les textes de la narratrice sont de nature autobiographique, surtout *Autour de ma mère*, ce « moi-je enfant » est sa propre voix; c'est elle l'enfant qui veut trouver sa mère aimante. La voix d'enfant de la narratrice cherche l'approbation de Léonie; elle veut que sa mère la reconnaisse et l'apprécie :

Je dis à Léonie : regarde-moi passer à vélo, regarde-moi passer de ton balcon. Le bâtiment est à contre-jour, je mets le bras devant les yeux, je file le long du champ de tournesols. Là-bas sur le balcon une petite forme me fait signe, je lève le bras, fais de grands signes, j'ai le soleil dans les yeux et Léonie à l'instant a bel et bien un enfant, le sien, moi, qui file à vélo le long des tournesols.⁷⁷

Dans cette bribe, le passé et le présent se rejoignent : la fille de Léonie redevient un enfant qui a besoin non seulement de l'approbation, mais qui désire aussi des signes d'amour et d'existence aux yeux de sa mère. Le passé de la narratrice dans lequel la mère est absente influence ses actions dans le présent : elle cherche toujours à combler la lacune initialement laissée par sa mère. D'ailleurs, la narratrice évoque dans une autre bribe que ce sont les parents qui modèlent le récit personnel de l'enfant : « Un père et une mère impriment dans la chair de leur enfant des signes dont ils ignorent le sens, comme ils ont ignoré le sens des signes que leurs parents ont

⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 245.

imprimé dans leur chair. Ce sont les liens de sang. Ces tatouages indélébiles et obscurs, pratiquement intraduisibles, sont le fond de tout livre. » Évidemment, pour la narratrice, le récit personnel est influencé par les parents. Par conséquent, l'absence physique ou émotionnelle d'un parent marque son histoire. Ainsi, la quête de la mère de la narratrice adulte provient naturellement d'une absence pendant l'enfance. Dans la scène que nous venions d'évoquer, le manque d'indication temporelle laisse entendre que cette scène peut être un souvenir d'enfance où aurait pu se dérouler dans le passé; en outre, cette omission suggère également que cette brève existe sur un continuum temporel où le désir d'approbation et d'attention maternelles est toujours aussi important. Peu importe si la scène relate un souvenir d'enfance ou de la vie d'adulte, il est clair que l'absence de l'affection maternelle a touché la fille. En outre, la narratrice de Safonoff insiste sur le fait que Léonie a une fille et qu'elle est belle et bien cette fille. Ainsi, la narratrice devient à la fois la femme dans le présent et l'enfant du passé. Elle existe dans une temporalité autre : là où le présent et le passé se rejoignent. Afin de se rapprocher de sa mère, il faut que celle-ci vive aussi dans ce temps. Si Léonie se trouve uniquement dans le présent, elle ne peut pas apprécier sa fille, d'autant plus qu'elle perd sa mémoire et ne peut plus se souvenir d'elle. Il est nécessaire que Léonie reconnaisse que sa petite fille du passé est aussi sa fille adulte et qu'elle entretienne une relation mère-fille avec la petite fille *et* la femme. Pour qu'il y ait un dialogue entre les deux femmes, il est impératif qu'elles se reconnaissent mutuellement dans un temps qui est à la fois présent et passé. Ce n'est que lorsque ces deux femmes existent dans ce temps *mixte* que la distance entre elles peut être momentanément éradiquée et que la relation peut laisser place à une communication effective. Sans ce temps mixte, les deux femmes ne peuvent pas complètement se comprendre et s'apprécier mutuellement. Cependant, la maladie d'Alzheimer de Léonie la place dans une temporalité qui lui est propre : Léonie ne se souvient

plus du passé, oublie très vite le présent et, par conséquent, ne peut pas vivre dans la même temporalité double que sa fille. Elle tombe progressivement dans l'oubli. Reconnaissant que sa mère perd sa notion du temps à cause de sa maladie, la fille fouille dans ses souvenirs pour trouver un instant d'affection de la part de sa mère, celle du présent ou celle de ses souvenirs. L'oubli de Léonie n'est plus délibéré, mais cause néanmoins une distance entre elle et sa fille.

Cependant, puisque Léonie perd graduellement sa mémoire, sa fille décide de se rapprocher d'elle en écrivant des bribes de sa vie, comme si elle souhaitait devenir sa mémoire (écrite). La fille comprend qu'il reste peu de souvenirs chez sa mère, surtout après son anniversaire : « Jeudi 9 octobre, anniversaire de Léonie, 89 ans. Petite fête réussie grâce surtout à la présence de G. Les jours suivants au téléphone Léonie se souvient de cet après-midi, elle est contente des cadeaux qu'elle a reçus mais ne se rappelle pas que j'étais là. Peut-être que moins j'ai de la réalité extérieure pour elle, plus je compte à l'intérieur. »⁷⁸ La narratrice estime qu'elle n'a pas d'influence dans la vie de sa mère et que sa présence est si peu importante qu'il est facile pour Léonie de l'oublier. Dans le but de justifier l'oubli de sa mère et, sans doute, de s'en consoler, la narratrice de Safonoff se demande si sa mère intériorise sa présence. En d'autres termes, elle s'interroge sur son existence auprès de sa mère et se demande si elle compte toujours pour elle. L'oubli de la mère alimente le clivage entre les femmes. Par conséquent, la narratrice se décide de mettre sur papier l'histoire de Léonie parce qu'« il n'y a pas de traces personnelles écrites chez elle. »⁷⁹ Ces traces personnelles écrites, qui prennent la forme d'un récit familial, sont importantes parce qu'elles concrétisent le passé et, en les écrivant, la fille peut offrir à sa mère la longévité, voire l'immortalité, ce qui est, d'après Pollock, le but de l'art⁸⁰. Avec des traces écrites, Léonie s'inscrit dans un présent-passé littéraire et donc existe dans un temps quasi-

⁷⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁰ Pollock, *op. cit.*, p. 35-36.

semblable au temps présent-passé de sa fille. Les deux temporalités se ressemblent car elles existent comme un présent dominé par les souvenirs d'antan; toutefois, le présent-passé de Léonie est plus figé que celui de sa fille parce qu'il prend une forme écrite, c'est-à-dire une forme plus concrète. Le présent-passé de la narratrice est plus malléable car c'est elle qui est maître de son propre destin, ce qui n'est pas le cas pour Léonie pour qui l'histoire personnelle est écrite par quelqu'un d'autre.

Parce qu'elle écrit un récit d'ordre familial qui prend la forme d'une œuvre fragmentaire, Safonoff réduit la distance entre elle et sa mère. Grâce au morcèlement du récit, la narratrice est capable de manipuler le temps et de reconstruire sa mère à partir des bribes qui la décrivent au passé comme au présent. De cette manière, l'écriture de nature familiale fragmentée est le seul moyen pour la narratrice de surmonter l'oubli de sa mère et la distance qui en résulte afin de se réconcilier avec elle. Bien qu'elle ait écrit et développé sa mère de façon à ce qu'elle existe dans un présent-passé littéraire, une distance entre elles persiste. Afin de rapprocher les deux femmes, la narratrice se sert de l'écriture fragmentée pour trouver une temporalité semblable entre elles. Elle trouve de l'espoir d'un rapprochement lorsqu'elle déterre un temps perdu : « Penser au temps perdu. Il n'était pas perdu alors. »⁸¹ Ce *temps perdu* peut être indicatif de deux temps : soit un temps gaspillé, ou un temps passé et disparu. Si l'on considère la première définition, la narratrice donne l'impression que ce temps dont elle parle fait référence à son projet d'écriture : « Puis écrire plusieurs pages sur la vieillesse et la mort, sur la vieillesse féminine, sur une femme maintenant vieille qui avait écrit par jeunesse, par insouciance. Je détruis ces pages comme si je pouvais en détruire l'outrage et l'épouvante. »⁸² Ce temps gaspillé à écrire sur la vieillesse féminine est en fait utile, voire nécessaire pour la narratrice qui s'en sert pour élaborer son projet

⁸¹ Safonoff, *op. cit.*, p. 55.

⁸² *Ibid.*

de deuil, ce qui, par conséquent, donne un aspect thérapeutique à son écriture. Cela dit, ce qu'elle écrit, peu importe le nombre de pages qu'elle garde, favorise une réconciliation.

De la même façon, la deuxième définition de « temps perdu » ouvre vers un rapprochement puisque écrire permet de reconquérir un temps perdu, un temps passé. Grâce à l'écriture, la fille a la capacité de retourner dans le passé et de comparer sa mère telle qu'elle était et telle qu'elle est. Peu importe l'explication du temps perdu, il reste que l'écriture de ce temps, de ce roman familial qui relate plusieurs temporalités, est thérapeutique pour la narratrice et semble mener vers une réconciliation intérieure chez la fille. Toutefois, cette réconciliation véhiculée par l'écriture thérapeutique n'aura pas tout à fait lieu en raison de matrophobie en raison d'un phénomène bien précis : la matrophobie.

2.4.2 Le temps et la matrophobie

La matrophobie constitue une peur de devenir sa mère, une peur qui suscite chez la fille le souhait d'émancipation et de distinction. Adrienne Rich précise que ce n'est pas la peur de sa mère : « [matrophobia is] the fear not of one's mother or of motherhood but of *becoming one's mother*. »⁸³ Selon Rich, la fille qui a peur de devenir comme sa mère souffre de matrophobie. Cette crainte se présente momentanément pour la narratrice lorsqu'elle fait sa première crise épileptique. Elle explique comment, après avoir fait sa première crise d'épilepsie, elle sympathise avec Léonie qui tombe plus profondément dans l'oubli : « c'était affreux, ce vide dans ma tête quand j'ai ouvert les yeux sous le pommier. Je respirais, je voyais, j'entendais mais aucun mot ne venait se poser sur ces perceptions. De façon brutale, cela donne idée de la lente amnésie de Léonie. »⁸⁴ Elle met en parallèle le « vide dans sa tête » post-crise épileptique à

⁸³ Rich, *op. cit.*, p. 135.

⁸⁴ Safonoff, *op. cit.*, p. 159.

l'oubli progressif de Léonie. Dans ce moment précis, elle ressemble à sa mère qui ne peut pas se souvenir d'événements récents. Cette ressemblance provoque la matrophobie chez la narratrice qui trouve son échappatoire dans l'écriture.

Le processus d'écriture sert d'exutoire à la réalité du monde de la narratrice, un monde où elle se joint, même temporairement, à sa mère. L'écriture est une sorte de thérapie pour la narratrice qui oublie même qu'elle doit publier après avoir écrit : « Plus tard dans la soirée des inquiétudes me viennent. Plus écrire me devient nécessaire, plus j'oublie qu'au bout d'écrire il y a publier. Mais je vais continuer ces notes vers leur fin que je ne connais pas, je vais continuer de croire que la réalité écrite peut sauver de l'autre. »⁸⁵ Il est intéressant de noter que cette dernière phrase est ambiguë et permet deux interprétations. Une première interprétation suggère que l'écriture permet à la narratrice d'échapper à son monde et de glisser dans un *autre* monde, un espace différent. Toutefois, une deuxième interprétation remet en question le mot *autre* : cet autre peut faire référence à tout ce qui est altérité, tout ce qui n'est pas la narratrice, y compris la figure maternelle. Peu importe à quoi ce mot *autre* fait allusion, l'essentiel reste que l'écriture est à la base une nécessité, un mécanisme fondamental qui permet à la narratrice d'être absorbée dans la réalité écrite.

Bien qu'écrire lui soit une nécessité, et qu'elle se rapproche en quelque sorte de sa mère, la fille se rend compte que ce besoin a le pouvoir de diviser, d'écarter. En réfléchissant au processus d'écriture, la narratrice explique qu'« écrire des livres sépare, sépare de nos proches, sépare de nos amis, écrire sépare dans le temps qu'on essaye pourtant de réconcilier avec le monde, et écrire est parfois aussi irrépressible que faire un enfant. »⁸⁶ Elle comprend qu'écrire pour elle est un devoir, voire une nécessité, mais que forcément cette pulsion d'écrire va

⁸⁵ *Ibid.*, p. 87-88.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 85.

l'éloigner de son objectif qui est de réduire la distance entre elle et Léonie. Ainsi, les effets de l'écriture du roman familial sont ambigus : écrire, comme nous l'avons vu, favorise un rapprochement entre la mère et la fille, mais peut également avoir comme effet un éloignement entre les deux femmes.

La narratrice de Safonoff illustre que l'écriture l'éloigne de ses proches⁸⁷, mais elle note aussi que le processus la sépare du passé : « Seule, je range et nettoie en me disant que quand j'écris, je cherche aussi à effacer des traces. »⁸⁸ Tout comme faire le ménage enlève les traces du temps, écrire permet à la narratrice de manipuler et faire disparaître les événements pénibles du passé à son gré. Elle s'écarte du passé en manipulant et en se débarrassant des instants difficiles ou désagréables.

Ainsi, le processus d'écriture est à la fois le problème et la réponse à la quête de la mère : l'écriture permet à la fille, qui ressent un besoin de comprendre la mère, de s'en rapprocher, mais elle peut également prolonger la séparation. Il est impossible de se rapprocher de la mère sans s'écarter d'elle en même temps. La relation est comme suspendue dans une zone grise où il n'y a pas d'échappatoire, c'est-à-dire que ni réunion ni éloignement ne sont entièrement possibles.

