



Cahiers de l'IREF – Collection Agora – Numéro 9

Mères et filles de soi(e): filiations tissées, nouées et rompues dans la littérature contemporaine transnationale

Huberland, Manon, Marie-Pier Lafontaine et Jennifer Bélanger.

Mots clefs : 2010+; amour; enfermement; études féministes; féminisme; filiations; film; littérature; livres; maternité.

Pour citer cet article

Huberland, Manon, Marie-Pier Lafontaine et Jennifer Bélanger (dir.), *Mères et filles de soi(e): filiations tissées, nouées et rompues dans la littérature contemporaine transnationale*, Cahier de l'IREF no 9. En ligne sur PréfiX, <https://revues.uqam.ca/prefix/numeros-cahier-iref/cahier-9/>.

ISSN 3110-9489

ISBN: 978-2-922045-53-6

Ce travail est sous une licence [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Mères et filles de soi(e) : filiations tissées, nouées et rompues dans la littérature contemporaine transnationale

Sous la direction de Jennifer Bélanger, Manon Huberland et Marie-Pier Lafontaine

Cahier de recherche de l'IREF

Institut de recherches et d'études féministes
Université du Québec à Montréal
2021

Hors-série 2021

Institut de recherches et d'études féministes

Dépôt légal : 3^e trimestre 2021

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISBN 978-2-922045-53-6

Les textes publiés dans les Cahiers de l'IREF n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

Table des matières

Préface : Pour qui nous nous prenons
Lori Saint-Martin

Introduction : Devenir soi(e)
Jennifer Bélanger, Manon Huberland et Marie-Pier Lafontaine

Le rapport mère-fille dans *Une seconde mère* d'Anna Muylaert : une allégorie sociale
Emmanuella Feix

Chiennes de faïence de mère en fille : les mères gigognes dans *La dévoration des fées* de Catherine Lalonde
Laurence Élément-Jomphe

La conciliation famille-travail : la maternité comme renaissance dans *Les heures souterraines* de Delphine de Vigan
Cécile Huysman

Under my mother's house : emprise maternelle et formation identitaire dans *At the Bottom of the River* de Jamaica Kincaid
Manon Huberland

La filiation artistique entre femmes dans *Chocolat amer* de Laura Esquivel
Daphné Ouimet-Juteau

Le mal de mère et ses effets sur l'écriture dans *Crève Maman!* de Mô Singh
Sara Hammoun

Filiation symbolique et acte d'écriture dans *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan
Ophélie Langlois

« Borchtch », forer la langue, tisser des trous : une lecture de *Ma mère est humoriste* de Carla Demierre
Maude Pilon

À propos des autrices

Lori Saint-Martin

Pour qui nous nous prenons

Une nuit, il y a longtemps – ma mère vivait encore, elle était forte et intimidante encore –, j’ai fait un rêve : j’étais nue, avec elle, dans les sources thermales d’une ville d’eaux à l’ancienne. Enlacées, sirènes flottantes, nous nous chuchotions des mots tendres, et je l’ai touchée, caressée, fait jouir.

Au réveil, je flottais encore, saisie par la netteté, la fine texture, le bourdonnement doux de ce rêve, par la félicité tranquille qui m’enveloppait. Pourtant, il est rare que je rapporte, de mes errances nocturnes, autre chose que de pauvres échardes sans suite. Quand je pense à ce rêve, des années plus tard, je me dis que ma mère a peu connu, n’a peut-être pas connu, la jouissance. Cette nuit-là, au moins, j’ai pu la lui offrir en cadeau.

Jamais avant je n’avais raconté ce rêve. C’est pendant que je lisais les articles qui suivent qu’il m’est revenu, précis comme un amour, comme une lame, comme une vérité vieille et pourtant toujours neuve.

*

J’ai toujours été fascinée par le lien entre l’histoire intime des universitaires et leurs sujets de recherche, convaincue qu’une blessure ou un manque, une passion souterraine, un fantasme de retour ou un désir de réconciliation en est la source, avouée ou non. Dans mon cas, le lien est transparent : j’ai commencé à travailler sur le rapport mère-fille pour réparer ma relation avec ma mère. Plus tard, j’ai compris que je cherchais non seulement à justifier ma colère, mais aussi à me convaincre que, au fond, la mère, même dure, aime sa fille, veut vivre avec elle les retrouvailles que mon rêve exprime, ce corps-à-corps, comme le dit Luce Irigaray, avec la femme vaste, inaugurale, qui nous a donné le jour.

*

Au cours de ma vie, ce sujet est à coup sûr celui auquel j’ai le plus pensé.

*

Ma mère m'a appris à respirer. Durant les crises d'asthme de mes premières années, elle mettait sa main chaude sur ma poitrine, me parlait tout bas, lumière dissipant ma terreur.

Plus tard, elle m'a étouffée, entourée de règles et d'interdictions et d'injures comme un château de conte de fées étouffe sous les ronces mortelles. L'air et l'absence d'air : tout venait d'elle.

*

La mère est tout, la mère est partout : la plupart des livres analysés ici le disent et le redisent.

Sa douleur est en nous, son délire est en nous, sa rage et sa révolte explosives ou enfouies nous habitent. Sa force, sa lumière, sa voix, son cri.

Sa demeure est mortifère, sa demeure est refuge. Cocon, carcan, la distance est mince, l'abîme béant. Son corps se fait berceau, piège ou cercueil (n'oublions pas pour autant les maternités qui ne passent pas par le corps, celles des mères adoptives et des autres mères hors normes, marginalisées ou niées, peu présentes toutefois dans ce recueil).

Cris et coups et caresses, douceur et furie, injustices et imprécations, privation, nourriture et gavage, brisures et réparations, reniements et renouements. Les manques et les marques : des baisers (les rares fois où ma mère se mettait du rouge à lèvres, je rêvais de l'empreinte corail de sa bouche sur ma joue) aux mots qu'on entend et aux coups qu'on encaisse. Les mots, les textes.

Imprécations, don et refus, « je t'ai donné ma vie », « mais je n'en veux pas, de ta vie! », dialogue de sourdes, sacrifice, exigence, don, doute, renaissance, floraison intime, complicités, transmission, échos doux ou effrayants.

Vide ou trop-plein, la bonne distance est si difficile à trouver.

*

Chaque relation mère-fille est différente, de toutes les façons dont les femmes diffèrent entre elles et en raison de toutes les configurations sociales, économiques, politiques et intimes qui marquent leur vie; toutes sont, dans un sens, pareilles, ne serait-ce que dans le fait que mère et fille évoluent dans un monde fait par les hommes, un monde qui vit grâce à leur corps, leur travail, leur dévouement, mais qui les exploite et marginalise en même temps.

*

La mère dérange.

Pas autant que la non-mère sans doute, cette femme qui se choisit absolument, cette femme qui dit « moi », cette femme qui dit « non », qui se soustrait à ce qu'on voit encore comme son rôle et son devoir.

Mais la mère dérange, où qu'elle se loge. Elle dérange si elle est « trop mère », si elle exige trop de ses enfants, si elle manifeste des besoins, des désirs, des failles. Et surtout si elle appartient à un de ces groupes dont on ne souhaite pas la reproduction (pensons aux stérilisations forcées de femmes autochtones, racisées, pauvres, handicapées, en situation coloniale ou autrement « non conformes »).

Elle dérange aussi si elle n'est « pas assez mère », si elle pense trop à elle-même (si elle *pense* à elle-même) et pas assez aux autres. Quand j'étais petite, si une amie portait un vêtement froissé ou une blouse à laquelle il manquait un bouton, ma mère disait : « She looks like her mother doesn't love her ». Amour-travail, amour-apparence, sans cesse soumis au jugement extérieur.

Sa froideur sexuelle dérange; sa sexualité dérange. L'allaitement en public dérange. Son corps, une fois sa fonction reproductive exploitée, dérange.

*

Longtemps je me suis imaginé que ma vie prendrait fin en même temps que celle de ma mère. Elle est morte à quatre-vingt-un ans, sa main dans la mienne, par un beau jour du mois d'août 2014, et je ne suis pas morte. Je viens d'avoir l'âge qu'elle avait quand elle est devenue grand-mère.

*

Avant ma naissance, elle était; depuis sa mort, je suis encore; après ma mort, ma fille et mon fils seront. Du moins je souhaite de tout cœur qu'il en soit ainsi, alors que mes parents ont eu à vivre la mort de leur autre fille et les pertes que cette mort a déclenchées, rage, peine et impuissance de leurs dernières années.

*

Dans *Le moulin sur la Floss*, de George Eliot (1860), l'héroïne, Maggie Tulliver, est une petite fille passionnée, excessive : pour se venger des injures et des injustices – on lui reproche ses cheveux indomptables et son esprit rebelle, son frère a infiniment plus de droits qu'elle –, elle plante des clous dans la tête de sa poupée aux jolies joues roses et lui tape la tête contre le mur à répétition. Elle a neuf ans, son sort est déjà scellé : dans le monde où elle est née, il n'y a pas de place pour elle. Elle ne sera jamais épouse, jamais mère. Jamais femme.

*

Plus de cent ans plus tard, en 1979, un collectif d'écriture autour de Pol Pelletier crée la pièce de théâtre *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*. La mère y est représentée comme une immense boule de linge sale. Aucun héritage autre que la honte et la soumission ne peut venir de cette mère : les filles éventrent la boule et renaissent, guerrières. Pas de place pour les mères dans leur monde : s'étant auto-engendrées, ayant brisé la chaîne de la transmission du rôle féminin, elles-mêmes ne deviendront jamais mères. Puisque séparer la femme vivante de son rôle de dresseuse patriarcale est impossible, il ne reste que le matricide.

*

En 1987 et en 2001 respectivement, Toni Morrison (*Beloved*) et Marie-Célie Agnant (*Le livre d'Emma*) mettent en scène des mères qui, prises dans les rets de l'esclavage, mettent fin à la vie de leur petite fille. Dans ce monde, pas de place pour elle, pour elles deux ensemble.

*

Comment vivre ensemble, côte à côte, sans que l'une ou l'autre meure?

*

Avoir un enfant, c'est redouter sa mort (et, si on est membre d'un groupe assujetti à la violence d'État – mère d'un fils noir, par exemple –, avoir de gros risques de la vivre). Avoir une fille, c'est craindre, au-delà des catastrophes « générales », toute la violence qu'on déverse sur les femmes (et les personnes non binaires et autrement « non conformes » à la norme sexuelle). J'ai eu davantage peur de voir ma fille sortir seule les premières fois que j'en avais eu pour son frère aîné. Tu es sexiste, m'a-t-elle dit; je connais le monde, ai-je répondu. Fais attention dans la rue, dans le métro, au travail, *chez toi* : on ne peut pas ne pas mettre les filles et les femmes en garde, on ne veut pas les gaver de peur et de soumission. *Savoir*, et sortir quand même, vivre quand même, jouir quand même. Les filles comme des couteaux dans la ville.

*

Sa voix dans ma tête, son visage dans mon miroir. Personne d'autre ne voit la ressemblance entre son visage et le mien : eux la nient ou moi je l'imagine, qui sait?

*

C'est de la lecture des textes réunis ici – et de plus de trente ans de ma propre réflexion sur le sujet – que sont surgis, avec une grande facilité, les mots de ce texte. En lisant les pages de ces filles écrivant sur des mères et des filles, j'ai vécu un étrange phénomène : certains mots pourtant français me rappelaient l'anglais, celui de ma mère, celui que j'ai parlé, que je parle avec mes enfants. Ainsi, « son legs » devenait « her legs »; « dresser » évoquait « her dress » mais aussi la commode de sa chambre, dont j'ouvrais les tiroirs en secret, à la recherche de son intimité; « lové » rimait joliment avec « love ». J'ai vu ma mère partout, c'était fort et doux, inspirant. La lecture des textes réunis ici bouleverse, nourrit, inspire et fait réfléchir. Je tiens à féliciter les collaboratrices ainsi que le trio d'éditrices : Jennifer Bélanger, Manon Huberland, Marie-Pier Lafontaine.

*

« Pour qui tu te prends? » était la phrase préférée de ma mère devant ma quête d'un ailleurs, ma rébellion. Formuler cette question, c'est dire toute la force de l'enchevêtrement. La mère rabaisse la

filles, lui nie la possibilité d'être autre chose que sa chose à elle; mais, sous cette violence, perce une crainte et une tendresse : ne t'éloigne pas, ne me tue pas, prends-toi pour la fille de celle qui t'aime.

L'histoire d'une fille devant sa mère, c'est « pour qui je me prends », mais aussi « pour qui je la prends, elle ». Que me laisse-t-elle savoir de sa vie, qui est-elle pour elle, pour moi, qui suis-je pour elle, et surtout, surtout : qui pouvons-nous être, seules et ensemble? Comment se laisser vivre, s'aider mutuellement à vivre, marcher et rire et se raconter ensemble et avec d'autres, sans peur?

Devenir soi(e)

Naître d'elle, mais apprendre à être de soi : à s'envelopper d'un vêtement de soie qui est à la fois ce qui se transmet d'autrui et ce qui advient au fil du temps, de par la vie que mènent les filles, *avec*, *contre* ou *sans* les mères. C'est cette image du roman *Un enfant à ma porte* (2008) de Ying Chen – cette « faculté de tisser » au cœur de l'héritage maternel chez les vers – qui s'impose comme point de ralliement aux textes réunis dans ce collectif¹. Qu'il s'agisse, pour les filles, de poursuivre la filiation en demeurant fidèles aux gestes mille fois répétés des femmes avant elles, de l'écrire en élevant ses accrocs, de l'ouvrir en rêvant d'autres dénouements, ou de la défaire pour rompre les recommencements, c'est toujours une question d'écriture : de langue et de corps. C'est à la langue maternelle qu'elles s'en prennent lorsque celle-ci heurte, sonne faux ou force le sens de leur(s) histoire(s). C'est à la langue maternelle qu'elles reviennent pour reprendre les souvenirs et colmater les silences laissés par une mère tantôt absente, tantôt morte. Et les mères, elles, filles aussi, regardent derrière et devant elles, au milieu des mots qu'elles reçoivent et donnent, au milieu d'un amour parfois si grand qu'il les enserme. Toutes, enfin, composent avec le « trop-plein » et le « trop peu » (S. Hammoun), avec le « dire trop » ou le « dire assez » (C. Huysman) qui dictent la distance et la proximité à occuper, leur équilibre fragile à maintenir pour se réaliser chacune comme sujet.

« Cocon, carcan » : ces deux mots, dans la magnifique préface de Lori Saint-Martin, font saillie. De l'un à l'autre, au-delà du jeu de voyelles, s'entend le passage de la douceur à la rigidité, le risque – séparé d'une virgule – que le confort qui protège se transforme soudain en étouffement.

Mères et filles sont tour à tour araignées ou insectes piégés, souvent les deux en même temps. Leur corps-à-corps est une lutte, mais également une danse. Elles s'enlacent et se repoussent, sont en miroir et en décalage, entretiennent entre elles les soupçons et les malentendus sans toutefois se perdre de vue. Plusieurs des lectures présentées ici avancent d'ailleurs tout en nuance, préférant saisir ce qui, dans les relations maternelles, ne se réduit pas à des rôles assignés ni ne se simplifie à des tropes.

¹ Les textes sont issus du séminaire « Le maternel et le fictif : perspectives internationales » donné à l'UQAM par Lori Saint-Martin à l'automne 2019.

Elles honorent les figures insaisissables que sont les mères et les filles, et invitent à prendre les choses *en sens inverse*, pour évoquer Chantal Chawaf qui trouve ancrage dans le texte de Maude Pilon.

Ce tracé motive le premier article du collectif, signé par Emanuella Feix. Partir pour ne pas faire comme elle. Ni mieux, ni mal, mais autrement. Dans le film *Une seconde mère* d'Anna Muylaert, c'est le risque que prend Val, mère de Jéssica, pour que cette dernière puisse entreprendre des études dans une université prestigieuse du Brésil. Afin d'offrir de meilleures perspectives à sa fille, Val est contrainte de l'abandonner et de la laisser entre les mains de sa mère à elle. Feix nous livre une réflexion étayée à la fois sur la naturalisation et l'héritage persistant de l'esclavagisme dans la construction de la maternité, mais aussi sur les changements qui peuvent s'opérer entre les générations, les privilèges qui s'acquièrent au détriment de celles avant soi. En effet, le « ne pas faire comme elle » concerne aussi Jéssica envers Val. Ce mouvement vers l'avant, et vers l'ailleurs, de la fille ne brise pas uniquement une certaine fatalité qui pèse sur les corps subalternes : il rend visible, pour la mère, les inégalités que celle-ci subit au quotidien et il lui permet de tenir cette promesse ultime *que plus rien ne sera comme avant*.

Dis à tes filles de ne pas faire comme moi, intime aussi la grand-mère à sa fille au sujet de ses petites-filles dans le recueil *La dévoration des fées* de Catherine Lalonde, étudié par Laurence Élément-Jomphe. Poupées russes, ces femmes du récit sont les unes dans les autres, indémêlables et singulières, nées sous la malédiction d'être filles et, donc, mortes avant d'être mortes. Dans une écriture poétique et hantée par les personnages de Lalonde, Élément-Jomphe pousse plus loin l'indétermination des trois femmes (grand-mère, mère et fille) et s'attarde à ce qui est en jeu entre le moment où l'une dévore l'autre, où l'une quitte le village natal – et maudit – pour y revenir. L'exil, ici, s'entrevoit en effet dans la possibilité du retour : la p'tite, la dernière de la lignée, est le vecteur d'un changement spatial et sémantique. Se penser fille, à travers une langue qui s'assume féminine, c'est d'abord s'éloigner de sa généalogie noyée dans l'oppression patriarcale pour ensuite la réinvestir d'un amour révolutionnaire.

S'extirper des *Heures souterraines* pourrait bien être le désir premier de Mathilde dans ce roman de Delphine de Vigan. Cécile Huysman retrace avec finesse les sacrifices d'une mère qui étouffe au travail. Mésestimée et mise à l'écart, privée de parole et d'agentivité, Mathilde bascule dans un « état larvaire ». L'analyse révèle une série de renversements alors que le cadre de travail, auparavant émancipateur, devient pour Mathilde une véritable prison gestationnelle. La femme adulte, d'un coup infantilisée, s'enfonce dans une régression forcée où le corps et la voix s'ankylosent. Sa propre

maternité, lieu paradoxal de contrôle et de relâchement, paraît alors comme seule échappée. Le récit, par son esthétique du tâtonnement, tel que le définit Huysman, laisse place aux hésitations, aux contradictions, aux silences de la mère. Nous suivons, avec Huysman, une narratrice qui, par l'expérience mise en mots, cherche une bouffée d'air.

Glissant de nouvelle en nouvelle, Manon Huberland propose une traversée sensible de l'œuvre *At The Bottom of the River* de Jamaica Kincaid. Ne négligeant ni la parole de la mère et celle de la fille, les faisant se répondre en écho, Kincaid nous ouvre la porte d'une « maison de la mère », espace qui, en marge du tissu social, *tout en bas de la rivière*, est néanmoins remué par des paradoxes et des dynamiques de pouvoir. Au fil du roman, comme de l'analyse, l'architecture de la voix maternelle s'assouplit pour que s'érige celle de la fille, et ce, moins dans un rapport de mimétisme que dans la reconnaissance d'une subjectivité propre à chacune. Ensemble, elles rêvent, se déplacent, se recentrent, refont peau neuve, mais ne renoncent jamais à l'une et à l'autre devant cet avenir qu'elles bâtissent.

Daphné Ouimet-Juteau, quant à elle, étudie les diverses filiations à l'œuvre dans *Chocolat amer* de Laura Esquivel. La mère symbolique et la mère réelle s'entrechoquent dans ce roman-feuilleton, où le réalisme magique transforme le talent culinaire de la narratrice – art dit « mineur » – en un réel pouvoir de transformation. Tantôt sensuel, tantôt dangereux, l'art culinaire incarne une voie d'émancipation pour elle; un chemin de traverse vers la mère symbolique, soit une mère nourricière et artistique, mais surtout aimante. La mère réelle, de son côté, violente le corps et la psyché de sa benjamine, s'assure de la soumettre à la loi patriarcale. Par une lecture très proche du texte étudié, voire qui s'y moule, Ouimet-Juteau dessine avec précision les contours des différentes figures maternelles présentes dans *Chocolat amer*, figures qui convoquent chacune un imaginaire différent.

En s'appuyant sur les réflexions de Françoise Couchard – nombreux sont les textes qui la citent –, Sara Hammoun aborde avec lucidité l'emprise maternelle dans le roman *Crève, maman!* de Mô Singh. Est investi cet impératif, celui de tuer la mère pour qu'advienne chez la fille une identité propre, qui ne soit plus souillée par la filiation. Alors que la mère s'éteint, la fille cherche réparation non pas par la réconciliation, mais par une condamnation sans compromis. La narratrice libère une parole tordue par la souffrance, par ce « mal de mère » qui lui serre la gorge et force un bégaiement ou un cri. Par l'entremise de la lecture d'Hammoun, nous rencontrons une narratrice qui écrit les traumatismes, l'excès, la colère qui se passent et se rejouent de mère en fille. La voix démuselée de la fille, qui attaque et accuse, reconduit cependant la violence même qu'elle dénonce : une violence qui s'origine

dans le discours social et qui préexiste aux individus qu'elle marque. Ce paradoxe est au cœur de l'analyse.

Si, pour vivre, la fille devait abolir en elle toute présence de sa mère dans le roman *Crève maman!*, la mère et la fille peuvent coexister sans que l'une efface la voix de l'autre dans le roman *Rien ne s'oppose à la nuit*. C'est même en rompant le mutisme de sa mère que la narratrice entend survivre. Ophélie Langlois porte une nouvelle fois les mots de Vigan, ceux qui s'écrivent *à cause* ou *grâce* à la mère, morte sans laisser de réponses (sur sa maladie, sur sa propre pratique d'écriture, sur sa propre mère). Par un travail « archéologique », la narratrice creuse pour exhumer, recorporalise sa mère à l'encre bleue, lui donne vie et respiration entre les lignes de son récit. La fille réinvestit la douleur et l'absence, brise les silences et mêle la voix de la mère à la sienne pour réécrire au propre la généalogie « entachée ». La création et l'acte d'écriture, nous dit Langlois, raccorde une lignée de femmes artistes et libère une voie de guérison, une lueur qui finalement s'oppose à la nuit.

Pour clore le collectif, Maude Pilon propose une réflexion poétique sur les mouvements, les reprises, les déplacements, les évid(t)ements de la langue-cri mère-fille à partir de l'œuvre *Ma mère est humoriste* de Carla Demierre. Pilon, dans un habile jeu d'écriture qui ramifie les mots, les laissant croître dans leur dispersion et leur multitude, entremêle les voix de plusieurs femmes jusqu'à ne plus tenir à leur autorité. Toutes sont du même ordre, participent d'une même chair chorale; toutes se nourrissent les unes des autres, se versent les unes dans les autres. De longs extraits tirés du récit de Demierre, placés en « marge », offrent une saisie sensible de l'écriture de l'autrice, nuancée et enrichie par les propos qui l'accompagnent. La composition du texte fait entendre les rapports de réciprocité et de dissonance entre la fille et la mère chez Demierre. La filiation se joue entre ces deux tensions; dans le moment où le corps (de la fille et de la mère) cesse d'être mémoire et langage pour n'être qu'enveloppe et contenu à renouveler indéfiniment.

Au fil du recueil, des voix québécoises, françaises, brésilienne, caribéenne et mexicaine s'emmailent, se prolongent, se tiraillent parfois, forment peu à peu un « tissu ajouré, sans trame ni chaîne² ». C'est d'ailleurs de cette manière-là que nous avons pensé l'enchaînement des textes, en les imaginant soutendus par un long fil qui se déroule, sans début ni fin, constamment travaillés par des réalités impossibles à démêler en sections, d'où émerge finalement une forme complexe et indivisible : une dentelle. Mais plus qu'une forme, la dentelle, ici, entre fragilité et résistance, entre ombre et éclat,

² « Dentelle », *Usito*, usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/dentelle

incarne surtout le dispositif de métamorphose nécessaire à la (re)naissance des mères et des filles : elle est ce qui reste derrière lui lorsque le vers se (re)met au monde.

Le rapport mère-fille dans *Une seconde mère* d'Anna Muylaert : une allégorie sociale

My mother belongs to a generation of women who migrated in search of opportunity.
Carole Boyce Davies

J'aimerais dédier ce travail à ma mère qui – comme la mère de Carole Boyce Davies, comme Val et Jessica dans le film, comme la mère que je suis désormais et comme plusieurs autres femmes au monde – a migré à la recherche d'une meilleure vie.

Depuis sa sortie en 2015, le long-métrage brésilien *Une seconde mère*, réalisé par Anna Muylaert, est considéré comme une œuvre cinématographique fondamentale pour (ré)présenter les conflits sociaux vécus au Brésil, en particulier dans les dernières décennies¹ où le pays a traversé de grands changements socio-économiques. En plus d'offrir un important panorama de cette période, le film installe une belle et importante réflexion sur l'expérience maternelle. La maternité et les enjeux sociaux se côtoient et se complètent de telle manière que la construction du scénario repose sur cette liaison.

Val (Regina Casé) quitte Pernambouc, sa province d'origine, à la recherche d'une meilleure vie à São Paulo, en laissant sa fille Jéssica (Camila Márdila), encore petite, sous la garde de sa grand-mère. Dans sa nouvelle ville, Val trouve un emploi domestique chez une famille fortunée. Le récit se construit autour de l'arrivée soudaine de Jéssica à São Paulo après plus d'une décennie de séparation avec Val : cette rencontre sera bouleversante et déclenchera une série de conflits émotionnels et sociaux, exposant les barrières de classe entre sa fille et elle, et ses maîtres. En jetant un coup d'œil sur le titre original *Que horas ela volta?* – dont la traduction libre est « À quelle heure elle rentre? » –, nous avons déjà une idée des nombreuses facettes paradoxales de l'œuvre². Cette question est posée

¹ Pour arriver à cette affirmation, je pars de lectures que j'ai faites au cours des dernières années sur le film, ainsi que de conversations diverses – des sources personnelles qui m'amènent déjà à croire à l'importance du long-métrage dans l'histoire du cinéma brésilien. Évidemment, il y a d'autres films qui abordent aussi ce sujet, mais le fait d'avoir reçu plusieurs prix nationaux et internationaux a aidé *Une seconde mère* à atteindre une renommée encore plus grande. Pour corroborer mon affirmation, voici deux références critiques : un article publié dans *O Globo* (2015), un journal brésilien à grande diffusion, où le film est décrit comme dépeignant « l'apartheid social dans le pays de manière subtile et à la fois incisive », et le *Mag du cinéma* (2015), blog français consacré au septième art, où l'on affirme que l'œuvre « symbolise le changement dans une société brésilienne figée dans des traditions séculaires ».

² Il est intéressant d'observer comment les traductions du titre dans d'autres pays ont mis en évidence la relation principale entre mère et fille, mais selon différentes perspectives : en espagnol et en anglais, le titre est respectivement *Una segunda madre* et *The Second Mother*. La version en anglais serait bien similaire à celles en espagnol et en français, sauf par son utilisation d'un article défini qui précise la mère à qui le film fait référence : il ne s'agit pas d'une seconde mère, mais de la seconde mère. En allemand, le titre du film *Der Sommer mit Mamã* (« L'été avec maman »), beaucoup plus pittoresque,

par différents personnages face à l'absence de leur mère qui a besoin de s'éloigner afin d'offrir à leur enfant de meilleures opportunités de vie :

Il y a la même cicatrice entre eux : à quelle heure elle rentre? Le thème de l'abandon imprègne toute l'œuvre [...]. La richesse de cela réside dans l'importance qu'occupe l'angoisse due au rôle brisé de toutes ces mères, dont le sentiment de culpabilité évoque une réflexion profonde sur les rôles genrés et les liens affectifs dans le *modus operandi* d'une société capitaliste³ (Lauschner, 2015).

Ainsi, en partant du film *Une seconde mère*, je travaillerai à présenter quelques réflexions sociopolitiques et à les arrimer à l'œuvre afin de l'illuminer. Après avoir donné un aperçu du film, en soulignant certains points saillants, je présenterai brièvement l'héritage de l'esclavage dans les relations maître/employé·e au Brésil. Il s'agira de mettre en lumière son influence sur les expériences de maternité. En m'appuyant sur des théories postcoloniales, je chercherai ensuite à savoir quelles sont et comment se font les représentations de ce contexte dans l'œuvre de Muylaert. Finalement, j'analyserai comment la relation mère/ fille entre Val et Jéssica peut constituer une allégorie sociale. En effet, je suppose que les motifs derrière le comportement de Jéssica, qui envisage de rompre avec les cycles de subalternité enfermant sa mère dans une trajectoire socialement définie, tirent leur origine dans le contexte sociopolitique et culturel auquel elles appartiennent.

À quelle heure elle rentre?, ou Les maternités qui voyagent

Comme mentionné plus haut, Val quitte la province de Pernambouc treize ans avant la période où se passe le film pour déménager à São Paulo. Ce personnage à la recherche d'une vie meilleure incarne déjà une génération entière ayant dessiné un des plus importants flux migratoires à l'intérieur du Brésil au XX^e siècle; des millions de personnes ont troqué la région du Nord-Est contre les attentes du progrès industriel de la région du Sud-Est. Pour réaliser ce voyage, Val a dû laisser sa fille Jéssica à Pernambouc, sous la garde de sa grand-mère. Val n'est pas exactement une femme noire, mais elle n'est pas blanche non plus. Muylaert affirme qu'au moment de choisir les acteur·trices pour son film, elle a voulu briser les clichés, puisque les actrices racisées brésiliennes n'ont souvent accès qu'à des rôles de domestiques ou d'esclaves dans les films et les *telenovelas* alors que les actrices blanches se font offrir des rôles d'envergure. La réalisatrice voulait en tête d'affiche un personnage avec un visage ordinaire, un vrai « visage du peuple⁴ » (Mestieri, 2014), qu'elle a trouvé en Regina Casé. Nous le

élève la voix de la fille et met l'accent sur un moment spécifique (« l'été ») vécu entre elles. Finalement, la version italienne, *È arrivata mia figlia!* (« Ma fille est arrivée! »), rend visible la voix de la mère et évoque le changement narratif qui survient avec l'arrivée de sa fille.

³ « Há entre eles a mesma cicatriz: que horas ela volta? A temática do abandono perpassa toda a obra [...]. A riqueza disso está em dimensionar a angústia e o papel partido de todas estas mães, cujo sentimento de culpa evoca uma reflexão profunda sobre papéis de gênero e afetuosidade dentro do modus operandi de uma sociedade capitalista ». Toutes les citations en langue portugaise ont été traduites par mes soins.

⁴ « Cara de povo ».

comprenons ici, il est nécessaire d'analyser les inégalités sociales brésiliennes sous une perspective qui entrecroise genre et race. Le personnage de Val est une femme originaire du Nord-Est, une région qui, comme mentionné plus haut, a été ébranlée par un mouvement migratoire interne massif et qui est toujours victime d'exclusion sociale, d'oppression et de racisme. Au cours du XX^e siècle, la mécanisation des récoltes de la région du Nord-Est a amené une hausse de chômage dans la population. Face au développement du capitalisme, accéléré notamment par l'industrialisation et par l'avènement de la technologie, surtout dans les provinces de São Paulo et de Rio de Janeiro, plusieurs individus sont partis à la recherche d'un emploi et de meilleures conditions de vie que promettait la région Sud-Est, le centre du pouvoir politique, économique et culturel du pays. Une fois arrivés, ils étaient chargés

des fonctions manuelles et peu coûteuses dans les travaux d'infrastructure [...], car ils avaient peu ou aucune formation professionnelle. Ces tâches s'adressaient surtout aux hommes. Les femmes immigrantes du Nord-Est, en raison d'une division sexuelle du travail, étaient surtout destinées à l'industrie textile et au travail domestique, souvent de manière informelle⁵ (Delazari et dos Santos, 2019 : 55).

L'historienne Isabel Guillen explique que « cette mobilité a été provoquée par un système qui marginalisait les gens libres pauvres, car ils étaient exploités par le monopole de la propriété foncière, par le grand latifundium et par l'héritage du travail esclavagiste⁶ » (Guillen, 2001 : 2). La « tradition » migratoire de la population du Nord-Est vers le Sud-Est du Brésil suit ce que Guillen appelle la « banalisation de l'Histoire » (« banalização da História »; *ibid.* : 3) : le sol de la région toujours aride et l'absence de politiques publiques visant à offrir des ressources pour améliorer la vie de cette population datent de si loin que, même dans la bibliographie spécialisée, il y a une sorte de naturalisation des conditions d'existence des *nordestinos*⁷. Cette « récurrence historique », qui exprime l'idée selon laquelle les problèmes n'ont pas de solution uniquement parce qu'ils se répètent à travers l'histoire, les maintient dans un « passé éternel » (*idem*). Dans ce cadre, les *nordestinos* sont confinés dans une identité construite de migrant.e misérable et malheureux.euse. Les manières dont on les représente, qui les empêchent de s'actualiser, reconduisent alors leur invisibilité.

⁵ « [...] funções braçais e de baixo custo em obras de infraestrutura [...], uma vez que possuíam pouca ou nenhuma escolaridade e praticamente nenhuma qualificação profissional. Estas ocupações estavam destinadas especialmente aos homens. Já às mulheres imigrantes nordestinas, obedecendo a uma divisão sexual do trabalho, destinavam-se majoritariamente à indústria têxtil e ao trabalho doméstico, exercido frequentemente de modo informal ».

⁶ « Tal mobilidade foi provocada por um sistema que marginalizava os homens livres pobres, uma vez que apenas eram aproveitados residualmente pelo monopólio da propriedade da terra, pelo grande latifúndio e pela presença da mão-de-obra escrava ».

⁷ *Nordestino(s)* est le gentilé attribué aux personnes nées au Nord-Est du Brésil.

Imprégnée du « stéréotype de l'immigrant colonisé, déjà profondément assimilé à la logique dominante et résigné à la position subalterne et de marginalisation sociale⁸ » (Delazari et dos Santos, 2019 : 56), la dévouée Val rend tous les services domestiques pour une famille riche, y compris prendre soin de Fabinho (Michel Joelsas), le fils des patron·nes Bárbara (Karine Teles) et Carlos (Lourenço Mutarelli). Au fil des années, elle établit un fort lien affectif avec le garçon, devenant sa « seconde mère ». Val atteint désormais une certaine stabilité : elle comprend parfaitement ses rôles dans la maison, y est à l'aise, et se croit « presque un membre de la famille ».