Pour la narratrice de Safonoff, l'écriture, surtout de l'ordre familial, est un cercle vicieux : elle lui est indispensable, voire thérapeutique, mais remet en cause son désir de rapprochement de sa mère. Cette relation complexe qui comprend un effet de rapprochement et d'éloignement se manifeste aussi dans le rapport de la fille au corps maternel.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 45.

2.5 Le rapport ambigu au corps maternel

Au cours de son récit, la fille présente le corps maternel à la fois comme un objet de répulsion et un objet d'attraction. Dans son récit, la narratrice présente son incapacité à toucher le corps de sa mère :

Mes gestes nerveux avec Léonie, ma pitié s'exprime tout de travers. Après l'avoir ramenée chez elle, je revois ses épaules courbées, tête rentrée, corps maigre. Elle ressemble à une tortue. J'ai eu envie de lui redresser doucement les épaules, je n'ai pas pu la toucher. J'ai mal servi le goûter, incapable de rester tranquillement assise à côté d'elle. Léonie se regrigne comme une feuille sèche. Nous avons peur l'une de l'autre.⁸⁹

La narratrice se sent mal à l'aise à côté de sa mère, laquelle est comparée à une tortue ou à une feuille séchée qui « regrigne ». La fille de Léonie se sert de ces images, qui renvoient sans doute à la vieillesse (la tortue) et à la mort (feuille sèche), pour illustrer la condition physique de la mère, qui, à ce moment dans le récit, est âgée de 88 ans. En plus de comprendre que sa mère avance vers la mort, la narratrice y voit aussi sa propre mort. Au-delà de l'inconfort, la fille avoue ressentir une peur face à ce corps maternel en déchéance. Dans la même brève, la narratrice continue son fil de pensée : « Quand j'étais enfant j'avais lu la description d'une bataille horrible. Je m'étais dit que prise un jour dans une bataille, je ferais la morte me cacherais sous les cadavres et qu'à la nuit je me sauverais dans la forêt. »⁹⁰ La fille qui compare le corps de sa mère à une feuille sèche, voire morte, s'imagine s'abriter dans une forêt, un lieu de vie et de feuilles vivantes après s'être cachée parmi des cadavres. La fille se croit capable de tolérer les cadavres qui, ironiquement la protégeraient de la mort. Cependant, aussitôt la nuit tombée elle s'enfuit et s'abrite dans la forêt. Symboliquement les cadavres pourraient représenter sa mère âgée qui « entr[e] dans la mort »⁹¹. Cette scène qui présente la peur de la

⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 161.

filles face à sa mère et la fuite devant les cadavres pourrait être perçue comme l'évasion devant la mort de la mère. Plus précisément, les cadavres et le corps vieillissant de la mère représentent des lieux de protection. Cependant, ces lieux protecteurs se transforment et deviennent des lieux macabres que la narratrice doit fuir. Malgré les nombreuses interprétations possibles, ce qui est évident dans cette scène est l'inconfort et la peur du corps vieillissant—comme celui de sa mère—et des cadavres.

Plus explicitement, la narratrice refuse d'entendre Léonie se plaindre de son corps, peut-être parce que cela lui rappelle son propre corps qui, comme celui de Léonie, ne pourra résister au vieillissement. La fille semble ne pas vouloir entendre sa mère parler de son corps vieillissant : « Oh Léonie ne me redis plus, tu me l'a dit cent fois, ne me redis plus comme tu te trouves laide dans ton miroir, comme la vieille est laide, comme les vieilles femmes sont laides! Ne te regarde plus dans ton miroir quand tu me téléphones! »⁹² Sans explicitement faire le rapport entre son propre corps et celui de sa mère, la narratrice exprime subtilement sa peur de vieillir et de la mort lorsqu'elle évoque la laideur générale des vieilles femmes. Non seulement la fille rejette son propre corps vieillissant, mais elle refuse surtout d'entendre parler du corps maternel vieillissant en évitant de le toucher. La narratrice tente aussi de se mettre à distance par rapport à cette entité qui lui fait peur.

Cependant, bien qu'elle présente son désir de distance et son refus du corps maternel, la narratrice montre aussi un certain devoir d'être près du corps de sa mère. Par exemple, quand Léonie est à l'hôpital de gériatrie, la fille prend soin d'elle : « on lui faisait des piqûres, je la coiffais, lui limais les ongles, emportais ses vêtements sales, en apportais des propres et des bouquets de fleurs. »⁹³ La narratrice prend en charge le corps de sa mère et s'assure que sa mère

⁹² *Ibid.*, p. 117.

⁹³ *Ibid.*, p. 220.

est soignée. Cette scène s'oppose aux précédentes où la fille ne pouvait même pas toucher le corps de sa mère par peur. Il y a, dans cette nouvelle scène, un désir de se rapprocher du corps maternel, et surtout une nécessité de s'en occuper. Plus loin, après que Léonie exprime son désir de mourir et que la fille imagine la pousser du sommet d'un rocher, la narratrice imagine le souhait de sa mère : « D'ailleurs je persistais à croire qu'elle ne consentirait à mourir qu'en me tenant la main. »⁹⁴ La fille projette son désir de contact physique sur sa mère. Elle suppose que sa mère voudra, elle aussi, ce dernier contact avec elle. La narratrice éprouve, par son désir de contact physique qu'elle fait passer pour celui de sa mère, une volonté d'accompagner celle-ci jusqu'à la fin de ses jours.

La narratrice de Safonoff montre, dans son roman familial, la complexité du rapport au corps maternel : par moments, elle dépeint le corps maternel comme objet de répulsion et de peur, et, d'autres fois, le présente comme objet attirant. Le rapport que la narratrice de Safonoff entretient au corps de sa mère est aussi complexe que celui qu'elle détient avec la maternité.

2.6 Le rapport de la fille à la maternité

Le rapport que la fille entretient avec la maternité est, comme son rapport au corps, complexe et relève de son désir d'être à la fois près et loin de la figure maternelle. La fille se rappelle la réponse de sa grand-mère lorsqu'elle lui avait demandé d'où venaient les bébés tigres : « Tu sauras ça quand tu seras grande, me répondit ma grand-mère avec une expression de sévérité un peu moqueuse que je ne lui avais jamais vu. [...] Il ne fallait pas poser de questions aux grandes personnes et ce que faisaient dans l'ombre un homme et une femme était mal. »⁹⁵ Très jeune, la narratrice est *protégée* du mal du mystère de la maternité. Cette attitude négative

⁹⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 51.

envers la maternité est transmise de génération en génération et lorsque la narratrice tombe enceinte, elle imagine le mécontentement de sa mère : « Ma mère aurait été malade d'apprendre que sa fille avait, comme disait mon père parti depuis six ou sept ans, un guignol dans le tiroir. »⁹⁶ Ni ses parents ni sa grand-mère n'avaient un avis positif sur la maternité; la narratrice elle-même voit l'enfantement comme quelque chose à être évité à tout prix. Il faut noter que la grossesse hors mariage constitue un tabou social et que l'attitude envers la maternité s'inscrit dans un contexte socio-historique particulier à chaque génération; toutefois, la réaction de la narratrice face à l'enfantement, en plus d'être influencée par le contexte social, témoigne de son refus de la maternité. Elle prend des mesures contre la maternité :

J'avais dix-huit ans et me trouvai enceinte. Il était hors de question que cet enfant naisse. Les semaines passèrent, je frappais à des portes qu'on me claquait au nez. Un jour je rencontrai T. dans la rue, lui confiai ma détresse et elle me donna le nom d'un docteur qui pourrait peut-être quelque chose pour moi. Pourtant je n'appris pas cette fois-là ma leçon de causalité biologique et j'eus d'autres avortements avant de comprendre combien le corps, sa matière, sa pesanteur, sa mortalité imposent une police aux aventures de l'âme et des désirs.⁹⁷

Ces avortements témoignent du refus de la narratrice de devenir mère. Cependant, la narratrice accepte éventuellement de devenir mère. Elle avoue se réveiller la nuit à cause de cauchemars où elle n'a pas d'enfant : « Quelques fois dans ma vie j'ai eu ce cauchemar et je me réveillais en larmes, épouvantée : je n'avais pas eu d'enfant, je ne pourrais plus en avoir. Puis je revenais à moi : si, par bonheur j'avais deux enfants. »⁹⁸ L'image de la maternité semble se transformer : la narratrice qui refusait d'avoir un enfant a maintenant peur de ne pas pouvoir enfanter. La maternité semble devenir moins quelque chose à éviter et plus quelque chose de nécessaire et elle trouve un certain apaisement en pensant à ses deux enfants.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 84-85.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 85

Cette image positive de la maternité persiste lorsque la narratrice pense à l'accouchement de ses enfants : « Reportage et témoignages à la radio sur l'accouchement sans douleur à la mode dans les années cinquante. J'ai pratiqué cette méthode et j'ai effectivement accouché de mes deux enfants dans une sorte de joie fantastique, sans conscience alors de me rebeller contre la loi, tu accoucheras dans la douleur. »⁹⁹ La narratrice qui a enfin accepté de devenir mère, refuse que l'accouchement soit un processus douloureux. Cette loi et cette affirmation d'accouchement douloureux sont des principes négatifs de l'enfantement, et nous pouvons faire un lien entre cette idée et l'accouchement de Léonie. La narratrice semble prendre position contre l'accouchement difficile qu'a eu Léonie :

Le jour de mon anniversaire Léonie me souhaita bonne fête puis sans transition s'embarqua dans le récit de son accouchement qui avait été épouvantable, une vraie boucherie, par la faute de son mari avare qui n'avait pas voulu lui payer un lit et des soins en première classe—des douleurs atroces et cet obstétricien de troisième classe, un bourreau, un boucher, et devant les étudiants en médecine, un avait failli tourner de l'œil, c'est te dire — elle s'interrompt soudain : d'ailleurs tu te souviens n'est-ce pas?¹⁰⁰

Cette scène souligne la différence entre l'accouchement de la mère et celui de la fille; la mère, qui a beaucoup souffert, en demandant à sa fille si elle se souvient, semble croire que la douleur lui a été infligée presque intentionnellement par sa fille. Cette conviction que sa fille est à l'origine de sa souffrance lors de l'accouchement participe à la complexité de la relation entre les deux femmes. Un accouchement peut-être traumatique, donc c'est normal de la part de la mère d'être marquée. Toutefois, Léonie ne devrait pas lui en tenir rigueur. La fille, qui elle a accouché sans peine, s'est dé faite de l'idée plutôt négative de la maternité tandis que sa mère en retient une image insupportable.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 140.

La relation changeante de la narratrice à la maternité est marquée par l'accouchement, mais aussi par l'image de l'enfantement avant mariage transmise de génération en génération. Comme le lien entre la mère et la fille, la maternité est ambiguë et changeante et dépend grandement du contexte socio-historique dans laquelle elle est vécue. La fille se sert de l'écriture du roman familial comme exutoire à sa réalité : elle écrit pour pouvoir se rapprocher de sa mère alors qu'elle ne peut pas le faire en réalité. La difficulté de communication entre les deux femmes touche profondément la narratrice et l'écriture est un processus thérapeutique qui permet à la narratrice de surmonter son sentiment de rejet auprès de Léonie. Elle réussit, grâce à l'écriture du récit familial, d'accepter sa relation avec sa mère, bien qu'elle soit difficile. Cette relation complexe entre la mère et la fille se manifeste également dans le texte de Hoex : la narratrice ressent un désir de rapprochement et de séparation et se sert de l'écriture du roman familial pour comprendre, voire réparer, le rapport qu'elle entretient avec sa mère.

3. *Décidément je t'assassine* de Corinne Hoex

3.1 *La communication extrêmement difficile : une question de supériorité*

Dans le roman de Corinne Hoex intitulé *Décidément je t'assassine*, la narratrice s'adresse à sa mère parfois de façon très franche. Ce style narratif est poignant parce qu'il s'apparente à un accusation (le « tu » n'a pas l'occasion de se défendre contre les affirmation du « je »). Marianne Hirsch estime que l'incapacité de dialoguer est une des pires tragédies : « The greatest tragedy that can occur between mother and daughter is when they cease being able to speak and listen to one another. »¹⁰¹ Tout au long du récit, ni la mère, ni la fille n'est capable de partager ses sentiments, de communiquer ouvertement avec l'autre. La fille est dans l'incapacité de dialoguer en raison de son constant sentiment de rejet auprès de sa mère; l'impuissance

¹⁰¹ Hirsch, *op. cit.*, p. 119.

d'Émilienne, elle, trouve ses origines dans le narcissisme de celle-ci. Même pendant les moments les plus difficiles, Émilienne et sa fille ne brisent pratiquement pas le silence et n'initient jamais de conversation significative. Ces deux femmes sont incapables d'aborder les émotions dans la parole. Par exemple, la narratrice résume leur échange lorsqu'elle est partie : « Tu ne dis pas : "Je meurs". Je ne dis pas : "Tu meurs". Tu dis : "Je dors et je pisse". Je dis : "Bonne nuit. À demain, Maman". » La mère évite de parler de son cancer et réduit sa vie à deux activités : dormir et uriner. De son côté, la fille choisit de ne pas parler à sa mère de la mort imminente de celle-ci, préférant l'écriture au dialogue.

Le refus de communication semble être imposé par la mère; la fille, qui n'a jamais été reçue auprès de sa mère, s'abstient d'aborder les émotions. Par conséquent, la communication avec sa mère s'avère trop difficile; d'ailleurs, ce n'est qu'après la mort de la mère que la fille arrivera à s'exprimer. Par exemple, lorsque les infirmières annoncent à la narratrice la gravité de la condition de la mère et expliquent qu'elle « [va] mourir cette nuit »¹⁰², la fille pleure dans le couloir et décide de ne pas se montrer émotive avec sa mère :

—Pourquoi tu pleures? me demande ta voix essoufflée quand je reviens près de toi.