Cette stabilité change quand Jéssica arrive à São Paulo pour passer des examens d'admission afin d'étudier l'architecture à l'Université de São Paulo (USP). Comme le résumant João Sette Ferreira Whitaker et Capucine Boidin à propos de l'éducation au Brésil, « l'école publique gratuite, de très mauvais niveau et délaissée depuis toujours, fréquentée par les plus pauvres, ne donne pas un niveau suffisant pour accéder aux prestigieuses universités publiques – et gratuite – comme l'USP » (Whitaker et Boidin, 2012 : 4). D'après cette constatation, il est déjà possible d'apercevoir un peu « l'audace » de la jeune fille, surtout parce que l'USP – la même institution qu'envisage d'ailleurs Fabinho – figure parmi les établissements d'enseignement supérieur les plus prestigieux⁹ au pays. Whitaker et Boidin ajoutent que « [s]es élèves proviennent, plutôt, de l'élite dorée, qui a pu entrer dans les écoles privées (une école privée de haut niveau à São Paulo – du primaire au lycée – coûte environ 600 euros/mois par élève), et réussir les concours d'entrée à l'université publique » (*idem*). Notons que le choix d'études de Jéssica n'est pas anodin dans ce film où l'architecture joue un rôle très important, où les espaces toujours très circonscrits ont une signification sociale et narrative. La jeune fille – qui, contrairement à Val, ne respecte pas les délimitations arbitraires dans la maison, n'accepte pas ses codes – affirme voir en l'architecture un outil de changement social.

Ainsi, après treize ans de séparation, la rencontre de Jessica avec sa mère vient perturber l'équilibre de la maison. Peu à peu, la jeune fille politisée remarque les conditions de travail imposées à sa mère (qu'elle n'ose pas appeler « mère ») et commence, à travers des gestes de résistance et d'affrontement, à remettre en question la subordination et la soumission de cette dernière face aux évidentes relations de pouvoir régissant le quotidien de la maison. Jéssica va s'insurger contre cette dynamique, du reste très enracinée dans la société brésilienne. D'abord, elle s'invite dans la chambre d'amis, en refusant

⁸ « Val é o protótipo do imigrante colonizado, já profundamente assimilado à lógica dominante, resignado à posição de subalternidade e marginalização social [...] ».

⁹ L'Université de São Paulo est souvent classée au premier rang de toutes les universités au Brésil. Pour connaître les meilleures universités du pays, consulter la page suivante : www.timeshighereducation.com/student/best-universities/best-universities-brazil#survey-answer

de partager la pièce minuscule où sa mère habite, située à l'intérieur de la buanderie, sans fenêtre ni ventilation. Ensuite, après avoir remarqué la mauvaise qualité de la nourriture réservée aux employé·es, elle s'assoit à la table des patron·nes et ose demander à Bárbara de lui préparer un jus. Finalement, elle parle à la famille riche du besoin d'émancipation sociale au Brésil, et plonge dans la piscine avec Fabinho et ses amis, en dépit des avertissements et des menaces que lui adresse Val.

La relation entre la mère et la fille n'est pas sans tensions. Jéssica a aussi des ressentiments et des blessures émotionnelles causées par le départ de sa mère, qu'elle vit comme un abandon (Lauschner, 2015). Elle accuse Val de son absence pendant toutes ces années : « T'es rien pour moi, c'est Sandra qui m'a élevée », dit-elle quand Val lui demande pourquoi elle ne l'appelle jamais « mère ». Cette dernière réplique que la grand-mère de Jéssica a eu « les bons côtés », pendant qu'elle trimait pour leur envoyer un peu d'argent. Mais elle n'arrive pas à lui expliquer les raisons qui l'ont empêchée de rentrer à Pernambouc : « C'était l'enfer. Plus le temps passait, plus je voulais y aller. Mais les années filaient, et je ne pouvais toujours pas ». Les conflits vécus par des mères migrantes – y compris la séparation avec leurs enfants, demeurés au pays d'origine – constituent un phénomène connu sous le nom de « maternité transnationale » (Yépez, Ledo et Marzadro, 2011 : 149). La maternité, en soi un moment de rupture physique et psychique (Ramos, 2012 : 89), donne lieu ici à une potentialisation de la douleur et de la souffrance, d'autant plus que la migration exige une multiplicité de négociations et d'arrangements lors du processus d'adaptation des repères spatiaux, sociaux, économiques, identitaires, politiques et culturels de la nouvelle réalité dominante (*idem*). N'oublions pas que, en suivant le même chemin que sa mère, de Pernambouc à São Paulo, Jéssica devient elle aussi une migrante. Même si l'époque est autre et la perspective différente, la jeune fille fait face à des défis similaires, dont sa propre expérience de maternité transnationale. En effet, vers la fin du film, Val découvre que sa fille Jéssica a un fils, Jorge. Le petit garçon, laissé à Pernambouc en attendant le retour de sa mère, pose la même question qu'elle posait en attendant Val : à quelle heure elle rentre?

Les *senzalas* et les nourrices contemporaines

S'inspirant d'une expérience personnelle vécue avec la gardienne de son enfant à la fin des années 1990, la réalisatrice raconte que l'idée d'*Une seconde mère* est née plus d'une décennie avant son tournage, portée par la conviction que son titre serait alors *A porta da cozinha* (« La porte de la cuisine », en traduction libre). Les quatre premières versions révisées indiquaient que le scénario n'était pas encore suffisamment mûr. C'est n'est qu'à partir de l'observation des changements sociaux survenus au Brésil que Muylaert s'est rendu compte que l'idée était à point (Guerra, 2014). Ces changements socio-économiques, qui ont fini par devenir la toile de fond du récit, ont été menés par

un ensemble de mesures politiques développées au début de la décennie 2000 afin de briser le cycle d'inégalités, dont l'héritage esclavagiste est peut-être le trait le plus solidifié.

Pour mieux comprendre la société brésilienne dépeinte dans le film et la représentation de quelques-uns des personnages, je propose de faire un très bref survol de l'héritage esclavagiste dans les relations maître/employée pour voir en quoi il exerce encore une forte influence sur la construction de la maternité. Célèbre homme politique, historien et juriste abolitionniste brésilien, Joaquim Nabuco a affirmé en 1900 que « l'esclavage restera longtemps la caractéristique nationale du Brésil¹⁰ » (Nabuco, 1990). En effet, les séquelles de quatre siècles d'esclavage sont encore visibles dans le pays, surtout pour la population noire qui compose plus de la moitié de la population brésilienne. Dans une étude qui a pour but de faire des liens entre le post-abolitionnisme et le travail domestique qui concerne environ sept millions de familles au Brésil (Wentzel, 2018), l'historienne Bergman Pereira explique que

la signification sociale et raciale découlant de la prestation de services domestiques est engendrée par la complexité qui englobe les relations établies entre employeur·es/maîtres et leurs employés domestiques. Le travail domestique, effectué notamment par des femmes, est une activité historique liée à des compétences considérées comme féminines [...]; le rôle d'organisation et de ménage de la maison des maîtres était la responsabilité des femmes noires, tandis que la principale fonction des femmes blanches au sein du foyer était d'établir l'ordre et le bon fonctionnement de la maison¹¹ (Pereira, 2011 : 6).

À propos de cette signification sociale et raciale, notons que le premier titre envisagé par Muylaert faisait déjà référence à une très forte présence de l'esclavage dans l'architecture domestique contemporaine se traduisant par l'existence d'espaces « sociaux » et « de service » dans de nombreuses maisons brésiennes. *La porte de la cuisine* serait donc non seulement une intéressante métaphore de la division symbolique entre les pauvres et la classe moyenne ou les riches dans les espaces privés, mais aussi le point concret, visible, de cette scission. Dans une étude brillante sur la configuration spatiale des appartements brésiliens comme outil d'exclusion sociale, Fernando Luiz Lara (2013), architecte et professeur à l'Université du Texas à Austin, dévoile quelques exemples de cette segmentation. D'abord, il mentionne l'existence de deux ascenseurs dans d'innombrables bâtiments : l'ascenseur « de service » réservé aux employées domestiques, livreur·euses et autres professionnel·les moins valorisé·es, puis l'ascenseur « social », réservé aux habitant·es et à leurs invité·es, et dont le « mauvais usage », par les personnes qui « oseraient » occuper une place qui ne

¹⁰ « A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil ».

¹¹ « Os significados sociais e raciais da prestação dos serviços domésticos é engendrada pela complexidade que abrange as relações estabelecidas entre patrões/senhores(as) e suas criadas/empregadas. O trabalho doméstico, exercido predominantemente pelas mulheres, é uma atividade histórica e ligada às habilidades consideradas femininas [...]; o papel de organização e cuidado da casa grande, ficou a cargo das mulheres negras, enquanto para as mulheres brancas a principal função dentro do lar era o de estabelecer a ordem e o bom funcionamento do lar ».

leur appartient pas, peut même donner lieu à des amendes. Il en va de même pour les entrées d'appartement : il y a une « porte sociale » qui donne accès au salon et une « porte de service » qui mène à la cuisine. L'existence de cette « porte de service », selon l'architecte, se justifierait pour « faciliter l'entrée et la sortie de la poubelle » (« levar o lixo pra fora »). C'est aussi le cas des « chambres de domestiques » (pour les employées qui habitent chez leurs patron·nes) et des « salles de bain de service », qui se trouvent dans la cuisine ou dans la buanderie, de telle manière que la présence des employées ne soit pas remarquée. Lara explique également la division architecturale à l'époque coloniale : bien que les *senzalas* étaient des constructions réservées aux esclaves et tenues à l'écart des maisons des maîtres, les cuisines de ces derniers, elles, en étaient proches. Au contraire, par exemple, de la ségrégation urbaine aux États-Unis, celle du Brésil a été configurée de façon à se passer sous le même toit. Cet héritage est encore si enraciné au pays que la disposition actuelle de certains grands bâtiments, même construits en hauteur, est semblable à celle de l'époque coloniale (Lara, 2013).

Cette dichotomie « maison des maîtres » et « *senzala* » est devenue plus célèbre après la parution de *Casa-Grande & Senzala*, œuvre de Gilberto Freyre publiée en 1933 et traduite vers le français en 1978 (*Maîtres et Esclaves*). De nos jours, on utilise souvent les deux mots, « casa-grande » et « *senzala* », comme une métaphore des inégalités surreprésentées au Brésil. La cuisine symbolise dans le film cette limite historique qui démarque les relations entre les familles et les employées domestiques, dont Val fait partie. L'éclatante invisibilité de Val dans sa triple condition de femme, immigrante et subalterne participe à la consolidation de cette limite qui l'exclut : il y a plusieurs scènes où elle sert le repas à la famille et à leurs invité·es, des gens qui regardent les plats mais jamais celle qui les apporte, comme si Val était une poubelle quittant la scène par la porte de service sans déranger les autres.

Le statut d'invisibilité maternelle des domestiques est aussi considéré comme un héritage de l'esclavage au temps des nourrices. L'allaitement n'était pas une pratique commune parmi les femmes provenant des classes aisées en Europe entre les XIII^e et XVIII^e siècles. L'Église catholique, en particulier Augustin d'Hippone, concevait l'allaitement comme une activité voluptueuse. Cette vision a favorisé l'embauche de nourrices; d'abord coutume chez l'aristocratie au XIII^e siècle, cette pratique s'est développée au cours du XVII^e siècle chez la bourgeoisie et, ensuite, s'est étendue aux autres strates sociales à partir du XVIII^e siècle (Muaze, 2014 : 364). Au Brésil, elle a même été encouragée par les discours juridiques, mais à la différence de ce que l'on voyait sur le continent européen, les nourrices, des femmes noires, étaient les esclaves qui s'occupaient des enfants de leurs maîtres. À

partir d'un périodique national de cette époque, Mariana Muaze, professeure d'histoire à l'Université Fédérale de l'État du Rio de Janeiro, a analysé 1283 petites annonces de vente ou de location d'esclaves domestiques qui exerçaient alors le rôle de nourrices. En voici deux exemples :

On vend une nourrice avec un lait de qualité supérieure, qui peut être vendue avec ou sans son fils de 3 mois. Il s'agit d'une *mucama*¹² sage et douée (*Jornal do Commercio*, le 4 avril 1840).

On loue une très jeune femme noire, avec du lait très bon et abondant de son premier accouchement. Sans enfants, elle est une parfaite *mucama*, très saine et sans vices (*Jornal do Commercio*, le 1^{er} octobre 1845)¹³ (Muaze, 2014 : 365).

Parmi ces 1283 petites annonces, il n'y en avait qu'une dont la condition de vente était de garder, ensemble, la mère et l'enfant. Toutes les autres passaient sous silence ce qui allait advenir de l'enfant. La pratique récurrente de séparer la mère de son enfant permet d'éclairer la situation complexe et paradoxale que vivent Val et Jéssica. Cette relation fictive illustre une réalité qui affecte plusieurs femmes dans un contexte de maternité transnationale, c'est-à-dire partir loin de leurs enfants pour s'occuper des petites de leurs patron·nes. Cette ambiguïté, des liens d'affection d'un côté et des situations d'abus et d'humiliations de l'autre, selon Muaze, est « constitutive de l'idéologie de la domination¹⁴ » (*ibid.* : 361). On retrouve une idée similaire chez l'anthropologue Shellen Colen, mentionnée par Jurema Brites dans une étude sur l'affection et l'inégalité dans les relations entre des employées domestiques, les patron·nes et leurs enfants. Colen a créé, en 1995, le concept de « reproduction stratifiée » (Colen, citée dans Brites, 2017 : 94), qui illustre comment un ensemble de valeurs dans les classes les plus favorisées aux États-Unis ne se maintient que grâce aux domestiques originaires des pays pauvres :

La reproduction stratifiée elle-même, en particulier en fonction de la croissante marchandisation du travail reproductif, reproduit la stratification et reflète, renforce et intensifie les inégalités sur lesquelles elle est fondée¹⁵ (*ibid.* : 95).

Un bon exemple de cette ambiguïté est Fabinho, le fils de Bárbara et Carlos. Le garçon a un fort lien affectif avec Val et lui confie ses secrets et ses angoisses; c'est Val qui sait où il cache le cannabis, dont la consommation est désapprouvée par Bárbara; c'est Val qui le prend dans ses bras quand il descend à la buanderie et dort dans la chambre minuscule, à la recherche de réconfort maternel. Lors de l'échec de son fils dans ses examens universitaires, Bárbara se plaint : « Val peut te prendre dans ses bras, mais pas moi? », comme s'il aimait l'employée plus que sa propre mère. Car, en dépit de

¹² Les *mucamas* étaient les esclaves qui travaillaient dans le milieu domestique (Nogueira, 2017 : 47).

¹³ « Vende-se uma ama com muito e superior leite, e um filho de 3 meses, a qual se vende com o filho ou sem ele, é mucama recolhida e prendada. Aluga-se para ama, na rua da Cadeia nº 41, uma preta muito rapariga, com muito bom e abundante leite do primeiro parto, e sem cria, é perfeita mucama, muito saudável, e sem vícios ».

¹⁴ « Constitutivo da ideologia de dominação ».

¹⁵ « [A] reprodução estratificada, em função particularmente da mercantilização (*commodification*) crescente do trabalho reprodutivo, reproduz ela mesma a estratificação ao refletir, reforçar e intensificar as desigualdades nas quais se fundamenta ».

cette affection, Val n'est toujours que l'employée domestique. À propos de cette naturalisation, Muaze explique que

[p]enser aux conditions de vie des nourrices, ainsi qu'aux pratiques de pouvoir auxquelles elles ont été soumises, c'est comprendre comment l'esclavage a agi dans les espaces les plus chers à la nature humaine, [...] en visant la construction d'un habitus esclavagiste qui naturalisait les relations hiérarchiques vécues¹⁶ (Muaze, 2014 : 363).

Cette naturalisation dont parle Muaze, bien qu'en référence au Brésil colonial, a imprégné toute la société brésilienne qui, au niveau constitutionnel par exemple, n'a connu un changement que récemment. La loi connue « PEC das domésticas », sanctionnée par Dilma Rousseff en 2013, assure aux employées domestiques un ensemble de droits qui, bien que déjà prévus dans la constitution, n'étaient pas appliqués : la garantie d'un salaire minimum, un jour de repos par semaine, le droit à la retraite, l'interdiction de la réduction des salaires, le congé parental et le paiement d'heures supplémentaires pour celles qui travaillent plus de quarante-quatre heures hebdomadaires (Vilar, 2013). D'un côté, cette mesure a apporté une amélioration des conditions de vie de ces professionnel·les; de l'autre, elle a suscité une grande insatisfaction de la part des patron·nes, puisqu'il n'y avait aucune législation sur cette catégorie d'employé·es auparavant. Comme l'explique la journaliste Eliane Brum,

[a]près des décennies, les travailleuses domestiques ont des droits (presque égaux) à ceux des autres travailleur·euses [...]. Cette reconnaissance, qui devrait attirer l'attention sur la violence du retard, a provoqué le choc et la colère parmi les patron·nes. Une révolte qui avait déjà commencé à la fin de la première décennie [les années 2000], lorsque de nombreuses domestiques avaient quitté leur emploi pour retourner aux études [...]. C'est toute une institution brésilienne qui est menacée : le privilège d'une famille blanche de posséder, pour une somme infime, ses semi-esclaves noires ou blanches pauvres, généralement du Nord-Est¹⁷ (Brum, 2019).

S'il a fallu attendre plus de 120 ans après l'abolition de l'esclavage pour que les travailleuses domestiques soient reconnues comme les autres travailleur·euses, c'est parce que subsiste une forte présence des idéologies et des pratiques issues du colonialisme dans la société brésilienne. Dans une étude à propos de cette subalternité dans le travail domestique, Luciana Alves Dombkowitsch et Renato Dias soulignent que

[l]'invisibilité, l'absence de parole, sont des éléments constitutifs de la subordination de cette catégorie de travailleur·euses, qui voient la précarité de leur vie potentialisée en raison de leur couleur, de leur classe sociale et de leur identité de genre.

¹⁶ « [...] pensar as condições de vida das amas de leite cativas, bem como as práticas de poder a que estavam submetidas, é entender como a escravidão atuou nos espaços mais caros à natureza humana [...], almejando a construção de um *habitus* senhorial escravista que naturalizasse as relações hierárquicas vivenciadas ».

¹⁷ « Depois de décadas, as trabalhadoras domésticas tiveram seus direitos (quase) igualados aos dos demais trabalhadores [...]. Esse reconhecimento, que deveria chamar atenção pela violência da demora, provocou choque e revolta dentro das casas por parte das patroas. Uma revolta que já havia iniciado quando muitas domésticas haviam deixado de ser domésticas para abrir pequenos negócios e também para voltar a estudar, no final da primeira década [...]. Era uma instituição brasileira que estava ameaçada: o privilégio de uma família branca possuir, por uma quantia irrisória, a sua semiescrava negra, ou branca pobre, em geral do Nordeste ».

Ces éléments constitutifs sont sans aucun doute des conséquences des conditions historiques et culturelles qui rendent impossible la garantie totale des droits humains des travailleuses domestiques¹⁸ (Dombkowitsch et Dias, 2016 : 222).

Les subalternes peuvent-elles parler? Quelques notions de la critique postcoloniale

Afin d'analyser la relation centrale du film, c'est-à-dire celle entre la mère et la fille, je m'appuie sur la critique postcoloniale. Les notions de subalternité, de colonialité et de migration peuvent être croisées avec les représentations des relations entre les personnages de l'œuvre. On peut comprendre la critique postcoloniale (aussi connue comme la pensée postcoloniale, les études postcoloniales, voire la théorie postcoloniale) comme un ensemble de lectures critiques issues de la deuxième moitié du XX^e siècle ayant pour but principal de questionner les récits théoriques et symboliques produits par des intellectuel·les des nations européennes, qui jouaient et jouent toujours le rôle de protagonistes des actions coloniales ou impérialistes envers les pays du tiers-monde (Delazari et dos Santos, 2019 : 50).

Ces critiques explicitent, ou plutôt dénoncent, la manière dont les rapports de pouvoir entre dominant·es et dominé·es dépassent la question politique pour se reproduire dans divers domaines et sphères de l'intime. Selon Emmanuelle Sibeud, nous vivons dans un monde postcolonial « libéré politiquement, économiquement et culturellement des formes coloniales de domination et de leurs éventuels avatars, mais en même temps profondément marqué par cette domination » (Sibeud, 2014 : 87). Cela veut dire que les liens de colonialité persistent toujours au plan du symbolique, de l'imaginaire, des représentations sociales et de la subjectivité (Walsh, 2007). Selon Michely Peres de Andrade, dans « Lélia González e o papel da educação para o feminismo negro brasileiro » (2018), un essai sur les savoirs et la dispute épistémologique dans le contexte du mouvement noir brésilien, « colonialisme » et « colonialité » sont deux concepts dissemblables, quoique liés : par « colonialisme », on peut comprendre les pratiques de « domination et d'exploitation qui découlent d'un contrôle des ressources naturelles, d'un contrôle de la production et du travail de la population colonisée; ces pratiques exercent une autorité politique sur une certaine population, et établissent une relation de pouvoir politique et économique où un peuple, par sa souveraineté, prime sur un autre, en se constituant en tant qu'empire¹⁹ » (Candau, cité dans Andrade, 2018 : 76). La « colonialité », bien

¹⁸ « A invisibilidade, a ausência de fala, são elementos constituinte da subalternidade dessa categoria de trabalhadores, que veem a precariedade de suas vidas serem maximizadas diante de componentes como a sua cor, a sua classe social e a sua identidade de gênero, todos esses elementos decorrem certamente de condições históricas e culturais que impossibilitam a garantia plena dos direitos humanos às trabalhadoras empregadas domésticas ».

¹⁹ « [...] dominação e exploração, que envolveu o controle dos recursos naturais, de produção e de trabalho da população colonizada, exercendo, ainda, uma autoridade política sobre esta. Colonialismo, portanto, denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo está no poder de outro povo e nação, o que a constitui como império ».

que postérieure au colonialisme, est plus durable et profonde : produisant des savoirs, elle est responsable de la répression d'autres connaissances non-européennes, une stratégie créée visant à ne maintenir qu'une seule vérité, blanche et masculine. Dans cet essai, Andrade mentionne aussi le mot « épistémicide », une conséquence de la colonialité qui travaille à l'élimination et à la « diabolisation » des autres savoirs (*ibid.* : 77), en défendant l'hégémonie de la science eurocentrée. Ces processus de la colonialité traversent aussi la construction de ce que Claude Prévost définit comme l'« idéologie » : « Une idéologie n'est pas seulement un système d'idées mais aussi un ensemble structuré d'images, de représentations, de mythes, qui déterminent certains types de comportements, de pratiques, d'habitudes et de fonctionnements [...] comme un véritable inconscient²⁰ » (Prévost, cité dans Mata, 2014 : 30). Cet inconscient qu'il évoque est ce qu'Inocência Mata comprend comme le geste de *naturaliser la subalternité*.

Cette naturalisation, où les subalternes internalisent ces comportements, pratiques et habitudes mentionnés par Prévost, est bien expliquée par Gayatri Chakravorty Spivak, théoricienne indienne de la littérature. Elle a publié en 1985 l'article « Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice », qui est devenu un livre, révisé et traduit quelques années plus tard en français (*Les subalternes peuvent-elles parler?*). En partant d'une analyse sur les rites des *sati* – des veuves hindous qui s'immolaient elles-mêmes après la mort de leur mari –, pratiques criminalisées par les colonisateurs britanniques, Spivak montre comment même dans un vif débat philosophique sur ces femmes, leur voix n'est jamais entendue. Dans ce contexte, elle critique la « création » d'un regard européen, stéréotypé et monolithique, sur la société indienne. Le texte de la théoricienne a connu un grand succès et est toujours une référence pour les enjeux de la subalternité dans le contexte postcolonial et dans son intersectionnalité avec le genre féminin.

Toutes ces notions (colonisation, colonialité, épistémicide et subalternité) sont importantes pour que l'on comprenne mieux comment les mécanismes de domination sont mis en œuvre dans les nations postcoloniales, de façon à perpétuer les structures de pouvoir. Même après le processus de décolonisation au niveau politique et économique, ces nations décolonisées restent en état de sous-développement et occupent une position marginalisée par rapport à leurs anciens colonisateurs. À l'instar de l'Afrique, de l'Asie et de l'Océanie, l'Amérique latine, dont le Brésil, souffre aussi des effets contemporains de la colonialité. C'est donc dans ce cadre que les auteur·es engagé·es dans la

²⁰ « Uma ideologia não é [...] somente um sistema de ideias, mas também um conjunto estruturado de imagens, de representações, de mitos, determinando certos tipos de comportamentos, de práticas, de hábitos e funcionando [...] como um verdadeiro inconsciente ».

critique postcoloniale mettent en évidence le besoin de déconstruire les récits compris comme officiels pour que de nouveaux récits puissent émerger, donnant la voix aux expériences et aux perspectives de groupes historiquement marginalisés et subalternisés par un processus de domination non seulement politique et économique, mais aussi et surtout symbolique. Comme Spivak l'affirme, la violence épistémique se perpétue à travers le travail intellectuel qui, complice de l'impérialisme, reproduit les rapports de force et d'oppression. Voilà pourquoi elle propose que les femmes intellectuelles rompent avec la tradition hégémonique afin de créer des conditions et des espaces autres d'autoreprésentation et de questionnement.

Dans *Une seconde mère*, il y a un passage très marquant qui expose les racines de ces structures de pouvoir et d'oppression. Au moment où Val explique à sa fille que « quand ils [les patron·nes] nous proposent un truc qui est à eux, c'est la politesse. C'est parce qu'ils savent qu'on va dire non », Jéssica lui répond : « T'arrêtes pas de dire fais pas ci, fais pas ça ». Val affirme alors : « On sait dès la naissance ce qu'on peut faire ou pas ». Cette phrase amène à réfléchir à la naturalisation de la subalternité, à l'intériorisation de la situation de subalterne, et aux espaces possibles d'autoreprésentation et de questionnement évoqués par Spivak lorsque la parole nous est interdite :

Val fait face à de véritables batailles pour pouvoir parler et se faire entendre. Bien que le film ne fasse pas allusion à un mauvais portugais, la barrière de classe est ancrée dans les non-dits, les discours subtils et les réactions corporelles : refuser la bonne nourriture, refuser la douceur du matelas, refuser la fraîcheur du bain en piscine²¹ (Lauschner, 2015).

Mais Jéssica n'accepte pas les explications – ou les tentatives d'explication – de sa mère. Elle ne se plie pas aux règles invisibles qui préconisent que chaque personne naisse déjà en sachant sa propre position, comme un destin inexorable. Le personnage de Jéssica peut donc symboliser, dans ce cas, une rupture avec la naturalisation des relations de pouvoir établies dans la dynamique sociale par les dominateur·trices, et renforcées par les dominé·es. L'arrivée de Jéssica suscite un ensemble de malaises, mais active surtout un processus de déconstruction en secouant le monde si confortable de Val. Dans la relation mère-fille et dans ses ruptures, il est possible de constater comment Anna Muylaert, en aménageant des espaces d'ouverture en dehors des schèmes dominants, réfléchit les questions postcoloniales et redonne une voix aux subalternes.

²¹ « Val enfrenta verdadeiras batalhas para conseguir falar e ser ouvida, e, embora não haja no filme alusão ao seu português de classe baixa, a barreira de classe se encontra entranhada no não-dito, nas falas sutis e nas reações corporais que elas devem surtir: negar comida, negar a maciez do colchão, negar o frescor de um banho de piscina ».

Une seconde mère s'inscrit résolument dans une critique de l'inconscient colonial, puisque l'œuvre nous offre une réflexion sur les relations entre *senzalas* et maîtres, et sur les maternités transnationales à partir de la voix de deux femmes migrantes et pauvres à la recherche d'une agentivité dans leur propre vie. Parmi les objectifs de la critique postcoloniale se trouve la revendication de la construction de récits où les protagonistes appartenant à des groupes sociaux dominés, opprimés et marginalisés tiennent les rôles principaux. En suivant la trajectoire de ces deux femmes en quête d'une capacité d'agir, le film de Muylaert devient le reflet d'un ensemble d'actions menées dans le cadre d'une culture pendant une période historique donnée. Dans son discours de remerciement pour le prix brésilien *Fazendo a Diferença* (2016), Muylaert a raconté qu'en parcourant tout le Brésil pour la tournée de lancement du film, elle a rencontré des jeunes qui faisaient partie de la première génération de leur famille à suivre des études universitaires et à avoir une perspective de vie différente de celle de leurs parents. Plusieurs lui ont dit : « Je suis Jéssica ». Elle a donc conclu son discours en soulignant qu'elle

dédie ce prix à tous et toutes les Jéssica qui sont actuellement à l'université et à certaines personnes qui, à mon avis, ont beaucoup à y voir. Je regarde ces personnes comme le père et la mère de ces Jéssica; non dans le film, mais dans la vie réelle : le président Lula et la présidente Dilma²² (Muylaert, 2016).

Si Muylaert a dédié le prix aux ancien·nes président·es, c'est essentiellement à cause des politiques publiques visant à diminuer le profond abîme social brésilien et ayant été adoptées pendant leur mandat. Comme je l'ai déjà mentionné, ces changements sociaux ont été indispensables pour la naissance des Jéssica partout au pays et pour l'écriture de la version définitive du scénario de la réalisatrice. Le discours de Muylaert fait référence explicitement à une mesure pour démocratiser davantage le domaine de l'éducation : la création de quotas sociaux et raciaux dans les universités, assurant dès lors une présence minimale des étudiant·es pauvres et noir·es dans ces espaces occupés majoritairement par l'élite blanche brésilienne. En brisant avec une tradition blanche de domination des études supérieures, cette mesure a engendré un grand malaise dans les institutions. Même aujourd'hui, on peut souvent lire des nouvelles rapportant des expulsions d'étudiant·es pauvres et de couleur de l'espace universitaire, des protestations des étudiant·es blanc·hes qui crient que leur place à l'université a été « volée », voire des cas d'agressions verbales et physiques.

Se rendre compte de cette réalité est fondamental pour mieux comprendre les valeurs défendues par les patron·nes de Val, et intériorisées par celle-ci, et pour percevoir en quoi l'arrivée de Jéssica

²² « Quero dedicar esse prêmio às Jéssicas que estão hoje na universidade e a algumas pessoas que eu acredito que têm muito a ver com isso. Entendo essas pessoas como pai e mãe das Jéssicas. Não no filme, mas na vida real: o ex-presidente Lula e a presidente Dilma Rousseff ».

marque un avant et un après dans le récit. Lorsque la fille raconte à la famille riche qu'elle envisage de passer les examens universitaires pour la prestigieuse USP, Bárbara laisse échapper ce commentaire : « Comme quoi, le pays est vraiment en train de changer... ». Cette observation, bien que méprisante, est une des rares insinuations objectives perceptibles dans les dialogues entre les personnages au sujet du climat social et historique qui est le leur. À ce propos, Fagner Delazari et Daiana dos Santos affirment que

[c]ette brève allusion au contexte historique brésilien nous permet d'entrevoir, comme une lumière, les impacts d'une série de mesures et de politiques publiques d'inclusion sociale, d'insertion scolaire, de répartition des revenus, d'accès au crédit, d'incitations au Nord et au Nord-Est dans le scénario national de manière plus proactive, ce qui était fondamental pour le développement d'un scénario plus favorable pour l'émergence des nouvelles Jéssica²³ (Delazari et dos Santos, 2019 : 60).

Dans le forum « Postcolonial Perspectives from the Global South 2019 », le sociologue brésilien Laymert Garcia dos Santos a parlé des visées du Ministre de la Culture, Gilberto Gil, et de l'expérience de décolonisation culturelle dans une politique qui envisage de décentrer la perspective eurocentrique, puis de plonger les productions populaires sous « une lumière qui révèle, au passé et au présent, les choses et les signes qui ont fait et font du Brésil le Brésil²⁴ » (Gil, cité Goethe Institut, 2019). Bien sûr, les politiques mises en œuvre pendant la gestion du Parti des travailleurs brésilien n'ont pas été capables de tout changer, se butant à des structures séculaires et de forte tradition esclavagiste. Comme Joaquim Nabuco l'a bien signalé, les héritages de l'esclavage font toujours partie de notre constitution nationale. Toutefois, ce parti a permis quand même à la population des travailleur·euses une nouvelle expérience et un nouveau regard sur elle-même. De la même façon, les questionnements de Jéssica et ses affrontements avec elle minent peu à peu les certitudes de Val, en faisant jaillir en elle des petites insatisfactions, des désirs inédits. Dans un moment naïf de subversion, après avoir su que sa fille a été acceptée aux examens universitaires, Val entre à pieds nus dans la piscine presque vidée et éprouve la fraîcheur du peu d'eau qui reste. Visiblement joyeuse, elle appelle sa fille en disant : « Devine où je suis? Je suis dans la piscine! » À travers cet appel lancé à sa fille, Val a pour le but de lui dire non seulement qu'elle l'aime et qu'elle en est fière, mais aussi de lui montrer sa propre fierté à transgresser une limite à laquelle son corps s'était toujours plié.

Après avoir exprimé à Bárbara toute sa gratitude pour l'occasion de travailler dans sa maison, Val décide de démissionner en lui expliquant qu'elle a besoin de regagner les années perdues, qu'elle doit prendre soin de sa fille et d'elle-même : « Ça vient de moi. C'est juste que je crois que j'ai besoin

²³ « Esta breve alusão ao contexto-histórico brasileiro deixa entrever, como uma fresta de luz, os impactos de uma série de medidas e políticas públicas de inclusão social, inserção educacional, transferência de renda, acesso a crédito, incentivos às regiões Norte e Nordeste no cenário nacional de forma mais proativa, que foram fundamentais para possibilitar o desenvolvimento de um cenário mais favorável ao surgimento de novas Jéssicas ».

²⁴ « [...] shedding light in past and present in things and signs which led Brazil to be Brazil ».

d'être avec ma fille ». Après avoir brisé ce lien qui la maintenait en situation d'infériorité, la mère loue, avec sa fille, un petit appartement dans une banlieue à São Paulo. Même sans savoir ce que leur réserve l'avenir, Val est confiante et heureuse de tourner une nouvelle page de leur histoire, à elles deux. Au sujet de la progression de chacune au sein de leur relation et dans la vie, la psychanalyste Thais Garrafa écrit :

Quand elle rencontre Jéssica, Val s'embrouille et angoisse : qui est cette fille? Que pense-t-elle de la vie? Pour qui elle se prend? La proximité entre elles la déstabilise et l'oblige à renoncer à ses attentes irréelles sur la jeune femme. Jéssica n'est pas la fille imaginée [...] à qui elle consacre une partie de l'argent durement gagné de son travail. Jéssica est une tout autre personne, et c'est dans cette rencontre avec l'altérité de sa fille que Val commence aussi à devenir une autre version d'elle-même.

Elle transgresse, rompt avec une structure de domination sociale et psychique qui l'empêche d'aspirer à de nouvelles formes de vie. Elle quitte son travail et brise son lien étroit avec Fabinho [...]; elle s'installe dans un petit espace pour vivre avec sa fille [...]; elle est prête à reconstruire. Même la question financière ne l'inquiète pas, car elle a confiance en sa capacité à trouver une solution²⁵ (Garrafa, 2009).

Pendant que nous regardons le film, nous sommes tenté·es de penser que ce n'est que Jéssica qui apporte des changements dans l'existence de Val, mais le dernier dialogue nous montre à quel point cette dernière, désormais prête à ouvrir un nouveau chemin dans sa propre histoire, trace aussi d'autres lignes de vie pour sa fille et son petit-fils, Jorge : « Maintenant que je vais être plus à la maison, maintenant qu'on est chez nous, je me disais... Va chercher Jorge. Ramène mon petit-fils. Je paierai les billets d'avion! Amène ton fils ». Jéssica, incrédule, sourit et demande : « Tu t'occuperas de lui, *maman*? »

Définitivement, rien ne sera plus jamais comme avant.

Bibliographie

Corpus primaire

MUYLAERT, Anna (2015), *Que horas ela volta?*, Brésil, 112 minutes.

Corpus secondaire

ACADEMIA BRASILEIRA (1990), « Joaquim Nabuco », academia.org.br/academicos/joaquim-nabuco/textos-escolhidos

²⁵ « Ao se encontrar com a filha, Val se atrapalha, se confunde e se angustia: quem é essa menina? O que pensa da vida? Quem pensa que é? A aproximação entre elas desassossega o estabelecido e obriga a mãe a retirar do plano da fantasia seus investimentos na jovem. Jéssica já não é a filha fantasiada [...] para a qual dedica parte do dinheiro suado de seu trabalho. Jéssica é outra pessoa, e é nesse encontro com a alteridade da filha que Val também passa a acolher outra versão de si mesma.

Ela transgride, rompe com uma estrutura de dominação social e psíquica na qual se via impedida de almejar novas formas de vida. Deixa o emprego e mesmo o vínculo intenso com Fabinho [...]; monta um pequeno espaço para morar com a filha [...]; está disposta a uma reconstrução. Nem mesmo a questão financeira a preocupa, pois ela confia em sua capacidade de encontrar uma saída ».

ANDRADE, Michely Peres de (2018), « Lélia González e o papel da educação para o feminismo negro brasileiro », *Interterritórios: revista de Educação da Universidade Federal de Pernambuco*, vol. 4, nº 6, p. 75-92.

BENESSAIEH, Afef (2010), « La perspective postcoloniale : voir le monde différemment », dans Dan O'Meara et Alex McLeod (dir.), *Théories des relations internationales : contestations et résistances*, Athéna / Centre d'études des politiques étrangères et sécurité (CEPES), Montréal, p. 365-377.

BORGES, Bianca (2018), « Cotas na USP: o que mudou e quais os próximos desafios? », *Vermelho*, www.vermelho.org.br/noticia/317196-1

BRITES, Jurema (2007), « Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores », *Cadernos Pagu*, nº 29, p. 91-109, www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000200005&lng=en&nrm=iso

BRUM, Eliane (2019), « A boa sinhazinha e a boa escrava: nunca mais », préface à Anna Muylaert, *Que horas ela volta?*, São Paulo, BrLab.

CANDAU, Vera (2010), « Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil », *Educação em Revista*, vol. 26, nº 1, p. 15-40.

DELAZARI, Fagner et Daiana NASCIMENTO DOS SANTOS (2019), « Migração, relato e descolonização no Brasil a partir do filme *Que horas ela volta?* », *Izquierdas*, nº 46, p. 47-64.

DELESALLE, Beatrice (2015), « Une seconde mère, film d'Anna Muylaert : critique », *Mag du cinéma*, www.lemagducine.fr/cinema/critiques-films/une-seconde-mere-film-danna-muylaert-critique-37057/

DOMBKOWITSCH, Luciana Alves et Renato DURO DIAS (2016), « *Que horas ela volta?* A subalternidade do emprego doméstico e a diferencial distribuição da precariedade na vida das mulheres », *Revista de gênero, sexualidade e direito*, vol. 2, nº 2, p. 209-228.

EVARISTO, Conceição (2007), « Da grafia desenho de minha mãe: um dos lugares de nascimento de minha escrita », dans Marcos Antônio Alexandre (dir.), *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*, Belo Horizonte, Mazza Edições, p. 16-21.

GARRAFA, Thais (n. d.), « Tão perto, tão longe: a maternidade em *Que horas ela volta?* », *PsiBR*, psibr.com.br/materias/tao-perto-tao-longe-a-maternidade-em-que-horas-ela-volta

GOETHE INSTITUT (2019), « Postcolonial Perspectives from the Global South », www.goethe.de/ins/id/en/kul/pkt/pgs.html

GOMES, Paula (2016), « Emprego doméstico e a arquitetura da desigualdade », *Ciência e cultura*, vol. 68, nº 2, p. 64-65, [dx.doi.org/10.21800/2317-66602016000200020](https://doi.org/10.21800/2317-66602016000200020)

GUERRA, Flávia (2014), « É meu filme mais difícil, diz Anna Muylaert sobre *Que horas ela volta?* », *O Estado de São Paulo*, cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,e-meu-filme-mais-dificil-diz-anna-muylaert-sobre-que-horas-ela-volta,1133075

GUILLEN, Isabel (2001), « Seca e migração no Nordeste: reflexões sobre o processo de banalização de sua dimensão histórica », *Fundação Joaquim Nabuco: trabalhos para discussão*, nº 111, periodicos.fundaj.gov.br/TPD/article/view/926

LARA, Fernando Luiz (2013), « A exclusão no espaço doméstico », *Revista fórum*, revistaforum.com.br/noticias/a-exclusao-no-espaco-domestico/

LAUSCHNER, Amanda (2015), « *Que horas ela volta* ou Quem mexeu no meu Häagen-Dazs? », *Medium*, medium.com/@amandalauschner/que-horas-ela-volta-ou-quem-mexeu-no-meuh%C3%A4agen-dazs-8ab83e38c5f6

MATA, Inocência (2014), « Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêtricas », *Civitas*, vol. 14, nº 1, p. 24-42.

MESTIERI, Gabriel (2014), « Com cara de povo, Regina Casé vive empregada em longa de Anna Muylaert », *UOL*, cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/02/18/diretora-de-durval-discos-filma-drama-sobre-empregada-com-regina-case.htm?cmpid=copiaecola

MUAZE, Mariana (2018), « Maternidade silenciada: amas de leite no Brasil escravista », dans Regina Celia Lima Xavier et Helen Osório (dir.), *Do tráfico ao pós-abolição: trabalho compulsório e livre e a luta por direitos sociais no Brasil*, São Leopoldo, Oikos.

N. d. (2018), « Os governos do PT fizeram uma verdadeira revolução na educação do Brasil », *Lula*, lula.com.br/os-governos-do-pt-fizeram-uma-verdadeira-revolucao-na-educacao-do-brasil/

NOGUEIRA, Tamis Porfírio Costa Crisóstomo Ramos (2017), « Mucama Permitida: a identidade negra do trabalho doméstico no Brasil », *Cadernos de Gênero e Diversidade*, vol. 3, p. 47-58.

PEREIRA, Bergman de Paula (2011), « De escravas a empregadas domésticas: a dimensão social e o “lugar” das mulheres negras no pós-abolição », XXVI Simpósio Nacional de história ANPUH.

RAMOS, Natália (2012), « Migração, maternidade e saúde », *Repertório: teatro & dança*, vol. 15, nº 18, p. 84-93.

REDAÇÃO, Por (2016), « Diretora de *Que Horas Ela Volta?* dedica prêmio a Lula e Dilma », *Revista Fórum*, revistaforum.com.br/noticias/diretora-de-que-horas-ela-volta-dedica-premio-a-lula-e-dilma/

SIBEUD, Emmanuelle (2004), « Post-Colonial et Colonial Studies : enjeux et débats », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, nº 51, p. 87-95.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009 [1988]), *Les subalternes peuvent-elles parler?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam.

VILAR, Isabela (2013), « Entenda o que muda com a PEC das Domésticas », *Senado*, www.12.senado.leg.br/noticias/materias/2013/03/18/entenda-o-que-muda-com-a-pec-das-domesticas

WALSH, Catherine (2007), « ¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales », *Nómadas*, nº 26, p. 103-112.

WENTZEL, Marĩna (2018), « O que faz o Brasil ter a maior população de domésticas do mundo », *BBC Brasil*, www.bbc.com/portuguese/brasil-43120953

WHITAKER, João Sette Ferreira et Capucine BOIDIN (2012), « Les campi brsiliens », *Ides d'Amriques*, p. 1-9, journals.openedition.org/ideias/346

YPEZ, Isabel, Carmen LEDO et Mirko MARZADRO (2011), « Si tu veux que je reste ici, il faut que tu t'occupes de nos enfants! Migration et maternité transnationale entre Cochabamba (Bolivie) et Bergame (Italie) », *Autrepart*, vol. 57-58, né 1, p. 199-213.

Chiennes de faïence de mère en fille : les mères gigognes dans *La dévoration des fées* de Catherine Lalonde

je me mets dans l'ring
mon amour je ne guérirai jamais
si tu me fourres dans ma blessure¹
Josée Yvon

Avec *La dévoration des fées*, Catherine Lalonde réécrit et reprise. Elle emprunte à Josée Yvon, dont les mots, en exergue ici, annoncent la cinquième et dernière partie de son récit; elle investit les genres du conte et de la légende pour les réinventer. En reprenant en filigrane les écritures de quelques autrices² qui la précèdent et qu'elle salue à la toute dernière page de son livre, elle s'inscrit elle-même dans une filiation littéraire, parmi d'autres femmes créatrices. Elle élabore, ce faisant, un langage féminin, qui, dans le texte, prend origine de la mère (Saint-Martin, 1999 : 302). Porté par une voix de femme (« je parle comme une grand-mère ») (*DF*, 10), lit-on à la toute première page), le récit s'établit à partir d'une généalogie toute féminine.

La dévoration des fées raconte par fragments la vie de la p'tite³, prématurée, cueillie sanglante et mottée (*DF*, 12); poussée croche, épivardée une fois grandie puis revenue longue et déliée à Sainte-Amère-de-Laurentie, *la seule revenue car la seule revenable*. C'est à partir de l'absence blanche de sa mère et de la toute-puissance de sa grand-mère, énorme et primordiale, que se construit la p'tite. C'est à partir d'elles deux qu'elle *devient* – coriace et indocile. L'histoire se lit comme celle de trois femmes : deux mères et une fille; comme celle, aussi d'une indifférenciation qui rassemble trois âges d'une femme en une seule figure enfermante (Troubetzkoy, 1991 : 42). Ce sont les récits emmêlés des vies de la p'tite et de Grand-maman, traversées par le fantôme de la *maman pour toujours morte*. Au fil du texte, les trois femmes en viennent à se confondre. La p'tite absorbe l'absence de sa mère, la fait sienne, puis elle engloutit sa grand-mère, elle l'incorpore. Elle apparaît alors inséparable d'elles, sauve et entière, et pourtant souveraine.

¹ Catherine Lalonde, *La dévoration des fées*, Montréal, Quartanier, « Série QR », 2017, p. 113. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *DF* suivi immédiatement du numéro de la page. L'extrait de Josée Yvon est placé entre guillemets dans le texte de Lalonde.

² Elle nomme Geneviève Desrosiers et Hélène Monette; je pense à Jovette Marchesseault et à Marie-Claire Blais.

³ Ce texte est ponctué de passages en italique tirés de l'œuvre, comme le sont les citations isolées entre guillemets. Non seulement éclairent-ils mes réflexions, mais ces mots en italique les prolongent, portés d'un seul souffle par la voix de Lalonde et la mienne.

Je parle comme une grand-mère⁴

Elle le dit au début, quand fut au commencement le verbe, quand furent les tout premiers mots, les premiers qu'elle ouït de sa vie. Cruelle parole d'or, d'évangile, inscrite à la migraine, don inaugural de marraine Carabosse infusée magiquement par doigts de fée doigts de dame; [...] cinq mots, cinq, comme poison à l'oreille, comme oiselle de malheur [...] (DF, 12 et 16).

La p'tite naît au milieu d'un cercle de femmes. Alors que Blanche meurt, « de trop de sang et de se perdre; et de couler, devenue liquide douleur » (DF, 12), les mots de l'aïeule se font attendre neuf pages durant. Ils apparaissent enfin, lourds et presque oraculaires : « Fuck. C'est une fille » (DF, 18-19). Ainsi le récit s'ouvre-t-il sur un accouchement douloureux et mortifère, décrit comme la cueillette sanglante d'une motte, comme un carnage qui a lieu dans une chambre poissée. Il s'ouvre en même temps sur la parole cruciale de la mère de la mère morte, *désormais toujours vieille de bouche et d'alentour*. La venue au monde de la p'tite l'inscrit comme une nouvelle *branchiole* dans une généalogie bien particulière, celle, infinie, « des gigognes qui se sucent la face, comme des serpents, en se mangeant la queue » (DF, 19). De même, sa naissance est marquée par l'absence de la mère et par l'importance du langage. Les cinq mots prononcés par la grand-mère sont introduits comme un évangile et comme un enchantement – une malédiction. La p'tite s'ajoute à la *trâlée de bouches à nourrir* que laisse derrière elle l'accouchée. Grand-maman, contrariée, pleure sa Blanche exsangue et son propre sort. Elle incarnera la figure de la mère patriarcale, rigide et autoritaire, dresseuse de garçons qui deviendront des hommes et de filles à marier. Si la mère s'impose comme « celle qui, la première et durant le plus longtemps, articule la réalité à l'oreille de la fille » (Couchard, 1991 : 84), la parole inaugurale de Grand-maman, déçue et tranchée, est un mauvais présage, une fatalité. À peine la p'tite naît-elle que, déjà, l'emprise de cette seconde mère sur elle se manifeste.

Dis à tes filles de ne pas faire comme moi

« Si elle toffe on la rentrera dans le rang » (DF, 27), « [s]i j'avais besoin d'ça » (DF, 27) : Grand-Maman, mains aux hanches, surveille la p'tite de loin, la regarde être trimballée des bras de l'une à ceux de l'autre, ne la touche qu'obligée (DF, 34). Alors qu'elle *toffe*, qu'elle grandit et qu'elle *prend de la force*, qu'elle ne se contentera bientôt plus du lait mais passera plutôt au solide (« et que le solide coûte cher » [DF, 28]), Grand-maman s'exaspère :

Et elle? Pareille. Chie pareil. Tête pareil, pisse pareil, saigne pareille. La couche au cul on dirait rien. Mais on le sait, dit Grand-maman. On le sait (DF, 28).

⁴ Tous les intertitres renvoient aux mots sur lesquels s'ouvrent les parties du récit.

La p'tite, en enfant de plus, est un fardeau ménager et financier. Pire encore, c'est une fille. Malgré que le récit soit habité presque exclusivement de personnages féminins et que le Père en soit tout à fait absent, l'univers narratif est résolument patriarcal : la hiérarchie masculin / féminin, dans le texte, s'avère naturelle et figée – les hommes meurent comme des mouches (*DF*, 55); les femmes enfantent –, les statuts des personnages féminins sont hétéronomes⁵, c'est-à-dire qu'ils sont présentés en fonction des relations qu'ils ont avec autrui (les voisines, la grand-mère, la mère). Les contraintes et les difficultés inhérentes à *la vie de femme* sont souvent répétées; chaque fois elles semblent inévitables, impossibles à surmonter. La p'tite représente une charge plus lourde encore du fait de son sexe, elle est une donnée négative, une dépense et une perte.

Elle passe les vingt et un premiers jours de sa vie fragile dans le tiroir du poêle. Elle double de volume, elle s'accroche. Depuis *sa chambre de fonte et d'écho*, elle entend de loin la vie qui grouille tout près d'elle. Comme encore collée à elle, lovée dans une chaleur qui lui rappelle son ventre, la voix éteinte de sa mère passe *des limbes au limbique*, elle revient à la p'tite et empreint sa mémoire. Parce qu'elle survit à sa naissance pénible, elle est amenée à la VieilleVieille, figure maternelle et religieuse, « mère de serpente [qui] tourne en rond depuis des lunes » (*DF*, 29) :

Elle le dit, la VieilleVieille, au cœur des pierres de chasteté, des casées de recluses et des noirs voiles elle le dit, de sa bouche usée, cinq mots, lâchés, légers comme l'éther, cinq qui s'envolèrent, comme l'auraient fait un à un autant de baisers soufflés. Elle le dit, cinq mots : Oh, la grande tite reine!, de sa bouche pas de dents, et ça ne tomba pas dans l'oreille d'une sourde (*DF*, 30).

Fée marraine et fée malfaisante, la VieilleVieille et Grand-maman marquent chacune la p'tite de cinq mots prophétiques, la promettant tour à tour à un avenir grandiose et à un sort misérable. Elles lui font le don d'un langage particulier et l'intègrent, de fait, à la lignée dont elles font partie. Après avoir mouillé son pouce avec sa langue et tracé un signe de croix sur le front de l'*enfante*, la VieilleVieille lui chante des berceuses, des « chansons en 6 / 8 qui disent amour, ma belle bébé, ma tite reine, ma tite tite fille, ma tite tite vieille » (*DF*, 31). Elle lui transmet un héritage, lui fait une place dans la légende.

Le pouvoir des fées en est un de parole : « les contes sont pleins de fées, car la substance du merveilleux est la parole, les fées, plus encore que des opérateurs de merveilleux, [elles] en sont les exposants » (Troubetzkoy, 1991 : 34). Ainsi la VieilleVieille et Grand-maman, en plus d'assurer la

⁵ J'emprunte cette manière de nommer les statuts des personnages à Isabelle Boisclair, qui oppose l'hétéronomie à l'autonomie, qui distingue les personnages féminins selon qu'ils appartiennent à quelqu'un d'autre ou à eux-mêmes. Voir Boisclair, 2000.

transmission toute féminine des pouvoirs de séduction et de reproduction (*idem*), donnent à la p'tite celui d'une parole précieuse et féconde.

C'est la laideur qui appelle la beauté

Elle rampe de plus en plus, la p'tite, et de plus en plus vite. Elle prend de la force, ses mains poussent et repoussent le plancher, et sa tête alors s'élève – de moins en moins lombric, de plus en plus serpente. [...] Elle explore, danseuse de Saint-Guy, elle grouille, et de plus en plus vertébrée elle glisse ses doigts brindilles entre les lattes de pin du plancher, y gratte suie, chiures, billes de rosaire cassé, mille merveilles et acariens, les porte, réflexe pur, à sa bouche, mange morte maman poussières mange

l'absence blanche, mange, trois fois repoussera sa main, et garde l'autre
on ne sait jamais pour demain (DF, 35).

La p'tite, plus serpente que lombric (plus femme, donc, dans l'imaginaire du texte), fait exister en même temps qu'elle l'absence de sa mère. En effet, inscrite dans la mise en page du roman, l'absence est non seulement littérale mais graphique. Le vide que la mère laisse en mourant en couche apparaît à la personne qui lit de la même façon qu'aux personnages de la p'tite et de Grand-maman : en travers et autour de l'histoire qui s'écrit, par les blancs qui limitent le texte et qui le justifient, qui sont essentiels à sa composition, à sa mise en forme.

La Blanche brille d'absence. C'est un mal même qui ronge la p'tite toffe et la Grand-maman, l'effacement de cette mère presque encore fille, femme si vite effacée, sa dissolution farine lait mélilot; cette volatilisation brûlante en tout ce qui est blanc, à même l'ici, une

Absence (DF, 44).

Bien qu'elles soient réunies par le *mal même* de l'absence et par celui, aussi, de l'être-femme, la p'tite et l'aïeule évoluent à distance. Les jours de débarbouillage, les cinq frères se font « frotter raide et bouffer de baisers, [...] miam-miams et mamours » (DF, 42) tandis que le tour de la p'tite « ne vient qu'en eau froide lancée de loin au visage » (DF, 42) : *c'est pour mieux t'endurcir, mon enfant*. Si elle est ailleurs fée, reine et sorcière, Grand-maman devient ici le grand méchant loup du *Petit Chaperon rouge*; dévoratrice et cruelle – intouchable (Chaudove *et al.*, 2011 : 186). Elle incarne à la fois une figure toute paternelle (*idem*) et celle, encore, de la mère patriarcale. Alors que son emprise sur les garçons de sa *trâlée* marque sa fierté, elle prend une forme tout autre sur la p'tite. Grand-maman, avec elle, se montre plus froide, moins patiente; plus tranchée, plus sévère. Obligée par la force des choses, par sa condition de mère et de femme⁶, d'énoncer les exigences et d'appliquer les sentences, elle fait comprendre à sa petite-fille que la vie sera dure avec elle, qu'il lui faudra être tenace et docile, qu'elle devra bientôt *rentrer dans le rang*.

⁶ À défaut d'un groupe social clairement défini par l'univers narratif.

La p'tite est bruyante et malhabile, éparpillée et malcommode. Elle allonge et entend tout, « [l]e bol fêlé de sa tête est une nouvelle chambre d'écho » (DF, 46). Elle écoute et retient – elle en vient à parler. Quand elle les dit, *les tout premiers mots de sa vie*, il semble d'abord qu'elle répétera celui, premier et écrasant, qui a accompagné sa naissance : elle prononce un « F primal aux branches arborisées de mère en fille, une sourde et génétique fricative, [...] trace F U une brève seconde en stridence primale » (DF, 46), puis elle dit : *non*.

La p'tite entre dans le langage par la négative. Son premier mot se lit et s'entend comme une première révolte, comme un premier retournement. Sa parole se fait attendre, gonflée et languissante; elle est introduite par le texte comme les mots des mères de sa lignée, comme les paroles sibyllines de Grand-maman et de la VieilleVieille :

C'est là qu'elle vit, dira Grand-maman, dans cette petite chose fendue, ardûment sur deux pattes, le luisant mal nœud du chemin bécédaire. L'oracle, assourdissant, pire que prédit. Là qu'elle vit le manque : même les pierres ont une mère, et les mères mortes leurs mémoires. Une petite traînée, définitif vagin en bout de queue, trâlée généalogique de grand-mamans mère filles martyres, femmes à suer la race, comme elle [...] (DF, 48).

En parlant pour la première fois, la p'tite s'ancre pour de bon dans cette généalogie de femmes-serpentes. Elle arrive dans « un univers préformé du féminin, sorte de territoire balisé des valeurs maternelles et d'un discours interprétatif préexistant » (Couchard, 1991 : 84). Aussi Grand-maman s'impatiente-t-elle, elle attend nerveusement « [qu'elle] arrive, enfin, dans sa vie de femme faite; sa vie de femme faite de sang et d'eau de vaisselle » (DF, 53). Elle a hâte que la p'tite grandisse, qu'elle « pousse en lourdeurs, levain de seins et levures de hanches, que les menstrues l'ancrent, coton au cul pieds nus dans la cuisine, mains à la pâte licou au sol [...] » (DF, 52). Elle prévoit modeler sa petite-fille selon le modèle patriarcal : elle attend d'elle qu'elle se calme et qu'elle se rende utile, qu'elle la décharge d'une partie du fardeau ménager qui lui incombe, alors que ses frères joueront encore (et qu'ils mangeront de plus en plus).

Plus encore, elle attend que le corps de la p'tite le fasse lui-même et que la puberté la transforme en ménagère, en nourricière; qu'elle devienne enfin une femme. Or, la vision du maternel, qui transite par la féminité et qui traverse le discours de Grand-maman, est indubitablement négative. Si certains textes littéraires, bien que campés dans des univers narratifs traditionnels, idéalisent et presque glorifient la maternité, qu'ils valorisent la féminité en faisant l'éloge de la puissance reproductrice des femmes (même si elle ne leur appartient pas en tout, voire pas du tout), le rapport au féminin et au maternel, ici, est tout autre. Grand-maman pense à sa marmaille comme à « un monstre joueur à six têtes et à cinq queues » (DF, 50) qui l'empêche de mordre, de parler et de manger – qui l'empêche

de vivre, la condamne. Elle rêve de pouvoirs magiques qui la libéreraient du poids des mille tâches à faire :

[n]'importe quelle force contre le ressac pulsant et obstiné du désordre, soit-elle mal lunée. Job de fille, se dit-elle, maudite job de fille, muselant une fois de plus l'envie de lancer des assiettes, imaginant des enfants-vaches à l'auge, à l'eau, au miel, aux Honeycomb à même la boîte, des porcelets sans soue nourris de soupe aux cailloux et de rôti de boue (DF, 52).

Grand-maman a son quotidien en horreur. Elle est lasse et excédée, fatiguée et en colère. Ses jours sont décrits par l'accumulation des choses qui les rythment et qui les encomrent : « [s]oulier unique, tasses, clous, sabres de bois et d'enfer, toutous de chaussettes et bas dépareillés, bouchées de savon du pays, fourchettes, sables miettes cailloux magiques et scarabées » (DF, 54), autant d'insignifiances qui rendent sa vie misérable. Elle désespère de voir la p'tite courir avec les garçons, se salir et s'exciter, « [virer] habile au slingshot et au canif plus qu'aux travaux d'aiguille » (DF, 59) :

Elle la voit, Grand-maman. Pendant qu'elle poursuit son infinitésimal suicide, des bulles Palmolive dans les veines, à se gercer les mains dans l'eau de vaisselle – [...] une balbutienne, croche des mots et des genoux, en dérapage constant, et qu'on entend s'enfarger jusqu'ici (DF, 57).

Alors qu'elle dérape, qu'elle se prend pour un garçon, elle négocie tacitement cette semi-liberté dont elle s'amuse : « [c]'est sa manière, à la p'tite, d'échapper aux corvées, à la hargne de Grand-maman : braconner » (DF, 64). Elle répond à l'hostilité de sa grand-mère en lui donnant des preuves de ses capacités, convaincue qu'elle accorde plus de prix à ses fils (Couchard, 1991 : 81). À *dix doigts d'âge*, « le diable aux jambes et les monstres à queue aux trousses » (DF, 72), la p'tite continue à se rouler dans l'herbe et dans la boue, à *courir le trouble*. Elle refuse de plus en plus clairement le modèle auquel Grand-maman s'acharne à la soumettre. Alors qu'elle a désormais une chambre à part de ses frères, qu'elle est de moins en moins garçonne et de plus en plus femme, son appétit sexuel et ses désirs de grandeur croissent, mais ils demeurent continuellement réprimés :

On verra bien, dit Grand-maman, la bouche serrée. Le temps la rentrera dans le rang. Elle vieillira, l'arrogante. Séchera, comme on le fait de grand-mère en fille depuis les grottes. Verra, vivra, se taira, mourra. Tue. Comme moi, fuck comme toutes (DF, 81).

À Sainte-Amère-de-Laurentie, les hommes meurent de mourir, et les femmes sèchent et vieillissent : elles meurent de vivre. Si elles osent partir, elles reviennent « effacée[s] sinon morte[s] de honte, de viol, d'anémie, de famine, du poumon, de Pythie, de famille, de retenue, de gêne, de haine, de silence, de torchage » (DF, 80). Elles meurent la bague au doigt – *le pied dans le piège*.

Le récit est porté par une voix féminine indéfinie, mais que l'on devine tantôt être celle de la VieilleVieille, tantôt celle de Grand-maman; que l'on comprend comme la voix, plurielle et chorale, des femmes de Sainte-Amère-de-Laurentie, liées par le sang, par la misère et, par-dessus tout, par le

féminin. Dans l'univers du texte, le féminin se vit (se lègue, se reçoit) comme une fatalité, comme un défaut et comme une faute. Aussi la maternité s'y rattache-t-elle inéluctablement : les femmes naissent, enfantent, *torchent* et cuisinent et rangent et se taisent, puis elles meurent, épuisées.

Forte de porter en elle les mots inspirés de la VieilleVieille, la p'tite choisit de se soustraire au destin funeste auquel sa grand-mère la prépare : « [ses] phalanges cherchent d'autres gestes que de gercer dans l'eau de vaisselle, le Marie-pleine-de-grâce, le piano muet ou le javelissage » (*DF*, 78). Son premier mot résonne encore : *non*.

Elle avait dit à la p'tite de se tenir prête

Elle coupe un large carré de catalognes mitée et tachée de pisse pour faire baluchon. Y jette une mèche du mongol, un strabisme, de l'estragon, une poignée de cendres et d'écho, la poupée qui pue : son journal d'enfuir. [...] Enfuyée vive, après l'instant, l'instant et

l'absence (*DF*, 83).

La quatrième partie du récit signe le départ de la p'tite vers la ville. Devenue adolescente, elle quitte le village qui l'a vue naître. Elle refuse de s'inscrire dans le réseau symbolique de sa descendance comme une fille de plus, comme une mère parmi les siennes. Elle incarne à son tour l'absence, le vide. S'opposant à la force stagnante et enfermée de son aïeule, elle lui impose son désir offensif de vivre (Troubetzkoy, 1991 : 35). Se confondant en tout avec l'image idéalisée de sa mère-fantôme, elle investit d'elle le vide qu'elle représente. Trois mille six cents jours durant, elle s'absente.

En laissant derrière Saint-Amère-de-Laurentie et en s'éloignant de Grand-maman, la p'tite se rapproche de sa mère transparente – omniprésente, pourtant. Sans le savoir, elle marche sur ses traces. À peine pose-t-elle un pied sur le béton que déjà « son front, sa joue, sa tignasse détressée sont sucés par *ce lait aérien* » (*DF*, 89). Son visage est décrit de la même façon que celui de sa mère agonisante, au tout début du récit, retourné « comme un gant jusqu'à n'être plus que lèvres » (*DF*, 89). Elle reconnaît dans la cacophonie des cloches et des klaxons le bruit blanc qu'elle entendait, *foetus, vacarme d'échos et de syncopes* : elle renaît.

Elle est chasseresse dans une cache intime, camouflée à même ses traits, à même son visage. Les bruits de la ville – on dirait des braises! – deviennent ceux de ses pensées, leurs branchailles et bronchioles pètent et se consomment comme son crâne de bouleau brûlé. Les bruits de la ville lui sont berceuses de grande, chansons de courage qui lui disent amour, ma tite tite fille, va, vis (*DF*, 89).

Elle fabrique des poupées à partir de brins d'herbe et de pissenlits et les revend pour trois cennes chacune; deux familles l'engagent comme nourrice, comme *bouffonne d'enfants*. Elle joue à la mère, donne à têter ses dix doigts de cuir puis, les soirs et les jours libres, elle retourne s'asseoir aux marches de l'église où des garçons lui tournent autour : « la p'tite jouit, fait jouir et repart dans le désordre, comme un ressac » (DF, 97). Elle fait de la ville son terrain de jeu et, dans sa promenade, lui revient la berceuse que lui a chantée la VieilleVieille, jadis, et qu'elle a répétée cent fois à sa poupée qui pue, « un chant de gorge intime narrant six mort-nés mâles, deux filles tard venues, une Blanche morte, des hommes mouches et des sages-femmes de mère en fille » (DF, 94) :

[C'est une] symphonie n° 3 pour moustiques et soleil, ces pouets généalogiques infusés magiquement par doigts de fée doigts de cité : cinq notes, cinq, comme parfum d'humus, comme piailllements d'oiselle, plombés, prophétiques, cinq notes à la fois rires et pleurées qui s'épivardent en échos dans les tries lumineuses, qui pulsent amplifiées par la pompe aux larsens (DF, 96).

La p'tite trouve dans l'ailleurs la voix sienne. Bien qu'elle se soit détournée d'elles, la narration la rapproche de ses aïeules, découpe sa parole chantée en cinq notes, comme les leurs en cinq mots. Pour se trouver, elle transite obligatoirement par ses mères (Saint-Martin, 1999 : 269), par les phrases lourdes de Grand-maman et par les comptines de la VieilleVieille qui lui racontent sa mère disparue. Sous les regards curieux, la p'tite chante de plus en plus fort, de plus en plus clair, les mort-nés et sa mère absente. Quelques enfants lui emboîtent le pas, mus eux aussi par l'appel du vide. Bientôt ils sont des dizaines à la suivre, comme légion à sa traîne – un monstre à mille têtes (DF, 100). Elle apparaît alors comme le double de sa mère absente et comme celui de Grand-maman, grandiose et capitale, en tête de file. Loin de chez elle, elle se réconcilie avec sa mère. Elle l'assimile, la transforme et la fait sienne, la porte désormais en elle. Or, désirante et désirée, libérée et faite reine, délivrée de l'angoisse blanche de la perte de sa mère après s'être elle-même perdue, la p'tite est appelée par le silence de la maison.

J'avais rêvé d'être une fille

Elle revient à Sainte-Amère-des-Laurentie. Son nom perdure, malgré ses longueurs nouvelles, ses bras souples et ses jambes élancées. Elle retrouve la maison de son enfance, qui lui semble plus petite maintenant qu'elle a grandi. Dans le trou noir de la porte, l'aïeule apparaît :

[t]oujours svelte de tristesse, musclée du travail de se nourrir, la tête blanchie, les jambes fortes. Forte d'être devenue aïeule, aïeule à trente-sept ans, naguère jadis il n'y a pas si longtemps, quand au commencement était le verbe, et de n'avoir, depuis que les garçons sont devenus hommes à mourir, plus de bouches à nourrir, plus de doigts à frapper de sa main dure, plus de litanie, de trâlée à rameuter avant que refroidisse la potée (DF, 110).

Elle revient au village et à Grand-maman. De fait, elle retourne à cette féminité vécue comme une tare, comme une affliction. Ses frères sont morts ou bien ils sont partis, devenus adultes. Grand-

maman, elle, a vieilli d'être dorénavant inutile. On ne la cherche plus pour prêter main-forte aux accouchements, elle ne s'évertue plus à maintenir en vie les six enfants de sa Blanche perdue. De moins en moins mère, avec le temps, avec l'âge et avec les morts qui se multiplient et les naissances qui la voient remplacée, elle perd de sa valeur et de son importance. En mère patriarcale, au sein de l'univers du récit et pour son articulation, la mère tient le rôle d'une fonction : « quelqu'une qui fait des gestes commandés, stéréotypés, [...] et qui n'a pas d'identité » (Irigaray, 1981 : 86). Elle existe dans l'insignifiance des ennuis quotidiens, par les planchers à laver, la vaisselle à frotter et les repas à cuisiner. Elle sert avant tout de reproductrice, de ménagère et de nourricière – toute mère et presque accessoirement femme.

[La p'tite] remonte à la source, à la pulsante maison, au mouvement. Elle revient se fonder. Un saumon dans la chute. Elle sait, si jeune elle sait déjà qu'elle tombera sorcière, pas d'autre destin annoncé par la hargne ou le temps coulé que celui des framboises piquées par les vers, et qui vivra verrue. Retour à la malmaison du malamour, retour à elle, à Grand-maman mangeresse : seule façon de détourner les tracés d'avance (DF, 114).

En même temps qu'elle retourne au village, la p'tite remonte « à la fois vers la mère, la grand-mère, les femmes du passé, et vers les obscures origines maternelles du désir et du langage » (DF, 114). Il s'agit là d'une révolution. *Chiennes de faïence* de mère en fille, Grand-maman et la p'tite se toisent et se surveillent. Elles s'affairent chacune de leur côté, se croisent mais ne se frôlent pas. Elles n'accueillent l'autre que par un silence entendu. Toutes deux contournent les absences qui résonnent fort entre les murs de la *maison d'elles* : celle de Blanche, presque immémoriale, et celles des fils perdus, bruyantes de dater d'hier à peine.