—Mais je ne pleure pas. Pourquoi veux-tu que je pleure?¹⁰³

L'ouverture vers un dialogue est déniée par la mère, qui interroge sa fille uniquement pour laisser tomber le sujet, et est évitée par la fille, qui, de pudeur, ne dévoile pas la raison pour laquelle elle pleure. Les deux femmes détournent le sujet de conversation; elles se parlent sans jamais aborder l'essentiel.

Le dernier refus de communication se présente dans les derniers moments de vie d'Émilienne, lorsqu'elle est en train de mourir. Cette fille qui voulait tant être aux côtés de sa

¹⁰² Hoex, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 40.

mère lorsqu'elle allait mourir, veut être physiquement près d'elle, mais n'ose pas avoir des échanges difficiles, de peur d'être encore une fois rejetée. La narratrice n'exprime pas ses émotions, pas même au dernier moment :

—Maman, tout le monde t'aime. Tout le monde pense à toi.
Je ne dis pas que moi, je t'aime. Pas devant les deux femmes. Ni devant toi.¹⁰⁴

Émilienne est sur son lit de mort, en train de prendre son dernier souffle, et sa fille est incapable de lui dire au revoir, de s'ouvrir à sa mère et de lui parler à un niveau personnel. Ce n'est que lorsqu'elle est seule avec le corps de sa mère que la narratrice se sent à l'aise et capable d'avouer son amour pour sa mère, enfin certaine que sa mère ne pourra pas la rejeter.

Le rejet de la fille de la part de la mère trouve ses origines dans l'intérêt personnel d'Émilienne. La mère est toujours préoccupée, surtout par ses mots croisés, ses jeux de cartes et ses parties de Scrabble. Après avoir été diagnostiquée du cancer, Émilienne évoque son regret mais écarte rapidement le sujet :

—Ce n'est pas une bonne nouvelle, conclus-tu en soupirant.
As-tu peur? As-tu quelque chose à me dire à propos de cette peur? Sans quitter des yeux la porte par où le chirurgien est sorti :
—Passe-moi les mots croisés du *Figaro*.¹⁰⁵

Émilienne qui refoule ses émotions et ignore qu'elle vient d'être diagnostiquée du cancer, préfère se réfugier dans ses mots croisés plutôt que d'avoir une conversation sérieuse avec sa fille unique. Sa fille, au contraire, voit la nécessité d'en parler, d'aborder la peur qui accompagne une telle nouvelle, mais évite une discussion difficile.

Ce refus de dialogue de la part de la mère et son recours systématique aux jeux de mots ne sont qu'un exemple parmi d'autres de son statut de « plus femme que mère »; elle exclut sa

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

filles mais privilégie les mots croisés. Pour Émilienne, les jeux sont plus importants que sa relation avec sa fille et elle ne se permet pas de perdre contre elle parce que « après tout (...) l'essentiel [est de] jouer, gagner. »¹⁰⁶ Émilienne s'exile tellement dans ses jeux qu'elle y associe sa santé : 'J'ai bien joué', 'J'ai mal joué'. Sa santé était là. »¹⁰⁷ Curieusement, la mère n'explique jamais à sa fille comment elle se sent ou ce qu'elle a fait, mais plutôt comment elle a joué. Comme défense inconsciente contre les émotions et la proximité affective avec l'autre, elle lie sa santé, la chose la plus importante, aux résultats de son passe-temps.

Évidemment cette mère « plus femme que mère », pour employer le terme qu'utilisent Eliacheff et Heinich, se croit supérieure à sa fille pour plusieurs raisons, et notamment parce qu'elle est championne de Scrabble tandis que sa fille, sans elle, « reste prisonnière de la grille. »¹⁰⁸ À plusieurs instants dans le récit la mère se montre plus habile ou plus parfaite que sa fille. Par exemple, lorsque la narratrice apprend une mélodie au piano, Émilienne minimise ses efforts et l'éclipse en jouant de multiples mélodies plus avancées :

J'avais acheté une méthode, appris une méthode. En visite chez toi, un jour, je te fais entendre le résultat. Tu applaudis avec emphase dès les premières notes. Tu m'expulses du tabouret en me poussant du derrière.
—Mais, ma petite fille, heureusement que tu peux jouer ça! C'est aussi facile que *Nini et Bébé!*
Ton rire de diva se calme. Tu te concentres face à tes partitions. Tu interprètes, l'un après l'autre, plusieurs morceaux que tu maîtrises.¹⁰⁹

Émilienne traite sa fille avec condescendance et ressent la nécessité de surpasser ses efforts. Ce comportement hautain est typique de mères qui infériorisent leur fille. La narratrice remarque que sa mère la rabaisse et la croit inférieure en plusieurs domaines, notamment les jeux. La fille réfléchit à la fois où sa mère est passée chez elle :

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

(...) Tu me pousses un paquet dans les mains.
—Tiens! Ce sont des épices! Je reviens de la Guadeloupe
Immédiatement, tu ajoutes :
—Je suppose que tu ne mets pas d'épices dans ta cuisine! Tu as tort!
Tu ne me laisses pas le temps de répondre. (...)
—J'ai eu tort de venir! Tu vas me mettre en retard!¹¹⁰

Bien que la mère achète un souvenir pour sa fille, elle le lui donne brusquement, critique sa cuisine et la blâme pour son retard, qui n'est d'ailleurs que sa propre faute.

À un autre moment, la narratrice retourne dans le passé lorsqu'elle avait « treize ou quatorze ans »¹¹¹ et se souvient d'un « caraco en dentelle blanche acheté un été à Venise. »¹¹² Lorsqu'elle demande à sa mère d'en avoir un pareil, celle-ci refuse et dit : « Tu auras un corsage comme le mien quand tu auras une poitrine comme la mienne! »¹¹³ La mère se compare physiquement à sa fille chez qui elle constate une lacune; elle refuse à sa fille un corsage sous prétexte qu'elle n'a pas une belle poitrine comme elle. Émilienne s'établit comme norme de la perfection, un standard qu'elle suppose sa fille incapable d'atteindre. Ainsi, il est évident que pour la mère, il existe des preuves multiples, et notamment physiques, de l'infériorité de sa fille. La mère ne prend aucune mesure pour rétablir l'ordre qu'elle a renversé, par son narcissisme, ou pour remédier aux faiblesses supposées de sa fille et, surtout, elle ne la valorise jamais.

3.2 La distance physique et temporelle entre une mère narcissique et sa « petite fille »

Le narcissisme de la mère a pour effet une dévalorisation de la fille. Par exemple, Émilienne, attirée par le chapeau de sa fille, semble oublier que celle-ci est présente dans la pièce

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 118-119.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 80.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

avec elle. La mère s'empare du chapeau après avoir considérée sa fille, et elle se le met sur la tête. Elle ne fait aucun compliment, préférant plutôt tourner l'attention sur elle :

En octobre dernier, j'arrive chez toi, parée de mon nouveau chapeau en cuir vermillon, avec l'étonnante fleur piquée sur le rebord. À peine ai-je franchi le seuil, tu recules de trois pas, me considères de pied en cap, menton dressé, lunettes au bout du nez, sans un mot.

Brusquement, tu avances sur moi, tu m'ôtes mon chapeau, tu te le poses sur la tête, tu te tournes vers la glace, tu te campes bien au centre sous l'éclairage des appliques lumineuses, dans l'éblouissement de leurs quatre cents watts, tu te souris, tu te salues, de face, de trois quarts, de profil, tu te lances des œillades, désirable, mutine, ébouriffant du bout des doigts, d'un air de triomphe, cette fleur impertinente qui te ponctue la tête.¹¹⁴

Émilienne, égoïste, est préoccupée par l'air que le chapeau lui donne et, vaniteuse, fait semblant d'être un mannequin. Elle est très brusque avec sa fille, et ne s'inquiète pas d'elle; ce qui importe est la façon dont le chapeau lui va. Elle est sa propre préoccupation et, par conséquent, ne peut pas s'occuper de sa fille.

Au narcissisme d'Émilienne, une mère « plus femme que mère », qui repousse sa fille, s'ajoute l'infériorité que projette celle-ci sur sa fille. La narratrice de Hoex est éloignée de ses deux parents parce que sa propre existence est remise en question : « À cette époque tu ressemblais à Liz Taylor. Mon père le prétendait. Lui, c'était Clark Gable. Ce rapprochement était votre désir. Le sien? Le tien? Pas le mien. La fille de Liz Taylor et de Clark Gable est une fiction. »¹¹⁵ La narratrice accepte son infériorité présumée et le fait que ses parents s'identifiaient à des stars. La supériorité et la perfection physique de ses parents sont si accablantes qu'elles réussissent à réduire la fille à un mythe, à une fiction.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 113.

La fille est poussée hors de la famille nucléaire par ses parents et elle intériorise son imperfection. Rejetée, elle finit par écrire qu'elle n'a aucun lien biologique avec elle. Ce n'est qu'au crématoire qu'elle revendique finalement le lien :

Je conclus mon panégyrique.
—Je tiens à exprimer combien je suis fière d'être sa fille.
Pour moi-même, je précise : « d'être enfin sa fille ». ¹¹⁶

Maintenant que sa mère est morte, à la veille d'être incinérée, et incapable de nier ce que sa fille dit, la narratrice éprouve enfin le sentiment de filiation. Toutefois, c'est une affirmation qu'elle ne partage pas avec ceux qui sont présents, peut-être par peur d'être rejetée une nouvelle fois.

Le narcissisme d'Émilienne fait d'elle une île symbolique, ce qui provoque l'isolement de la fille. Toutefois, la mère la manipule de manière à lui faire croire que la seule personne responsable de sa solitude est elle-même. Par exemple, la narratrice décrit ses souvenirs de vacances d'été d'années passées où, à la piscine, elle est un fardeau pour sa mère. Souffrant d'allergie du soleil, la narratrice doit se faire appliquer de la crème solaire chaque trente minutes. Lorsque Émilienne s'approche de sa fille, celle-ci remarque une transformation chez sa mère : « ton expression radieuse aussitôt s'éteignant tandis que, contrainte par ton devoir, tu t'emparais du tube, le pressais avec rage et me badigeonnais—tel un mur que l'on plâtre—d'une nouvelle ration de l'onguent protecteur. » ¹¹⁷ Aussitôt l'« opération pénible » accomplie, Émilienne « retrouv[e] [s]es lunettes noires et [s]on sourire de star » ¹¹⁸ et se place au soleil, « loin du fantôme en chemise grise qui polluait [s]es vacances. » ¹¹⁹ Puisqu'elle était forcée à rester à la plage, elle « restait à attendre. Morne comme l'absence. Une surface. » ¹²⁰ La fille se

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 110.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

sent coupable de devoir déranger sa mère régulièrement pendant qu'elle profite du beau temps. Toutefois, la vraie coupable c'est la mère, « plus femme que mère » et narcissique, qui ignore l'allergie de sa propre fille et s'éloigne d'elle physiquement en faveur de son bronzage au soleil. Ce qui importe chez Émilienne est sa supériorité physique; la narratrice lui est inférieure physiquement parce qu'elle n'arrive pas à bronzer comme elle le fait.

En outre, Eliacheff et Heinich soulignent que « le manque de soutien d'une mère face à l'infériorité, réelle ou supposée, de sa fille, peut aller jusqu'au dénigrement systématique, lui permettant d'imposer sa supériorité avec une cruauté méthodique. »¹²¹ Convaincue qu'elle est supérieure à sa fille, Émilienne se distancie par rapport à elle, parfois même avec méchanceté. Dans un fragment qui raconte des événements passés, la mère compare sa fille à sa cousine Alberte :

—Mais il n'y a rien d'intéressant chez cette fille! Ses simagrées n'abusent personne! C'est une mijaurée! Une pimbêche!
Ta voix soudain s'adresse à moi, tranchante.
—Incroyable, ce que tu lui ressembles! Tout le portrait de cette Alberte!
Son portrait craché! Physiquement, mais aussi le caractère! La manière de parler! Les intonations! Et le regard! Cet air que tu as!¹²²

Émilienne dépeint sévèrement Alberte, la comparant à sa propre fille. La comparaison montre à quel point la mère désire se détacher de sa fille; elle tente de la rattacher à sa cousine, Alberte qui est insupportable selon les dires de la mère. Le seul instant dans le texte qui suggère une explication pour l'attitude négative de la mère envers sa fille apparaît comme fragment autonome et poignant : « Tu as si peu été bercée. »¹²³ Si en effet la mère a manqué d'affection comme cette bribe semble le suggérer, elle n'a pas eu de modèle et, par conséquent, ne connaît pas d'autre façon d'élever sa propre fille.

¹²¹ Eliacheff et Heinich, *op. cit.*, p. 162.

¹²² Hoex, *op. cit.*, p. 127.

¹²³ *Ibid.*, p. 133.