La p'tite marque à nouveau son territoire, se reconnaît chez elle plus qu'ailleurs. Les jours passent et les deux femmes en viennent à s'habituer l'une à l'autre : elles sont femme et femme, désormais, « dépareillées et mêmes » (DF, 114) – égales. La p'tite prépare chaque soir pour sa grand-mère une décoction de queues de cerises puis elle ramasse la tasse vide. Elles se retrouvent dans le cumul quotidien des gestes vivaces insignifiants (DF, 114) mais ne s'approchent pas; prennent soin des « risques de craquelures pour celle qui se tient depuis trop longtemps dans le dur-dire, corps bandé et sans douceur » (DF, 114). Enfermée dans le rôle de celle qui satisfait les besoins mais qui n'a pas accès au désir (Irigaray, 1981 : 88), Grand-maman est comme paralysée. Son corps devient une plainte et une plaie :

La p'tite vient s'asseoir aux pieds de l'aïeule, pose une main à son genou [...]. La p'tite rebise le genou. Et encore. Dans le blanc. Dans cette lenteur intouchée par le temps. Elle remonte de baisers la mie de la cuisse. Ses poings fermés pétrissent, veulent fondre et fendre, massant les fibres des muscles, dénouant le noir, tirant par grosses mordées de phalanges, s'accordant de grandes lampées d'intérieur blanc de jambes. Elle remonte à sa source, la p'tite, nul coton nul barrage pour l'arrêter; et l'ogresse aïeule de pierre ponce, de lave et de ronces se desquame à force d'être lapée là, elle se rétrécit (DF, 122).

Lorsqu'elle trouve sa grand-mère en larmes, « sa face filant entre les lattes du plancher, glissant parmi la suie et les chiures » (DF, 121), la p'tite, enfin, la touche : c'est la dévoration. D'adolescente, de fille de sa mère et de petite-fille de sa grand-mère, « elle [devient] femme en acquérant les pouvoirs génésiques que détient encore la génération aînée de femmes » (Troubetzkoy, 1991 : 47). Cette transmission symbolique se fait par l'incorporation par elle des deux mères qui la précèdent.

La p'tite dénoue le noir puis elle mange le blanc, mange Blanche, sa mère morte, à même la chair de celle qui l'a engendrée. La dévoration est cannibale et caméléon (DF, 122) : les deux mères et la fille se confondent l'une avec l'autre. Le texte appuie l'exacte homologie (Troubetzkoy, 1991 : 44) d'elles trois par la redite de la description du visage de la mère mourante, répétée déjà, alors que la p'tite arrivait en ville :

[...] deux femmes imbriquées l'une dans l'autre, muettes volontaires, leurs visages troussés, retournés en pures muqueuses; et pulsée, pompée d'en bas jusqu'en la fixe fontanelle, une sublime joie, musique splendeurs de laits et de morts retardées, qui érode leurs faces et les fait neuves (DF, 124).

Leur équivalence identitaire radicale apparaît clairement : « Sorcière et sorcière[, m]angeuses de cru, échappées vives, déesses merveilles et monstresses » (DF, 124). Égales et mêmes, elles restent hors mots, « car du langage viennent les prophéties, oui, et les interdits » (DF, 124). Les jours qui suivent passent en pétrissage de pain, en braconnage et en corvées de ménage. Les corps se tiennent à distance mais se rassemblent à la nuit tombée. La dévoration, *ce grand grand secret*, a lieu à nouveau : les trois mille six cents autres années qu'elles passeront à se réunir encore « feront de la p'tite tempête, forêt, femme, fée; de Grand-maman ciel, et souffle, et fée » (DF, 128). *Première et première*.

La dévoration de la grand-mère par la p'tite n'est pas uniquement marquée par l'homologie qui signe l'indifférenciation des trois personnages féminins importants du roman, elle pose également la subjectivation de la p'tite par l'omophagie. En mangeant sa grand-mère, sa semblable (et en incorporant, du coup, le vide symbolique de sa mère), la p'tite advient en tant que sujet. Elle s'impose à son tour comme une figure entière, forte et primordiale. Elle s'auto-engendre en remplaçant Grand-maman. Conformément à la trajectoire narrative des filles de mères patriarcales, elle se défait de l'emprise de sa mère en la supplantant. Si elle est *la p'tite* du début jusqu'à la fin du texte, aussi déliée, longue et *inencadrable* (DF, 108) qu'elle soit devenue en vieillissant, la parole prophétique et dernière de sa grand-mère la nomme enfin :

Adèle,
amour,
va hurler Dieu
va et deviens tempête
vacarme seule musique farine

et lait avant de nous faire morte va
rendre œil pour œil de nos têtes aux cieux
va devenir cri avant soupir avant viande
va (DF, 136).

Ainsi, l'inceste se lit comme la métaphore d'un corps-à-corps entre mère(s) et fille, comme « [une] relation pleinement incarnée dans laquelle mère et fille puisent toutes deux forces et résistance » (Saint-Martin, 1999 : 300). De mère patriarcale, sévère et dure, enfermée et enfermante, Grand-maman devient mère légendaire. Elle invite à un passé matriarcal à redécouvrir (Saint-Martin, 1991 : 244). Par l'ultime dévoration, elle émerge à la fois comme corps et comme parole. Elle est vue et entendue comme pour la première fois, nouvellement insoumise. De fait, la p'tite, en la *dévorant*, la délivre. Elle la sauve et se sauve elle-même (Saint-Martin, 1999 : 289) : elle devient reine, « belle reine sale, comme rivière, mont, pierres [...], Carabosse arrachée à la racine » (DF, 130).

De *gâcheuse de lignée parfaite*, la p'tite devient porte-parole des générations passées, chargée par sa grand-mère de transmettre non plus la honte et l'impuissance (Saint-Martin, 1991 : 246), la fertilité mortifère et l'insignifiance obligée, mais la force et la combativité (*ibid.* : 250), la résistance et l'amour :

monstresses et aigles
lettres de fer, sois dernière
fille d'assise, soyons ensemble d'armes
et de bouches de lance-pierres et nacrecoeur
soyons dégoûtées pure détresse, sorcières, langues
et crocs et souveraines ensemble, dans la joie ensemble (DF, 136).

La prémonition de la VieilleVieille se réalise : la p'tit devenue reine s'incarne dans ce *nous*, féminin et pluriel, que lui lègue sa grand-mère en mourant. Ce dernier n'apparaît d'ailleurs que dans le poème final, dans les dernières paroles de Grand-maman, qui murmure :

nous
aurons
survécu à Dieu
à tout ce qu'ils ont dit de nous
notre langue est souvenir et ce que fut notre cœur
quand il était couronne (DF, 137).

Si la pérennité de l'ordre patriarcal est assurée par la rupture du lien entre mère et fille, par la suppression de la généalogie féminine, au bénéfice de l'idéalisation des patriarches (Irigaray, citée dans Saint-Martin, 1991 : 246), le matriarcat auquel appelle Grand-maman (dont les principes portent le récit en entier en même temps qu'ils le traversent) passe par la réciprocité mère-fille. Sans pour autant qu'il y ait matricide (Saint-Martin, 1999 : 300) et bien qu'elle meurt effectivement à la toute fin, la mère patriarcale de *La dévoration des fées*, englobante et suffocante, s'efface doucement. Avec elle s'évanouit l'idée même de la toute-puissance maternelle (Irigaray, 1981 : 86) – comprise, en

termes lacaniens, comme qualité de « l'être réel dont dépend sans recours le don ou le non don » (Lauret, 2011 : 33). Dans sa dernière litanie, Grand-maman annonce un nouveau cycle de l'histoire, qui s'ouvre avec la reconnaissance d'une généalogie de femmes, d'une filiation maternelle, et avec l'adéquation symbolique de maternité, solidarité, mémoire et retour aux origines (Saint-Martin, 1999 : 301).

En survivante obstinée du temps des mères tuées, la p'tite se voit investie d'« une parole qui vient briser les chaînes [du] rapport au pouvoir » (Irigaray, 1981 : 80), qui se construit au plus proche du désir; « un langage qui ne se substitue pas au corps-à-corps, ainsi que le fait la langue paternelle mais qui l'accompagne » (*ibid.* : 29). Elle devient la première de sa lignée à être la gardienne non plus du mutisme mais d'une langue toute féminine, celle-là même qui caractérise l'écriture de Catherine Lalonde. Faite d'expressions renouvelées (*oiselle de malheur, chiennes de faïence*), de mots féminisés (*bébée, serpente, chevale, enfante*), d'énumérations grandiloquentes, d'inventions lexicales et de réinventions de locutions figées et de proverbes (*balbutienne, nervée en chienne, qui vivra verrue*), la langue de *La dévoration des fées* se conjugue au féminin. Elle prend origine de la mère et la fait apparaître.

À travers les cinq chapitres qui racontent la naissance dramatique de la p'tite, son enfance brouillonne, son adolescence malcommode, son exil rebelle et, finalement, son retour à elle et à ses origines, c'est une histoire de femmes et une histoire qui se passe entre trois femmes (Troubetzkoy, 1991 : 42) qui est donnée à lire. Grand-maman, la mère Blanche et la p'tite, en ordre d'apparition, comprennent trois âges du maternel en une seule figure – celles de la fille, de la mère et de la grand-mère. Réunies par la féminité et par la maternité, bien que toutes n'aient pas été (qu'elles n'aient pas vécu comme) mères, elles prolongent chacune l'existence de la leur, à qui elles sont profondément liées (Saint-Martin, 1999 : 269). Gigognes, elles s'emboîtent, s'incorporent jusqu'à n'être plus qu'un seul corps, qu'une seule voix, originelle et indispensable.

Bibliographie

Corpus primaire

LALONDE, Catherine (2017), *La dévoration des fées*, Montréal, Quartanier, « Série QR ».

Corpus secondaire

BOISCLAIR, Isabelle (2000), « Laurence Clouet, femme de personne », dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille : lecture d'un personnage*, Montréal, Triptyque, p. 83-98.

CHAUDOYE, Guillemine, Dominique CUPA et Maud MARCOVICI (2011), « Cruauté et transmission de vie : les contes de fées de Charles Perrault et des frères Grimm », *L'esprit du temps*, n° 116, p. 179-190.

COUCHARD, Françoise (1991), *Emprise et violence maternelles : étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod.

IRIGARAY, Luce (1984), *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit.

IRIGARAY, Luce (1981), *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine Lune.

IRIGARAY, Luce (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit.

LAURET, Monique (2011), « Le sujet et la toute-puissance maternelle », *Figures de la psychanalyse*, vol. 22, n° 2, p. 29-38.

SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota bene.

SAINT-MARTIN, Lori (1991), « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault », *Voix et images*, vol. 16 n° 2, p. 244-252.

TROUBETZKOY, Wladimir (1991), « De l'art d'accommoder les grands-mères : la Belle et le Chaperon », *Littératures*, vol. 24, p. 29-52.

**La conciliation famille-travail : la maternité comme renaissance
dans *Les heures souterraines* de Delphine de Vigan**

Les heures souterraines de Delphine de Vigan, publié en 2009, alterne les récits de deux protagonistes. L'une est cadre dans une grande entreprise, l'autre est médecin généraliste aux Urgences médicales de Paris et intervient à domicile¹. Dans ce roman, la narration est focalisée sur le point de vue de Mathilde, veuve et mère de trois fils. L'entreprise qui lui avait permis de reprendre le cours de sa vie après la mort de son mari va devenir une entité totalitaire qui exerce sur elle une emprise mortifère. Par un récit rétrospectif, nous suivons sa lente descente aux enfers où apparaissent des jeux de pouvoir et de domination qui ont trait à des rôles prédéfinis socialement, sous-tendus par des schémas hiérarchiques rigides et par des stéréotypes de genre. L'originalité du roman de Vigan réside dans l'assimilation de ce climat oppressant à un état *in utero*. Si la matrice maternelle est communément présentée comme un lieu de sécurité et de paix dans l'imaginaire collectif, l'autrice choisit de montrer en quoi réduire une femme adulte à un tel confinement constitue une grande violence. Le personnage de Mathilde ne parvient à survivre qu'en se raccrochant à ses enfants. C'est là un investissement de la dimension identitaire de la maternité et du pouvoir que confère ce rôle.

Le thème de la naissance imprègne les situations contraignantes que vit Mathilde et dont elle tente de s'extraire. Nous assistons à une véritable *renaissance* du personnage : « l'entreprise avait été le lieu de sa renaissance. L'entreprise l'avait obligée à [...] reprendre le cours de sa vie² ». Or, comme nous le verrons, les images d'agonie et de mort précèdent toujours ces descriptions proches des thèmes natalis. L'enjeu est de s'extraire d'une léthargie forcée. En ce sens, le roman explore les différents rôles attachés au féminin qu'endosse Mathilde (mère, fille, employée et épouse). Nous étudierons ainsi l'ensemble des questions soulevées par la protagoniste quant aux limites et aux possibilités d'action ou d'identification à partir de son rôle maternel.

¹ Le personnage de Thibault est célibataire et sans enfant, mais compte tenu de notre intérêt pour le thème de la maternité et de la naissance comme angle d'approche du texte, et de l'absence de soins gynéco-obstétriques dans les missions médicales de celui-ci, nous laisserons le deuxième protagoniste de côté dans notre analyse.

² Delphine de Vigan, *Les heures souterraines*, Paris, Le livre de poche, 2011, p. 167. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *HS* suivi immédiatement du numéro de la page.

Une infantilisation mortifère

Le roman s'ouvre sur la déclaration d'une voyante que Mathilde était allée voir en désespoir de cause face à son mal-être au travail. La voyante lui a annoncé que sa vie allait changer le 20 mai. L'intrigue tourne alors autour de cette journée porteuse de l'espoir d'un renouveau. À la mort de son mari, dix ans auparavant, Mathilde s'était raccrochée au travail, qui est devenu sa raison de vivre. Le cadre professionnel lui avait offert un espace de réalisation dans la mesure où elle y avait trouvé une utilité, un sens, de la reconnaissance; c'était « un endroit où on l'attendait, elle appartenait à un service, elle donnait son avis [...] elle y était vivante » (HS, 144). Employée depuis huit ans dans cette entreprise qui lui a confié des responsabilités et a accordé une grande valeur à ses compétences, un élément perturbateur – en apparence anodin – va renverser la situation : en réunion, Mathilde contredit son patron, Jacques. Elle le fait courtoisement, sans affront, mais relève tout de même une incohérence dans la stratégie de l'entreprise. Ce sera perçu d'un très mauvais œil par son supérieur. En réponse à cela, il va l'isoler du reste de ses collègues, la priver de relations humaines, d'informations, de missions, du droit de parole. Sans préavis, son bureau sera déménagé dans une petite pièce servant de débarras, sans fenêtre et près des toilettes, où il n'y a pas d'ordinateur, donc pas d'outil de travail. Mathilde est dépossédée de son sens de l'utilité et de son agentivité par la privation d'un bureau à son nom. Cet espace expressément sien n'est pas sans rappeler la *chambre à soi* (2001 [1929]) de Virginia Woolf : dans un contexte où les femmes sont placées sous la dépendance des hommes et réduites au silence, de telles conditions spatiales qui leur sont propres sont indispensables à la création. Ce sont là des éléments nécessaires à la formation du sujet féminin qui est *a priori* exclu de cercles sociaux créatifs, écrit Woolf. Si Mathilde se trouve, elle aussi, évincée du processus de création, il nous faut préciser que le changement de situation présenté dans le roman s'opère en sens inverse : Mathilde se fait pleinement sujet en s'investissant dans son travail, mais son patron freine soudainement son agentivité et déconstruit son identité *a posteriori*. Cette exclusion de la protagoniste de tout projet commun est une négligence volontaire de la part de Jacques. Cela s'inscrit dans la même veine que l'analyse du philosophe Éric Fiat, qui décrit la négligence comme « une ingratitude vis-à-vis du lien qui relie tout un chacun à la collectivité, et à l'autre – une manière de ne pas être lié (de *nec* : ne pas; et *legere* : relier) » (Fiat, 2004 : 29). Pour Mathilde, le prix à payer pour ne pas être restée « à sa place » dans une entreprise hiérarchique est le bannissement. Les méthodes de Jacques sont loin d'être anodines puisqu'il infantilise son employée : punir par l'isolement est un châtiment exercé à l'encontre des enfants, notamment en les mettant « au coin ». Cette technique consiste à gérer un conflit en écartant l'une des parties impliquées plutôt que de privilégier le dialogue pour trouver un terrain d'entente. Elle constitue l'exercice d'un pouvoir abusif : Jacques affirme son autorité totale sur Mathilde. Il use d'une domination subtile, d'autant plus violente par son caractère insidieux qui

donne à Mathilde peu de prise sur la situation, son existence étant niée et réduite à l'impuissance. L'emprise du patron sur son employée prend appui sur un dispositif de contrôle disciplinaire, au sens où l'entend Michel Foucault dans *Surveiller et punir* (1975). Dans cet essai, le philosophe recourt à cette notion pour penser un ensemble de lieux (prison, asile, caserne, hôpital, usine, école) qui sont analogues dans leur fonction : faire de l'humain un animal prévisible pour mieux le contrôler. À travers le langage, le choix de la grammaire dans le discours ou des mots dans la conversation – qui sont des pratiques traversées par des relations de pouvoir –, les individus sont affectés à des rôles constitutifs de l'organisation des interactions sociales, et le travail n'y échappe pas, ce que montre Vigan par la mise au placard de Mathilde. Afin de souligner l'infantilisation que cette dernière subit, les lieux qu'elle occupe sont représentés comme des espaces clos et retirés, à l'image du « cagibi » (HS, 97) où elle claustrée :

Elle a été transférée dans le bureau 500-9. Elle va ranger ses affaires, s'installer. Elle essaye de se persuader que cela n'a aucune importance, que cela ne change rien. Elle est au-dessus de ça. Se serait-elle attachée à son bureau comme à une chambre? (HS, 97.)

Malgré les tentatives de banalisation de cet ostracisme, le sentiment de dépossession de Mathilde est palpable. Elle s'était approprié son bureau comme s'il s'agissait d'une chambre à elle, conçu alors tel un espace dans lequel elle retrouvait sécurité et accomplissement après le deuil de son mari.

La narration révèle que Mathilde s'était retrouvée dans un état d'isolement similaire suivant l'enterrement de son mari, au moment où elle s'était installée chez sa mère, qui a pris soin d'elle avant son retour au travail :

Il lui semblait alors qu'elle pourrait passer là le reste de sa vie. Prise en charge. À l'abri du monde. N'avoir rien d'autre à faire qu'écouter battre sa douleur. Et puis un jour elle a eu peur. De redevenir une enfant. De ne plus pouvoir partir. Alors peu à peu, elle a réappris. Tout. Manger, dormir, s'occuper des garçons. Elle est revenue d'une torpeur sans fond, de l'épaisseur du temps (HS, 143).

Nous lisons ici une alternance entre un sentiment de sécurité lié à l'isolement et une peur de disparaître dans un « redevenir » enfant. Car, avec l'épreuve du deuil, Mathilde est propulsée dans un éprouvant stade de réapprentissage. La perte de l'être cher brouille son rapport au temps : elle cesse d'avancer, régresse à un stade infantile de dépendance à autrui. Sa dégénérescence se donne à voir dans une temporalité devenue opaque. Le retour en arrière est particulièrement lisible dans l'expression « l'épaisseur du temps » qui représente une coagulation dans l'existence du personnage. Un renversement se produit quand le temps courbe et plein du refuge maternel laisse place à un temps linéaire de réapprentissage.

Si la réclusion dans le foyer maternel représentait une sorte d'abri transitoire, la métaphore gestationnelle prend une autre tonalité dans le contexte professionnel. En effet, l'état de dépendance infantile, à un stade embryonnaire, correspond à celui dans lequel Mathilde est désormais contrainte au travail. Son patron transforme le lieu en une prison plutôt qu'en un endroit hospitalier. Dans la pièce sans fenêtre ni ordinateur où elle est transférée, elle ne dispose que d'un téléphone dont elle vérifie immédiatement le fonctionnement en s'installant, « rassurée par la possibilité d'un contact avec l'extérieur » (HS, 110). Cette ligne téléphonique qui mène à l'extérieur, à la manière d'un cordon ombilical unissant mère et enfant, renforce l'imaginaire *in utero* du local. L'inquiétude de la protagoniste vis-à-vis de ce lien coupé avec le monde, lien qu'elle souhaite maintenir, suggère ainsi la portée carcérale que le lieu revêt.

Vivre en vase clos

Devant les heures interminables qu'elle passe au travail, soumise à l'inutilité et au confinement, Mathilde cherche constamment une sortie; elle cherche de l'air, elle veut se mouvoir. Son lieu de travail, tout comme les transports publics qu'elle doit prendre pour s'y rendre, la retient pourtant dans un état larvaire. Par exemple, lorsqu'elle reçoit enfin un ordinateur dans la petite pièce sans fenêtre, l'appareil ne fonctionne pas. Elle téléphone au service de maintenance, mais on lui indique qu'on la rappellera. L'état de stagnation se fait grandement sentir : « Elle est dans l'attente, encore. Dans cet espace de dislocation sourde et d'éboulement muet, dans l'imminence de sa propre chute » (HS, 185). Elle voudrait renaître à elle-même comme le lui avait permis l'entreprise au début de son deuil; elle cherche la faille dans cette réclusion, mais les portes de sortie semblent obstruées. Son sentiment d'ennui ralentit ses jours : « Le temps s'est épaissi. Le temps s'est amalgamé, agglutiné, le temps s'est bloqué à l'entrée d'un entonnoir » (HS, 180). Dans cette version exiguë de l'existence, elle ne voit plus d'issue : « Elle est descendue du wagon [de métro], s'est dirigée vers le principal portillon de sortie. Un goulot d'étranglement devant lequel les voyageurs s'entassaient et forment bientôt une file » (HS, 73). Souvent, son travail et les transports en commun l'asphyxient, au point qu'elle ressente le besoin de prendre des grandes bouffées d'air. La nature de son quotidien la comprime, elle peine à exister dans une foule qui l'opprime, qui l'avale. Maintes fois, elle voudrait crier, mais n'y parvient pas : « Mathilde a cherché l'air, pour remplir ses poumons, l'air qui lui aurait permis de hurler ou de se mettre en colère. / L'air manquait³ » (HS, 90). L'état corporel de la protagoniste s'approche de celui du nouveau-né qui, voulant pousser un cri, remplit ses poumons et met en marche les fonctions vitales

³ Lorsque nous citons le texte de Delphine de Vigan (en corps de texte et non en retrait), nous indiquons les renvois à la ligne par des barres obliques.

de la respiration. La recherche d'un souffle qui l'animerait désigne ainsi, encore une fois, l'éventualité d'une naissance – que Mathilde semble attendre désespérément.

Dans le roman, les lieux de souffrance sont plongés dans l'obscurité. L'enfermement renvoie encore à l'imaginaire utérin et, pour Mathilde, sortir de ces espaces paralysants se vit comme une naissance : elle prend de grandes inspirations, elle est plus libre de ses mouvements, une lumière extérieure l'entoure. Ces moments de libération lui permettent de continuer d'aller au travail. Or, ils sont illusoire. Dans les faits, elle reste prise dans le ventre d'une machine. Le texte fait des références allusives à un dehors et à un dedans qui communiquent, par analogie, avec la dynamique de la ville qui fourmille d'inconnus allant et venant dans les souterrains du métro. Lorsque Mathilde attend son train, dans un moment de grande fatigue, « elle se demande s'il ne serait pas plus doux de rester là toute la journée, dans les entrailles du monde, laisser couler les heures inutiles » (*HS*, 72). Cette image des entrailles exprime bien l'idée d'un intérieur abdominal, à l'instar d'une matrice que Mathilde aurait choisie comme refuge. Un symbole de naissance revient après ce passage : « Une fois assise [dans le wagon du métro], elle a fermé les yeux, elle ne les a rouverts que quand le train est ressorti à la surface » (*HS*, 73). Une fois qu'elle a atteint la sortie, « elle a respiré à pleins poumons l'air du dehors » (*HS*, 73). Le retour de Mathilde dans la ville anonyme et la venue au monde d'un nouveau-né, bien que ces expériences soient ici l'objet d'une analogie, suscitent des réactions différentes. Si la naissance peut être désagréable pour un bébé (qui est soudainement précipité dans le froid, le bruit, la lumière aveuglante), une expérience similaire soulage pourtant cette femme adulte, qui souffre lorsqu'enfermée. La protagoniste espère une nouvelle renaissance en étant candidate à un poste dans un autre service de l'entreprise; elle se réjouit d'obtenir une entrevue : « quelque chose s'ouvrirait devant elle qui semblait possible / Elle a pensé que sa vie allait peut-être reprendre son cours » (*HS*, 196). Avec un tel contraste entre le confort du fœtus dans l'utérus et l'asphyxie de Mathilde poussée à l'immobilité, Vigan met en relief des conceptions variées de la naissance. Elle suggère que l'on naîtrait plusieurs fois et de diverses manières selon les stades de la vie et selon des circonstances particulières. Ainsi, le champ lexical de la naissance est employé pour décrire la quête d'autonomie du personnage.

Une régression en tant que sujet

Comme mentionné précédemment, l'état de Mathilde ressemble à un état embryonnaire au regard de la déperdition de ses capacités. Par exemple, elle montre des signes de précarité discursive, voire de perte du langage, lorsqu'une collègue l'incite à se tourner vers le représentant syndical. Alors que celui-ci lui conseille d'écrire un document décrivant factuellement les incidents, Mathilde n'y arrive

pas, elle n'en trouve pas la force ni le courage : « Elle n'est plus en mesure de faire ce qu'il attend d'elle. Elle ne sait plus parler, elle n'a plus de mots. [...] Maintenant elle fait partie des [...] transparents, des rabougris, des silencieux » (*HS*, 155). Apparaît ici une régression en tant que sujet. Une telle précarisation du langage montre un personnage privé des outils qui lui permettraient une agentivité. De plus, un jour où elle doit rejoindre – à contrecœur – son bureau après la pause repas, Mathilde présente une instabilité dans ses mouvements qui rappelle les premiers pas d'un bambin : « La carte lui a donné le courage de se lever [...] elle tangué, se rattrape, avance l'autre pied » (*HS*, 79). Son mutisme et son immobilité, évoquant encore un stade primaire du développement humain, renversent la conception qu'on se fait de la formation d'un sujet et placent Mathilde dans une situation indigne de ses capacités. Il ne s'agit pas d'une acquisition de facultés premières comme un enfant qui apprend et gagne en puissance d'expression, mais bien plutôt de la régression d'une adulte qui périclite.

Lorsqu'une issue se présente à elle, telle qu'une entrevue pour être mutée dans un autre service de l'entreprise, Mathilde se prépare mentalement à décrire ses missions et ses principales réalisations en évitant soigneusement toute la période de son inutilité forcée, décrite comme « neuf mois de vacuité » (*HS*, 194). Le choix de cette durée par Vigan n'est pas anodin puisqu'il correspond à la durée d'une gestation. Par ailleurs, les trajets quotidiens dans le métro deviennent « une lutte absurde et misérable : neuf stations à tenir, neuf stations asphyxiées, arrachées à la fièvre d'un matin d'affluence, neuf stations à chercher de l'air » (*HS*, 62). Le chiffre neuf revient, à l'image des mois de travail passés dans l'attente et dans l'inutilité.

La maternité comme renaissance

Réduite à une impuissance totale par cette réclusion forcée, Mathilde cherche à se mettre au monde. Retrouver son agentivité passe alors par l'investissement d'un autre rôle : celui de mère. Un déplacement autour du thème de la maternité s'effectue dans le récit. Afin de sortir du rôle infantilisant qui lui a été imposé par son patron, Mathilde va tenter de reprendre une autonomie à travers son rôle de mère. Sa maternité représente dès lors un lieu de pouvoir et de renfort identitaire. Son lien avec ses enfants a une place capitale dans son bien-être. Par exemple, le matin, au lever,

Théo et Maxime surgissent derrière elle, lui sautent au cou pour l'embrasser. Leur corps a gardé la chaleur de la nuit, elle caresse leur visage froissé par le sommeil, respire leur odeur. Dans les plis de leur cou, un court instant, l'agencement de sa propre vie lui paraît simple. Sa place est là, auprès d'eux. Le reste n'a pas d'importance (*HS*, 48).

La dimension salvatrice de sa famille face à celle, anéantissante, du travail occupe une grande part du récit, tout comme elle prend une grande place dans la vie de Mathilde. Son rôle de mère et les

moments passés avec ses fils sont les seuls moteurs qui lui permettent de continuer à avancer. Son envie de se jeter sous le métro est ainsi repoussée lorsqu'elle pense à ses enfants :

Depuis quelques mois, quand Mathilde rentre de son travail, il lui arrive d'observer les voies, d'y accrocher son regard, de fixer les cailloux qui tapissent le sol, la profondeur du trou. Parfois elle sent son corps qui bascule en avant, de manière imperceptible, son corps épuisé qui cherche le repos. Alors elle pense à Théo, Maxime et Simon, l'image s'impose par-dessus les autres, toutes les autres, mouvante et lumineuse, et Mathilde recule, s'éloigne du bord (HS, 59).

Ses responsabilités familiales l'amènent à s'accrocher à un espoir d'émancipation, lequel ne peut se dessiner que dans sa vie privée. En effet, son rôle maternel lui apporte un bonheur qu'elle ne retrouve nulle part ailleurs. Au travail, Mathilde vit une solitude et un ennui aussi accablants qu'envahissants. *A contrario*, le bonheur auprès de ses fils est mis en relief dans la narration et fait office de repoussoir contre la langueur que provoque en elle le rejet vécu au travail. Les épisodes de bonheur sont notables, par exemple, dans les moments où elle partage un rire communicatif avec ses garçons :

Mathilde caresse le visage de Théo, et elle rit.
Alors ils rient aussi, tous les trois, étonnés de l'entendre rire.
Depuis quelques semaines, [...] il lui semble que ses fils la regardent comme une bombe à retardement.
Mais pas aujourd'hui.
Aujourd'hui le 20 mai, elle a commencé la journée par rire (HS, 50).

La journée annoncée comme salut par la voyante est donc marquée par une gaieté plutôt que par l'inquiétude qui précédait. Cette journée de réjouissance semble charnière, elle annonce, comme nous l'avons dit, un renouveau encore latent. En plus de lui procurer des moments de bonheur et de partage, être mère offre à Mathilde une marge d'action dont elle manque cruellement au travail. Dans la sphère professionnelle, elle peine à faire entendre ses besoins, malgré une plainte claire auprès de la directrice des ressources humaines :

Je ne vais pas tenir, Patricia, je ne peux plus. Je veux que vous le sachiez. Je suis arrivée au bout de ce que je pouvais supporter. J'ai demandé des explications, j'ai cherché à maintenir le dialogue, j'ai été patiente, j'ai fait tout ce qui était en mon pouvoir pour que la situation s'arrange. [...] Je voudrais travailler, Patricia. Je suis payée trois mille euros net par mois et je voudrais travailler (HS, 119-120).

Le personnage se voit retirer ses responsabilités, ce qui entraîne une passivité forcée. L'absence de socialisation mène à sa décrépitude : « Elle est en voie d'extinction. D'ailleurs, elle n'a que ça à faire. S'éteindre. Se fondre dans le décor, adopter les formes vieilles, s'y coller, s'y couler comme un fossile » (HS, 179). Là encore ramenée à un objet, elle régresse en tant que sujet autonome et libre. Sous la plume de Vigan, la maternité se dévoile comme un lieu de création et un processus de subjectivation. Après le deuil de son mari, Mathilde s'est attelée à réinvestir l'espace intime de sa maison et à prendre soin de ses enfants :

Quand elle s'est installée dans cet appartement, elle a poncé, repeint, monté les étagères et les lits superposés, elle a fait face. Elle a retrouvé du travail, elle a conduit les garçons chez le dentiste, aux cours de guitare, au basket et au judo. Elle est restée debout.

Aujourd'hui ils sont grands et elle est fière d'eux, de ce qu'elle a reconstruit, cet îlot de paix dont les murs sont recouverts de dessins et de photos [...] où elle a su faire entrer la joie, où la joie est revenue. Ici, tous les quatre, ils ont ri, chanté, joué, ils ont inventé des mots et des histoires, fabriqué quelque chose qui les relie, les rassemble. Souvent elle a pensé qu'elle avait transmis à ses enfants une forme de gaieté, une aptitude à la joie. Souvent elle a pensé qu'elle n'avait rien de plus important à leur offrir que son rire, par-delà l'infini désordre du monde (HS, 42-43).

Nous retrouvons dans ce passage ce que Luce Irigaray décrit dans *Le corps-à-corps avec la mère* (1981) : « La maternité, c'est aussi bien créer la personne qu'on a devant soi, créer de l'art, créer un style de vie » (1981 : 63). En effet, le récit montre les actions de la mère, mais aussi de la mère avec ses fils, ensemble, pour créer une vie qui leur ressemble. La famille devient un espace de création pour Mathilde et ses enfants, qui sont acteur·trices dans leur environnement. C'est aussi l'occasion pour Vigan d'examiner la notion de transmission. Ici, être mère implique un bonheur et un savoir-être à transmettre plutôt qu'une simple contribution matérielle à la préservation des enfants. Il s'agit là de déployer l'étendue du rôle maternel, souvent relégué à des tâches exécutives et logistiques, dénué de subjectivité. Traditionnellement, comme l'explique Irigaray, le discours social définit une mère davantage comme une fonction qu'une personne à part entière, la soumettant à un rôle seulement biologique. Les mères, essentialisées et désignées, par nature, comme devant être celles qui prennent soin des autres, sont alors réduites à des nourricières et des soignantes. Au contraire, Vigan présente la mère comme une créatrice avec ses enfants, dépeint ses désirs, soulève le droit de les exprimer et de leur donner une forme. Le roman propose une définition et une expérience de maternité remettant en question les injonctions arbitraires qui envahissent l'imaginaire collectif. L'autrice confère ainsi du pouvoir à son personnage, notamment en focalisant la narration sur son point de vue et sur sa subjectivité, ce qui nous amène à comprendre le vécu de Mathilde. Et puisque nous pouvons saisir les difficultés mises en lumière par l'écriture, nous pouvons sympathiser avec le personnage présenté dans toute son individualité.

Cette attention particulière portée aux expériences d'une mère est récente dans l'histoire littéraire; habituellement, c'est à travers le regard des enfants que nous voyons évoluer de telles figures, donc par un intermédiaire. Ici, malgré le fait que les autres personnages, au travail, renient Mathilde, le récit lui attribue une véritable personnalité et des traits distinctifs. Elle refuse d'être définie par son patron, refuse d'être définie comme manque, absence, passivité, par la négation. En dépit de toute la violence que son patron exerce sur elle, elle veut exister autrement, à contre-jour de ce qu'il lui impose. La famille lui offre une opportunité de libération, en tant qu'expression de son individualité et de ses capacités, et elle choisit de la saisir, de l'investir. Si les récits contemporains abordent parfois la recherche d'épanouissement au travail par des mères qui, nostalgiques de leur emploi, aspirent à se définir autrement que par la maternité, le roman de Vigan renverse cette quête de soi. Nous verrons

plus loin que la focalisation sur une sphère de sa vie (celle de mère) pourra cependant être synonyme d'oubli d'un autre espace de réalisation (celui en tant qu'amie, notamment).

Interrogation de la maternité

La plume de Vigan ne glorifie pas la maternité de Mathilde, tout comme Fanny Britt, dans *Les retranchées* (2019), qui rejette l'image de femme et de mère parfaites consacrée par les valeurs néolibérales de notre société. Britt dénonce ce qu'elle appelle la famille et la maternité comme « performance » (2019 : 16) en donnant à voir des exemples et des témoignages de mères « imparfaites », afin de normaliser la faillibilité dans ce rôle exigeant. Elle présente ce rôle comme un idéal qui reste et restera hors d'atteinte, car intrinsèquement irréaliste. En mettant en scène une femme vulnérable malgré toute sa bonne volonté, le roman de Vigan présente les mêmes nuances vis-à-vis de la maternité. Dans les possibles imperfections de cette mère de trois fils, la narration se penche sur le danger d'étouffer ses enfants en leur faisant porter le fardeau d'être l'unique source de son épanouissement. Cela implique un rapport de dépendance toxique, de même qu'une trop grande responsabilité pour des enfants. Le fait que le statut de créatrice ait été dérobé à Mathilde, alors que son patron lui retire toute occasion de s'exprimer, peut être mis en cause dans sa tendance à se raccrocher à ses enfants pour pallier la souffrance de son inutilité professionnelle. Dans *Le corps-à-corps avec la mère*, Irigaray relève que « si on avait le droit, la possibilité, la tension pour être créatrices tout le temps, on ne serait pas des procréatrices étouffantes » (1981 : 63). Si Mathilde trouvait un espace de création et un sentiment d'épanouissement en dehors de sa famille, celle-ci serait à moindre risque d'imposer une charge démesurée à ses enfants.

Les menaces de l'emprise maternelle apparaissent dans le texte par le biais de la culpabilité de Mathilde ou de ses questionnements sur son propre rôle et sur les limites de celui-ci. D'abord, celle-ci n'ose pas parler à ses fils de l'ampleur de la situation à son travail, de son sentiment de solitude ni de son désespoir. Elle ne souhaite pas faire porter ce poids à ses enfants, qu'elle veut préserver de la violence du monde, mais aussi de la violence qu'elle pourrait leur faire, elle, en les confrontant à des problèmes qui sont de l'ordre d'une vie adulte :

Elle leur a parlé. Au début. Elle leur a dit qu'elle avait des soucis à son travail, que ça allait passer. Plus tard elle a essayé de raconter, leur expliquer la situation, la manière dont elle s'était laissé piéger, peu à peu, et combien il lui était difficile d'en sortir [...]. Mais peuvent-ils comprendre vraiment? Ils ignorent ce qu'est l'entreprise (HS, 44).

Elle désire se confier, mais se rétracte, car ses soucis échappent à la sphère de compréhension de ses garçons. L'exposition de sa souffrance leur causerait une inquiétude inutile. Son réflexe de protection se fait à juste titre puisque, comme l'explique Françoise Couchard dans *Emprise et violence*

maternelles (1991), l'exhibition de la douleur supportée par les mères est une manifestation d'emprise. D'après Couchard, les enfants pourraient subir un traumatisme lié au « "terrorisme de la souffrance", c'est-à-dire *le spectacle du malheur que cet adulte, le plus souvent sa mère, lui impose* » (1991 : 125; souligné dans le texte). Cette démonstration ostensible crée une dette symbolique et « impossible à rembourser » (*ibid.* : 131) pour l'enfant qui assiste à l'ampleur du sacrifice maternel. Celui-ci prend alors sur lui une part du fardeau de l'adulte.

Ambivalence

Pourtant, et malgré la volonté de préserver ses enfants d'un tel ascendant, Mathilde hésite parfois à demander plus d'aide à son fils aîné. Un jour où il l'appelle au travail, afin de savoir s'il peut aller manger chez un ami, elle se surprend à vouloir le retenir sur la ligne. Remarquons que le téléphone fait là encore figure de connexion avec le monde extérieur. Même si Mathilde souhaite prolonger l'échange et poser à son fils toutes sortes de questions sur ce qu'il fait – questions qu'elle trouve absurdes par leur zèle –, elle se retient et se dit qu'« il a sa vie » (*HS*, 110). La volonté de lui laisser son autonomie et de ne pas avoir un contrôle sur lui est pour Mathilde un moyen d'éviter de verser dans un « trop-plein d'attention et d'amour » (Couchard, 1991 : 66). Or, malgré ces précautions, l'aîné est accablé par une forme d'emprise en se voyant confier le rôle tacite du père. C'est effectivement lui qui s'occupe de ses frères jusqu'à ce que sa mère rentre du travail. Cette dernière ne peut d'ailleurs s'empêcher de noter les ressemblances avec son mari : « Simon est déjà plus grand qu'elle, il a les épaules de son père, cette même façon de se tenir au bord des chaises, en déséquilibre » (*HS*, 49). En l'absence du père, le garçon est appelé à endosser la charge paternelle. Lorsqu'elle traverse des heures plus sombres et ne parvient plus à remplir ses obligations, Mathilde interroge sa tendance à déléguer et à laisser ses enfants prendre en charge ses besoins :

Maintenant ses fils la protègent et elle sait que ce n'est pas bien. [...] Quand il sort avec ses copains le samedi après-midi, Simon l'appelle pour lui dire où il est, s'inquiète de savoir si cela ne la dérange pas, si elle n'a pas besoin qu'il revienne plus tôt pour s'occuper des jumeaux, si elle ne veut pas se promener un peu, voir des amis ou aller au cinéma. Ils l'observent sans cesse, tous les trois, attentifs au ton de sa voix, à ses humeurs, à l'hésitation de ses gestes, ils s'inquiètent pour elle, elle le voit bien, lui demandent plusieurs fois par jour comment elle va (*HS*, 43-44).

L'aîné, en particulier, est *parentalisé*, ce qui crée un déséquilibre au cœur de la famille, presque un vertige, comme le traduit la posture qu'il adopte sur des chaises. La tâche de répondre aux besoins des autres l'extirpe de l'insouciance qui accompagne la quiétude de dépendre de ses parents. Le renversement de responsabilité entre la mère et ses enfants renvoie à l'état d'inertie dans lequel se trouve Mathilde, à l'infantilisation qu'elle subit. Cependant, on lit dans le dernier passage cité une bienveillance dans ce traitement, contrairement à la manière dont l'exerce Jacques.

Dans le roman, d'autres passages montrent un renversement des rôles entre l'aîné et la mère. Lorsque Mathilde évoque sa souffrance au travail, Simon se met en colère et veut « casser la gueule de Jacques » (*HS*, 44), adoptant une posture protectrice et défensive. Demeure en Mathilde une conscience aiguë de son devoir envers ses enfants, et le veuvage renforce celle-ci :

Il est sept heures dix et elle doit y arriver. Préparer le petit déjeuner, prendre le métro et le RER, aller à son travail. Elle doit y arriver parce qu'elle vit seule avec trois enfants, parce qu'ils comptent sur elle pour les réveiller le matin et l'attendent le soir quand ils rentrent de l'école (*HS*, 42).

Parce qu'elle est infantilisée au travail, elle sent, par opposition, l'urgence de vivre une vie d'adulte dans sa sphère privée et de continuer à prendre soin de ses enfants. Pourtant, le personnage interroge son sentiment d'urgence et tente de remettre en question l'envie de mater ses enfants à tout prix – car ce pourrait être eux qui en paient le prix. Dans son rapport aux autres, Mathilde existe et se construit essentiellement par l'intermédiaire de la maternité. « [...] depuis des semaines elle vit en circuit fermé avec ses enfants, dépense pour eux l'énergie qu'elle n'a plus » (*HS*, 113). De plus, son lien avec ses enfants lui semble vital. Lorsque son collègue lui propose de racheter un exemplaire rare d'une carte de jeu que lui a donné son fils, « elle a dit j'en ai vraiment besoin. Comme si sa vie en dépendait » (*HS*, 131).

Dans sa torpeur, Mathilde craint également de devenir indifférente aux problèmes que vivent ses enfants, elle culpabilise d'être « irritable, fatiguée, elle fait des efforts surhumains pour suivre une conversation plus de cinq minutes, s'intéresser à ce qu'ils lui racontent » (*HS*, 43). Toutefois, elle s'interdit de démissionner auprès de sa famille. En effet, elle reste la pourvoyeuse principale et la figure d'autorité. Elle continue de travailler pour recevoir son salaire et décider de la nature des repas, des sorties, des vacances. Il ne s'agit pas de devenir toute-puissante avec ses enfants, mais de conserver un certain sens de bien-être et de dignité. En témoignent les illustrations de ses désirs :

Elle a pensé que sa vie allait peut-être reprendre son cours. Qu'elle allait redevenir elle-même [...], qu'elle aurait de nouveau des histoires à raconter à ses enfants, qu'elle les emmènerait à la piscine et à la patinoire, qu'elle recommencerait à improviser des dîners de restes auxquels elle donnerait des noms farfelus, passerait des après-midis entiers avec eux à la bibliothèque.

Elle a pensé qu'elle allait retrouver cette douceur.

Que rien n'était perdu (*HS*, 196-197).

C'est parce que ces actions dans la sphère familiale enrobent sa vie d'un sentiment de pouvoir que Mathilde y trouve de la satisfaction et un secours au moment où sa marge d'action est réduite à un seuil critique à son travail.

Les interrogations de la protagoniste au regard de sa maternité révèlent un enjeu majeur de l'ambivalence maternelle : celui de trouver non seulement la bonne distance entre le soi et son enfant,

mais aussi un juste milieu entre l'étouffement et l'abandon ou l'indifférence. La mère des *Heures souterraines* cherche ainsi la frontière, la limite à ne pas franchir; l'équilibre entre en dire trop et en dire trop peu, entre survivre grâce à ses fils et les étouffer par ses demandes d'attention et d'aide.

Avancer par tâtonnements

Devant l'ambivalence et les contradictions inhérentes au rôle de mère, le roman adopte une forme particulière : sa structure se trouve marquée, déterminée par la souffrance de Mathilde et par la manière dont elle gère ses difficultés. Les traces de ses interrogations sont en effet visibles à travers la fragmentation des paragraphes. Les alinéas irréguliers participent à traduire textuellement l'incertitude du personnage, ses hésitations, ses silences. Bien souvent, des phrases sont mises à la ligne alors qu'à l'ordinaire, elles se suivraient. Cette poétique de versification qui ponctue la prose met en lumière une logique de tâtonnement. On note l'importante présence de pauses et de ruptures dans la trame narrative, à l'image d'une méthode essai-erreur. Les phrases isolées prennent du relief, Vigan leur donne un poids supplémentaire, comme la lourdeur que porte Mathilde sur ses épaules et qui complique sa saisie du réel.

« Elle sait très bien pourquoi elle se tait. / Elle se tait parce qu'elle a honte » (*HS*, 47) : il y a, dans ce silence, une tentative de préservation de son image de mère idéale, une volonté de faire croire (aux autres mais aussi à elle-même) qu'elle accomplit ce devoir de sacrifice imposé par le discours social ambiant. Mathilde est exigeante avec elle-même. Elle n'échappe pas aux injonctions patriarcales qui veulent qu'une mère endosse seule des responsabilités. Paradoxalement ces responsabilités et leur poids sont censés être passés sous silence. Par exemple, elle aimerait appeler un médecin pour obtenir un arrêt de travail. Elle envisage de le faire « dès que les garçons seront partis » (*HS*, 49), mais renonce finalement. De sa condition, « [e]lle n'en parle pas. Même à ses amis » (*HS*, 49). La focalisation de Mathilde sur son rôle de mère la retient de s'épanouir pleinement comme femme ou amie. Elle tente d'être à la hauteur d'une situation pourtant très difficile à gérer seule, ce qui fait écho à une maternité de la performance, pour reprendre les termes de Britt. Une mère doit pouvoir concilier les différentes sphères de sa vie, mais – et c'est contradictoire – elle doit aussi les segmenter pour éviter que l'une vienne contaminer l'autre, ce qui impose une pression et un mutisme accablants. Julia Kristeva constate, elle aussi, ces effets : « [m]ême les surfemmes dont on ne cesse de vanter l'assurance et l'endurance en viennent à craquer, mais en cachette, devant quelques amies ou quelques rares élues qu'elles craignent, d'ailleurs, de lasser » (2013 : 44).

Le texte, pourtant, ne condamne pas Mathilde. Vigan ne suit pas l'idée répandue que la mère aurait toujours tort, et qui est très présente dans nombre de textes représentant des figures maternelles – qu'ils soient théoriques ou fictifs. Ce type d'ouvrage est souvent axé sur les drames, les confrontations, et fait peser un soupçon sur les mères⁴. Ici, le conflit a lieu au travail, le soupçon pèse sur les rapports de domination entre collègues, mais la maternité est présentée comme un lieu positif. Si conflit il y a à ce sujet, c'est entre Mathilde et son for intérieur, abordé sur le ton de la réflexion plus que présenté comme une contradiction insoluble. Et si place est faite à la description de ses tâches maternelles quotidiennes plutôt triviales, elles ne sont pas majoritaires dans le roman : une bien plus grande place est laissée au récit de ses accomplissements et de ses épanouissements.

Alors que la consécration littéraire a longtemps valorisé les hommes dans les histoires de filiation (mettant en avant les rapports au père ou encore le vécu des fils), Delphine de Vigan installe une mère monoparentale au centre de son récit. Le roman décrit la conciliation famille-travail sous un autre aspect que celui, plus couramment représenté, de la difficulté logistique, économique et matérielle à accorder à ces sphères. Il ne s'agit pas de montrer l'organisation du temps et des tâches de Mathilde, mais d'interroger l'influence symbolique d'une sphère sur l'autre, de creuser les enjeux relatifs aux différentes identités que le personnage incarne et peut incarner. Le roman démontre les lignes de force qui traversent les qualités de salariée comme celles de mère. C'est là toute l'originalité du roman, qui propose le renversement d'un lieu commun selon lequel la maternité serait pure abnégation, sacrifice personnel, et nuirait à l'épanouissement professionnel. L'autrice choisit d'emprunter des images nuancées de la maternité pour tracer le parcours de son personnage féminin. Par ailleurs, de manière tout à fait singulière, le retour à la matrice est présenté d'un angle critique et le texte s'empare de sa symbolique pour la déplacer. L'état *in utero* ne renvoie pas à un refuge à l'abri de l'oppression du monde; il est plutôt l'occasion pour Vigan d'exprimer la violence contenue dans l'infantilisation d'une femme adulte, qui la ramène à un état de dépendance à autrui, de passivité et d'inaction, et rend impossible pour elle toute contribution à un projet collectif. Ce renvoi au stade prénatal exprime l'enfermement de Mathilde, qui est niée dans son identité, objectifiée et reléguée au rang de nourrisson. Si la narration insiste sur la souffrance qu'elle éprouve à son travail et sur l'effet destructeur de l'humiliation, elle dessine également une brèche menant vers une sortie de secours :

⁴ Ann E. Kaplan, dans *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama* (1992), relève un ensemble de discours sur les mères dans la culture populaire (notamment, le mélodrame dans la fiction et les scénarios de films nord-américains des années 1830 à 1990). Elle constate qu'avant les années 1980, ces discours alternent entre deux images : la sorcière et l'ange.

l'expérience de la maternité. L'étendue des possibilités qu'elle confère permet la naissance d'une nouvelle identité pour Mathilde qui, par là même, renaît et se dégage de périodes d'inactivité. Le roman donne à lire ces « heures souterraines », autant d'interstices qui précèdent l'éclosion du personnage féminin comme sujet dans le monde. Mais il poursuit surtout l'appel d'une traversée en dehors de soi qu'annonçait déjà cette voix de l'incipit, « oscill[ant] à la surface » (*HS*, 11).

Bibliographie

Corpus primaire

VIGAN, Delphine de (2011 [2009]), *Les heures souterraines*, Paris, Le livre de poche.

Corpus secondaire

BRITT, Fanny (2019), *Les retranchées : échecs et ravissement de la famille, en milieu de course*, Montréal, Atelier 10.

BRITT, Fanny (2013), *Les tranchées : maternité, ambiguïté et féminisme, en fragments*, Montréal, Atelier 10.

COUCHARD, Françoise (1991), *Emprise et violence maternelles : étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod.

FIAT, Éric (2004), « La négligence est-elle une violence? », *Revue d'éthique et de théologie morale*, vol. 2, n° 229, p. 27-33.

FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires ».

IRIGARAY, Luce (1981), *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine Lune.

KAPLAN, Ann E. (1992), *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Abingdon, Routledge.

KRISTEVA, Julia (2013), *Seule une femme*, La Tour d'Aigues, L'Aube, « L'Aube poche essai ».

WOOLF, Virginia (2001 [1929]), *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux, Paris, 10/18, « Bibliothèque 10/18 ».

Under my mother's house : emprise maternelle et formation identitaire dans *At the Bottom of the River* de Jamaica Kincaid

nous avons brûlé nos corps coupables / ceux de nos mères / elles nous ont inondées de leur lait, de leur sang / de leurs mémoires, de leur crime d'être femme / oubliant la sagesse de celles carbonisées sur un bûcher / négligeant la force qu'il leur a fallu / pour nous donner la vie / nous avons brûlé leur maison.

Rachel Bergeron

My mother had tried everything to get me swimming, from using a coaxing method to just throwing me without a word into the water. Nothing worked.

Jamaica Kincaid

Réunissant une dizaine de nouvelles – certaines ayant préalablement occupé les pages du *New Yorker* ou du *Paris Review* – *At the Bottom of the River*, publié en 1983, marque la première sortie littéraire de l'autrice américano-antiguaise Jamaica Kincaid. Par la plume et le propos, le recueil annonce d'ores et déjà son œuvre romanesque en proposant un univers singulier où s'entremêlent intimement quête identitaire et relation avec la mère. La prose onirique liant les nouvelles entre elles abrite en alternance des voix de mère et de fille anonymes au cœur d'une spatiotemporalité qui évoque un espace caribéen postcolonial. La subjectivité distinctive de l'enfant traverse le recueil sous une figure maternelle protéiforme, faisant saillir la trajectoire d'une formation identitaire complexe à la manière d'un *Bildungsroman*. Pour cette raison, je lirai ces dix textes comme relevant d'une même trame et observerai de près la progression de la relation entre la mère et la fille d'une nouvelle à l'autre.

Si l'Histoire et les canons littéraires regorgent de mères tues, maudites ou canonisées, *At the Bottom of the River* accueille une voix maternelle ravivée qui brouille les limitations binaires. Transitant entre agente du patriarcat et amante préœdipienne, elle s'érige dans ses oscillations et ses paradoxes. Cette inconsistance s'avère néanmoins confrontante pour l'enfant en quête de modèle, de pilier, et qui, dans l'espace du récit, ne peut compter que sur ce seul accompagnement. En effet, sinon comme ombre patriarco-coloniale, le Père ne se remarque que par son absence. Jamais ne vient-il activement perturber la dyade ni prendre parti dans l'évolution identitaire de la fille. Une voix paternelle s'immisce brièvement dans les toutes dernières pages du recueil, sans inspirer d'affects particuliers chez l'enfant. L'unique intervention n'accentue que plus fermement sa fadeur et ne peut concurrencer avec le trouble de la valse émotive que suscite la mère.

Ce contexte particulier invite à étudier les implications de l'affirmation identitaire dans ce que j'appellerai ici, comme expression antithétique au concept de Patricia Smart, la maison de la mère. En 1988, Smart publiait *Écrire dans la maison du père* où la subjectivité au féminin, tel un « cadavre enseveli sous les fondations » (1988 : 17), se heurte aux constructions patriarcales rigides. Cette image évocatrice donne à penser l'établissement d'une parole propre et d'un *je* pensant entre des murs qui briment l'accès au statut de sujet. Or l'autorité patriarcale entend reléguer les femmes à l'espace privé et domestique, mettant du même coup la maison « en analogie avec la mère et tous les symboles qu'elle revêt » (Bachelard, 1967 : 15). Terrain de pouvoir relatif, *la maison de la mère* comme intuition de lecture subversive mérite une attention particulière puisqu'elle s'impose notamment comme berceau des dynamiques entre femmes. Sans faire fi de sa position au sein de l'édifice patriarcal, elle permet d'explorer un espace hétérotopique révélateur de généalogies au féminin. S'intéressant aux relations affectives que l'on peut entretenir envers certains lieux transgénérationnels, l'article « Dans la peau de la maison » de François Vigouroux permet d'explorer ces prémisses et d'en ouvrir les avenues interprétatives :

Certaines demeures privilégient les valeurs de protection, de repli, de refuge. Elles semblent fondées sur des archétypes maternels. [...] Passives, étouffantes, confortables, souvent opaques, les maisons de la mère sont généralement dénuées de projet et d'avenir. Elles se refusent aux changements et aux ouvertures. Elles réclament sans fin leur ration d'attention et d'amour. On devra même lutter contre leur dictature et il faudra parfois souffrir pour elles et affronter en elles sa propre mort. La maison-ventre, on ne cesse de vouloir la conserver, la réparer, la recréer, la restaurer. Mais on peut aussi vouloir la fuir ou la détruire. Il arrivera même qu'on ne puisse jamais la faire vivre ni même l'habiter (Vigouroux, 2006 : 18).

Protectrice ou étouffante, à la fois lieu clos et charge portative, cette maison symbolique se lit sous plusieurs angles, à l'instar du rapport à la mère chez Kincaid.

« I myself have humped girls under my mother's house¹ », confesse la jeune protagoniste de « Wingless ». A priori énoncée comme preuve d'indocilité et de rébellion, cette affirmation dévoile une mise à l'épreuve des limites de l'emprise de la mère, cette emprise « qui dépossède l'autre, qui peut aller jusqu'à l'anéantir dans ses désirs et son individualité » (1991 : 84) et que Françoise Couchard envisage comme versant négatif de l'amour maternel. Par ailleurs, l'ambiguïté de la déclaration peut révéler une impulsion tout autre : si la fille s'adonne à ces activités exploratoires sous la maison de sa mère, c'est qu'elle y trouve sans doute une sécurité. Dès lors, se dessine parallèlement un espace protégé de filiation, voire de re-création du désir tel qu'Adrienne Rich le donne à penser :

[...] je pénètre là comme une femme qui, née d'entre les jambes de sa mère, a tenté, à diverses reprises et de différentes façons, de retourner à elle, de la reposséder et d'être repossédée par elle, de trouver cet échange de revigoration à partir d'une autre femme et avec elle, que filles et mères souhaitent, rendent possible, ou impossible (1980 : 215).

¹ Jamaica Kincaid, *At the Bottom of the River*, New York, Aventura Edition, 1985, p. 21. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *BR* suivi immédiatement du numéro de la page.

Cette position équivoque traverse le recueil. « *Under my mother's house* » traduit l'emprise, le joug, le lourd bagage, mais tout autant le refuge, la *maison-ventre*, matrice à (ré)habiter et à (re)faire sienne. *At the Bottom of the River* propose en effet la renégociation de cet espace commun sans fondations rigides et en perpétuelle construction. J'examinerai comment se dépie cet exercice de réappropriation au fil des nouvelles où se côtoient amour et négation, et où mère et fille explorent leur désir de reconnaissance et de distinctivité.

Mère patriarcale, la voix étai

Si le titre « Girl » – qui suggère aussitôt l'imaginaire d'une enfant – marque la première page, c'est par une voix de mère que s'ouvre le recueil, imposant d'emblée son rôle prééminent dans le développement de l'enfant. Cette énonciation inaugurale n'est pas anodine en ce qu'elle révèle, dès la première ligne, une forme de domination caractéristique de ce rapport mère-fille. Directive et omnipotente, la parole se déverse en un flot ininterrompu, soumettant la jeune fille à un rôle d'auditrice passive. Nous verrons que cette dynamique se métamorphose progressivement au cours du recueil, alors que s'assouplit la voix maternelle et qu'émerge celle de la fille. Ainsi, un rapport de force s'installe entre la mère et la fille, mais germe en parallèle la possibilité, pour cette dernière, de se former par l'exemple. Kincaid donne à lire une mère qui doit prendre parole pour qu'advienne ensuite la voix de la fille.

C'est donc la mère qui occupe tout l'espace narratif dans cette première nouvelle qui, étant la plus courte de l'ensemble, se tient en une seule phrase ponctuée de virgules. Cuisine, couture, jardinage, ménage, code de conduite; l'exposé déborde d'activités domestiques et de prescriptions genrées désignant le devenir-femme. Telle une litanie internalisée et transmise en héritage de mère en fille, « Girl » insiste sur le « dressage » (Couchard, 1991 : 67) du corps : « don't squat down to play marbles – you are not a boy, you know » (*BR*, 4-5). Accentuée par le rythme effréné de la succession, la violence liée à l'apprentissage et à la reconduction d'actes performatifs est mise en évidence. La mère y endosse la « double fonction matricielle » (Couchard, 1991 : 84) dont fait mention Couchard, à savoir engendrer la fille puis lui inculquer les « fables » (*ibid.* : 88) familiales et sociétales. Ce monologue autoritaire a pour effet d'aliéner la fille : « [...] always eat you food in such a way that it won't turn someone else's stomach; on Sundays try to walk like a lady and not like the slut you are so bent on becoming [...] » (*BR*, 3). Dans une entrevue accordée à Allan Vorda, Kincaid souligne que « what the mother in the story sees as aids to living in the world, the girl might see as extraordinary oppression » (dans Vorda, 1996 : 56). Ce manque de correspondance entre l'intention de la mère et

sa réception par la fille devient source de souffrance. Entre l'envie de satisfaire la mère, de suivre son modèle et de vivre pour soi, la distance, pour la fille, paraît inconciliable :

C'est bien le prix qu'il lui faudra payer pour acquérir une individualité, en acceptant la séparation d'avec le premier objet d'amour. Elle devra[,] en effet, renoncer à cette « langue primordiale », « matrice originaire », à laquelle chacun rêve de revenir dans l'illusion de poursuivre une communication universelle, pour fuir l'ère du malentendu et du faux-semblant. Mère et fille feront alors le deuil d'une entente parfaite, d'une reduplication sans faille, et entreront, pour y demeurer le plus souvent, dans une phase où le dialogue est toujours infiltré d'un quelconque soupçon (Couchard, 1991 : 84).

« I could have said, "I have been listening carefully to my mother's words, so as to make a good imitation of a dutiful daughter" » (BR, 43), peut-on lire en réponse à la question « What have you been doing lately? », posée quelques nouvelles plus loin. Cette *bonne imitation* traduit précisément la perte d'authenticité et le processus de duplication que souligne Couchard. Or la séparation qui s'amorce dès la seconde nouvelle suivra une tangente audacieuse : plutôt que d'initier ou de subir le traditionnel « acte chirurgical radical » (Rich, 1980 : 234), mère et fille revisiteront les potentialités d'une union absolue et imagineront des moyens de s'en extirper sans rupture définitive.

Quelques indices perlent déjà dans « Girl »; malgré la rudesse du discours, un cri de résistance résonne en filigrane. À la dérobee, la mère glisse des références à l'obeah² (« don't throw stones at blackbirds, because it might not be a blackbird at all » [BR, 5]) assurant une transmission de croyances et du folklore local au cœur du programme colonial. D'autres stratégies viennent également alléger le discours : « This is how to spit in the air if you feel like it, and this is how to move quick so that it doesn't fall on you » (BR, 5). Entre tâches ménagères et prescriptions corporelles, le ton complice de la mère surprend et insuffle à l'une comme à l'autre une agentivité, si restreinte semble-t-elle. À l'opposé, la dureté de certains passages semble dissimuler d'autres intentions, particulièrement en rapport au corps et à la sexualité : « This is how to behave in the presence of men who don't know you very well, and this way they won't recognize immediately the slut I have warned you against becoming » (BR, 4). Sous le couvert de la honte se voile peut-être un désir de protéger et de préserver la fille d'un historique d'abus qu'a connu la mère, comme le suggère Sabrina Brancato :

It could also suggest the mother's attempt to prevent the daughter from acting as she herself did, thus her trying to rewrite her own life through the daughter. Read from this perspective, the mother's obsession with sexual degradation would express her self-contempt and would thus identify the mother, rather than the daughter, as the primary victim of a racist patriarchal structure (2005 : 34).

Prospère ainsi une lignée de femmes qui éprouvent de la culpabilité et qui s'identifient les unes aux autres par la négative, par leurs regrets et leurs restrictions. Presque noyée parmi les remarques répétées prônant un idéal virginal, une partie du discours met en lumière des tactiques de survivance

² Spiritualité, savoir, et pratique médicinale d'origine africaine répandue selon différentes variantes à travers les Caraïbes.

et la possibilité du choix : « this is how to make a good medecine to throw away a child before it even becomes a child » (*BR*, 5). En dépit des limitations multiples, la mère laisse poindre un potentiel de résilience par l'existence d'un « offstage self » (Bailey, 2010 : 110), un soi hors scène (ou ob-scène), inconvenant, qui peut exister bien qu'il faille le cacher. Évidemment, l'éventualité implicite d'une conciliation entre soi *public* et soi *privé* demeure déstabilisante pour sa réceptrice. En priant la fille de se conformer aux attentes tout en résistant (en coulisses) au système d'oppression qui les sous-tend, les efforts de la mère se perdent dans une contradiction souffrante :

The mother expects the daughter to be strong and obedient at the same time, yet, while trying to be a powerful model, she is making her daughter powerless. In her effort to give her daughter an identity, she perpetuates bonds which prevent the daughter from rightly developing her sense of self. As demonstrated by the two feeble protests the girl manages to raise, the power of the mother prevents the daughter's agency. Hers is a strategy that turns against itself (*ibid.* : 36).

En effet, ce discours culturellement fabriqué ne laisse aucune place au dialogue. La fille ne se risque qu'à deux brèves interventions sous forme interrogative : l'une sera ignorée; l'autre, mal reçue par sa mère. Entre le défilement et l'inflexibilité des « This is how », elle ne sait trouver d'interstice pour se mettre en mots. En contrepartie, la voix de la fille dominera dans la majorité des nouvelles suivantes, mais l'ancrage de cette subjectivité ne taira pour autant la parole maternelle. La relation de pouvoir tend ainsi à se fissurer afin de s'orienter graduellement vers une harmonie : une entreprise semée d'ambivalence au sein de laquelle se développera laborieusement l'affirmation identitaire de la jeune protagoniste.

Rêver un abri près de la mer(e)

Par sa célèbre réécriture psychanalytique du mythe d'Œdipe, Freud « fait du rejet de la mère la condition essentielle de l'entrée dans la culture » (Saint-Martin, 1999 : 39). Plusieurs critiques féministes investissent la phase préœdipienne comme « la grande histoire non écrite » (Rich, 1980 : 223) permettant de questionner les préconstruits violents qui teintent cette étape symbolique de développement et de réhabiliter l'idée d'une union extatique entre mères et filles. Avec *At the Bottom of the River*, Kincaid compose une telle réécriture, passant d'abord par une déconstruction tant de l'ordre narratif que de la relation envenimée par le cadre patriarcal, avant de rebâtir un dénouement plus sain.

Attrayantes mais inaccessibles, ces origines fusionnelles tiennent d'abord du fantasme dans la deuxième nouvelle, « In the Night ». C'est par l'entremise du rêve que s'imagine et se vit cette réunion. Prise dans un songe où elle materne un bébé « with pink lips » (*BR*, 7), la fillette mouille son lit. Elle se fait réveiller par sa mère qui, encore endormie, est « still young, still beautiful, and still has pink lips » (*BR*, 8). Cet étrange écho entre les descriptions physiques de la mère et du bébé instaure

d'emblée la nuit comme un espace de renversements : « when there is no just before midnight, midnight, or just after midnight, when the night is round in some places » (*BR*, 6). Loin d'être anodin, cet espace-temps circulaire pose la première pierre hors de la progression linéaire classique. Prenant soin de retirer les draps souillés, la mère rompt brusquement le confort du rêve. Pour Brancato, ce *care* revêt une portée toute particulière : « read in the light of Kincaid's subsequent work, the image of the removal of the girl from wetness suggests removal from the womb and therefore the distance that the mother swiftly establishes between herself and her daughter » (2005 : 39-40). La proximité qu'exigent les soins et la distanciation traduisant l'attitude de la mère se confondent alors, une réalité déroutante pour l'enfant : « My mother can change everything » (*BR*, 8), souligne-t-elle, sans développer davantage. Mais la fille s'approprie aussitôt ce pouvoir et use de la force du rêve pour être, à son tour, vectrice de changements. Aussi imagine-t-elle une utopie préœdipienne qui, nous le verrons, s'actualise de diverses façons au fil des nouvelles suivantes. La fille s'y voit épouser une « red-skin woman³ [...] who wears skirts that are so big I can easily bury my head in them » (*BR*, 11). Cette figure maternelle puissante, intelligente et profondément bienveillante utilise son pouvoir à bon escient : « this woman I would like to marry knows many things, but to me she will only tell about things that would never dream of making me cry » (*BR*, 12). L'espace du rêve devient un canevas idéal pour esquisser une maison alternative, en l'occurrence une cabane rudimentaire en bord de mer. Dans ce paysage préœdipien et précolonial vierge de toute domination, les deux femmes se satisfont de peu, sinon de la présence de l'autre : « in the mud hut will be two chairs and one table [...], one bed, two pillows, two sheets, one looking glass, two cups, two saucers, two dinner plates, two forks, two drinking-water glasses [...] » (*BR*, 11-12). Visiblement, aucune intrusion ne vient corrompre cette unique paire. Mère-amante et fille peuvent alors se mouvoir en harmonie totale dans une temporalité cyclique (ponctuée par les « every day » et « every night » [*BR*, 12]). Elles se comprennent instinctivement, s'aiment, se respectent et créent de nouvelles façons de se le signifier : « every night I would sing this woman a song; the words I don't know yet, but the tune is in my head » (*BR*, 12). Cet imaginaire valorise ainsi le non-dit, le corporel, les gestes, les airs sans paroles et les chansons comme façons inédites de *dire*, bien loin des mots couperets de « Girl ». L'investissement de cette langue maternelle – que l'on dirait mélodique plutôt que méthodique – participe à l'éclatement des diktats patriarcaux et appelle une résurgence de contre-discours alternatifs :

Il y a toujours eu, entre mères et filles, au-delà du savoir transmis de vive voix, une permutation de survivance féminine, une connaissance subliminale, subversive, préverbale, cette connaissance qui passe entre deux corps se ressemblant, et dont l'un a passé neuf mois dans l'autre (Rich, 1980 : 217-218).

³ Figure tirée de l'obeah et récurrente dans le recueil.

La fille se permet donc d'explorer son désir de reconnexion avec la mère. Elle s'éveille aux potentialités d'une relation toute différente où s'effritent les dynamiques de pouvoir, la domination et la hiérarchie (Couchard, 1991 : 3) pour laisser place à un fonctionnement plus circulaire. Notons que si elle permet effectivement de rompre toute hiérarchie linéaire, cette circularité piège aussi les protagonistes dans un mouvement de retour perpétuel (« over and over »). Pour la jeune fille, les échappées ne semblent alors accessibles que par le rêve; elle peut y choisir son propre sens et son propre rythme, s'élancer plutôt qu'être aspirée.