Malgré cette comparaison dévalorisante, la narratrice cherche un trait physique commun avec sa mère afin de se rapprocher d'elle. Lorsqu'elle constate que son nez ressemble un peu à celui de sa mère, celle-ci le dément immédiatement, précisant que le nez de sa fille est « moins long. »¹²⁴ Émilienne veut clairement se distinguer de sa fille. Cependant, lorsque la narratrice lui offre une photo d'elle, Émilienne examine de près le cliché et, « sur un ton de reproche [dit] : "Je n'avais pas remarqué que tu avais un aussi beau nez!" »¹²⁵ Enfin il existe un lien entre la mère et la fille, un lien qui est reconnu d'abord par Émilienne. Il semble qu'après tout la mère voit de la beauté chez sa fille. Cependant, comme la mère ne veut pas garder de traces, voire de preuves, du lien physique qui existe entre elle et sa fille, le cliché disparaît mystérieusement : « [la narratrice] n'[a] jamais revu cette photo. »¹²⁶ En plus de mettre sa fille à distance de toutes les façons possibles, Émilienne s'efforce également de ne pas laisser de traces ou de preuves de ce qui la lie à sa fille.

Émilienne exclut et rejette sa fille, préférant plutôt s'occuper d'elle-même. Ne voulant ou ne pouvant pas concrètement tuer sa fille, la mère narcissique trouve un autre moyen de la chasser : « Pour les mères narcissiques, il existe une autre façon—moins meurtrière mais néanmoins problématique—d'écarter la menace que leur fille incarnerait : elles la rajeunissent pour éviter de se vieillir par comparaison, se donnant ainsi l'illusion de ralentir ou d'arrêter magiquement l'écoulement du temps. »¹²⁷ En plus d'éloigner la narratrice en niant tout lien physique et en créant une réelle distance entre elles, la mère narcissique crée une distance temporelle car elle réduit sa fille adulte à une petite fille. La mère manipule le temps pour se distancier de la réalité où elle est plus âgée et où sa fille est une adulte. Cette mère pousse sa

¹²⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p.113

¹²⁷ Eliacheff et Heinich, *op. cit.* p. 188.

filles vers un autre temps, celui du passé. De plus, elle traite sa fille adulte comme un enfant, incapable de quoi que ce soit. Quand les deux femmes quittent la maison en direction de l'hôpital, la mère compose le code de l'alarme, mais dit à sa fille : « Éloigne-toi, s'il te plaît! Il faut que je me concentre! »¹²⁸ Elle ne veut pas que sa fille soit près d'elle lorsqu'elle compose le code, ce qui remet en question ses capacités et la réduit à un état infantin.

Émilienne renforce cette distance temporelle quand elle parle à sa fille, car elle réfère toujours à la narratrice en disant « ma petite fille » comme si elle n'avait pas grandi et n'était pas devenue une adulte. Lorsqu'elle est à l'hôpital, la narratrice tente de passer chez elle, mais n'y entre pas parce qu'elle ne lui a pas laissé la clef, disant : « c'est compliqué, ma petite fille. Il y a le code. Tu déclencherai l'alarme! »¹²⁹ En insinuant que sa fille est incompétente et qu'une alarme est trop difficile à gérer pour elle, Émilienne la garde hors de sa maison, de sa forteresse. De plus, la mère insiste pour que la bonne, et non sa propre fille, rentre chercher son courrier : « Ne me complique pas tout, s'il te plaît, ma petite fille. Ne m'énerve pas avec tes histoires. Laisse faire Hilda. Hilda connaît la place des choses. »¹³⁰ La mère impose sa loi à sa fille et refuse complètement qu'elle entre dans sa maison pour recueillir son courrier. La narratrice reste hors du cercle de gens en qui Émilienne a confiance. La fille n'a ni clef ni code pour entrer chez sa mère et sera pour toujours extérieure à l'amour maternel, à la fois par la distance physique et temporelle créées par Émilienne.

¹²⁸ Hoex, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 31.

3.3 L'importance des mots, la futilité des paroles

Pour Émilienne, comme pour sa fille, les mots ont une grande importance. La mère voyage à travers le pays et du monde pour participer à des compétitions de Scrabbles¹³¹ et a « des listes de mots savants, de termes de spécialistes, de mots du dictionnaire »¹³² éparpillées dans sa maison. Cependant, la narratrice reconnaît que, pour Émilienne, les points associés aux mots étaient primordiaux: « Ce que tu vénértais en eux, ce n'était pas le sens, l'esprit ou l'art. Ce n'était pas le langage. La volupté particulière que tu aurais eue à les prononcer. C'était la valeur marchande. Le profit que tu en tirais. »¹³³ Émilienne attache de la valeur aux mots individuels et aux jeux; ce qui compte n'est pas l'ensemble de mots, mais la combinaison de lettres qui donne le maximum de points : « Mais de t'être accommodée de *ramenait* quand il avait *réanimât* ou de *déprimée* quand il annonçait *épiderme* t'a fait manquer la case triple. »¹³⁴ Lorsque les mots ne sont pas employés dans un contexte de jeu, ils n'ont plus de valeur pour Émilienne. Contrairement à Émilienne, sa fille, pour qui le langage est également important, préfère regrouper les mots pour en faire un récit avec lequel qu'elle parvient à surmonter son deuil. Son écriture sert d'exutoire à sa réalité où ses mots n'ont aucune valeur auprès de sa mère.

Ce regroupement de mots forme une lettre ouverte, adressée à sa mère morte. En particulier, l'emploi du pronom « tu » signifie que l'écrivaine tente de communiquer avec sa mère morte; en fait, ce récit peut être lu comme un essai de réconciliation son passé où la mère a pris toute la place. En vidant la maison de sa mère, la narratrice revisite le passé; elle écrit pour se souvenir de son passé, de sa mère, mais aussi pour s'en délivrer. La critique Anne-Laure Hick note à ce sujet que « l'écriture fragmentaire accentue par ailleurs la démarche proche de

¹³¹ *Ibid.*, p. 117.

¹³² *Ibid.*, p. 97.

¹³³ *Ibid.*, p. 64.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 96.

l'inventaire à laquelle elle soumet ses souvenirs, un inventaire destiné à liquider. »¹³⁵ Le récit familial morcelé fonctionne ainsi comme un moyen thérapeutique, une façon de se débarrasser du passé. L'écriture de cette lettre destinée à la mère est une importante démarche pour l'écrivaine, qui peut maintenant se libérer de l'emprise maternelle ou, pour reprendre les mots de Pascal Tison, d'« une mère qui ignore tout de l'affection communément acquise entre mère et fille. »¹³⁶

Ironiquement, malgré l'importance que les deux femmes donnent aux mots (individuels ou regroupés), la communication est difficile. La chose même qui, d'une certaine manière, unit mère et fille, les sépare aussi. Elles partagent l'amour de la langue, mais elles la manipulent différemment. La langue est définie comme « un système structuré de signes vocaux (ou transcrits graphiquement), utilisé par les individus pour communiquer entre eux »¹³⁷; ainsi l'ultime but de la langue est de communiquer. Toutefois, malgré leur maîtrise de la langue, ni la mère ni la fille ne parviennent à dialoguer de manière significative. Par exemple, la narratrice attend que sa mère soit morte et d'être seule avec le corps pour enfin lui dire qu'elle l'aime :

Alors, seule avec toi, quand tu es morte, bien morte :
—Maman, je t'aime!
Face à moi, dans la vitre, mon visage.¹³⁸

La froideur entre mère et fille trouve un écho dans leur manière respective d'envisager la langue, aux antipodes l'une de l'autre; le dialogue pénible est le symptôme le plus évident de la séparation entre mère et fille.

¹³⁵ Anne-Laure Hick, « Corinne Hoex reçoit le prix Marcel Thiry », *Culture (Université de Liège)*, Université de Liège, 2010. <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_320166/corinne-hoex-recoit-le-prix-marcel-thiry>, consulté le 14 août, 2013.

¹³⁶ Pascal Tison, « Les mercredis où l'on dit », *Par Oui-dire (La première-RTBF)*, 31 mars 2010.

¹³⁷ Jean-Pierre Méval, et. al., « Langue », Jean Dubois, dir. *Lexis : Dictionnaire de la langue française*, Paris, Larousse, 1975, p.974.

¹³⁸ Hoex, *op. cit.*, p. 48.

À la suite de la mort d'Émilienne, la narratrice doit vider la maison et elle se sépare de tout trace physique de sa mère. Au fur et à mesure qu'elle se débarrasse des objets de sa mère, elle se défait de sa mère : « Je vide. Je te vide. Tu rétrécis. Tu décrois. Tu glisses hors de ce monde. À chaque tiroir, chaque carton, un peu plus morte. »¹³⁹ L'écart entre les deux femmes s'élargit en conséquence de la purge de la maison. C'est au cours de ce processus que la narratrice se rend compte qu'elle est maintenant libérée de sa mère : « il est en mon pouvoir de te tuer un peu, beaucoup, passionnément. »¹⁴⁰ Maintenant que sa mère est morte, la narratrice est en mesure d'exprimer sa colère sans que sa mère ne la renvoie, comme elle le faisait auparavant : « Je vide les lieux. Mais tu n'es plus à l'intérieur. Personne ne me chasse. »¹⁴¹ Même si la fille essaie de se purger de tout ce qui la relie à sa mère, de tout objet concret qui contient un souvenir d'elle, au fond, elle crée un lien durable : le récit (auto)biographique est une sorte de testament tout empreint d'héritage et de filiation. Tout en cherchant à se débarrasser de sa mère, à dénouer les nœuds d'une relation douloureuse et décevante, la narratrice tisse un récit qui, paradoxalement, a aussi pour effet de fixer la mémoire, donc de maintenir intact, littéralement, le lien dont elle cherche à se défaire.

C'est le désir de la narratrice de Hoex de se séparer de sa mère, et après avoir vidé la maison, de passer enfin à autre chose : « La pièce est vaste. Inondée de lumière. Alors, la main au-devant de moi, je m'approche d'un des murs. Et le mur, lentement, s'ouvre sur le dehors. »¹⁴² La narratrice n'est plus prisonnière dans la maison d'Émilienne. Enfin, elle est seule et peut mener sa propre vie. Cependant, elle garde des traces de sa mère avec elle; son récit témoigne de ce lien persistant entre les deux femmes. Dans son dernier fragment, la fille décrit une vieille

¹³⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴² *Ibid.*, p. 142.

photo et la commente : « Parmi les photos de tes vieux albums, celle-ci, où j'ai un an. Je commence à marcher. Je fais un pas en avant. Je te tourne le dos. Je ne veux pas que tu me retiennes. Un grand pas. Les bras levés pour trouver mon aplomb. Mon visage est crispé, furieux. Je marche. »¹⁴³ Depuis le temps de cette photo, la narratrice semble résolue et déterminée à s'écarter de sa mère. Ce cliché est symbolique de sa relation avec Émilienne : la fille tourne le dos à sa mère qui, malgré elle, est toujours présente dans la photo comme dans sa vie. Maintenant que la mère n'est plus là physiquement, la fille peut continuer à marcher, avec les souvenirs de sa mère derrière elle. Toutefois, lorsque sa mère n'est plus vivante, la narratrice fait un pas vers elle au sens où elle écrit le récit familial qui la ranime symboliquement. Elle se sert des mots, un intérêt que partagent les deux femmes, pour se rapprocher d'elle mais aussi pour s'en distancier et, par conséquent, tourner la page.

Comme nous l'avons vu, les mots et les paroles tiennent une importance considérable chez la narratrice et la mère dans le roman familial. Ainsi, les derniers mots d'Émilienne sont d'autant plus significatifs qu'ils déterminent la méthode de sa mort. Comme elle ne peut plus parler, la mère doit choisir entre la machine ou la morphine :

Alors, je te propose de ne plus prononcer que le début du mot.
—Maman, machine ou morphine, *ma* ou *mor*?
Tes yeux excédés me perforent. Quelle cruche je suis! Quelle gourde!
—Dis-moi, s'il te plaît, Maman : *ma* ou *mor*?
Ton regard me foudroie. Tu hurles :
—*Mor! Mor!*¹⁴⁴

La mère choisit de mourir par une piqûre de morphine, mais cette décision viendra plus tard hanter la fille. La fille semble associer le *ma* de machine à l'adjectif possessif et le *mor* de morphine à l'homonyme *mort* : « Machine ou morphine. La première syllabe, *ma* ou *mor*. *Ma*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 175.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

filles. *Ma* mère. Non pas de *ma*. *Mor.* »¹⁴⁵ La narratrice prend personnellement le choix de sa mère; elle voit ses derniers mots comme un autre rejet, sa mère préférant la *mor/mort* à sa/*ma* propre fille. Afin de vaincre cette idée d'un rejet final de sa mère, la fille tente une dernière fois de se rapprocher de sa mère et de s'approprier de son corps.

3.4 L'appropriation du corps maternel : Rapprochement et rejet permanent de la fille

Évidemment, Émilienne crée et maintient jusqu'à sa mort une distance entre elle et sa fille. Cependant, lorsqu'elle meurt, elle n'a plus le contrôle de sa fille. Vivante, Émilienne s'assurait de toujours régner sur sa fille. Par exemple, la narratrice rappelle le soir où elle a demandé des lilas à sa mère :

Un soir, au moment de te quitter, je t'ai demandé l'autorisation de couper deux ou trois grappes.

—Et quoi encore? Ce sont mes lilas! Ils poussent dans mon jardin! Mais quel toupet! Tu ne vas quand même pas vouloir en plus les fleurs de mon jardin! Va les respirer si ça peut faire ton bonheur! Mais tu n'y touches pas!

Tu me surveillais depuis la terrasse, l'œil meurtrier.