Ruines et reconstruction

Dans la foulée de cette restructuration, le rêve utopique de « In the Night » se clôt sur un appel à la transmission et à la connaissance intime : « every night, over and over, she will tell me something that begins, “Before you were born” » (*BR*, 12). Un hors-temps s'ouvre alors, un *avant* qui aura lieu de se déplier dans la nouvelle suivante. « At last » est reprise par une voix de mère qui se remémore les temps précédant et suivant de peu la naissance de sa fille. Ficeler ainsi les deux textes laisse supposer une actualisation du fantasme de la fille et un premier pas vers une réconciliation. Or, comme dans la scène des draps tirés, l'utopie du rêve s'est bel et bien évaporée; ce que la narratrice relate témoigne d'une réalité nettement plus pesante. Une insistance est mise sur la maison usée et poussiéreuse où les matelas irritent, les fleurs sont mortes et les fruits, mangés. La dégradation de l'espace quotidien se conjugue à l'effritement de la relation entre les deux femmes. Comme incrusté dans la crasse accumulée, l'écho d'une union perdue s'étouffe petit à petit. Cette *maison-ventre* avide et hostile demeure le seul repère en dépit de son caractère inviable et de son incidence sur les corps qu'elle abrite (« But in my breast my milk soured » [*BR*, 16]).

Malgré la lourdeur du propos, le flux de pensée en seconde moitié du recueil se démarque une fois de plus du martèlement de « Girl ». S'affirme, à travers ce mouvement, une figure maternelle complexifiée qui se reconnaît un vécu subjectif et s'autorise des remises en question : « Why did I not let you eat with your bare hands when you wanted to? Why were all the doors closed so tight shut? But they weren't closed. I saw them closed » (*BR*, 14). La forme interrogative se place comme contrepoint aux anaphores impératives de « Girl ». En effet, les « Why? » éclipsent désormais les « This is how », les mots de la mère tendant vers une forme plus ouverte, plus interprétative. Celle-ci se libère du discours qu'elle a incorporé, se hasarde à une parole propre notablement moins dissimulée que celle qu'elle livre lors de sa première apparition comme si, suivant la mise à nu de son enfant, elle se permettait à son tour une vulnérabilité et une honnêteté toutes nouvelles :

The mother tells her version of the story, of her own loss and sense of guilt, the feeling that something went wrong [...]. It seems that the mother now regrets her strictness and blames herself for the loss of the union with the daughter. The two voices alternate in a painful succession of questions and answers that express the daughter's helplessness and rage as well as the mother's love and rejection (Brancato, 2005 : 46).

Sonder les remords, les incompréhensions et les nommer, voilà qui permet la remémoration d'un état antérieur et l'élucidation des possibles causes du déclin : « We held hands once and were beautiful. But what followed? Sleepless nights, oh, sleepless nights » (*BR*, 14). La fatigue et le poids du travail maternel sont, pour la première fois, pris en compte. Au contraire du dictatorial « Girl », l'incursion de la voix de la fille engage un dialogue et une reconnaissance mutuelle avec la mère. Par endroits, les deux voix deviennent même difficiles à distinguer, semblent se fondre l'une dans l'autre comme porteuses d'une même expérience. Se lisent alors les premiers balbutiements de la recreation d'une connexion préœdipienne, à la fois convoitée et repoussée par la fille qui craint de s'y perdre. D'ailleurs portées par la voix de celle-ci, les deux nouvelles suivantes explorent cette conciliation délicate.

« Wingless » accueille un monologue se tenant entre la légèreté et le fardeau de la découverte de soi : « I can see myself clearly, through and through, from every angle. Perhaps I stand on the brink of a great discovery, and perhaps after I have made my great discovery I will be sent home in chains » (*BR*, 21). Prison stérile, la maison est ici « dénuée de projet et d'avenir » (2006 : 18) pour reprendre les termes de Vigouroux. Se maintenir en ses contours, délibérément ou non, est un frein à l'épanouissement. Parsemé de doutes, l'attachement à la mère obnubile la fille assoiffée de réassurance : « That woman over there, that large-bottomed woman, is important to me. [...] Is this a love like no other? And what pain have I caused her? And does she love me? My needs are great, I can see » (*BR*, 21). Les moments d'ouverture de la mère dans « At Last » semblent avoir doté la fille d'une envie de mieux dévoiler les fondements de leur relation. Laissée sur sa faim, elle veut comprendre, tester, questionner à nouveau. Mais leur lien paraît encore trop ténu et menace de s'effondrer. Le dialogue est alors évité et les interrogations restent en suspens. Cette occasion manquée provoque, dans la nouvelle suivante, un repli de la fille sur elle-même.

« Holidays » dépeint la première occurrence de la fille seule dans la maison, jouissant d'une liberté de choix : « Should I go to the village store or should I not go to the village store? I can if I want. If I go to the village store, I can buy a peach. [...] I will not go to the store. I will sit on the porch facing the mountains » (*BR*, 30-31). Hésitante à s'extraire de l'espace maternel, elle se résout ainsi à nommer ce qui l'entoure :

I sit on the porch facing the mountains. The porch is airy and spacious. I am the only person sitting on the porch. I look at myself. I can see myself. That is, I can see my chest, my abdomen, my legs, and my arms. I cannot see my hair, my ears, my face, or my collarbone. I can feel them, though. [...] Locking my fingers, I put my hands on my head. I see a bee, a large bumblebee, flying around aimlessly (BR, 31).

Comme si elle essayait de compléter un puzzle, la fille appréhende son propre corps pièce par pièce, se saisit au cœur de son environnement et détermine ce qui est hors d'elle afin de se tracer une nouvelle géographie corporelle. Plus encore, en décrivant chaque action, chaque inflexion de son corps, de son décor, elle se place au centre de son lieu et de son énonciation; elle se met *en scène* (non plus « offstage »). Se voulant intime, cet exercice exploratoire peine cependant toujours à se détacher de la mère :

Self-discovery seems to throw her back to the maternal world, as she suddenly remembers that « if you sit with your hands on your head, you will kill your mother⁴ ». Self-discovery, then, is associated with matricide (Brancato, 2005 : 55).

La fille est coincée dans l'antre de la mère qui, même absente, assoit son emprise. À ce stade, l'individualité ne semble pouvoir s'effectuer que par l'élimination de la mère, reconduisant le modèle patriarcal construit autour de la coupure.

« The Letter from Home » esquisse une brèche dans cette progression funeste. Une voix, qui pourrait être autant celle de la mère que de la fille, inventorie les tâches accomplies : « I milked the cows, I churned the butter, I stored the cheese, I baked the bread, I brewed the tea, I washed the clothes, I dressed the children [...] » (BR, 36). L'unique phrase énumérative n'est pas sans rappeler la forme de « Girl », quoiqu'un *je* s'en revendique désormais. Parmi cette suite d'actions familières vont s'insérer bientôt les manifestations d'un changement imminent. Ce *home*, depuis lequel s'écrit cette lettre, s'anime et imprègne l'écriture :

[...] the door banged shut, the stairs creaked, the fridge hummed, the curtains billowed up, the pot boiled, the gas hissed through the stove, the tree branches heavy with snow crashed against the roof, [...] the drawers didn't close, the faucets dripped, the paint peeled, the walls cracked [...] (BR, 38).

Vieille à craquer, la maison en carence d'entretien s'éloigne du foyer fertile et hospitalier. « I shed my skin » (BR, 36), exprime alors la voix narrative. Cette image récurrente dans le recueil⁵ évoque la mue, un renouvellement embrayeur d'une nouvelle étape de développement. La répétition de cette image (« I felt my skin shiver, then dissolve » [BR, 38]) entraîne la mise en place d'une autre ère où les vallées deviennent montagnes, les montagnes deviennent mers, les mers deviennent déserts... Se jouant des binarismes, ces inversions symboliques marquent une entrée dans un monde remodelé où

⁴ Cette phrase est présentée dans le texte comme une superstition : « [...] I have just remembered a superstition: if you sit with your hands on your head, you will kill your mother. I have many superstitions. I believe all of them » (BR, 31).

⁵ « It is a woman who has removed her skin and is on her way to drink the blood of her secret enemies » (BR, 6), « My skin had just blackened and cracked and fallen away and my new impregnable carapace had taken full hold » (BR, 56).

le nom du Père ne semble plus régner : « [...] a man came to the door and asked, “Are the children ready yet? Will they bear their mother’s name?” » (*BR*, 38.) Un homme, à l’extérieur de la maison, siffle et prie la protagoniste de le rejoindre. Elle choisit la direction opposée.

Encore précaire, cette nouvelle économie s’implantera plus solidement au cours des nouvelles suivantes. La voix maternelle de « Blackness » s’éloigne radicalement de celle qui a ouvert le recueil. Elle déploie un amour sans bornes, décrit sa fille avec admiration et lui reconnaît une agentivité, un pouvoir, une individualité. Par ses mots, la fille n’est plus sage et obéissante, mais courageuse, « pitiless » (*BR*, 50), véritable force de la nature : « My child haunts the dwelling places of the useless winged cormorants, so enarmored is she of great beauty and ancestral history. [...] She hears the sounds within the sounds, common as that is to open spaces » (*BR*, 51). Se tracent une reconnaissance et une filiation :

This is my child! When her jaws were too weak, I first chewed her food, then fed it to her in small mouthfuls. This is my child! I must carry a cool liquid in my flattened breasts to quench her parched throat. This is my child sitting in the shade, her head thrown back in rapture, prolonging some moment of joy I have created for her (*BR*, 50).

La mère constate avec fierté l’évolution de sa fille « as she stands boldly now, one foot in the dark, the other in the light » (*BR*, 51). Caractéristique du recueil, cette position d’entre-deux suggère à la fois le pas de la jeune fille entre dépendance et autonomie, mais lui confère également une force visionnaire, un avenir lumineux. Accentuée par la répétition de « *my child* » (je souligne), la persistance d’une relation de possessivité, malgré que la mère soit plus aimante, se révèle toujours. Ce détail influe manifestement sur la fille qui, modelée par une « silent voice » (*BR*, 52) envoûtante et confortable – aux antipodes de l’« ombre parlée⁶ » (1991 : 84) exigeante et sentencielle de Couchard – réfrène toute envie de détachement :

In love I move toward the silent voice. I shug off my mantle of despair. In love, again, I move ever toward the silent voice. I stand inside the silent voice. The silent voice enfolds me. The silent voice enfolds me so completely that even in memory the blackness is erased. I live in silence. [...] Living in the silent voice, I am no longer « I. » Living in the silent voice, I am at last at peace. Living in the silent voice, I am erased (*BR*, 52).

Dans cet état de quiétude et de béatitude, la fille « fully embrace[s] her submission to the mother » (Paravisini-Gebert, 1999 : 78) et finit par se fondre en un objet de la mère. C’est donc en se soustrayant qu’elle trouve sa place et se sent « invincible » (*BR*, 56), une réalité conflictuelle que remarque Brancato :

The text seems to suggest that only by learning to love her mother again, by recuperating a love disrupted by the patriarchal colonial order, can a woman claim her own identity. However, the text is also very contradictory in its conclusion, as healing

⁶ À partir de Piera Aulagnier-Castoriadis, *La violence de l’interprétation : du pictogramme à l’énoncé*, Paris, Presses universitaires de France, « fil rouge », 1975, p. 135.

is finally described as self-erasure. The author, it appears, does not find in the return to the womb a satisfactory conclusion to her quest (2005 : 67).

La fille s'établit dans la maison-ventre, nid chaud et protecteur où rien ne peut l'atteindre sinon les mots d'amour et de vénération de sa mère. Évidemment, le « trop-plein d'amour » (Couchard, 1991 : 66) demeure une manifestation positive de l'emprise et cette proximité démesurée deviendra vite asphyxiante.

« *As we walk through the rooms, we merge and separate*⁷ »

Structurée par d'incessants va-et-vient, « My Mother », l'avant-dernière nouvelle, travaille à établir cette juste distance en étant constamment freinée par une dynamique d'amour-haine révélée dès la première phrase : « Immediately on wishing my mother dead and seeing the pain it caused her, I was sorry and cried so many tears that all the earth around me was drenched » (*BR*, 60). Souhaiter la mort de la mère se loge assurément dans un schéma œdipien classique. Or cette issue est immédiatement esquivée par la résurgence de pulsions fusionnelles. Peinée, la fille enlace les seins de sa mère, s'y colle jusqu'à en étouffer et maintient cette position statique des années durant. La mère relâche éventuellement son étreinte pour poser sa fille sous un arbre. Enfin hors des bras et de la maison, cette dernière respire et s'épanouit : « Instantly I grew my own bosoms [...] where, if necessary, I could rest my own head » (*BR*, 53). Progressivement autonome, la jeune fille retrouve en son propre corps le confort et la sécurité jusqu'alors recherchés chez la mère, sans toutefois initier de rupture nette avec celle-ci. Elle remarque la flaque de larmes entre leurs deux corps et se met instinctivement à récolter des cailloux pour circonscrire en petit étang l'eau noire et toxique. De la douleur naît donc un élan créateur, une borne mémorielle permettant d'apprendre de leurs erreurs et de passer à autre chose : « My mother and I now watched each other carefully, always making sure to shower the other with words and deeds of love and affection » (*BR*, 54).

Deux fragments se succèdent alors. Le premier campe la fille sur le lit de sa mère « trying to get a good look at [herself] » (*BR*, 54). Sous la lumière des chandelles, les ombres des deux protagonistes se projettent sur les parois de la chambre. Mais ce que la fille remarque est l'espace inconciliable entre elles : « [...] our shadows had made a place between themselves, as if they were making room for someone else. Nothing filled up the space between them, and the shadow of my mother sighed » (*BR*, 54). Après un court moment de connivence où elles s'assistent dans une mélodie improvisée, la mère souffle sur les mèches et la fille se remet à essayer d'appréhender son corps. Si les ombres peinaient à se rejoindre, les femmes entament ensuite une communion alors que la mère « s'efforce

⁷ *BR*, 60.

d'étendre l'espace de leur existence » (Rich, 1980 : 244) par une métamorphose : brillante dans le noir, les dents qui poussent, la mère devient reptilienne. Loin d'être une vision d'horreur pour la fille, cette mutation fascine et encourage un exercice mimétique : « Silently, she had instructed me to follow her example, and now I too traveled along on my white underbelly, my tongue darting and flickering in the hot air » (*BR*, 55). Cette nouvelle confiance et acceptation de leur corporéité participe au « legs nettement matrilineaire » (1980 : 17) encouragé par Rich, tout en déjouant la ressemblance dictée dénoncée par Couchard, puisque ce modèle corporel et comportemental contrecarre les carcans normatifs. Paradoxalement, en regardant sa mère comme dans un miroir⁸, il devient plus facile pour la fille de se percevoir entière et de s'inscrire comme véritable prolongement de la première : « "Look," said my mother » (*BR*, 55).

Toujours selon cette même logique de fragments-échos, se succèdent un passage idyllique puis son envers. Reprenant des motifs de la communion totale au cœur d'un décor inviolé (très près du fantasme de « In the Night »), mère et fille se tiennent enlacées l'une l'autre dans les fonds marins. Un espace hors du temps, d'amour profond, de repos intra-utérin où la mère donne et où la fille demande sans être assouvie : « My mother and I wordlessly made an arrangement – I sent out my beautiful sighs, she received them; I learned ever more heavily on her support, she offered her shoulder [...]. A long time passed, at the end of which I had hoped to see my mother permanently cemented to the seabed » (*BR*, 55). L'instant d'après, mère et fille s'établissent dans un décor hostile. La fille tente de s'adapter aux conditions inhospitalières d'une caverne froide et sombre auprès d'une présence maternelle qui, désormais, lui apparaît moqueuse et mesquine : « She said, "What a strange expression you have on your face. So cross, so miserable, as if you were living in a climate not suited to your nature." Laughing, she vanished » (*BR*, 57). Sensible au rejet de sa mère et frustrée par cette soudaine distance, la fille s'évertue à lui construire une maison-piège : jolies fenêtres, rideaux, murs décorés surplombent un profond trou. Or plutôt que d'y tomber, la mère flotte et s'y plaît et la fille, elle, se frappe à sa propre vulnérabilité : « I had grown big, but my mother was bigger, and that would always be so » (*BR*, 56). La forme même de ces fragments met en lumière le caractère fluctuant de cette relation et la force de l'emprise exercée sur la fille. Les situations de rejet et leur pendant fusionnel, où l'ambivalence se loge tant dans les actions de la mère que dans les sentiments de la fille, s'alternent. Vivre aux côtés de la mère inspire une fureur, mais vivre sans elle est inenvisageable. Ce n'est que la mère qui peut mettre fin à ce cercle vicieux :

⁸ Il est intéressant de constater ici que la fille regarde directement sa mère (et non plus, par exemple, à travers l'opacité d'un étang de larmes) afin de recevoir une image d'elle-même. L'une devant l'autre, elles se voient sans filtre et acceptent l'autre en soi.

One day my mother packed my things in a grip and, taking me by the hand, walked me to the jetty, placed me on board a boat, in care of the captain. My mother, while caressing my chin and cheeks, said some words of comfort to me because we had never been apart before. She kissed me on the forehead and turned and walked away (BR, 59).

Cette décision maternelle unilatérale est déchirante pour la fille. Le deuil est difficile puisque teinté d'un sentiment d'irrésolution. De fait, le retour sur la terre ferme se confond en retrouvailles : « Even though the face was completely different from what I was used to, I recognized this woman as my mother » (BR, 59).

Comme une spirale salvatrice, *At the Bottom of the River* efface, recommence, revisite et réécrit les écarts pour enfin parvenir à l'actualisation du fantasme préœdipien initial. À l'issue de ces « passionate recyclings » (Caton, 1996 : 135), il n'y a plus d'ambiguïtés ni de réticences : mère et fille consolident leurs « gestures towards healing » (Bouson, 2012 : 32) et se perdent dans un pré-œdipe réinvesti à fond, à l'image du rêve de « In the Night ». Leurs voix, leurs pas deviennent indissociables : « [...] we were in complete union in every other way. What peace came over me then, for I could not see where she left off and I began, or where I left off and she began » (BR, 60). Dans leur demeure, les fissures font office de souvenirs, la rancœur s'est estompée et cette ultime cohabitation prend des allures de rite de passage : « We eat from the same bowl, drink from the same cup; when we sleep, our heads rest on the same pillow. As we walk through the rooms, we merge and separate, merge and separate; soon we shall enter the final stage of our evolution » (BR, 60).

Une maison à soi

Après avoir abrité une danse filiale semée d'essais, de rejets, de résilience, la collection s'achève sur la nouvelle éponyme, où la jeune fille dresse un bilan : « I see myself as I was as a child. How much I was loved and how much I loved [...]. How much I loved myself and how much I was loved by my mother » (BR, 73). Ce sentiment d'affection envers soi et autrui semble s'inscrire et se développer en corrélation directe avec l'amour maternel. Apaisée et reconnaissante, la fille en souligne les démonstrations : « My mother made up elaborate tales of the origins of ordinary food, just so that I would eat it » (BR, 73). Ce souvenir met en évidence le caractère nourricier de leur relation; la mère assure la survie, l'assouvissement des besoins de base et transmet, par la même occasion, une tradition orale fertile pour l'imaginaire. Elle mobilise aussi un désir d'élever ce qui est banal et crée une cosmogonie à partir de l'« ordinary ».

En lorgnant le fond de la rivière, la fille distingue une maison « of only one room » (BR, 75) qui trône au milieu d'un monde lumineux, sans divisions et où tout est « true to itself » (BR, 76) : « how new, how new – and I longed to go there » (BR, 78). Croisant son reflet dans l'eau, elle se reconnaît et

s'assume enfin : « I saw myself clearly [...] and over my will I had complete dominion » (BR, 79). D'un même souffle, elle s'établit comme *être-au-monde* (Merleau-Ponty, 2005) et perce une ouverture dans l'emprise maternelle opaque pour s'aventurer au-dehors :

And so, emerging from my pit, [...] I step into a room and I see that the lamp is lit. [...] And as I see these things in the light of the lamp, all perishable and transient, how bound up I know I am to all that is human endeavor, to all that is past and to all that shall be, to all that shall be lost and leave no trace. I claim these things then – mine – and now feel myself grow solid and complete, my name filling up my mouth (BR, 81).

Si *At the Bottom of the River* s'échafaude sur cette individualisation progressive, sa polyphonie dote tant la fille que la mère d'une subjectivité. Les dix nouvelles, indépendantes en soi, s'alignent tout naturellement pour dévoiler le parcours initiatique de leurs protagonistes. Elles se répondent, me semble-t-il, bien plus que par échos. Elles se posent toujours en prolongement de la précédente, s'emboîtent et s'enrichissent jusqu'à l'obtention d'un récit tout à fait ficelé, même si spiralé.

Plutôt que d'élaborer un épanouissement dépendant du déni de la mère patriarcale, Kincaid propose un remodelage de la relation mère-fille – traversée de réussites, de douleurs, de sempiternels recommencements –, primordial pour passer à une nouvelle étape de constitution identitaire. Mère et fille se revisitent, évoluent envers et contre l'autre et négocient leur espace vital dans une « cosmic view of womanhood » (1989 : 407) pour reprendre les mots de Wendy Dutton. Nul besoin de tuer la mère ni de s'en écarter drastiquement. La scission finale n'advient que par la réactualisation d'une phase préœdipienne où il n'existe pas de « dieu-Phallus » (Irigaray, 1987 : 44) qui vienne trancher le lien, mais seulement une compréhension mutuelle du besoin de s'affirmer comme deux entités pleines. Loin d'être arrachée à toutes ses complexités, la mère somme sa fille d'une éducation stricte, se montre tantôt distante et intransigeante, tantôt sensible et affectueuse. Son autorité déployée par « chant suave ou assertion brutale » (Couchard, 1991 : 84) se module sous le signe de l'ambivalence. Mais malgré son emprise mouvante, elle demeure une figure rassurante, inspirant plus généralement un sentiment d'appréciation et de confiance entre femmes : « Looking at the horizon again, I saw a lone figure coming toward me, but I wasn't frightened because I was sure it was my mother. As I got closer to the figure, I could see that it wasn't my mother, but still I wasn't frightened because I could see that it was a woman » (BR, 42). Ce faisant, Kincaid évite d'être « complice du meurtre de la mère » pour promouvoir la reconnaissance d'une « généalogie féminine » (Irigaray, 1987 : 31). C'est à *partir de*, et non *contre*, cette filiation retrouvée que s'énonce l'affirmation identitaire de la fille. Si celle-ci n'est encore qu'à l'aube de son devenir, elle semble néanmoins plus outillée pour y consentir et plus sereine : « For now a door might suddenly be pushed open and the morning light might rush in [...] » (BR, 81). La voilà prête à sortir de la maison, non par la fuite, ni par la démolition, mais par la porte désormais ouverte sur l'avenir.

Bibliographie

Corpus primaire

KINCAID, Jamaica (1985), *At the Bottom of the River*, New York, Aventura Edition.

Corpus secondaire

BACHELARD, Gaston (1967), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.

BAILEY, Carol (2010), « Performance and the Gendered Body in Jamaica Kincaid's 'Girl' and Oonya Kempadoo's *Buxton Spice* », *Meridians*, vol. 10, n° 2, p. 106-123.

BOUSON, J. Brooks (2012), *Jamaica Kincaid: Writing Memory, Writing Back to the Mother*, New York, SUNY Press.

BRANCATO, Sabrina (2005), *Mother/Motherland in the works of Jamaica Kincaid*, New York, Peter Lang.

CATON, Louis F (1996), « Romantic Struggles: The Bildungsroman and Mother-Daughter Bonding in Jamaica Kincaid's *Annie John* », *Melus*, vol. 21, n° 3, p. 125-142.

COUCHARD, Françoise (1991), *Emprise et violence maternelles : étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod.

DUTTON, Wendy (1989), « Merge and Separate: Jamaica Kincaid's Fiction », *World Literature Today*, vol. 63, n° 3, p. 406-410.

IRIGARAY, Luce (1987), « Le corps-à-corps avec la mère », *Sexes et parentés*, Paris, Minuit, p. 21-33.

KINCAID, Jamaica (1986), *Annie John*, New York, Penguin.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2005), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth (1999), *Jamaica Kincaid: A Critical Companion*, Westport, Greenwood Press.

RICH, Adrienne (1980), *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël/Gonthier.

SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota bene.

SMART, Patricia (1988), *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique.

VIGOUROUX, François (2006), « Dans la peau de la maison », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, vol. 37, n° 2, p. 17-21.

VORDA, Allan (1996), « An Interview with Jamaica Kincaid », *Mississippi Review*, vol. 24, n° 3, p. 49-76.

La filiation artistique entre femmes dans *Chocolat amer* de Laura Esquivel

Chocolat amer, livre de réalisme magique écrit par Laura Esquivel en 1989 et traduit de l'espagnol par Eduardo Jimenez et Jacques Rémy-Zéphir, raconte l'histoire d'un amour impossible entre Tita, cuisinière douée dont les plats ont des propriétés magiques, et Pedro, jeune homme de son village. Benjamine de la famille, Tita doit, selon la tradition familiale, renoncer au mariage ainsi qu'à la maternité pour s'occuper de sa mère – femme redoutable qui élève ses filles avec une main de fer – jusqu'à la mort de celle-ci. Mamá Elena tient sa plus jeune sous une « emprise maternelle », concept avancé par Françoise Couchard (1991), la violentant physiquement ainsi que verbalement et la réduisant à sa possession. Elle perpétue les règles patriarcales et la soumission féminine au sein de sa famille. Isolée de ses sœurs, Rosaura et Gertrudis, et confinée dans l'espace de la cuisine, Tita passe tout son temps avec sa figure maternelle de substitution et cuisinière de la ferme, Nacha. Dans le présent article, nous démontrerons que l'art culinaire, un des seuls médiums à la portée de la benjamine, lui donne une voix / e de sortie. En effet, dans ce roman, les arts dits mineurs, tels que les recettes, permettent à Tita d'acquérir une forme de subjectivité et de s'inscrire dans une filiation de mère en fille spirituelle, d'artistes qui s'inspirent les unes les autres. Sa solitude est brisée du moment qu'elle intègre la lignée dont Nacha est la dernière héritière et qu'elle la poursuive avec sa descendance, comme sa petite-nièce, la narratrice de *Chocolat amer*, qui s'inspire du legs pour construire son histoire à partir des inventions de sa grand-tante. Si pour Lori Saint-Martin (2002), seule la figure de la mère-créatrice peut défaire l'impasse selon laquelle les femmes croient devoir abandonner leur féminité pour créer, nous faisons alors l'hypothèse que Tita entraînera la fin du destin circulaire de la Garza et instaurera une succession artistique féminine plutôt que de rejouer la tradition patriarcale et l'emprise maternelle. Les générations futures auront donc la possibilité d'être parents et créatrices sans compromis.

Vivre pour servir sa mère : l'emprise à son extrême

La mère paraît toute-puissante dans *Chocolat amer*. Elle maintient son entourage dans la terreur par son omniprésence. Tita la soupçonne même de pouvoir lire dans ses pensées. Chaque fois que Pedro et elle se rapprochent, un bruit de pas ou un cri de Mamá Elena les arrête. De ses yeux d'aigle, la matriarche espionne tout, scrute les occupant·es de sa maison, intrusive, et cherche des secrets dans leurs gestes nerveux. Contrôlante, elle supervise l'accès à la moindre cuillère de sucre. Toutes les portes et les armoires sont barrées, et c'est Mamá Elena qui est la seule détentrice des clés, attachées

à sa taille dans un gros trousseau. La ferme constitue un univers presque entièrement féminin. Le mari d'Elena étant mort, la femme règne en maîtresse incontestée de la maisonnée; elle ne répond de quiconque, personnifiant une souveraineté maternelle. Elle défend le ranch, fusil en main, avec un tel aplomb qu'il fera sourcilier le capitaine de la révolution, venu voler des vivres à la ferme :

Le regard de Mamá Elena était réellement difficile à soutenir, même pour un capitaine. Il avait quelque chose de terrifiant. Il suscitait chez ses destinataires une peur indescriptible, le sentiment d'être jugé et condamné pour les fautes commises. Chacun était en proie à une peur puérile de l'autorité maternelle¹.

De son simple regard, Mamá Elena fait retomber en enfance le plus puissant des soldats, soudain vulnérable comme s'il se retrouvait devant sa propre mère en train de le réprimander. Malgré l'absence d'hommes, la matriarche de la Garza reconduit tout de même les règles patriarcales. Elle force ses filles à se conformer aux rôles « féminins » et aux traditions ancestrales de la famille. La mère de *Chocolat amer* a une mainmise puissante sur ses enfants, et surtout sur Tita, qui doit se sacrifier et se soumettre à la tradition. L'« emprise maternelle », définie par Françoise Couchard, évoque un emprisonnement ou, du côté juridique, « une mainmise administrative sur une propriété privée » (Couchard, 1991 : 67), ou encore une empreinte, marque visible laissée sur le corps. En effet, poursuit-elle,

[L]'emprise qui dépossède l'autre, qui peut aller jusqu'à l'anéantir dans ses désirs et son individualité, risque toujours de prendre corps, de prendre aussi les corps en s'abîmant dans les excès de la maltraitance exacerbée, dans les coups donnés par pur sadisme ou dans la torture (*ibid.* : 67-68).

Cette domination se manifeste, entre autres, par la reconduction et l'imposition de modèles typiquement féminins. Le rôle de la mère dans le schéma patriarcal consiste à transmettre les attentes sociétales qui restreignent le pouvoir d'action des femmes de génération en génération. En effet, la mère impose à sa fille d'obéir à ses désirs à elle, de s'inscrire dans les mêmes modèles qu'elle, et donc, de lui ressembler, de consentir à la soumission en la perpétuant. En d'autres mots, il revient à la mère de plier ses héritières à la loi patriarcale. Ce « dressage » (*ibid.* : 69), nous dit Couchard, varie selon les traditions de la culture à laquelle les femmes appartiennent. Les moules, dans lesquels doivent se couler certaines d'entre elles pour correspondre aux normes et aux attentes, incluent souvent l'injonction au silence et la nécessité d'être au service des hommes en accomplissant des tâches ménagères et en prenant soin des enfants. Cette « domestication » entraîne des révoltes intérieures chez les filles qui seront parfois étouffées par leur mère au moyen de la violence physique. Face à ce rapport de force absolu entre l'enfant et la mère, les filles refouleront leur colère ainsi que leurs désirs de rébellion et développeront des sentiments dépressifs en réponse à ces contraintes

¹ Laura Esquivel, *Chocolat amer*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1991 [1989], p. 102. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *CA* suivi immédiatement du numéro de la page.

imposées si tôt. Le patriarcat, dans sa logique de fonctionnement, confère en effet une certaine influence à la mère; elle bénéficie d'une autorité importante sur l'espace domestique, à défaut d'en avoir une dans la sphère publique. Celle-ci peut mal supporter que sa descendante s'affranchisse et brise la tradition qui existe depuis des générations, car « cette répétition est pour la mère l'assurance d'asseoir son pouvoir et son *emprise* sur la fille » (*ibid.* : 79; souligné dans le texte).

La poigne de Mamá Elena dépasse complètement les bornes et réduit Tita à sa « chose ». Son corps appartient également à sa mère, ce qui permet à une violence physique cruelle de s'installer. La femme insulte Tita, la menace et la bat avec une force brutale; elle la gifle et la jette par terre le jour où elle voit de la rébellion dans son regard. Entraînée par cette rivalité entre femmes encouragée par la société, la mère, qui ne se fie qu'à ses propres lois, veut répéter ce qu'elle a elle-même vécu. Lorsque les coups ne pleuvent pas, la violence verbale est employée :

Tu ne vauds rien, tu es une moins que rien qui ne se respecte même pas! Tu as souillé le nom de toute ma famille, depuis celui de mes ancêtres jusqu'à celui de cette maudite créature que tu portes dans tes entrailles [...]. Je vous maudis toi et lui à jamais! (CA, 188.)

Ces mots sont criés par Mamá Elena qui croit à tort Tita enceinte du fils illégitime de Pedro. Couchard soutient que les menaces et les injures agissent, pour la figure maternelle, comme si elles s'infiltraient véritablement dans la chair de la fautive « pour en expulser le mauvais » (Couchard, 1991 : 83). Les filles ainsi terrorisées et violentées désirent puissamment la mort de leur mère. Empêchée par ses propres parents de vivre son grand amour avec José Trevino, parce que la mère du jeune homme est noire, Mamá Elena est forcée à la place d'épouser Juan de la Garza. Elle impose un destin similaire au sien à ses enfants et prend la décision de lier Rosaura, la sœur de Tita, au fiancé de celle-ci. Elle poussera la violence plus loin encore en obligeant la benjamine à être confrontée au mariage de l'homme qu'elle aime, puisque tous et toutes habiteront sous le même toit. En conséquence, une rivalité exacerbée se développera entre les deux sœurs, car elles se battront pour l'attention du jeune homme, ce qui les condamne toutes les deux au malheur. Si la matriarche est intransigente avec ses trois filles (et avec tout le monde), elle réserve un traitement particulièrement sadique à sa plus jeune, qu'« elle avait commencé à [...] tuer dès l'enfance, à petit feu » (CA, 59).

Cruelle, « quand il s'agissait de couper, démanteler, démembrer, ravager, servir, sectionner, bouleverser ou détruire quelque chose, Mamá Elena était une experte » (CA, 108). Justifiée dans ses actes par la tradition, elle traite Tita comme son esclave. En plus d'être la cuisinière de la maisonnée, elle doit accomplir quantité de tâches, qu'elle seule est autorisée à performer. La cérémonie du bain, par exemple, requiert de remplir la baignoire, de laver le corps de la mère, de repasser ses vêtements

et de brosser ses cheveux, étapes qui ne sont jamais réalisées à la hauteur des attentes maternelles. Mamá Elena lui refuse la moindre marque de tendresse et prend un malin plaisir à lui retirer tout ce qu'elle possède. Elle ira jusqu'à renvoyer Roberto de la maison, le fils de Pedro et de Rosaura, « qui était plus à elle qu'à personne » (CA, 89). C'est en effet Tita qui s'occupe du bébé et qui le nourrit, ses seins de célibataire procurant de façon « inexplicable » (CA, 87) du lait pour le petit affamé. Mamá Elena, attentive aux rapprochements que cette situation entraîne entre Pedro et Tita, forcera le déménagement de Rosaura, de Pedro et de Roberto à San Antonio, au Texas. Loin de Tita, sa source de nourriture, Roberto périt rapidement, événement qui plonge la mère de substitution dans une colère sourde. Elle se révolte pour la première fois, hurle qu'elle en a assez des règles de Mamá Elena et l'accuse de la mort de Roberto, ce à quoi la matriarche répond en lui brisant le nez avec une cuillère de bois. Tita se réfugie dans le pigeonnier et refuse de le quitter, le regard égaré, traumatisée par cette perte qui marque pour elle l'apogée de la violente emprise dont elle est prisonnière. Elle gavage jusqu'à la mort un pigeonneau qu'elle a amené avec elle et persiste à presser des vers contre son bec alors même que la vie a quitté depuis longtemps son petit corps. L'épisode semble révéler son sentiment de culpabilité lié au décès du bébé, qu'elle n'a pu continuer d'alimenter.