—Attention! Tu vas casser les branches! Attention! Ne tire pas! Attention! Ma petite fille, s'il te plaît! Et puis, zut à la fin! Il faut vraiment que tu viennes ici me scier avec ces lilas! Il y a des fleuristes, non?¹⁴⁶

Après avoir essuyé le refus Émilienne, la fille se fait guetter par sa mère lorsqu'elle va respirer les fleurs. Cette scène suggère que la mère est une véritable force qui est toujours en contrôle. Cependant, après sa mort, ce contrôle se déplace vers sa fille et celle-ci semble remplacer sa mère. Plus précisément, la fille note, suite au décès de sa mère que « La reine est morte. »¹⁴⁷ La fille succède à sa mère sur le trône figuratif et elle déclare plus loin que : « La reine est morte.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

Vive la reine. »¹⁴⁸ Dorénavant c'est elle qui détient tout pouvoir, y compris sur le corps de sa mère. Après tant de tentatives futiles de se rapprocher de sa mère, la narratrice est maintenant responsable de son corps : « Tu m'as délégué ton corps. »¹⁴⁹ Symboliquement, la fille règne maintenant sur sa mère.

Bien qu'elle remplace symboliquement sa mère comme reine et détient enfin le contrôle, elle essaie une dernière fois de se rapprocher d'elle. Dans les moments qui suivent la mort de la mère, la fille se rapproche physiquement d'elle. La narratrice sert la main de sa mère et elle refuse de la lui lâcher : « Une des trois femmes lui tient la main. Elle ne lâche pas. Elle ne lâche pas cette main. »¹⁵⁰ Bien entendu, maintenant qu'elle est morte, Émilienne, qui a toujours repoussé sa fille, est incapable de le faire à nouveau.

La narratrice fait l'esquisse de la main de la mère défunte : « Ta main gauche est sur le drap. Amaigrie. Inerte. Paume ouverte. La main d'une de ces vierges gothiques dont les longs doigts graciles aux phalanges infinies reçoivent l'enfant sans l'enfermer. »¹⁵¹ La fille s'approprie le corps maternel et accepte que sa mère ne pourra plus la rejeter. La métaphore de la main d'une vierge gothique expose le fantasme de la fille qui imagine un enfant bien reçu par sa mère. La main de la vierge, comme celle de sa mère, reçoit l'enfant sans l'écraser; enfin, la narratrice peut imaginer qu'elle est acceptée. Ce n'est qu'après la mort de la mère qu'elle s'autorise d'aller dans la direction de la réconciliation.

Émilienne, malgré les tentatives de sa fille, rejette constamment sa fille en raison de son narcissisme; le désir de rapprochement et les multiples rejets marquent profondément la narratrice qui écrit son roman familial. L'écriture de nature familiale relève, chez les deux

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵¹ de Vigan, *op. cit.*, p. 52.

narratrices et comme nous le verrons bientôt chez la narratrice de Delphine de Vigan, la complexité de la relation mère-fille.

4. Rien ne s'oppose à la nuit de Delphine de Vigan

4.1 Folie et fragilité

De même qu'Émilienne, la mère dans *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan est elle aussi « plus femme que mère » et, par extension, narcissique. Le roman familial s'ouvre sur la découverte du cadavre maternel par la fille. L'écrivaine réfléchit à l'histoire de sa mère et se demande si elle peut se permettre de rédiger son récit familial. Elle commence le récit par l'enfance de sa mère et progresse jusqu'au présent, après sa mort, tout en s'arrêtant et en réfléchissant de manière ponctuelle à son processus d'écriture.

Lucile exclut ses deux filles, Delphine, la narratrice, et Manon, au profit d'hommes et de drogues. Très jeune, la narratrice est forcée de prendre soin de sa sœur cadette et de Lucile. Eliacheff et Heinich notent que « les filles de ces mères qui prennent leur fille pour leur propre mère, ou l'amènent à jouer ce rôle, n'auront jamais eu d'enfance, sauf si elles ont eu la chance de grandir auprès d'un homme, ou d'un grand-parent, qui sache les traiter en enfants et non en petites femmes, "si mûres", "si débrouillardes", "si courageuses", si gentilles avec leur maman. »¹⁵² Dans le cas de Delphine, elle est en quelque sorte forcée d'être la mère et de renoncer à son enfance. Les rôles de mère et de filles sont renversés dans cette relation où Lucile est incapable de s'occuper de ses propres filles. Lucile ne réussit pas à accomplir les tâches quotidiennes normales pour un adulte à cause de sa dépendance paralysante à la drogue, et de sa fragilité psychique; elle est essentiellement réduite à l'état d'un enfant impuissant. Par

¹⁵² Eliacheff et Heinich, *op. cit.*, p. 210.

conséquent, la narratrice assume le rôle de mère, mais explique ce renversement de rôles comme suit :

Très vite, ce rituel me devint insupportable. C'était moi qui la réveillais le matin, c'était moi qui m'inquiétais de savoir si elle se rendait à son travail, c'était moi qui faisais la gueule parce qu'elle ne parvenait plus à nous parler. Jusque-là, Lucile avait été ma maman. Une différente des autres, plus belle, plus mystérieuse. Mais je prenais maintenant conscience de la distance physique qui me séparait d'elle, je la regardais avec d'autres yeux (...).¹⁵³

La fille souffre d'être devenue la mère de sa mère. Lucile est aussi irresponsable et impuissante qu'un enfant qui doit être constamment surveillé. Lucile est une mère inadéquate, trop concentrée sur les hommes et la drogue pour s'occuper de ses enfants. Lucile souffre par ailleurs d'une maladie « longtemps appelée psychose maniaco-dépressive »¹⁵⁴, aujourd'hui appelée bipolarité. Par conséquent, elle semble incapable de fournir avec constance à ses filles un amour maternel. Eliacheff et Heinich expliquent que « quand une mère est empêchée de donner l'amour dont sa fille a besoin, quelles qu'en soient les raisons, quelles que soient l'intensité et la durée des manifestations de ce qui ne peut être vécu que comme un désamour, la fille, même si ce n'est encore qu'un nourrisson, va tenter (...) de prendre en charge sa mère. »¹⁵⁵ Contrairement à sa fille, Lucile n'a été dépourvue ni d'amour maternel, ni d'attention paternel. Toutefois, elle a vécu plusieurs traumatismes dans son enfance. La famille a été filmée pour un documentaire, et la narratrice résume les années troublantes qui suivent le tournage : « les années qui ont suivi ne peuvent se raconter sans les mots drame, alcool, folie, suicide (...) désastre. »¹⁵⁶ Son enfance, son adolescence et sa vie d'adulte ont été rongées par une suite de traumatismes; en plus du pacte de suicide entre Niels, Milo et Baptiste « auquel, de manière tacite, [Lucile] s'était

¹⁵³ de Vigan, *op. cit.*, p. 210-211.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵⁵ Eliacheff et Heinich, *op. cit.*, p. 208.

¹⁵⁶ de Vigan, *op. cit.*, p. 179.

associée »¹⁵⁷ et de l'abus de substances, Lucile a haï son père Georges, sans doute parce que, selon une lettre qu'elle a écrite, il a abusé d'elle : « Il m'a violée pendant mon sommeil, j'avais seize ans. »¹⁵⁸ Sa relation avec son père a toujours été ambiguë : comme enfant, « elle restait la préférée de son père, celle sur qui le regard de Georges se posait en premier, celle qui toujours bénéficiait de ses encouragements, de son sourire et de ses indulgences. »¹⁵⁹ Les frères et sœurs de Lucile « admettent (...) l'*adoration* que Georges avait pour sa fille, parlent de *fascination* ou de *passion* »¹⁶⁰, mais « seule Justine (...) admet la possibilité du passage à l'acte. »¹⁶¹ Il est important ici de noter que Justine, « s'est éloignée de Georges pendant quelques années »¹⁶², peut-être parce que la relation avec son père s'était transformée en relation incestueuse. Justine, à l'âge de dix-huit ou dix-neuf ans, avait été « harcelée, sans répit [par Georges], pour qu'elle enlève son tee-shirt, son soutien-gorge, qu'elle se déshabille, qu'elle se mette à l'aise. Il voulait prendre des photos d'elle, l'aider à découvrir sa sexualité, lui apprendre à se masturber. »¹⁶³ Les relations que Georges entretenait avec ses filles étaient sans aucun doute inappropriées, incestueuses. Le rapport trouble entre Georges et Lucile a gravement marqué la fille.

Depuis son enfance, Lucile a toujours été très angoissée et anxieuse. Lorsqu'elle jouait avec ses frères et sœurs en forêt, elle semblait perturbée : « après le pique-nique, tandis que ses frères et sœurs se dispersaient dans un même cri de joie, Lucile s'avançait doucement sur les chemins de terre, marchait avec précaution, attentive à chaque bruit, ses pieds effleurant à peine le tapis de feuilles mortes, et regardait derrière elle à chaque pas. »¹⁶⁴ Le caractère tourmenté de

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 222.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 237.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 242.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 243.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 82-83.

Lucile se révèle très tôt dans sa vie. Plus tard, elle est diagnostiquée bipolaire et fait plusieurs crises pour lesquelles elle est amenée à un hôpital psychiatrique. La première crise, celle du 31 janvier 1980¹⁶⁵, représente pour la narratrice le moment instigateur de sa nécessité d'écrire.

L'écrivaine comprend que la maladie et l'instabilité mentale de sa mère l'ont poussée dans le rôle de mère prématurément et que sa mère réelle, Lucile, est plus que décevante dans son rôle de mère. Cette prise de conscience donne naissance à la rupture entre la mère réelle et la mère fantasmée, car c'est justement à ce moment-là qu'« une mère idéale assiégea (...) [s]on espace mental. »¹⁶⁶ La narratrice se crée une mère « idéale, (...) bourgeoise d'intérieur qui [veille] sur l'intégrité de ses enfants »¹⁶⁷; elle énumère les qualités qui sont nécessaires à cette mère idéale, des qualités qui sont absentes chez Lucile. Cette invention d'une mère idéale qui s'oppose à sa vraie mère fait écho au roman familial dans la psychanalyse freudienne. La narratrice, qui n'habite pas avec son père, imagine une mère parfaite après avoir compris que la sienne est inadéquate. Lorsque la fille est propulsée dans un rôle qui ne lui appartient pas, elle se réfugie dans le fantasme afin de surmonter les difficultés de son rôle non désiré et prématuré et, par conséquent, se distancie de Lucile : « Je m'éloignais de Lucile, ou elle s'éloignait de moi, je lui en voulais de ne pas être forte, de ne pas faire face. »¹⁶⁸ Le renversement de rôle engendre une distance entre la narratrice et sa mère; ce n'est que lorsque les deux femmes reprennent leurs rôles respectifs que cet espace est amoindri.

À quelques moments, la réappropriation des rôles semble se produire, mais toujours de manière brève, momentanée. Par exemple, quand plusieurs années plus tard la narratrice arrive

¹⁶⁵ Pendant cette crise nerveuse, Lucile, qui a le corps nu peint en blanc, semble restreinte violemment sa fille, Manon, pour lui mettre des aiguilles d'acupuncture dans les yeux. Lucile est envoyée à l'hôpital Lariboisière et les filles sont envoyées chez leur père.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 211.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

en retard à un rendez-vous avec sa mère, celle-ci se fâche. La fille avoue que « c'était le rôle des mères d'attendre, de téléphoner, de s'inquiéter (j'ai longtemps cherché, consciemment ou non, à mettre Lucile à la place que j'imaginai être la sienne). »¹⁶⁹ Le redressement des rôles se produit enfin quand Lucile adopte les caractéristiques d'une mère *idéale*. La narratrice peut enfin être la fille qu'elle n'a jamais pu être; cette transformation de statut rapproche la mère et la fille. Toutefois, ce rapprochement est temporaire car, dans la bribe suivante, la narratrice annonce qu'elle est enceinte et donc adoptera le rôle de mère avec son propre enfant, tout en restant la fille et la mère de sa mère. Lorsqu'elle décide « d'écrire [s]a mère »¹⁷⁰, elle redevient la mère de Lucile. Elle la ranime et la reproduit littérairement : « ma mère est morte mais je manipule un matériau vivant. »¹⁷¹ En écrivant l'histoire familial, elle confirme que dans la relation avec Lucile, elle a été et sera toujours la *vraie* mère; c'est elle qui s'est occupée de Lucile et de sa sœur malgré son jeune âge. Lucile sera à jamais la fille de sa fille, même si momentanément elle a assumé son rôle de mère. L'écriture sert à montrer que la fille a été propulsée dans un rôle qui ne lui appartient pas et auquel elle ne pourra jamais échapper. Cependant, la narratrice de de Vigan se sert de l'écriture pour réparer les effets du temps et la relation avec sa mère.