Mamá Elena envoie chercher un médecin pour faire enfermer sa fille, devenue « folle » (CA, 111). Le docteur John Brown, amoureux de Tita, la loge plutôt chez lui. La servitude familiale à laquelle sa mère avait destiné la jeune fille suscite chez elle une crise violente qui la laisse désorientée et muette pendant six mois, incapable de dire sa douleur. Retirée de l'environnement dangereux où elle a passé toute sa vie, Tita encaisse le contrecoup de la violence parentale. Hors de l'urgence de la survie, son corps n'a plus à s'activer et a désormais l'espace pour vivre ses émotions. Submergé et replié sur lui-même pour se conserver, il apparaît autrement aux yeux de la jeune femme. En effet, goûtant à la liberté pour la première fois de sa vie, loin de la terrible Mamá Elena et de ses ordres, elle passe

des heures entières à regarder ses mains. Elle les scrut[e] tel un bébé et les reconnai[t] pour siennes. Elle pouvait les mouvoir à sa guise, mais elle ne savait pas encore qu'en faire, à part tisser. Elle n'avait jamais eu le temps de penser à ces choses. Auprès de sa mère, les obligations de ses mains étaient froidement déterminées, sans la moindre hésitation (CA, 120).

Telle une enfant, Tita découvre tranquillement son corps, se l'approprie. Un nouveau langage corporel s'ouvre à elle, un qui parvient à dépasser la répétition du même. Elle le considère petit à petit, encore incapable de dédier ses mains à autre chose qu'aux motifs redondants des activités comme le tissage. Elle préférerait malgré tout les voir se transformer en ailes, souhaitant se fuir pour ne pas avoir à prendre de décisions et à confronter sa réalité. Elle chemine néanmoins vers l'avant, en se permettant ainsi de ne pas faire ce dont elle n'a pas envie. Durant cette période de détresse, ses mains ne seront

pas au service d'une recette de cuisine; c'est d'ailleurs le seul mois où, au lieu de l'art culinaire, est pratiquée par John une technique de confection d'allumettes, suivant le savoir-faire ancien de sa grand-mère.

Ce sera le bouillon de queue de bœuf de Nacha, préparé et apporté par Chenchá, servante de la ferme, qui sortira Tita de sa catatonie. Elle retrouve, avec le souvenir de Nacha confectionnant la recette avec elle, l'envie de parler et de faire face à la vie. Elle se reconnaît enfin comme s'appartenant et peut réfléchir à un avenir plus libre et créatif. C'est comme si cet événement avait provoqué une fracture qui a permis à la fille de se séparer de la mère et d'ainsi entrer dans une nouvelle forme de subjectivité. Une fois le lien de sang et d'obéissance brisé, Tita renaît. Un flot de larmes jaillit de ses yeux comme le jour de sa naissance. Avec ces pleurs, la benjamine arrive enfin à reconnaître et à vivre ses émotions. Libérée en grande partie de l'emprise qu'exerce Mamá Elena sur elle, Tita, dont la première décision une fois guérie était justement de ne jamais retourner vivre au ranch, revient tout de même à la ferme pour s'occuper de sa mère blessée, par culpabilité. Rayonnante de santé, elle soutiendra cette fois-ci le regard de la matriarche jusqu'à ce que cette dernière détourne les yeux. Convaincue que sa plus jeune tente de l'empoisonner avec les assiettes qu'elle lui prépare, Mamá Elena meurt après avoir gobé trop de vomissant, décès qui réalise en réalité les fantasmes cachés de Tita.

Dans le livre *Chocolat amer*, la nourriture est ainsi source de vie et de mort. Alors que les mets de Nacha redonnent force et espoir à Tita, les recettes de celle-ci anéantissent indirectement sa mère biologique. Mamá Elena est la seule à détecter dans son assiette un goût amer qui gâche tous les plats pourtant savoureux de Tita. Paranoïaque, elle devient alors obsédée par la peur d'être intoxiquée et renvoie les aliments à la cuisine. Si on assimile l'amertume que la mère décèle dans les préparations à la rancœur que ressent la benjamine, le rejet de Mamá Elena révèle son incapacité à reconnaître, à faire face et à accepter le même sentiment que ressent sa fille à son égard. Mamá Elena refuse, en même temps que les vivres, le moyen d'expression de cette dernière, les sentiments et l'individualité de sa plus jeune. Pour celle qui lui a donné la vie, l'émancipation de sa progéniture est redoutée, elle a tout à y perdre, car sous la loi patriarcale, sa puissance se gagne aux dépens de celle de ses filles. Or, Nacha trace un autre chemin pour Tita; elle l'insère dans une tradition où les femmes s'entre-rechargent, communiquent l'une à l'autre de la force vitale, et ce, principalement à travers la cuisine. Si le rôle de cuisinière est attribué par Mamá Elena à sa fille pour l'opprimer, la même occupation, guidée par Nacha, est retournée en un acte libérateur. C'est le rejet de la nourriture, signe de la

libération de Tita, qui enverra Mamá Elena à sa mort. Une seule des deux peut survivre puisque la mère ne consentira jamais à partager ses privilèges et à coexister en égal avec sa fille.

Faire avec le quotidien de l'art libérateur

Si la mère tyrannique fait des pieds et des mains pour détruire toute forme d'insoumission chez sa benjamine, celle-ci riposte grâce à l'art. Ses talents artistiques, plus particulièrement ses dons culinaires, lui permettront de se rebeller et de trouver sa voix / e. Bien que la mère réprime violemment tout écart dans les recettes lors de la conception des plats, Tita ne peut s'empêcher de transgresser les règles. Surveillée dans tous les aspects de sa vie, elle s'accorde quelques audaces au fourneau : « Les saveurs, les odeurs, les mixtures et leurs effets éventuels échappaient [au] contrôle rigoureux » (CA, 57-58) de Mamá Elena. Confinée dans l'espace domestique de la cuisine et au rôle de servante, Tita s'exprime à travers les arts ménagers, seuls médiums à sa disposition. En effet, la répétition des mêmes tâches structure tous ses jours :

Se lever, s'habiller, allumer le feu dans le poêle, préparer le petit déjeuner, nourrir les animaux, laver la vaisselle, les lits, préparer le repas, laver la vaisselle, repasser le linge, préparer le dîner, laver la vaisselle, et ainsi de suite jour après jour, année après année (CA, 120-121).

Tita n'a ni le temps ni l'espace pour exploiter ses talents artistiques autrement qu'à la cuisine. Elle ne bénéficie pas d'une chambre à elle pour créer.

Lori Saint-Martin explique, dans *La voyageuse et la prisonnière* (2002), que l'invention de l'artiste moderne et, du fait même, de la supériorité du grand art sur les arts mineurs, comme ceux pratiqués par la protagoniste de *Chocolat amer*, concorde avec un recul du droit des femmes aux XVIII^e et XIX^e siècles. Si le Moyen Âge et la Renaissance ne reconnaissent pas de différences entre l'art et l'artisanat, l'artiste est, avec l'arrivée du romantisme, vu comme un génie, un « Dieu romantique, un mâle héroïque » (Saint-Martin, 2002 : 265), créateur d'œuvres singulières qui reflètent sa sensibilité, alors que l'artisan devient un « technicien qui exécute les idées et les conceptions d'autrui » (*ibid.* : 272). Les qualités dites féminines, dont la pureté, la douceur et l'abnégation, sont en opposition avec celles de l'artiste moderne, soit « l'énergie créatrice, la force vitale et la fidélité absolue à sa vision intérieure » (*ibid.* : 263). Le créateur, masculin par défaut, se montre aventureux, alors que la femme, sage, reste à la maison; « [c]'est dire que les termes mêmes dans lesquels on définit l'artiste excluent les femmes », soutient Saint-Martin (*ibid.* : 265). Cette logique, qui renforce la dichotomie associant les femmes au corps, à la reproduction, et les hommes à l'esprit, à la création, entraîne l'hégémonie des seconds en culture. Lori Saint-Martin cite Germaine Greer, écrivaine et critique de l'art féministe, qui avance que ce serait l'éducation à la féminité qui défavoriserait le développement de traits propres

à l'artiste moderne et non la biologie. Historiquement, les créatrices appartiennent plus souvent que les autres aux catégories de veuves, divorcées ou célibataires. Cela s'explique par le fait qu'elles ont des vies en dehors des contraintes qui accompagnent le mariage et la maternité. En effet, la mère fait face à plusieurs obstacles : « Il faut de l'énergie vitale pour créer et [...] vampirisée en quelque sorte par ses grossesses et ses besoins sans fin, [elle] en est cruellement privée » (*ibid.* : 269). Les femmes se trouvent aussi désavantagées dans le milieu des arts, car elles possèdent de moindres possibilités de transmettre leurs habiletés et leurs expériences aux générations futures. En effet, elles n'ont pas accès aux centres où se développe la théorie artistique et ne peuvent non plus accéder aux postes d'enseignement, alors que le créateur qui a réussi deviendra, lui, le « père d'une lignée spirituelle » (*ibid.* : 271). La division historique entre art et artisanat fait apparaître une hiérarchie où les femmes ressortent grandes perdantes, réduites « à l'espace domestique, à l'amateurisme, à l'anonymat et à l'artisanat » (*ibid.* : 273), tandis que les hommes sont attachés « à la sphère publique (école, ateliers de peinture, salon, musées), au travail rémunéré, à la recherche de la renommée et aux formes prestigieuses, notamment la peinture et la sculpture » (*idem*). La critique féministe de l'art, à partir de 1970, a remis en question les critères qui définissaient ce qui relevait du grand art et ce qui n'en était pas afin d'élever les habiletés associées au féminin; ces arts dits mineurs ont hérité de ce statut justement (et uniquement) parce qu'ils sont devenus exclusifs au sexe féminin avec le temps, notamment « [c]ar l'impulsion créatrice de très nombreuses femmes s'est exprimée, faute de formation, de possibilité concrète et de temps, dans l'exercice des arts mineurs » (*ibid.* : 272).

Tita fait partie de ces femmes qui se trouvent dans l'impossibilité, par leur condition, de produire de « grandes œuvres » comme le ferait l'artiste moderne. Son besoin de créer sera plutôt exprimé au moyen des arts dits mineurs, artisanaux. Née « sur la table de cuisine, parmi les odeurs d'une soupe au vermicelle qui cuisait, celles du thym, du laurier, de la coriandre, du lait bouilli, de l'ail et, bien sûr, de l'oignon » (*CA*, 13), Tita aurait provoqué sa naissance avant l'heure pour se retrouver au plus vite parmi les *Tortas*, son plat préféré. La petite renonce au confort du ventre de sa mère au profit de celui de la cuisine, espace chaud et douillet où les aliments et les liquides (larmes, bouillons et autres) font abondance. La benjamine développe une relation forte avec Nacha, la nourricière de la maisonnée qui, si elle ne sait ni lire ni écrire, cuisine divinement. Célibataire, elle se consacre à transmettre le savoir-faire culinaire à Tita, sa préférée puisqu'elle mange de tout, et cette dernière acquiert, dès son plus jeune âge, un « sixième sens pour tout ce qui touch[e] à la nourriture » (*CA*, 15), véritable vocation pour elle. La cuisine et la cour du domaine composent le royaume de la petite, « son monde » (*CA*, 16), et tout ce qui en déborde lui reste étranger.

Les inventions de Tita représentent bel et bien des œuvres d'art à part entière. Dans son essai, Lori Saint-Martin cite Judy Chicago, créatrice de l'installation artistique *The Dinner Party*, qui soutient que la différence entre art et artisanat tient à l'intention qu'a l'artiste et non au médium qu'elle emploie : « Dans l'art, la technique est subordonnée à la signification, alors que dans l'artisanat, la technique ou le processus est une fin en soi » (Chicago, citée dans Saint-Martin, 2002 : 274). Saint-Martin remarque que l'œuvre d'art constitue une production unique qui révèle des traces de la personnalité de l'artiste. Selon elle, c'est « l'impulsion créatrice qui est valorisée, le produit final [...] a en un sens moins d'importance que le chemin qu'on emprunte pour aller vers lui » (*ibid.* : 297). L'état d'esprit de Tita lorsqu'elle cuisine ou tisse est bien loin de celui d'une ménagère qui réalise mécaniquement des tâches pratiques. La jeune virtuose invente ses plats, submergée par les souvenirs et les émotions qu'elle transpose dans ses créations donnant vie à de véritables chefs-d'œuvre. Ses pleurs et son sang se mélangent aux mets qu'elle confectionne. L'acte créateur pourrait ici ressembler à un accouchement, Tita pleurant et se déversant comme on perd les eaux avant de donner la vie. Par exemple, ses larmes s'ajouteront au fondant du gâteau de mariage qu'elle prépare pour son fiancé Pedro et sa sœur Rosaura. Tita se revoit, pendant la confection du gâteau, enfant vêtue de blanc à l'église et rêvant du jour où elle y entrerait au bras d'un homme. Rejouant donc ici le sacrement de l'Eucharistie et le don de soi que promettent les vœux de mariage, Tita livre son corps et son sang dans les plats qu'elle confectionne. Tout ce qu'elle a et tout ce qu'elle est, autant physiquement que mentalement, débordent dans les créations qu'elle destine aux autres. Ceux et celles qui consomment ce qu'elle prépare sont dès lors liés à la jeune femme le temps d'un repas. Tita transmet ainsi ses émotions aux autres, la cuisine devenant un moyen de communication privilégié, un dispositif pour retrouver son droit de parole réprimé par sa mère. Dans cette communion des corps par la nourriture, les effets de ses inventions culinaires sur les convives sont des plus forts puisque celles-ci possèdent des propriétés magiques. La consommation du gâteau de mariage de Pedro et de Rosaura entraîne chez les invité·es une intoxication qui a pour symptômes de la mélancolie, de la frustration et un regret cuisant face à la plus grande romance qu'il·elles aient vécue. Nacha en perdra la vie, sanglotant sur une photo de son ancien fiancé qui avait été congédié par Mamá Elena.

Un autre événement du même registre se produit lorsque Tita confectionne des cailles aux roses pour faire disparaître sans le jeter, tel qu'ordonné par Mamá Elena, le premier bouquet reçu de Pedro. Bouleversée par l'amour et par le désir puissant que son corps dirige vers le mari de sa sœur, elle serre contre elle les fleurs au point de s'entailler les doigts et la poitrine, et saigne dans le plat. La préparation de cailles aux roses se montre irrésistiblement aphrodisiaque. Tita, bien que physiquement présente, s'absente pourtant durant ce rituel :

On eût dit que, par un extraordinaire phénomène d'alchimie, son être s'était dissous dans la sauce des roses, dans le corps des cailles, dans le vin et dans chacune des odeurs du repas. Elle s'insinuait ainsi dans le corps de Pedro, voluptueuse, aromatique, sensuelle, chaude, totalement sensuelle (CA, 62).

La nourriture provoque une communication entre les deux amants qui ne peuvent vivre leur inclination autrement, étroitement surveillés par la matriarche. Les amoureux sont unis par ce pont spirituel créé par le mets. Par le biais de celui-ci, une forme de sexualité empêchée s'installe et la sœur de Tita, Gertrudis, sorte de réceptacle de la relation, se sent consumée par le désir, son corps brûlant transpire de grandes gouttes à l'arôme de rose. La jeune femme est amenée et possédée par Juan, capitaine de la révolution commandé par une force supérieure de poser ce geste. Témoins de la scène « tels les spectateurs muets d'un film, Pedro et Tita furent émus aux larmes en voyant leurs héros réaliser un amour qui à eux était interdit » (CA, 65-66). La recette de cailles aux roses transforme en quelque sorte Gertrudis en un personnage de fiction afin de permettre aux amants interdits de vivre leur histoire par procuration. Leurs rêves éveillés et leurs fantasmes sont projetés sur elle, dont le corps devient un écran où se déroule le cinéma de leur passion. Alors qu'ils écrivent leur désir sur Gertrudis, ils attisent leur imagination et se languissent un peu plus de cet amour qu'ils goûtent de loin, suffisamment satisfaits pour entretenir le feu qui les consume. C'est à travers son don artistique que Tita recherche l'intimité et le contact avec les autres : sa séduction passe par le ventre et les mélanges d'aliments traduisent ce qu'elle éprouve. « De même qu'un poète joue avec les mots », précise le roman, « Tita jouait à sa guise avec les ingrédients et les quantités, et elle obtenait des résultats prodigieux » (CA, 80).

Tisser des liens entre femmes par l'art

Si les cailles aux roses permettent à Tita d'effacer par l'imaginaire la distance entre Pedro et elle pour ainsi consumer son amour, c'est surtout entre les femmes du roman que la cuisine construit un lien privilégié. Loin de ne partir de rien et d'inventer le savoir-faire culinaire de zéro,

Tita était le dernier maillon d'une chaîne de cuisinières qui s'étaient transmis, depuis l'époque préhispanique et de génération en génération, les secrets de la cuisine, et on la tenait pour la meilleure représentante de cet art merveilleux, l'art culinaire (CA, 58).

Virginia Woolf affirme que l'aide des autres femmes est essentielle pour les créatrices. Elle célèbre un héritage littéraire féminin et linéaire qu'elle appelle « thinking back through our mothers » : « For masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice » (Woolf, citée dans Hirsch, 1989 : 94). La créatrice s'inscrit alors dans une double filiation, artistique et biologique, qui la légitime. La transmission entre femmes dans *Chocolat amer* est toutefois particulière. Tita reçoit le savoir ancestral culinaire de Nacha, qui n'est pas sa mère

biologique, mais qui devient pour elle une figure maternelle importante. La filiation ne se situe alors pas seulement au niveau artistique puisque la vieille femme a élevé la benjamine et a endossé le rôle de nourricière, à la place de la mère biologique. Nacha, confidente et compagne de jeu de Tita, à l'opposé de Mamá Elena, incarne les bons côtés de la maternité. Assimilée à la chaleur des fourneaux, elle entretient une flamme de vie et de passion chez sa « fille ». Mamá Elena, elle, personnifie la maternité négative, tel un souffle glacé qui éteint toute étincelle. Elles sont les deux faces d'une même pièce, mère d'un côté et marâtre de l'autre, comme dans les contes de fées. Ce n'est alors pas surprenant que Tita soit envahie par la solitude et assaillie par la dépression lorsque Nacha meurt : « C'était comme si sa vraie mère était morte » (CA, 58). Les souvenirs qu'elle garde de la brave femme puisent leur origine dans la nourriture, son odeur et son goût :

Nacha! Elle regrettait ses odeurs de soupe au vermicelle [...], ses infusions, son rire, ses *chiqueadores* sur les tempes, sa façon de lui tresser les cheveux, de la border pendant la nuit, de la soigner quand elle était malade, de lui cuisiner ses caprices, de battre le chocolat! (CA, 183.)

Dans ce passage, Tita recherche l'ombre de la cuisinière derrière la réminiscence d'effluves et de sensations pour trouver la force et l'inspiration au fourneau. Après sa mort, la femme apparaîtra plusieurs fois auprès de la benjamine afin de l'orienter à travers son art et dans la vie, grâce à ses connaissances de créatrice et à ses expériences en tant que femme. Par exemple, Nacha vient à sa rescousse et lui souffle à l'oreille une recette précolombienne où les pétales de roses constituent un ingrédient, lors de la confection des cailles. Alors que Tita prépare le plat, « on aurait dit que c'était Nacha elle-même qui, dans [son] corps, se livrait à toutes ces activités » (CA, 60). La jeune femme ne se retrouve jamais seule à créer puisque sa mentore la guide.

La relation de Tita et Nacha ressemble à celle qui lie, plus tard, Tita et Esperanza, la fille de Pedro et de Rosaura. Cette dernière, affaiblie par l'accouchement, ne peut nourrir sa progéniture ni s'en occuper; Tita prend donc sa place. Esperanza passe pratiquement tout son temps dans la cuisine « parmi les odeurs et les saveurs de cet endroit chaleureux et paradisiaque » (CA, 163). La parfaite entente entre la tante et la nièce dans ce petit nid chaud fait penser à un genre de pré-œdipe, période d'attachement exclusif de la fillette à sa mère, avant l'intervention du père. Tita et Pedro décident, à la suite de la mort de Mamá Elena, d'explorer enfin leurs sentiments. Un pacte se forme avec Rosaura : les amoureux entretiennent leur idylle en secret et, en échange, la mère consent à la coparentalité de sa petite avec sa sœur, celle-ci ayant renoncé à avoir un enfant illégitime avec Pedro. L'aînée s'occupe de l'éducation de la fillette et la benjamine, de son alimentation, en « lui enseign[ant] des notions tout aussi valables : les secrets de la vie et de l'amour par le biais de la cuisine » (CA, 256). Dans le roman, les aliments nourrissent le corps ainsi que l'esprit et apprendre à

les transformer au moyen de diverses recettes entraîne la naissance d'une vision particulière du monde, bien à soi. Le triangle mère biologique (Mamá Elena), mère artistique (Nachá) et fille (Tita) se transpose d'une génération à une autre, et se répète ainsi entre Rosaura, Tita et Esperanza.

Cependant, sous la supervision de Tita, maintenant mentore artistique, le devenir des femmes de la Garza ne sera pas circulaire et sera marqué d'une rupture importante : la tradition qui force la plus jeune de la famille à s'occuper de sa mère jusqu'à sa mort prend fin. Esperanza, fille unique de Rosaura qui ne peut plus enfanter dû à des complications lors de son accouchement, sera donc épargnée. Tita insiste pour qu'Esperanza soit éduquée dans la meilleure école de la région plutôt que d'être seulement initiée aux arts féminins nécessaires pour prendre soin de sa mère et la distraire. Bien que Pedro souhaite appeler sa fille Josefita (prénom complet de Tita), cette dernière s'y oppose fermement, par crainte que son nom porte malchance à la petite, qu'il inspire Rosaura à destiner l'enfant au même sort qu'elle. Elle fera tout pour empêcher Esperanza d'incarner une continuation d'elle-même, car elle aspire à rompre le cercle, l'aveu de répétition qui est rejoué à travers le temps, et refuse que se perpétue l'« emprise maternelle ». Lorsque Rosaura interdit à Esperanza ainsi qu'à son fiancé le mariage, et qu'elle affiche alors ses intentions de poursuivre la cruelle tradition qui pèse sur de la Garza, une colère sourde, qui prend racine dans les années de torture que Mamá Elena lui a imposées, enflamme Tita. La maison s'apparente à un champ de bataille alors qu'une guerre dévastatrice entre les deux sœurs éclate. Rosaura interdit à Tita de nourrir Esperanza de peur qu'elle la souille, et ce geste signe la pire chose qu'elle aurait pu lui faire « [sachant] comment la blesser au plus profond d'elle-même » (CA, 230). Partager ces moments précieux de transmission culinaire avec la personne la plus importante pour Tita se révèle nécessaire à la vie de la jeune femme et, face à l'impossibilité de poursuivre ce dessein, « elle souhait[e] de toute son âme voir sa sœur avalée par la terre » (CA, 230). L'hostilité entre les deux femmes se termine effectivement par la mort de Rosaura suite à une indigestion.

Cet événement peut se lire comme le deuxième matricide du roman. En effet, la cuisine de Tita tue indirectement, et d'une manière similaire, Mamá Elena et Rosaura (qui représente en un sens une extension de sa mère), figures de la tradition que l'artiste a alors la capacité de changer. Comme la nourriture que prépare Tita est liée à sa liberté, à son expression et à son pouvoir de créativité, elle semble tuer sa mère afin de pouvoir se forger une identité propre et gagner son indépendance. En effet, la disparition de Mamá Elena paraît obligatoire à l'émancipation, à la subjectivation de Tita : « La seule façon de se libérer vraiment de Mamá Elena, c'était qu'elle meure » (CA, 144). Le décès de Rosaura occasionne, pour sa part, une brèche radicale dans le destin d'Esperanza, de la petite-nièce

de la créatrice ainsi que dans celui des générations futures de femmes de la Garza. Tita, une fois délivrée du joug de sa mère, choisit non pas de se venger sur « sa fille », mais de mettre fin aux souffrances. De deux coups mortels, elle éliminera Mamá Elena, puis son héritage. Ce second matricide annonce la fin de la transmission des valeurs patriarcales en faisant advenir une succession artistique sensible aux réels des femmes. La plus grande victoire de Tita en découlera, c'est-à-dire le mariage d'Esperanza qui permet à celle-ci d'avoir un enfant bien à elle, soit la petite-nièce de Tita et la narratrice du roman *Chocolat amer*. Si l'institution du mariage est souvent perçue comme maintenant les épouses dans un mode de vie patriarcal, le récit en conçoit également le potentiel libérateur. Les mariages arrangés de Mamá Elena et de Rosaura sont porteurs de souffrances, puisque décidés par d'autres et imposés par des attentes sociales qui leur préexistent. Tita et Esperanza, elles, choisissent leur fiancé, guidées seulement par l'affection. Leur amour en est un rebelle, s'opposant aux règles de la tradition, aux destins tracés d'avance pour les jeunes femmes. Tita, particulièrement, en démontrant son intérêt pour Pedro, prend une toute première décision pour elle-même. L'union qu'elle désire lui permettrait de se libérer de sa mère et de s'extirper de son rôle de fille pour devenir enfin une femme. Pedro est d'ailleurs un personnage qui ne possède pas vraiment de traits distinctifs sinon celui d'être un amoureux séduisant, existant principalement pour que Tita puisse découvrir et explorer sa sexualité.

S'inspirer de mère en fille

La narratrice, bien qu'elle soit cuisinière comme sa mère, passe du côté du grand art de la littérature tel que défini en lien avec le créateur moderne. L'habileté artisanale de Tita n'est pas non plus présentée comme inférieure au talent littéraire de la narratrice, mais sur le même pied d'égalité. Les deux femmes présentent une passion et une intention de création similaires, l'artisanat de Tita inspirant même l'écriture de la petite-nièce. L'accès de cette dernière à la vie de femme artiste semble avoir été facilité par le fait que sa mère et sa grand-tante ont emprunté le même chemin avant elle. Saint-Martin dans son ouvrage souligne qu'on attend de la créatrice qu'elle abandonne sa féminité et son destin de femme, soit le mariage et la maternité, et qu'elle devienne symboliquement un homme, pour accéder au grand art, apanage du masculin. L'autrice avance que « puisque c'est dans le rapport à la mère et au maternel que prend racine l'incapacité de se représenter à la fois comme femme et comme artiste, seule la figure de la mère-créatrice permet de dénouer l'impasse » (Saint-Martin, 2002 : 280). Cette figure à la fois de mère et d'artiste brise la dichotomie homme-crédation / femme-procréation et se montre inspirante pour sa descendante : « son récit, lové dans celui de la fille, en est le modèle premier » (*ibid.* : 285).

Si Tita ne possède pas de lien filial direct avec Esperanza et donc, avec la narratrice, elle devient pourtant une mère symbolique et artistique pour elles deux, représentant, à bien des égards, une figure maternelle au niveau spirituel, sentimental et physique. Marie-Noëlle Huet résume bien la distinction entre mère biologique et symbolique dans sa thèse de doctorat (2018). La parente biologique est celle qui a porté l'enfant, l'a accouché et l'a habituellement pris en charge, tandis que la mère symbolique évoque le « rapport imaginaire et symbolique à la mère, à la femme-mère; [à] cette femme en dehors de son rôle social et matériel de reproductrice d'enfants, de nourrice, de reproductrice de force de travail » (Irigaray, citée dans Huet, 2018 : 14). Marie-Noëlle Huet, reprenant Michelle Coquillat, indique que c'est l'aspect créateur des femmes à travers la maternité biologique qui se trouve constamment mis de l'avant par la théorisation masculine. Cela suggère alors que celles-ci sont seulement légitimées socialement lorsqu'elles rencontrent la maternité « physique » et qu'elles sont dévalorisées si elles ne vivent qu'une maternité « symbolique ». Or, même si Tita incarne une mère symbolique pour les prochaines générations des femmes de la Garza, il n'en demeure pas moins qu'elle dépasse l'ordre du figuré pour agir dans le cours réel des choses. Sa petite-nièce l'insère d'ailleurs dans la même lignée qu'elle, bien avant sa grand-mère biologique.

Le film *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), une adaptation du roman, met en images l'enjeu de la filiation qui parcourt le récit. La dernière scène montre la narratrice en train de cuisiner à partir du livre de recettes de sa grand-tante et de verser des larmes, affectée par les oignons comme sa grand-tante. Derrière elle, dans le clair-obscur, se tiennent Esperanza à gauche et Tita à droite. La narratrice partage avec cette dernière le savoir d'un art sensible, étroitement lié à la famille et à l'intime. Le livre de cuisine de Tita lui sert d'ailleurs de moteur dans l'écriture de son roman *Chocolat amer*. Légué par Esperanza à sa mort, cet ouvrage « retrace, dans chacune de ses recettes, [l']histoire d'amour enfouie » (CA, 262) qu'a vécue Tita. La narratrice n'intègre pas les recettes à son récit, c'est plutôt l'inverse; de celles-ci émerge l'histoire. Elles représentent le centre autour duquel l'écrivaine brode sa narration, chacun des chapitres répondant à une recette et racontant la tranche de vie ou le souvenir qui s'y trouve associé. Le langage et les références que la narratrice emploie empruntent à l'univers de la cuisine, comme lorsqu'elle aborde la passion naissante de Tita pour Pedro : « [Cette dernière] comprit parfaitement à cet instant ce que devait ressentir la pâte d'un beignet au contact de l'huile bouillante » (CA, 23). L'espace clos et féminin de la cuisine s'ouvre alors à la sphère du public et de la reconnaissance, étant immortalisé dans un roman, une des formes établies du grand art. La petite-nièce donne ainsi une importance et une visibilité à cet univers dévalorisé.

Chocolat amer contient également de multiples trucs domestiques et conseils de beauté, des poèmes et des chansons. Divers petits paragraphes se greffent au fil conducteur du récit et transmettent un savoir-faire féminin. Cette forme originale, où sont rassemblés pêle-mêle différents éléments, semble imiter la courtepointe confectionnée par Tita. Ajoutant chaque jour un morceau, « Tita avait utilisé pour sa couverture toutes les laines qui lui tombaient sous la main, sans s'occuper des couleurs, et c'était donc un amalgame de teintes, de textures et de formes » (CA, 111). Cet amalgame évoque également la manière dont est construite la filiation entre les femmes dans le roman. La lignée artistique à laquelle elles appartiennent honore ce qu'il y a de disparate et d'unique dans chacune d'elles. Parce que cette filiation s'émancipe des contraintes relatives aux liens de sang, le schéma mère/ fille biologique qui commande la répétition du même, un corps asservi par un autre, s'effile. Les coutures se rompent et se réassemblent pour créer un nouvel ensemble hétérogène où toutes, peu importe la place qu'elles occupent, s'inscrivent dans un rapport de transmission horizontal, côte à côte.

Dans son texte *Of Needles and Pens and Women's Work* (1995), Kathryn R. King explique que l'intégration du modèle du textile au texte littéraire s'appelle le « text-textile », analogie mise en lumière par Jane Barker dans *A Patch-Work Screen for the Ladies* (1723). Selon R. King, cette métaphore présente l'écrit publié comme émergeant de ce travail traditionnel des femmes qu'est le textile, comme sa continuation logique, une extension des formes de labeur, dans laquelle l'écrivaine trouve des modèles qui rendent légitime sa création textuelle. En rattachant l'écriture à une conception établie du travail dit féminin, la technique du « text-textile » soutient que le métier d'autrice en est un adéquat pour les femmes et réconcilie deux identités, écrivaine et femme, qui ont été historiquement l'objet d'une exclusion mutuelle. L'écriture, comme le tissage, est ici considérée comme une tâche, une profession, avec ses réalités physiques et concrètes. En cela, R. King rompt avec la vision romantique de la création, qui dépeint l'artiste comme une voix transcendante, intemporelle et désincarnée. Elle avance aussi que cette comparaison peut être lue comme un désir de favoriser un lectorat de femmes qui seraient familières avec la sphère domestique, afin de réduire la distance entre l'expression textuelle et l'expérience extratextuelle, soit la vie, de celles-ci. Cette continuité entre les activités traditionnellement féminines et celles de l'édition, réservées habituellement aux hommes, promeut une communauté rapprochée d'autrices et de lectrices, dont l'image du « patchwork » rend d'ailleurs compte.

C'est ce que semble viser l'autrice de *Chocolat amer* en proposant le genre du roman-feuilleton, généralement associé aux femmes, tel le livre de cuisine. En effet, le programme du roman, que nous

présente d'emblée Esquivel, se compose également d'éléments dits féminins. « On [y] trouvera des recettes, des histoires d'amour et des remèdes de bonne femme » (CA, 5), lit-on en ouverture. Les chapitres sont séparés par une page couverture, puis un mois et une recette, et se terminent par une invitation « à suivre » le récit au prochain numéro, donnant l'impression que l'histoire s'écrit au fur et à mesure, à l'instar du couvre-lit qui prend forme un jour à la fois. Dans ce mouvement progressif, il y a place aux variations. En correspondance avec le fond du roman, la forme semble elle aussi refuser une fois de plus la tradition, c'est-à-dire le prévisible qui force un chemin figé et rigide. Plutôt que de dessiner une ligne droite aboutissant à un dénouement décidé d'avance, la structure narrative installe une déambulation pleine d'incertitude, de nouveautés et de possibilités. On peut encore penser au modèle de la courtépinte, qui résulte souvent en un assemblage d'éléments de la vie quotidienne des femmes, comme des morceaux de vêtements ou divers tissus recyclés dont le sens et la fonction originaux ont été altérés dans ce changement d'utilité. Tout comme le vécu des femmes peut être retracé en suivant le fil de leur création, le roman *Chocolat amer* recolle des événements du passé, faisant jaillir, par le savoir-faire de la narratrice, la vie de Tita.

Comme Tita, la fille d'Esperanza récupère ce qui est associé à la féminité afin d'en faire quelque chose de créatif et de subversif. Elle met en valeur les émotions, la famille, le privé, célèbre le désir au féminin et questionne la condition des femmes au foyer. Le fait que la narratrice soit la petite-nièce de Tita permet de constater qu'il y a des différences positives entre sa situation et celle de sa grand-tante. La forme du roman, fragmentée, suggère que l'autrice ne publie qu'un chapitre par mois et que, le reste du temps, elle peut s'occuper de la cuisine. Même si son quotidien ressemble à celui de Tita, l'écrivaine, ayant reçu une meilleure éducation, s'autorise un temps hors de la routine domestique pour écrire. Sa vie rompt avec le destin de servitude auquel était condamnée sa grand-tante. Mais, surtout, l'existence d'un tel livre, qui porte moins sur la famille que sur la transmission multidirectionnelle au cœur de celle-ci et sur la survivance des unes par les autres, permet de montrer que la filiation artistique féminine se poursuit au cœur de cette communauté. Alors que la narratrice écrit son roman, les cendres de la ferme, brûlée par le feu passionnel qui a uni une dernière fois Pedro et Tita, consumant dès lors les amants qui ont débordé d'une euphorie mortelle suite à leurs fiançailles tant attendues, ont pénétré le sol pour le rendre extrêmement fertile. Les femmes de la Garza feront pousser longtemps des fruits et des légumes qui serviront d'ingrédients premiers aux plats magiques inventés par Tita, l'amoureuse. Celle-ci nourrira pour des générations le corps et l'esprit des femmes de sa lignée et « restera vivante tant qu'il y aura quelqu'un pour cuisiner ses recettes » (CA, 262).