4.2 L'écriture libératrice

En plus d'être fragmenté en chapitres de quelques pages chacun, le récit est divisé en trois parties qui évoquent le parcours de vie de Lucile; plus précisément, les segments font référence à l'enfance/l'avant-crise, les années de crise, et la vie d'adulte/l'après-crise. L'enfance de Lucile est loin d'être facile : elle perd deux de ses frères dans des circonstances tragiques, a des difficultés à l'école, et tombe enceinte assez jeune. Nous verrons plus loin l'ampleur des

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 366-367.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 45.

problèmes auxquels fait face Lucile dans sa jeunesse. Mais cette enfance reste la période *avant* le chaos, avant les crises. En fait, la narratrice explique que, pour elle, « Lucile [...] aura un *avant* et un *après*. »¹⁷² Le moment central du roman survient sous la forme d'une crise qui a lieu le 31 janvier 1980. L'auteure déclare que cette date « représente pour [elle] une forme de rupture originelle, de celles dont la mémoire semble rester intacte, ancrée dans le corps, celles dont on sait qu'elles ne s'effaceront jamais tout à fait, pas plus que la douleur qui leur est attachée. »¹⁷³ L'écrivaine signale l'importance de cette crise dans sa propre vie : « J'écris à cause du 31 janvier 1980. »¹⁷⁴ L'écriture offre un débouché aux frustrations de la narratrice de de Vigan; elle est incapable de couper les liens avec sa mère, mais pour s'en libérer, elle se met à écrire et elle s'est « libérée par l'écriture. »¹⁷⁵ Le processus permet à la fille de progresser et de mettre derrière elle le passé. Après avoir relu un de ses récits, elle réfléchit et confesse : « ce qui [me] frappe [est] cette élimination naturelle ordonnée par nos organismes, cette capacité que nous avons de recouvrir, effacer, synthétiser, cette aptitude au tri sélectif, qui sans doute permet de libérer de l'espace [...], de faire place nette, d'avancer. »¹⁷⁶ C'est justement grâce à ce processus libérateur que l'auteure est capable de faire la paix avec son passé et son enfance difficile auprès d'une mère instable.

4.3 L'écriture réparatrice

En écrivant le récit familial, la narratrice s'interrompt à plusieurs reprises pour réfléchir sur le processus d'écriture. La narratrice se trouve dans une situation unique : elle a fait des recherches en interviewant sa parenté sur la vie de Lucile et écrit maintenant son histoire avec les

¹⁷² *Ibid.*, p. 271.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 280.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 329.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 348.

pièces du casse-tête, surtout avec celles auxquelles elle n'aurait pas eu accès sans sa famille. Cette position est avantageuse pour la fille parce qu'elle lui permet de dépasser le temps, de puiser dans le passé des morceaux de l'histoire de sa mère tout en prenant en compte le présent. La narratrice peut dialoguer entre le présent et le passé et choisir quelles bribes représentant sa mère complète, et vraie. L'échange temporel permet à la fille d'altérer la représentation de sa mère comme elle le veut, de « donn[er] forme et sens, rétroactivement, à la vie de la mère. »¹⁷⁷ Cette renaissance de la mère lui donne une vie littéraire qui perdurera. De même, maintenant que la mère est décédée, la fille a l'occasion de se séparer de son ancienne identité. La narratrice comprend mieux sa mère grâce au processus d'écriture qui la libère de l'image négative qu'elle entretenait à son sujet. L'écriture lui permet de se rapprocher d'elle (tout en maintenant sa distance) afin de venger ce qu'elle a vécu, notamment l'inceste.

La relation entre la fille et sa mère est tumultueuse : comme nous l'avons souligné plus haut, à cause de la vie instable que menait Lucile, la fille a été forcée d'abandonner son enfance afin de pouvoir prendre soin d'elle et de sa sœur, Manon. La narratrice rappelle que dès l'âge de dix ans, tout contact physique avec sa mère a cessé : « lorsque j'ai eu dix ans, [Lucile] ne m'a plus jamais prise dans ses bras. »¹⁷⁸ La distance, ici physique, entre les deux femmes est tangible et ressentie dès l'enfance de l'écrivaine. Une division est confirmée à la suite d'un accident de voiture quand Lucile s'inquiète pour *sa fille* (au singulier), alors que ses deux filles étaient dans la voiture :

Un soir [...] la voiture qui nous suivait d'un peu trop près nous percuta dans un grand bruit de ferraille. Manon et moi étions toutes les deux assises sur la banquette arrière. De la place avant où elle se trouvait, Lucile bondit par l'extérieur, ouvrit notre portière en hurlant "Ma fille, ma fille!", se jeta sur Manon. Cette utilisation du singulier, même dans la plus intense panique, m'apparut comme la preuve de sa démission. Je n'avais

¹⁷⁷ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 136.

¹⁷⁸ de Vigan, *op. cit.*, p. 187.

plus de contact physique avec elle depuis déjà longtemps. [...] Manon était sa fille. J'étais devenue son ennemie, [...] je ne comptais plus.¹⁷⁹

Malgré cette séparation apparente entre la mère et la fille, il y a une nécessité de rapprochement entre les femmes. Ce n'est qu'après l'hospitalisation de la narratrice pour son anorexie que ce besoin de contact physique et de relation entre elles est exposé par le psychiatre de Lucile. Le docteur s'aperçoit de la distance entre les deux femmes et insiste pour que la fille s'assied sur les genoux de sa mère. Lorsqu'elle le fait, toutes les barrières s'écroulent :

Alors je me suis levée, je me suis assise sur les genoux de Lucile et, en moins de dix secondes, je me suis effondrée. Il y avait des mois que je n'avais pas pleuré, protégée que j'étais par le froid, la température basse de mon sang, endurcie par l'isolement, je commençais à devenir sourde à cause de la dénutrition, et au cours d'une même journée un nombre très limité d'informations parvenait à mon cerveau.

Mais cette fois c'était une vague, une déferlante, un raz de marée.

Tandis que je sanglotais sur les genoux de ma mère, le docteur A. a suggéré à Lucile de me donner un kleenex. Lucile a fouillé dans son sac, elle m'a tendu un mouchoir et le docteur A. a dit :

—Vous voyez, madame Poirier, votre fille a encore besoin de vous.¹⁸⁰

Ce contact, absent depuis longtemps, est un besoin refoulé, ignoré ou inconscient du côté de la fille, qui est dépourvue de signes d'amour maternel. Le psychiatre facilite un rapprochement à la fois physique et émotionnel entre la mère et la fille. Il évoque expressément le besoin qu'a Delphine; la fille oscille entre un désir de rapprochement et d'éloignement de sa mère. Afin de réconcilier son passé et sa lutte contre l'anorexie, Delphine écrit et publie son roman *Jours sans faim*¹⁸¹. Évidemment, l'écriture est un processus qui permet à l'écrivaine de se libérer et de se réconcilier avec les événements les plus traumatisants de son passé.

La rédaction du roman familial facilite la déculpabilisation de la fille, maintenant mère de sa propre mère; parallèlement, écrire cette histoire maternelle lui permet aussi de retrouver sa

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 217.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 334.

¹⁸¹ En 2001, Delphine de Vigan publie son roman autobiographique sous le pseudonyme Lou Delvig.

place de *filles*. Delphine se sent coupable d'avoir abandonné sa mère en faveur de son écriture. Dans les bribes songeuses qui entrecourent la narration, Delphine explique que tout au long de sa vie, et même à travers les crises les plus difficiles, Lucile n'a jamais cessé d'écrire. Delphine, comme sa mère, a un talent pour l'écriture; cependant, lorsqu'elle publie son premier roman, sa mère, comme un enfant, fait une crise en répétant « c'est injuste. »¹⁸² Pendant que Lucile se retrouvait et essayait d'établir une vie normale, Delphine s'est écartée d'elle. Delphine s'est tellement éloignée de sa mère qu'elle a pu se développer comme écrivaine à part. Afin de se réaliser, il a fallu d'une certaine manière qu'elle abandonne sa mère. Comme l'explique Saint-Martin, Delphine se sent responsable « d'avoir empêché sa mère de se réaliser [et] de s'être réalisée elle-même en abandonnant sa mère et en refusant la maternité. »¹⁸³ Précision ici que la maternité qu'elle refuse est celle de sa mère; elle arrête de jouer le rôle de la mère et elle assume enfin le rôle d'enfant. Delphine écrit le roman familial maintenant en partie pour montrer quel impact sa mère a eu sur sa vie et se délester de sa culpabilité. La rédaction de ce texte familial apaise, pour Delphine, sa mauvaise conscience de mère/fille qui quitte et renonce à son enfant/sa mère.

Écrire le roman familial peut lier la fille à la mère et réconcilier la relation; cependant, pour Delphine, le processus la rapproche de Lucile d'une manière inattendue. Delphine a peur de devenir sa mère, mais lorsqu'elle tente de s'approcher de Lucile par le biais de l'écriture, elle l'abandonne. Delphine devient justement ce dont elle a peur : sa mère, une mère « plus femme que mère » qui exclut sa fille au profit de son passe-temps. Au contraire de Lucile, qui abandonnait ses enfants en faveur des hommes et des drogues, le passe-temps de Delphine est l'écriture. Toutefois, son écriture ne peut pas être considérée tout simplement comme un passe-

¹⁸² *Ibid.*, p. 381.

¹⁸³ Saint-Martin, *loc. cit.*

temps égoïste, mais plutôt comme une nécessité salvatrice. Sans l'écriture, de Vigan, comme sa mère, pourrait être emportée par la folie. Delphine a dû renoncer à Lucile, qui est sa mère et symboliquement sa fille, et, par extension, elle rejette la maternité. Elle porte cette double culpabilité et tente toutefois d'écrire le récit familial. Lori Saint-Martin souligne l'importance de l'écriture comme moyen de réparer et réconcilier la relation mère-fille :

L'écriture, pour laquelle on a quitté la mère, devient maintenant le moyen privilégié de renouer avec elle par-delà la mort. Écrivaine, on peut célébrer sa mère, la remettre au monde par le biais de l'écriture, la donner à voir à tous sous sa forme idéale : généreuse, belle, douée. La fille inscrit un retour vers la mère qui, grâce au détour par l'écrit, sera non seulement parfait dans sa forme, mais éternel. L'écriture permet donc de racheter, en partie, la mort de la mère. Toujours vivante, toujours présente, elle renaît, encore et encore, le temps d'un texte.¹⁸⁴

Bien que l'écriture puisse célébrer la mère et la faire renaître éternellement, Delphine n'est pas confiante qu'elle aboutira à un récit fructueux. Pour Delphine, retourner dans le passé pour défricher l'histoire de sa mère nécessite qu'elle remette en question tout ce qu'elle sait à son propos. Elle croit que « l'écriture ne peut rien. Tout au plus permet-elle de poser des questions et d'interroger la mémoire. »¹⁸⁵ Delphine continue à écrire et à ignorer l'ultime dessein de son livre. Poussée par sa famille qui l'interroge sur le progrès du livre, Delphine persévère, mais « ignore à quoi c'est dû. »¹⁸⁶ Elle n'admet pas ce qui motive son désir, voire sa nécessité d'écrire. Toutefois, elle reconnaît qu'elle « cherche une vérité qui se situe au-delà de moi, qui est hors de [s]a portée »¹⁸⁷; cette vérité repose avec Lucile, maintenant morte. Jamais Delphine n'aura accès à cette vérité, à l'histoire complète, à sa mère. Il existera toujours une distance entre Lucile et Delphine, même si la fille espère s'approcher de sa mère par le biais de l'écriture.

¹⁸⁴ de Vigan, *op. cit.*, p. 132.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 297.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 331.

Avec la progression du récit familial, l'écrivaine annonce qu'elle « sai[t] ce vers quoi [elle s']avance. »¹⁸⁸ Elle avance vers le traumatisme qui a brisé sa mère, vers le dévoilement d'un secret familial tragique. C'est la première fois que le secret est exposé, reconnu et accepté ouvertement par un membre de la famille. Le reste de la famille est uni dans sa tentative de cacher le secret, d'oublier le passé. Les frères et sœurs admettent que Georges entretenait des relations douteuses avec ses filles, mais qu'il ne s'est rien passé.¹⁸⁹ Néanmoins, de Vigan sait qu'en écrivant les récits de ses tantes et celui de sa mère et surtout en reproduisant ce que sa mère a écrit au sujet du viol,¹⁹⁰ elle enlève la possibilité de dénier le secret. Toutefois, il y a un doute en ce qui concerne la véracité des écrits de Lucile, d'abord parce qu'elle est bipolaire, mais aussi parce que ses versions des événements diffèrent :

Dernier tableau = nous partons pour notre maison de campagne avec mon amoureux, nous sommes avec mon père. Je ne suis pas tendre j'ai tellement peur que mon père nous voie l'être. Mon ami Forrest dort en haut. Je vais pisser il me guettait, il me donne un somnifère et m'entraîne dans son lit pour me détendre, je suis si nerveuse. Je ne sais pas s'il m'a violée, Il m'a violée pendant mon sommeil, il y a seize ans et je le dis.¹⁹¹

Lucile raie la phrase où se présente une incertitude et la remplace avec une affirmation. Delphine elle-même soupçonne la véracité mais conclut que « Lucile nous a laissé ce doute en héritage, et le doute est un poison. »¹⁹² Que la version de Lucile soit questionnable ou non, il reste que l'écriture concrétise et expose le secret; c'est un changement radical, surtout lorsque nous considérons les efforts de la famille, jusqu'à ce moment, pour le conserver. Par exemple, Georges a créé une série de cassettes sur lesquelles il a enregistré son propre récit familial; il en a

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 182.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 242.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 250-251.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 250.

¹⁹² *Ibid.*, p. 252.

même dédié une à sa sexualité.¹⁹³ Cependant, pour se protéger et, sans doute, éviter d'entendre des aveux troublants, Violette lui dit « qu'elle n'en voulait pas. Quinze jours plus tard, [Georges] lui a dit l'avoir détruite. »¹⁹⁴ La cassette contenant probablement des réponses aux mystères de la famille détruite, les secrets ne risquent pas d'être partagés. Les secrets sont de nouveau ignorés quand Lucile écrit une lettre ouverte à sa famille dévoilant le viol par son père : « personne n'avait réagi à la lecture du texte qu[e Lucile] avait envoyé. »¹⁹⁵ Encore une fois, la famille préfère voiler et ignorer les accusations d'inceste. L'écriture est un processus important pour Lucile, mais au contraire de sa fille, ses textes ne sont pas pris au sérieux, ce qui contribue à l'isoler encore davantage, et sans doute à accentuer sa maladie mentale.

Au cours de l'écriture, Delphine comprend qu'il est impossible de reconstruire entièrement la vie de sa mère avec les bribes qu'elle possède. L'impossibilité réside dans le fait que le discours familial sera toujours fragmenté, lacunaire et ne trouvera pas de réponses à la question du secret familial. Delphine voit qu'elle est le « produit d[un] mythe » et qu'elle « l'entretien[t], le perpétu[e]. »¹⁹⁶ Le mythe qu'elle perpétue est celui d'une famille heureuse; en réalité, sa famille a été ravagée par plusieurs traumatismes, y compris l'inceste, un pacte de suicide, des maladies mentales, etc. Peu importe ce qu'elle met sur papier, Delphine comprend qu'elle sera entre la réalité et la fiction et c'est pourquoi elle présente son récit, pourtant fondé sur des souvenirs authentiques, comme un "roman" : « telles que j'écris ces phrases, telles que je les juxtapose, je donne à voir *ma* vérité. Elle n'appartient qu'à *moi*. »¹⁹⁷ Delphine s'approche de la vérité, mais cette vérité n'est pas celle de Lucile, c'est sa propre vérité subjective.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 249.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 241.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 253. (Nous soulignons)

4.4 Vérité individuelle

Il reste que son projet est de représenter sa mère, de lui redonner la vie, de « ne rien perdre, de tout consigner »¹⁹⁸ « ne rien laisser dans l'ombre. »¹⁹⁹ Elle ne veut pas « trahir l'histoire »²⁰⁰; ainsi, elle organise des entretiens avec ceux qui ont connu sa mère et, à partir de ces récits, elle « écrit [s]a mère »²⁰¹ pour partager la personne que Lucile était. La fille comprend que les versions varient selon la personne qu'elle interviewe. Au fur et à mesure qu'elle écrit, elle se rend compte qu'elle veut en fait retrouver sa source, sa mère en son état premier, pur : « plus j'avance, plus j'ai l'intime conviction que je devais le faire, non pas pour réhabiliter, honorer, prouver, rétablir, révéler ou réparer quoi que ce fût, seulement pour m'approcher. (...) Je voulais revenir à l'origine des choses. »²⁰² Pour Delphine, l'important est de sortir du fantasme pour voir ce que sa mère a vraiment été : elle doit réconcilier le temps, retourner dans le passé pour découvrir qui était Lucile. Delphine communique entre le passé et le présent pour trier les versions fausses et vraies de Lucile afin de reconstituer sa mère complète, bonne et authentique, et lui donner une place littéraire dans l'éternité. Même avant de reconstituer l'histoire de sa mère, elle hésite, incertaine de ce qui lui donne le droit de le faire : « Qu'avais-je imaginé? (...) Qu'il me suffisait de puiser dans le matériau qui m'avait été confié et faire mon choix, autant dire mon *petit marché*? Mais de quel droit? »²⁰³ Son incertitude et sa sensation de culpabilité se manifestent également dans ses rêves, notamment quand elle rêve de la famille autour de la table et de sa grand-mère, Liane, qui lui adresse la parole. Lors du silence,

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 239.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 151.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰² *Ibid.*, p. 297.

²⁰³ *Ibid.*, p. 46.

« le sourire de Liane disparaît, elle se tourne vers moi et me dit, avec ce voile désolé ou accablé qui altérerait parfois son regard, dénué de toute hostilité :

—Ce n'est pas gentil ce que vous faites, ma reine chérie, ce n'est pas gentil. »²⁰⁴

En plus de ne pas savoir ce qui l'autorise à raconter la vie de Lucile et de la culpabilité qui en résulte, elle est convaincue que l'« écriture ne donne accès à rien. »²⁰⁵ Essentiellement, Delphine ne découvre rien qu'elle ne sait déjà au sujet de sa mère; cependant, elle se renouvelle et accepte que sa perception de sa mère restera toujours lacunaire. Le souvenir fragmentaire de Lucile, qui se trouve dans le récit fragmenté, abrite une partie, un fragment authentique de la vie complète de Lucile. Puisque la seule trace de Lucile qui existe est un fragment, ce fragment se transforme en unité complète.

4.5 Le secret familial qui unit le récit

Parmi les trois livres à l'étude dans ce travail, le récit de Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit*, est le récit le moins fragmenté. Au contraire de Safonoff, qui écrit des bribes de quelques phrases, et de Hoex, qui s'exprime souvent en fragments de moins d'une page, de Vigan enchaîne plusieurs chapitres de suite avant d'interrompre la narration du roman familial avec un ou deux chapitres dans lesquels elle est préoccupée par son projet d'écriture. Le sujet du récit, la vie de sa mère défunte, est une matière délicate et, par conséquent, la narratrice hésite et se questionne sur la validité et l'authenticité de son projet. L'unité du texte de Delphine trouve peut-être ses origines dans la linéarité et la chronologie du roman familial; Delphine retrace le roman familial en partant de l'enfance de sa mère en allant jusqu'au suicide de celle-ci, et ce, en passant par des bribes de souvenirs qui racontent la vie de ses grands-parents ou des fragments

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 181.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 203.

où elle réfléchit à son projet. Sans doute cette chronologie, qui est d'ailleurs absente chez Safonoff et Hoex, produit un effet d'unité.

Dans les fragments du dernier chapitre, plus introspectif et dans lequel elle réfléchit à la vie de sa mère ainsi qu'au projet presque complété, Delphine relate un épisode dans lequel son fils fait ses devoirs et note, à voix haute : « Personne ne peut empêcher un suicide »²⁰⁶ ce qui pousse la narratrice à se demander : « Me fallait-il écrire un livre, empreint d'amour et de culpabilité, pour parvenir à la même conclusion? »²⁰⁷ La narratrice ne répond jamais explicitement à cette question; cependant, la réponse peut être trouvée dans l'ensemble de chapitres. À la première page, elle écrit que la mort de sa mère lui a laissé beaucoup de questions sans réponses : « Ce n'est pas la seule interrogation que sa mort m'a laissée. »²⁰⁸ Grâce au processus d'écriture, Delphine procède à une forme de collage : le récit familial lui permet de rapiécer la vie de la mère, de prendre les bribes d'histoires qu'elle a vécues en parallèle avec Lucile et de les rattacher à celles de sa sœur, de ses tantes, de ses oncles et de ses amies. Son récit serait alors la réponse à ses interrogations. Delphine ne dit jamais explicitement que le processus d'écriture du roman familial l'a aidée à accepter le suicide de sa mère, mais à la dernière page, elle écrit qu'elle comprend désormais (la motivation de) sa mère :

Aujourd'hui je ne cherche plus, je m'en tiens à la lettre que Lucile a laissée. J'entends Lucile comme elle aimait qu'on l'entende : au pied de la lettre.

Elle savait et sentait que la maladie finirait par l'emporter, elle souffrait, elle était fatiguée. Les combats qu'elle avait menés tout au long de sa vie ne lui avaient pas laissé la force de mener celui-là.

Lucile est morte à soixante et un ans, avant d'être une vieille dame.

Lucile est morte comme elle le souhaitait : *vivante*.

Aujourd'hui, je suis capable d'admirer son courage.²⁰⁹

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 436.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 437.

La lettre de suicide de Lucile lui apporte un certain réconfort. Il est impossible de dire si, sans avoir écrit ce roman familial, Delphine serait arrivée à la même conclusion, mais, en se penchant sur ses derniers fragments, elle a pu trouver sinon des réponses, du moins un certain apaisement par rapport à ses interrogations initiales sur la mort de sa mère.

4.6 La dénudation du corps et le secret familial

Le roman s'ouvre sur la découverte du corps maternel par la narratrice : « Ma mère était bleue, d'un bleu pâle mêlé de cendres, les mains étrangement plus foncées que le visage, lorsque je l'ai trouvée chez elle, ce matin de janvier. Les mains comme tachées d'encre, au pli des phalanges. Ma mère était morte depuis plusieurs jours. »²¹⁰ Cette première scène présente la narratrice devant le corps de sa mère, un corps exposé. La découverte du cadavre lance la narratrice dans un travail de deuil, certes, mais aussi dans un travail qui lui permettra de découvrir et exposer, comme le corps de sa mère, le secret familial. Sa réaction initiale au corps maternel est de s'enfuir : « Il fallait sortir de là, fuir l'odeur, fuir l'image, fuir à toutes jambes mais mes jambes ne répondaient plus [...]. »²¹¹ Cette découverte traumatisante incite la narratrice à d'abord fuir le corps, mais par le biais de l'écriture du récit familial, elle pourra s'en approcher et découvrir ses secrets.

L'image du corps revient à plusieurs reprises dans le récit familial de la narratrice. Ce regard sur le corps, surtout entre membres de la famille, crée une aire incestueuse. Ce climat de nudité familiale semble promouvoir et faciliter le passage à l'acte. Par exemple, le corps de Lucile suscite le regard de tout le monde, d'autant plus qu'elle a travaillé en tant que mannequin

²¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹¹ *Ibid.*, p. 422.

pendant son enfance : « Lucile, partout où elle se trouvait, suscitait le regard, l'admiration. »²¹² Sa beauté provoque chez son père une admiration plutôt incestueuse : « Et Georges ne pouvait détacher son regard d'elle, fasciné. »²¹³ La narratrice retrouve des bribes écrites par Lucile dans lesquelles celle-ci admet avoir souffert de ce regard : « Les quelques souvenirs liés à ses années d'enfant vedette sont introduits par ces mots : *J'étais une enfant très belle et ça m'a coûté cher.* »²¹⁴ Lucile fait sans doute allusion au viol incestueux commis par son père. Cette souffrance mène au tatouage de la montre au poignet de Lucile, une marque permanente sur son corps qui relève directement du viol. Lucile écrit dans son journal les circonstances autour du viol et de la montre :

*Samedi 29.12.1984. Aujourd'hui mon père m'a offert une montre ronde pour cacher mon tatouage au poignet qu'il n'aime pas. Moi j'aime mon tatouage, il fait partie de moi-même. Mon père ne sait pas qu'il est à l'origine de ce tatouage. Dix heures dix, c'est l'heure à laquelle je me suis réveillée dans leur chambre après avoir passé une nuit avec lui et qu'il m'a peut-être violée. Je ne sais pas. Tout ce que je sais c'est que j'ai eu très peur et que je me suis évanouie. C'est la fois où j'ai eu le plus peur de ma vie.*²¹⁵

Même s'il n'a pas conscience de sa participation au tatouage, le père sait que le corps de Lucile suscite avant tout un regard constant et il est déçu que sa fille l'ait modifié. Pour lui, le tatouage enlaidit ce corps qu'il trouve si beau. Il importe de souligner que la nudité en famille est un concept encouragé et pratiqué par les grands-parents de la narratrice. Celle-ci évoque ses souvenirs d'enfance et commente cette nudité :

[...] bien avant que cela corresponde à un style de vie revendiqué et assumé, Liane et Georges se sont toujours promenés nus devant leurs enfants. L'un et l'autre étaient débarrassés ou dépourvus de toute pudeur de cet ordre. Moi-même, comme tous leurs petits-enfants, je les ai vus nus presque jusqu'à la fin de leur vie : Georges, à tout âge, troquait

²¹² *Ibid.*, p. 27.

²¹³ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 378.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 251.

publiquement son maillot de bain mouillé pour un slip sec et Liane m'a longtemps autorisée, même à un âge avancé, à assister à la sortie de sa douche [...].²¹⁶

Ce climat de confort face à la nudité en famille, qui par ailleurs ne choque pas, est enveloppé d'une aire incestueuse. Cette atmosphère détendue de nudité semble faciliter voire encourager l'inceste. Il n'est donc pas surprenant d'apprendre en particulier que le regard de Georges sur ses filles et sur leurs amies s'approche souvent du passage à l'acte. Ce regard incestueux sur le corps peut facilement, comme nous l'avons vu plus haut avec le viol présumé de Lucile, mener jusqu'à l'acte. Par exemple, la narratrice relate son entretien avec Justine où elle parle de la sexualité dans le milieu familial :

Justine m'a raconté un mois d'été qu'elle avait passé seule avec Georges, quand elle avait dix-huit ou dix-neuf ans, à l'époque où ce dernier emmenait ses enfants à Pierremont, un par un ou à plusieurs, pour l'aider dans les travaux. Justine m'a raconté la manière dont Georges l'avait harcelée, sans répit, pour qu'elle enlève son tee-shirt, son soutien-gorge, qu'elle se déshabille, qu'elle se mette à l'aise. Il voulait prendre des photos d'elle, l'aider à découvrir sa sexualité, lui apprendre à se masturber. Justine s'échappait dès que possible pour marcher sur les bords du canal, Georges fermait la porte d'entrée à clé. Elle a eu peur, tout le temps. Il a pris une série de photos d'elle que Justine n'a jamais retrouvées.²¹⁷

Évidemment, Georges impose cette nudité incestueuse aux filles et il semble sanctionner Justine pour son refus. Ainsi, se cacher ou rejeter la nudité familiale semble être un refus plus large : c'est le refus d'entrer dans le secret familial. Par contre, se mettre à nu semble vouloir indiquer son acceptation et son entrée dans l'inceste. Georges, qui se dénude facilement, entretient des relations incestueuses, quoique forcées, avec ses filles et leurs amies. La nudité des enfants est imposée par cette figure paternelle autoritaire. Cependant, il faut remettre en question la nudité de Liane. Où était sa place dans ce secret de l'inceste? Pourquoi choisissait-elle d'entrer dans le

²¹⁶ *Ibid.*, p. 178-179.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 243.

secret en se dénudant publiquement? Sa nudité trouve peut-être sa source dans une conversation entre la narratrice et Barbara, la sœur de Liane. La narratrice apprend, en préparant son livre que « certaines sœurs de [s]a grand-mère avaient selon toute vraisemblance été victimes d'abus sexuels de la part de leur père quand elles étaient jeunes filles. »²¹⁸ La narratrice ajoute à ce propos qu'elle ne s'intéresse pas aux « phénomènes de répétitions transmis d'une génération à une autre [et qu'elle] ignore comment ces choses (l'inceste, les enfants morts, le suicide, la folie) se transmettent. Le fait qu'elles traversent les familles de part en part, comme d'impitoyables malédictions, laissent des empreintes qui résistent au temps et au déni. »²¹⁹ Bien que Delphine n'explique jamais que Liane, comme ses sœurs, a été victime d'abus sexuels, nous ne pouvons qu'émettre des suppositions sur son enfance. Si, en effet, elle a été victime d'abus, il se peut qu'elle se trouve victime auprès de son mari. La narratrice évoque la nature soumise de Liane auprès de son mari : « Liane ne remet jamais en questions les choix de Georges et ferme les yeux sur tout ce qui pourrait entacher l'amour qu'elle éprouve pour lui. Ils partagent pour des raisons différentes une forme de fuite en avant, un mode de vie bohème, ce sont des bobos avant la lettre. »²²⁰ Liane préfère se fermer les yeux pour ne pas voir et être témoin de ce qui pourrait entacher l'amour qu'elle éprouve pour son mari.

En ce qui concerne le récit familial, la narratrice, par le biais de l'écriture, entre dans le secret familial elle-aussi, mais plutôt pour le dénoncer. Elle avoue : « l'écriture me met à nu, détruit une à une mes barrières de protection, défait en silence mon propre périmètre de sécurité. »²²¹ La narratrice se « met à nu » de son propre gré pour entrer dans le secret familial

²¹⁸ *Ibid.*, p. 282-283.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 119.

²²¹ *Ibid.*, p. 349.

afin de pouvoir l'exposer. Cette référence à la dénudation du corps fait écho à l'atmosphère de nudité en famille et à l'acceptation du secret, de l'inceste. Le processus d'écriture de son récit familial est sa façon d'aborder le secret de l'inceste et de le révéler. Ainsi, dans le roman familial que nous présente la narratrice, le regard sur le corps est lié au secret familial; la nudité continue, qu'elle soit imposée ou non, ne fait que renforcer les gestes incestueux. Pour enfin se libérer et surtout libérer sa mère, *sur* qui elle écrit, la narratrice a recours à l'écriture; au-delà d'un simple travail de deuil, ce processus s'avère être un processus réparateur et thérapeutique qui permet à la narratrice d'échapper au mutisme face au secret familial.

Conclusion

Dans ce travail, nous avons examiné trois récits qui mettent en scène une relation mère-fille problématique. Enfants d'une mère disparue ou sur le point de mourir, les narratrices se lancent dans l'écriture pour de raisons diverses, mais le résultat souhaité est le même : mieux comprendre leur mère et potentiellement réconcilier cette relation difficile.

Nous avons tenté de comparer trois récits qui proposent comme sujet la relation entre une fille et sa mère, du point de vue de la narratrice écrivaine. Nous nous sommes intéressée à la question du roman familial qui englobe ces trois textes. Nous avons conclu que les œuvres du corpus pouvaient être abordées en tant que roman familial aussi bien en tant que récit ou roman, selon leur classement générique. Ces romans familiaux racontent de manière fragmentée la vie de la mère tout en incorporant des bribes sur le père, les grands-parents et aussi sur la narratrice-même. Nous avons cherché à montrer que le récit familial, qui trouve sa source dans la mort maternelle ou dans son avènement, reflète un travail de deuil, un processus thérapeutique qui permet à la narratrice d'accepter son passé, bien qu'il ait été douloureux.

Dans *Autour de ma mère* (2007) de Catherine Safonoff, la narratrice tient un journal intime dans lequel figurent des bribes sur la maladie de sa mère, sur sa relation avec elle, sur le corps maternel, sur la maternité et sur son écriture, entre autres sujets. La narratrice accepte que la maladie de sa mère est trop avancée et qu'elles ne pourront pas réconcilier leur relation difficile. Cette acceptation qu'elle trouve au fur et à mesure qu'elle écrit son texte semble la libérer. La narratrice passe outre la douleur de ne pas pouvoir réconcilier la relation avec sa mère grâce au processus d'écriture.

Nous avons vu ce même résultat chez la narratrice de Corinne Hoex qui dans son texte *Décidément je t'assassine* (2010) écrit son récit familial. La narratrice, en nettoyant la maison de sa mère défunte, comprend que sa mère l'a toujours gardée à distance. La fille se purge de toutes

preuves du rejet de sa mère; à mesure qu'elle défait la maison, elle se défait sa mère. La seule image qui lui reste de sa mère est celle qu'elle lui donne dans le récit qu'elle écrit. Pour la narratrice, l'écriture a une fonction thérapeutique; comme chez Safonoff, elle permet à la narratrice de faire son deuil et d'accepter le passé. La narratrice du début du récit, qui se désespère d'obtenir l'affection maternelle se transforme, grâce à l'écriture, en narratrice qui accepte le passé et qui passe à autre chose et continue de vivre. Son écriture du récit familial remplit une fonction thérapeutique et permet à la narratrice de se libérer de l'emprise maternelle.

Enfin, nous retrouvons dans le texte fragmenté de Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit* (2011) ce même effet thérapeutique de l'écriture. La narratrice, au début révoltée par l'idée du suicide de sa mère, parvient à l'accepter en écrivant le roman familial. L'incertitude et l'hésitation face à l'état mental de sa mère, face au regard sur le corps et au secret familial se transforment en compréhension lorsque la narratrice écrit son récit. Grâce à l'écriture de son travail de deuil, elle réussit à accepter la mort de sa mère et, par conséquent, à réconcilier l'image qu'elle tenait de sa mère et, plus généralement, sa relation avec elle.

Nous avons vu dans trois textes du XXI^e siècle que les narratrices peuvent *tourner une page* après la mort de la mère lorsqu'elles entreprennent l'écriture du roman familial. Le processus d'écriture leur offre l'occasion de résoudre un problème d'ordre familial. Les narratrices abordent toutes d'une manière ou d'une autre la question de la communication (qu'elle soit manquée, difficile ou non), de la maternité (refusée puis acceptée), du corps, surtout du corps maternel (en tant qu'objet d'attraction ou de répulsion). La structure fragmentée facilite le retour dans le passé nécessaire pour traiter de ces questions. Les sujets abordés lors de l'écriture aident à guider la narratrice dans son travail de deuil. Ultimement, comme nous l'avons vu chez les trois narratrices, lorsqu'il est mis sur papier, le récit familial, qui trouve ses

origines dans la douleur causée par la mort (imminente) de la mère, favorise l'acceptation de la relation maternelle, qu'elle soit réconciliable ou non.

Appendice

Échange de courriel avec Corinne Hoex

DÉCIDÉMENT JE T'ASSASSINE: THÈSE SUR LA RELATION MÈRE-FILLE
6 juillet 2013

Bonjour Madame Hoex,

Je m'appelle Krysteena Gadzala et je suis une étudiante en maîtrise à l'Université de Waterloo au Canada. Dans le cadre du programme supérieur, j'écris une thèse sur un sujet de mon choix sous la direction de Professeur Catherine Dubeau. J'ai choisi d'explorer la relation mère-fille dans trois récits fragmentés en me penchant sur une optique psychanalytique. Mon corpus comprend notamment votre roman, *Décidément je t'assassine*.

J'ai beaucoup apprécié votre roman et la relation entre la narratrice et sa mère me fascine. Je trouve captivant la quête de l'amour maternel et l'éventuel abandon de tout objets qui représentent la mère.

Les deux autres livres qui figurent dans mon corpus sont à teneur autobiographique. Je m'intéresse également aux œuvres qui traitent de la relation mère-fille et qui sont de nature autobiographique. Sans être indiscrete, je me demandais s'il y a des éléments dans votre livre qui sont inspirés de votre propre relation avec votre mère.

Je me demandais si vous auriez la gentillesse de m'accorder une mini-interview sur le contenu de votre roman.

Merci d'avance de votre aide.

Bien cordialement,

Krysteena Gadzala

RE : DÉCIDÉMENT JE T'ASSASSINE: THÈSE SUR LA RELATION MÈRE-FILLE
7 juillet 2013

Chère Madame,

Je suis heureuse de recevoir votre courrier et me tiens à votre disposition pour répondre aux questions que vous souhaiteriez me poser. Il y a bien sûr plusieurs éléments dans mon roman qui sont inspirés de ma relation à ma mère.

J'ai par ailleurs publié en février 2013 un texte poétique, intitulé *Celles d'avant*, relatif aux relations mères-filles.

Je vous en indique la référence :

<http://lecornier.wordpress.com/page/2/>

Bien cordialement à vous,

Corinne Hoex

Bibliographie

Oeuvres à l'études

DE VIGAN, Delphine. *Rien ne s'oppose à la nuit*. Paris, Jean-Claude Lattès, 2011.

HOEX, Corinne. *Décidément je t'assassine*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.

SAFONOFF, Catherine. *Autour de ma mère*. Genève, Zoé, 2007.

Références

BEAUDET, Véronique. « Rien ne s'oppose à la nuit ». *Journal de Montréal*, 17 octobre 2011, Canoë, Web, 2 février 2013.

BERRY, Nicole. « Le roman original ». *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°19, 1979, p. 149-160.

CARON, Julie. « Sous la poussière, suivi de, Amour-haïe : l'ambiguïté des sentiments dans la relation mère-fille », Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2005.

DE GAULEJAC, Vincent. *L'histoire en héritage : roman familial et trajectoire sociale*. Paris, Desclée de Brouwer, 1994.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris, Gallimard, 2001 [Galilée, 1977].

DUBEAU, Catherine. *La lettre et la mère : Roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker et Germaine de Staël*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, à paraître en 2013.

ELIACHEFF, Caroline et HEINICH, Nathalie. *Mères-filles : Une relation à trois*. Paris, Albin Michel, 2002.

FREUD, Sigmund. « Creative Writing and Daydreaming ». vol. 9. James STRACHEY et. al., ed. et dir., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 vol. London, Hogarth Press, 1953-1974, p. 141-153.

FREUD, Sigmund, «Le roman familial des névrosés (1909)», *Psychose, névrose et perversion*, Paris: Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse), 1988 [1973].

HAREL, Simon. *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique : Leiris, Crevel, Artaud*. Montréal, XYZ, 1994, p. 234.

- HICK, Anne-Laure. « Corinne Hoex reçoit le prix Marcel Thiry ». dans *Culture (Université de Liège)*, 2010. <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_320166/corinne-hoex-recoit-le-prix-marcel-thiry>, consulté le 14 août, 2013.
- HIRSCH Marianne. *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 199.
- KRISTEVA, Irena. *Pascal Quignard : La fascination du fragmentaire*. Paris, L'Harmattan, 2008, p. 351.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY. *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, Seuil, 1978, p.444.
- MACÉ, Marie-Anne. « Des narrations en quête d'identité. La Place, Annie Ernaux, L'amant, L'amant de la Chine du Nord, Marguerite Duras ». Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Mar DAMBRE, dirs, *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 35-43.
- MÉVAL, Jean-Pierre et. al. « Langue ». Jean DUBOIS, dir. *Lexis : Dictionnaire de la langue française*. Paris, Larousse, 1975, p. 1946.
- POLLOCK, George Pollock. « The Mourning Process, the Creative Process, and the Creation ». David R. DIETRICH et Peter C. SHABAD, dirs, *The Problem of Loss and Mourning : Psychoanalytic Perspectives*, Madison, International Universities Press, 1969, p. 27-59.
- PORTO, Lilian Virginia. « Le rapport mère-fille dans deux romans à la première personne de Gabrielle Roy ». Thèse de maîtrise, Université de Saskatchewan, 2006.
- RICH, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York, WW Norton and Company, 1976, p. 352.
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Grasset, 1972, p. 364.
- SAINT-MARTIN, Lori. *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Québec, Éditions Nota bene, 1999, p. 331.
- SEGAL, Hanna. « A Psychoanalytical Approach to Aesthetics ». *International Journal of Psychoanalysis*, n°33, 1952, p. 196-207.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire*. Paris, Presses Universitaire de France, 1997, p. 274.
- TISON, Pascal. « Les mercredis où l'on dit ». *Par Oui-dire (La première-RTBF)*, 31 mars 2010.
- WINNICOTT, Donald. « Transitional Objects and Transitional Phenomena ». *Playing and Reality*. New York, Tavistock Publications, 1971, p. 169.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London, Harcourt Brace Jovanovich, 1929, p. 114.

YOUNG-BRUEHL, Elisabeth. *Subject to Biography : Psychoanalysis, Feminism, and Writing Women's Lives*. Cambridge, Harvard University Press, 1998, p. 252.