Un nouvel héritage féminin

Nous avons démontré que, dans *Chocolat amer*, l'« emprise maternelle » est minée de l'intérieur par l'art, Tita utilise à son avantage les contraintes qui lui sont imposées. Si Mamá Elena veut que la jeune femme soit cuisinière et ménagère, à son service, alors sa fille trouvera le moyen d'exprimer sa créativité et sa rébellion à travers les médiums mis à sa disposition. Tita nourrira la maisonnée comme il lui est demandé de le faire, mais une fois seule dans la cuisine, elle ensorcèlera ses plats avec tous ses sentiments réprimés. Le trivial devient, sous son doigté, du grand art. Passionnée par les transformations possibles de la nourriture, elle s'inscrit auprès de femmes habitées par la même ferveur et le même désir de changement quant aux trajectoires sociales qui leur sont imposées. Isolée et dominée par sa mère biologique, Tita trouve dans cette généalogie de créatrices une véritable famille symbolique. En immortalisant ses créations éphémères dans un livre de recettes, elle aidera des générations de femmes de la Garza à trouver leur voix à travers le savoir-faire culinaire ou à travers d'autres moyens d'expression. C'est elle qui, rappelons-le, inspire l'écriture du roman *Chocolat amer*, rédigé par sa petite-nièce. Dessinant le point de bascule et de non-retour de la tradition patriarcale, Tita brise la répétition qui maintenait les filles sous une toute-puissance maternelle et, ce faisant, pose les bases d'une nouvelle filiation artistique féminine régie par d'autres codes.

Il y aurait beaucoup plus à dire sur le lien entre la cuisine et l'art, ainsi que sur leur potentiel à faire naître des subjectivités. Il est par exemple intéressant de noter que les plats de Tita réveillent chez les personnes ce qui se trouve déjà en elles. Les cailles aux roses libèrent la sexualité réprimée de Gertrudis et, inspirée à vivre sa vie comme elle l'entend, elle travaillera dans un bordel avant de devenir générale de l'armée révolutionnaire. À l'inverse, Mamá Elena et Rosaura restent de marbre lors de la consommation du plat. Elles sont incapables de s'ouvrir et de puiser en elles le même sentiment de sensualité que Tita leur transmet par le mets ni d'avoir de l'empathie envers cette dernière pour la ferveur interdite qu'elle éprouve. Rosaura refusera d'ailleurs la filiation artistique par deux fois en rejetant les conseils culinaires de Tita et, plus généralement, l'espace de la cuisine.

Il serait également intéressant de creuser davantage les moyens de subversion employés par Tita qui se rebelle en usant des armes qui l'oppriment. Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien* (1990), s'est penché sur la façon dont les personnes ordinaires aux pratiques quotidiennes, souvent invisibles, peuvent tirer profit d'un système mis en place, en réemployant à leur avantage les règles établies. Il nomme « tactiques » ces manipulations qui, déployées à l'intérieur de contraintes, n'existent que par ces dernières. Le but est de contourner les rouages d'un système de pouvoir ou de les modifier en utilisant leur logique, en se les appropriant, sans avoir recours à la confrontation

directe ou sans poursuivre l'utopie d'un espace en dehors de tout rapport de force. Prolongeant les réflexions du philosophe, Luce Giard (1998) soulève des pistes pertinentes sur la place qu'occupe la cuisine, mettant en lumière que les pratiques qui y prennent place sont souvent considérées comme passives et négligeables. L'autrice s'attarde entre autres au lien entre les femmes, la cuisine et le langage. Elle analyse cette question du point de vue de la transmission de recettes de génération en génération, avec ce que cela implique de similitudes et de changements. Elle souligne que si l'art culinaire a des origines anciennes et qu'il semble rejouer les mêmes savoirs, il est en réalité toujours en train d'être retravaillé et, ainsi, de varier d'une génération à l'autre, tout comme d'une société à une autre. C'est une tension constante, nous dit-elle, « but the everyday work in kitchens remains a way of unifying matter and memory, life and tenderness, the present moment and the abolished past, invention and necessity, imagination and tradition » (Giard, 1998 : 222). Si les femmes de la Garza appartiennent à une longue lignée de cuisinières et d'artistes, les différentes représentantes, en suivant les mêmes recettes, n'obtiendront pas exactement les mêmes résultats, ajoutant chacune leur grain de sel à cet héritage. Toujours, elles navigueront entre la reconnaissance de leur passé et le besoin d'avancer.

Bibliographie

Corpus primaire

ESQUIVEL, Laura (1991 [1989]), *Chocolat amer*, Paris, Éditions Robert Laffont.

Corpus secondaire

ARAU, Alfonso (1992), *Como agua para chocolate*, Mexique, 123 minutes.

BARKER, Jane (1723), *A Patch-Work Screen for the Ladies*, New York et Londres, Garland.

CERTEAU, Michel de (1990 [1980]), *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, « Folio ».

COUCHARD, Françoise (1991), *Emprise et violence maternelles : étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod.

HIRSCH, Marianne (1989), « The darkest plots », *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana, Indiana University Press, p. 91-121.

HUET, Marie-Noëlle (2018), « Maternité, identité, écriture : discours de mères dans la littérature des femmes de l'extrême contemporain en France », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.

GIARD, Luce (1998 [1980]), « The Rules of the Art », dans Michel de Certeau (dir.), *The practice of everyday life*, University of Minnesota Press, vol. 2 (« Living and cooking »), p. 215-222.

KING, Kathryn R. (1995), « Of Needles and Pens and Women's Work », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 14, n° 1, p. 77-93.

SAINT-MARTIN, Lori (2002), « Portraits de l'artiste en femme », *La voyageuse et la prisonnière*, Montréal, Boréal, « Les cahiers Gabrielle Roy », p. 261-297.

Le mal de mère et ses effets sur l'écriture dans *Crève Maman!* de Mô Singh

Mô Singh, autrice montréalaise, publie en 2006 *Crève Maman!*, une autofiction où la narratrice dévoile les souffrances que sa mère lui a infligées, comme la torture, les coups et le manque d'amour. Au début du roman, elle apprend que sa mère a tenté pour la septième fois de se suicider, mais cette fois-ci, son état semble critique. Cette femme, entre la vie et la mort, n'a plus de contact avec ses sept enfants, qu'elle eut avec sept hommes différents. La narratrice, qui dès les premières pages donne à sa mère les noms de « putain¹ » (2006 : 13) et de « vache folle » (CM, 11), essaie de se convaincre qu'elle reste au chevet de celle-ci seulement pour mieux fêter sa mort et, enfin, se libérer de son emprise mortifère. L'ambivalence sémantique du titre révèle d'emblée le caractère diffracté de l'œuvre portée par deux tonalités dissonantes : la violence et la sensibilité. Le verbe « crever » conjugué à l'impératif rappelle le ton incisif d'une adulte en colère, alors que l'hypocoristique « Maman » évoque plutôt la douceur et la voix de l'enfant. De plus, il semble que « Maman », en raison de sa première lettre majuscule, ne vise pas seulement la mère du personnage, mais tout ce qui gravite autour du maternel. Des phrases ponctuant le récit, telles que « [m]aman, je rêve toujours que j'avorte toutes les femmes enceintes » (CM, 48) et « [m]aman tu m'as donné le goût de couper toutes les queues pour qu'elles n'éjaculent plus » (CM, 48), expriment le désir d'une abolition générale des liens mère-enfant. Cette animosité hyperbolique que nourrit la narratrice et qui s'étend à l'encontre du maternel témoigne du caractère aliénant de la mère qui hante son esprit tout au long de l'œuvre. En effet, la narratrice souffre du « mal de mère » (CM, 115), un mal dont les symptômes se manifestent dans une pluralité de sentiments contradictoires comme la fureur, les pulsions meurtrières, l'incompréhension et la tristesse. Depuis trois générations, cet état incurable se transmet fatalement de mère en fille, et détruit physiquement et psychologiquement les membres de cette famille éclatée. Cependant, les marques maternelles dépassent les bornes corporelles de la protagoniste pour s'infiltrer dans l'écriture. Dès lors, il s'agira de voir en quoi le langage de la fille, marquée par la folie et jouant la violence qu'use la mère pour exprimer son amour, est altéré par le souvenir maternel et la puissance du discours social : en quoi le langage, donc, porte les traces du traumatisme en alternant entre le « trop peu » et « trop-plein » des mots, là où ils s'épanchent vers le cri.

¹ Mô Singh, *Crève maman!*, Montréal, XYZ, 2006, p. 13. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle CM suivi immédiatement du numéro de la page.

Écrire la mère : une écriture du chaos

La narratrice emporte, *in medias res*, le ou la lecteur·trice dans le flux tumultueux de ses pensées. Ancienne étudiante en art dramatique à l'Université du Québec à Montréal, Mô Singh propose un roman qui entretient de nombreuses connivences avec le genre théâtral. La narration, comparée à un « cri de haine » (quatrième de couverture), est marquée par une très grande oralité. La protagoniste s'exprime souvent dans un registre violent où les modalités interrogatives et exclamatives stimulent la voix qui cherche à se faire entendre. Le discours est marqué par un emportement de la parole qui se traduit notamment par les répétitions et les interruptions. Par exemple, lorsque la narratrice touche le corps de la mère hospitalisée, elle déclare :

[d]u cul. Du cul. Toute sa vie, maman s'est pendue aux culs des hommes. Les voisins, quand ils parlaient d'elle, ne parlaient que de ses histoires de cul. Quand elle avait trop bu, c'est du cul qu'elle parlait immanquablement. Et Dieu sait si elle buvait souvent! Je suis une fille de pute. Un bel avenir en perspective! (CM, 10-11.)

Dans cet extrait, l'animosité qui habite la fille offre une image déformée de la mère absente qui, dans sa quête de l'autre masculin, tentait de réparer son estime d'elle-même. Les répétitions excessives du mot « cul » qui ouvre la première phrase et clôt la seconde réduisent la figure maternelle à sa sexualité jusqu'à la rendre prisonnière des perceptions extérieures, péjoratives et sexistes. La brutalité de ce passage qui s'achève par « Je suis une fille de pute. Un bel avenir en perspective! » valide de manière ironique le discours social à l'encontre de la mère et stigmatise par la même occasion la fille qui ne peut jouir d'une identité propre. En effet, captive de sa mère, la fille n'est en mesure d'envisager un futur qu'en regard de son présent déterminé par celle qui la précède.

Pour la narratrice, écrire la mère ne peut se faire dans un discours prosaïque : « le mal de mère » se présente comme un état non naturel qui lui fait ressentir des émotions vives et excède les formes langagières usuelles. La variation de la longueur des phrases et des registres entre en congruence avec le trouble intérieur de la protagoniste qui balance entre un état paralytique et le réveil abrupt de sa souffrance. En effet, la protagoniste passe souvent d'un sujet à un autre, mais également d'un sentiment à l'autre, de la tristesse à la vengeance, de la haine à l'amour, voire à l'absence d'émotion. « Je suis anesthésiée. Pas de douleur, pas de joie » (CM, 37), révèle-t-elle. À travers le texte, elle exprime ce qu'elle ressent de manière poétique tout en déployant parfois un langage familier et injurieux. D'ailleurs, le début de l'incipit – « [m]aman s'est jetée du cinquième étage. Elle a ouvert grand ses ailes et s'est envolée. Elle a fait un plongeon parfait non pas vers le ciel mais vers le sol. [...] Que son coma soit mortel! » (CM, 9) – illustre bien l'ambivalence de l'écriture qui alterne entre le lyrisme, l'indifférence et l'ironie. Alors que la première phrase annonce de manière factuelle, laconique et détachée le geste désespéré de la mère, la métaphore de l'envol à la deuxième phrase

concède à la tentative de suicide un aspect noble et euphémique. Néanmoins, la correction sarcastique – « [e]lle a fait un plongeon parfait non pas vers le ciel mais vers le sol » – renverse cette sublimation et crée un décalage grotesque qui ridiculise la détresse maternelle.

Le récit se déroule quelques jours avant la mort de la mère, dans un cadre spatial fermé qui oscille entre la chambre d'hôpital et son appartement. La fille revient ponctuellement sur son enfance douloureuse qui se passait majoritairement dans la maison familiale où elle se sentait persécutée par une mère toute puissante. Ces cadres exigües miment l'état intérieur de la narratrice qui se sent étouffée par ces émotions négatives qui jaillissent de manière disparate face au corps mourant de sa mère. En affirmant « je suis hystérique et je n'arrive pas à me contrôler. La porte de ma mémoire vive s'est entrouverte. [...] Où sont les pinces de désincarcération pour me sauver de cette impasse? » (CM, 34) et « [j]e travaille à temps plein sur l'oubli. Dans l'asile où la vie m'enferme, je contemple ma folie dans la glace » (CM, 57), la narratrice indique de manière implicite un rapport de cause à conséquence entre les souvenirs maternels et son état délirant. Au début du roman, elle évoque avoir été confiée durant deux longues années dans une crèche lorsqu'elle était encore un nourrisson. Elle insiste sur le fait que la séparation maternelle a engendré chez elle et chez les autres enfants un sentiment de terreur et d'insécurité se verbalisant par une cacophonie de bégaiements, de pleurs et de cris incessants. Elle confie que, depuis ce moment, « [elle] pisse au lit. [Elle] ne [s]e contrôle plus. [Elle] parle peu. [Elle] n'y arrive pas. [Elle] bégaye » (CM, 17). Cet extrait donne à voir comment le traumatisme de la fille influe sur l'écriture. Le manque de liaison entre les phrases courtes attribue à la voix qui s'arrête et qui reprend un aspect hésitant. Le choc de la séparation dépasse le langage de l'enfant et cherchera alors à s'exprimer autrement, notamment par le corps et particulièrement par les fuites d'urines. L'absence maternelle ébranle la narratrice-enfant à un point tel qu'elle est incapable de saisir cette réalité par les mots et que le sens de la séparation s'inscrit à même la chair. D'ailleurs, son impuissance à verbaliser son désarroi se répète lors de sa tentative de suicide à l'âge de dix ans. Son frère, Jean, qui intervient pour l'empêcher de boire « sa potion », un mélange de pilules colorées, tente de la comprendre, mais seul un long silence s'installe entre eux : « Je ne réponds rien. Je n'ai plus rien à dire, les mots qui sortent font trop mal et ne suivent plus » (CM, 29).

Françoise Couchard, dans *Emprise et violence maternelles* (1991), prolonge les idées de Freud et réitère les rapprochements possibles entre la structure psychique des personnages et la structure narrative du roman. Elle ajoute que la littérature permet d'entendre « avec une particulière violence la sauvagerie maternelle et son travail d'oubli, de refoulement, d'éliision et de reprise, sur une ou plusieurs générations » (Couchard, 1991 : 23). Dans le roman, la narratrice retranscrit son

déchirement intérieur, né de la désunion mère-fille, par le caractère discontinu des souvenirs et des thèmes abordés. Les oscillations entre oppression et libération de la parole, état paralytique et *pathos*, bégaiement et flux prolixe sont amplifiées par divers passages qui participent au vacarme du langage, tels que les descriptions, les monologues intérieurs, les récits oniriques, les souhaits, les imprécations et les lamentations. Le roman fragmenté par une pluralité de discours semble répondre également d'une temporalité disloquée, la narratrice circulant de façon abrupte entre le passé, le présent et le conditionnel. Ces changements temporels révèlent que les souvenirs liés à la mère ressurgissent à l'esprit de la fille de manière traumatique et anarchique. Lori Saint-Martin souligne d'ailleurs que « [m]algré une structure en base claire – le récit commence avec l'entrée de la mère à l'hôpital et se termine au moment de sa mort –, *Crève, maman!* est traversé non seulement de souvenirs, mais aussi de visions, d'hallucinations et de fantasmes meurtriers qui y installent un grand désordre » (Saint-Martin, 2017 : 20).

Les pulsions meurtrières : une tentative de se libérer de l'emprise maternelle

Sous la plume de la protagoniste de Singh, la mère représente une figure monstrueuse qui va au-delà des limites. En revenant régulièrement sur son sentiment de vulnérabilité face aux tortures qui lui sont infligées, la narratrice compare le rôle maternel à des fonctions carcérales et militaires, et use de différentes appellations telles que « commandante en chef » (CM, 103), « terroriste familiale » (CM, 31) ainsi que « Hitler au féminin » (CM, 43) pour définir sa mère. Elle précise que cette dernière « aurait pu soulever les peuples. C'était une dictatrice québécoise [...] » (CM, 43). Le regard que porte la fille sur sa mère indique la présence d'une « emprise maternelle », notion qui, selon Couchard, renvoie « à l'idée de domination, de mainmise sur l'autre [et qui] sous-entend une hiérarchie : celle d'un fort sur un faible » (Couchard, 1991 : 2).

Dans cette spirale punitive, la narratrice tente de se défaire de son statut de victime en imaginant des stratégies, qu'elle ne mettra jamais en œuvre, dans le but d'assassiner sa mère. En effet, le thème du matricide revient de manière obsessionnelle dans le récit et participe à la violence du langage comme l'illustre la scène où la fille regarde le corps de sa mère et se laisse emporter par la colère : « Maman dort. D'un sommeil irréversible, du moins, je le souhaite. Les yeux fermés, je creuse chaque nuit le trou dans lequel je l'enfoncerai, consciente et fière de sa disparition. En plus, j'emprunterai le plus gros camion des hommes du cimetière. [...] Que son coma soit mortel! » (CM, 9.) Au-delà des allusions épidémiques envers la sexualité de la mère², ce passage est marqué par un désordre temporel.

² En filigrane, on perçoit l'image du sexe de la mère qui est comparé implicitement à « un trou ». La superposition de l'enterrement et du sexe de la mère confère une dimension quasi-punitive à sa mort. Il en sera davantage question plus loin.

La narratrice commence par décrire le corps endormi de cette « Hitler au féminin » au présent de l'indicatif avant de glisser elle-même dans l'imaginaire du rêve afin d'appeler un avenir dans lequel la mère n'existe plus. Dans ce flux tumultueux, on retrouve ainsi un présent qui accueille les ruminations mentales de la narratrice, un futur qui est de l'ordre du fantasme et un dernier verbe conjugué au présent du subjonctif qui exprime un souhait. Cette cohabitation des temps révèle que face au corps de sa mère la narratrice est incapable de stabiliser son écriture. À l'annonce de la mort de sa mère, elle conclut : « Je n'écirai plus sur elle des mots alarmés, des mots pour quémander son amour, des mots pour l'achever, des mots pour l'exterminer. C'est fini. J'aime ce mot. Il est reposant » (*CM*, 136). Le « c'est » utilisé dans l'affirmation « c'est fini » peut se référer tant au geste d'écriture qu'à la mère, dont le décès met un terme à la narration. Cette ambiguïté donne à penser que le sommeil de l'une (la mère) permettait à l'autre (la fille) de se libérer douloureusement de son traumatisme par le jeu de la fiction.

D'autres passages dévoilent que ces fractures temporelles, qui ouvrent la possibilité d'un autre réel, et le fantasme du matricide traduisent surtout une volonté de changer les rapports de forces. « Je rêve toujours de Maman en poupée de chiffon. Je me vois prendre un vrai couteau et la déchiqueter » (*CM*, 48), avoue la narratrice. Appuyée de témoignages, Couchard parvient à l'hypothèse que les filles maltraitées attendent souvent que leur mère meure (Couchard, 1991 : 148). La narratrice semble, elle aussi, penser que la mort de sa mère lui permettra de se libérer de son emprise. Une des manières de tracer une ligne de fuite à l'intérieur de cette relation étouffante est l'invocation de la sorcellerie et la profération de litanies mortifères contre la mère. La narratrice révèle par des réflexions métadiscursives, comme « je fais une messe noire à maman » (*CM*, 22), qu'elle assume ses gestes et fait de son agressivité à l'encontre de la figure maternelle une provocation. Elle rappelle régulièrement que le manque d'amour et la violence de sa mère ont participé à la détruire. En référence à la tentative de suicide de cette dernière qui s'est déroulée le jour de son huitième anniversaire, elle confie : « [m]a vie est fissurée de partout » (*CM*, 45). La réactualisation du souvenir par l'emploi du présent montre que les souffrances infantiles tourmentent encore la narratrice à l'âge adulte. L'écriture, en ce qu'elle est marquée à la fois par l'ironie, la joie, la rage, la colère, la haine, la mélancolie, accentue l'idée que la mère est responsable du trouble émotionnel de sa fille.

La mère : une figure fantasmatique vectrice d'une écriture en palimpseste

Le roman est aussi traversé par quelques moments heureux, notamment lorsque la narratrice décrit sa relation avec Manu, son compagnon. Il faut souligner le fait que tous les personnages, en expliquant de manière plus ou moins directe le rapport conflictuel entre la mère et la fille, dissimulent la figure

de la mère, ce qui engendre une écriture fantasmatique. Par exemple, la narratrice dit de Manu : « Il est mon île de plaisir. Manu est mon incontournable. Je me baigne trois fois par jour dans son immensité. Je lui dis souvent qu'il est ma source de vie, que j'aime m'y abreuver » (*CM*, 20). La métaphore filée, qui lie Manu à une étendue d'eau, permet de glisser vers la figure maternelle elle-même généralement comparée à l'immensité (*CM*, 53). Cette lecture en palimpseste qu'autorise ce texte ayant plusieurs couches de sens donne à voir les velléités de la narratrice qui tente de guérir du manque d'amour maternel en nageant dans les bras de son compagnon. Saint-Martin, dans son article consacré à l'œuvre de Singh, rappelle les propos de certains critiques, dont ceux de Susanne Juhasz, qui montrent que « la recherche de l'amour même hétérosexuel serait une tentative de renouer avec l'amour inconditionnel de la mère » (Saint-Martin, 1991 : 44). Or, les souvenirs maternels, plutôt que d'enrichir les souvenirs amoureux, viennent troubler constamment les passages qui dépeignent la relation entre Manu et la narratrice, la mère éclipsant l'homme aimé : « Il est autoritaire et contrôleur. Cela me rappelle maman » (*CM*, 19). Ainsi, bien que la mère soit entre la vie et la mort, elle incarne déjà cette présence spectrale, fantasmatique et fantomatique, cette ombre qui se dissimule entre les lignes et qui installe un désordre dans l'écriture. La narratrice avance à la fin de l'œuvre qu'« [elle] [a] peur que maman ne revienne [la] hanter et en blesser d'autres dans une nouvelle vie qui ne serait pas la [s]ienne » (*CM*, 128). Si « [p]our [elle] l'existence n'a pas de finalité » (*CM*, 128), c'est bien parce qu'elle sait que persiste, au-delà des générations, l'impossibilité de saisir du « mal de mère », la fille rencontrant les vagues que suscite la colère de la mère et étant vouée au vertige, voire aux vestiges, d'un langage qui échoue à désigner cette réalité.

Absorption et emprise maternelle par le langage : de la fuite à l'enfermement

La folie transmise de mère en fille se manifeste ainsi par le désordre de l'écriture, mais aussi par une impression, au sein de la langue, d'une démesure. La narratrice rappelle plusieurs fois que le comportement débordant de sa mère l'a terrifiée et impactée de manière irréversible. Saint-Martin, évoquant des romans québécois qui mettent en scène des relations mères et filles excessives, écrit que « si l'on s'entend en général pour associer l'excès et la surabondance au "trop", dans la relation mère enfant, du moins, l'absence et le manque, le "trop peu", [...] sont aussi des figures de l'excès et parfois encore plus cruelles » (Saint-Martin, 1991 : 44). Dans le récit, le langage de la mère est marqué par un « trop peu » d'amour et un « trop-plein » d'agressivité qui se manifeste en cris, et le style d'écriture de la narratrice se lie intrinsèquement au langage de la mère. Couchard, au sujet des rapports langagiers de la mère et de la fille, soutient que « [l]a mère est celle qui, la première fois et durant le plus longtemps, articule la réalité à l'oreille de la fille, que sa parole se fasse chant suave ou assertion brutale [...] » (Couchard, 1991 : 84). La narratrice assimile les cris de sa mère à la folie, ce qui

développe en elle une sorte de « matrophobie³ » langagière. Lorsqu'une dispute éclate entre Manu et elle, elle affirme : « Je n'aime pas m'entendre crier. C'est la folie de maman que j'entends quand je crie. Je ne veux pas lui ressembler » (*CM*, 19). Or, la narration autodiégétique se protège de l'autorité langagière maternelle en filtrant la parole portée par la mère, alors que celle-ci, de toute manière, entretenait avec ses enfants un dialogue impossible. Lorsque la narratrice se trouve à l'hôpital, elle pose une multitude de questions à sa mère qui lutte pour sa survie, puis, devant le mur de silence, elle conclut : « Elle ne me répond pas, elle ne m'a jamais rien expliqué. Elle s'est toujours contentée de me terrifier. Maman me terrifiait. Elle me disait tous les jours que j'étais grosse » (*CM*, 52). La succession des phrases de la mère, révélant le « trop peu » de communication entre elle et sa fille, donne au langage un rythme saccadé semblable à celui de la narratrice. L'accumulation de plusieurs expressions synonymes, doublée par la répétition du verbe « terrifier », met en valeur le sentiment d'insécurité et le traumatisme qui déclenchent le bégaiement. Le langage inaudible de la narratrice-enfant suscite le désintérêt de la mère, « [e]lle [l]'appelait Monica-la-mitraille parce qu'[elle] parlai[t] vite. [S]es mots sortaient comme des balles à la guerre » alors que « [d]ans les endroits publics et à l'école, c'était le contraire, [elle] bégayai[t]. Chaque fois qu'[elle] [s]'adressai[t] à quelqu'un, [elle] avai[t] une peur grandissante qu'on [la] dispute. Cette peur [la] suit encore aujourd'hui » (*CM*, 87). Son style d'écriture marqué par le besoin de tout dire rapidement entretient de nombreuses connivences avec certains discours qui, caractérisés par une « écriture de l'urgence⁴ », évoquent les traumatismes de l'Histoire laissés sur les témoins. En effet, la narratrice-enfant a vécu dans l'insécurité comme l'illustrent les passages suivants : « Elle nous passe au broyeur, elle met en bouillie nos âmes. Je vis en état d'urgence! Je vis le cœur éventré à cause de ton manque d'amour, maman » (*CM*, 104), « Je n'ai pas connu la guerre et ses horreurs. [...] Mais j'ai connu la guerre familiale dans le regard de maman » (*CM*, 84). La première citation semble révéler que la mère a tué le désir d'enfanter de la fille, en éventrant l'espace dédié à l'amour. En ce sens, la mère se rapproche de la figure d'une dictatrice meurtrière⁵.

La terreur qu'inspire l'éducation maternelle est notamment mise en exergue dans le passage où, pour guérir sa fille de son arachnophobie, la mère l'oblige à rester des heures face au bocal contenant les araignées (*CM*, 113). La protagoniste, qui confiait au début du roman entendre « la folie de maman »

³ « La matrophobie peut être considérée comme un éclatement des femmes, dans leur désir d'échapper une bonne fois à la tutelle de leurs mères, de devenir des individualités libres » (Rich, 1980 : 234).

⁴ Pour plus de détails, voir Jean-François Soulet, 1994. Il développe l'idée que la littérature de l'urgence se fonde sur un événement traumatique, et que son rôle n'est pas de restituer l'entière des faits, mais de mettre en fiction la « frénésie interrogative » dans laquelle est plongé le personnage, avec ce qu'elle comporte de ruptures et de silences.

⁵ Cette interprétation a été engendrée grâce aux remarques de Cécile Huysman et de Lori Saint-Martin, lors du colloque « Le maternel et le fictif, perspectives internationales », le 13 décembre 2019, à l'Université du Québec à Montréal.

(CM, 19) quand elle crie, clôt la description de ce souvenir en déclarant : « j’avais hurlé longtemps » (CM, 113). Saint-Martin affirme, à propos de cet extrait, que « [l]’araignée incarne la terreur du quotidien, l’absolu du pouvoir maternel et le cri sera assimilé, dans l’ensemble des textes, à la folie transmise de mère en fille » (Saint-Martin, 2017 : 7). Les cris, mais aussi les mots et les gestes de « la mère, l’araignée » (Girard, 2012 : 10⁶), sont révélateurs du « trop peu » d’amour. Les surnoms que la mère donne à ses enfants sont teintés de violence et d’humiliation : « Maman avait des surnoms pour chacun de nous : Jean c’était “le Grand Smart” [...]. Pour maman, j’étais “la Pute”, sans doute parce que je lui ressemblais » (CM, 43). L’ironie grinçante de la fille qui renvoie l’insulte (« pute ») à sa mère non seulement pointe la transmission circulaire de la folie, de l’excès, mais accuse aussi de la violence dans laquelle mère et fille sont prisonnières. Les enfants absorbent le langage de leur mère et lui font concurrence dans sa violence : « Chaque bâtard avait aussi sa façon de baptiser maman : “La Conne”, “la Folle”, “Espèce de Niaiseuse”, “la Tabarnac de Cinglée” » (CM, 43). L’utilisation dévoyée du mot « bâtard » véhicule l’idée d’un lien mère-enfant unique où l’origine floue du père participerait à déshonorer à la fois l’enfant et la mère. D’ailleurs, les propos de la narratrice de *Blanc dehors* rendent compte d’une misogynie latente où la conduite sexuelle de la mère entacherait fatalement l’image sociale de ses enfants : « on est bâtard de la même façon qu’on est enfant de chienne ou fils de pute, parce qu’il n’y a pas que l’enfant qui est bâtard, la mère l’est aussi » (Delvaux, 2015 : 77). Par ses choix sémantiques, la narratrice de *Crève maman!* instaure d’emblée une filiation dégradante et circulaire de mère en fille. De la même façon que la fille est folle parce que la mère l’est aussi⁷, la narratrice est piégée dans un système de pensée causale où la mère demeure un facteur de transmission absolu.

La mère, dans le roman, est souvent décrite dans un état d’énervement extrême : elle semble dépassée par ses enfants et elle ne communique que par la violence verbale et physique. Couchard affirme que « [l]a violence archaïque maternelle s’incarne alors dans les attaques du corps de la fille. [...] Répétées, les attaques peuvent aussi pénétrer, trouer, traverser ces enveloppes pour atteindre les profondeurs de la chair » (Couchard, 1991 : 149). À la fin du roman, la narratrice rappelle qu’elle avait donné rendez-vous à sa mère dans un bar, quelques années auparavant, pour tenter de mettre un

⁶ Cette analogie de la mère et de l’araignée participe de notre imaginaire littéraire. Nommons, par exemple, le roman québécois *J’ai percé un trou dans ma tête*, dans lequel la narratrice-fille pousse la métaphore de la mère-araignée à son paroxysme. La mère est une araignée qui a pris littéralement possession de son cerveau. Le but principal de l’œuvre est centré autour de cette mère-arachnide qu’elle doit anéantir : « Ma mère, l’araignée, est une perverse frénétique, elle prend l’air d’une araignée malheureuse qui pleure et fait semblant d’être blessée à une patte, les poissons rouges ont pitié d’elle et s’approchent pour la consoler, c’est alors qu’elle amorce la tuerie » (Girard, 2012 : 10-11).

⁷ Au sujet de cette transmission de la folie dans l’œuvre, Saint-Martin souligne : « Le raisonnement pourrait s’exprimer à peu près ici : elle [la mère] crie parce qu’elle est folle et je [la fille] crie et je suis folle parce qu’elle est folle » (Saint-Martin, 2017 : 7).

terme à cette « frénésie interrogative⁸ », pour que cesse le retour des questions demeurées sans réponse et que puisse s'ériger un récit sans blancs. À propos des sévices corporels qu'elle a subis, elle questionne : « Pourquoi la violence, maman? Pourquoi les coups? Pourquoi avec nous? » La mère lui répond : « Tout est pris au fond de moi. J'ai tellement de choses à te dire, je ne trouve pas les mots », puis elle se referme de nouveau, « comme une huître » (*CM*, 130). Mère et fille ne réussissent pas à mettre en récit les causes du « trop-plein » d'agressivité maternelle. La violence archaïque de la mère, comme le souligne Couchard⁹, demeure incompréhensible pour la majorité des individus. En avouant qu'elle « ne sai[t] rien pour l'instant, si ce n'est qu'[elle] ressent[t] l'urgence de tout écrire à maman » (*CM*, 114), la narratrice montre que la parole qui était restée jusqu'ici inaudible se stabilise tout de même grâce au geste d'écriture qui donne forme au récit métafictionnel. L'historien Jean-François Soulet écrit que la réalisation d'un « récit global et cohérent » (Soulet, 1994 : 23) reste une mission difficile puisqu'il faut mettre de l'ordre dans le désordre apparent des événements traumatiques, mais aussi faire en sorte que, dans la version des faits, chaque témoin puisse se retrouver, démarche qui s'avère impossible dans un contexte où le dialogue mère-fille semble définitivement rompu.

La narratrice se remémore aussi un moment de son enfance où elle avait tenté de se suicider, parce qu'elle ne supportait plus les attaques corporelles que lui infligeait sa mère : « On me retrouve morte sur le plancher de ma chambre rose. Ma lettre d'adieu est écrite sur mon corps, en bleu[,] comme le ciel où je m'en vais » (*CM*, 29). La narratrice confère aux contusions laissées sur son corps une dimension langagière. Couchard avance que « les mères mordantes » (Couchard, 1991 : 155) sont généralement dans l'incapacité de se servir de leur bouche pour communiquer. Dans le même esprit, on constate que la mère ne sait pas utiliser ses mains pour les tendre vers sa fille. La narratrice confie qu'elle « ne connai[t] pas les caresses qui témoignent d'une grande affection. [Elle] ne connai[t] que les mains qui [lui] serraient la nuque et les ongles artificiels qui s'incrustaient dans [s]a peau » (*CM*, 26). Les marques que laisse la mère sur le corps de sa fille, comme le font les propriétaires de grands troupeaux, pour reprendre ici la comparaison qu'emploie Couchard afin de définir une des manifestations de violence maternelle, peuvent se lire comme un « refus maternel d'accepter la séparation et l'autonomie de l'enfant » (Couchard, 1991 : 149). La violence physique atteint son paroxysme dans le passage où la protagoniste, alors âgée de seize ans, décide de quitter le domicile

⁸ Au sujet du travail de mémoire, Jean-François Soulet écrit que « [s]eul un récit global et cohérent est susceptible de satisfaire cette frénésie interrogative, et d'apaiser le trouble causé par la violence du choc émotionnel » (Soulet, 1994 : 23-24).

⁹ « Pour la majorité des individus, les affects envahissent ces mères : ses pleurs et ses cris, de l'éprouver par des coups et des sévices, demeurent inaudibles, incompréhensibles. Ils susciteront toutes les défenses possibles, depuis la banalisation des faits et la réassurance de la mère grâce à l'appui sur la croyance que l'instinct maternel est par nature bienveillant, jusqu'au rejet de cette mère et à son expulsion vers l'indignité ou vers la frange de la folie » (Couchard, 1991 : 150).

familial. Elle décrit la réaction maternelle de la manière suivante : « [e]lle vient vers moi. [...] Elle me propulse sur le mur d'un coup de poing bien profond dans le ventre. [...] Elle vient de m'avorter du peu d'amour qu'il me reste » (*CM*, 117). Le coup porté par la mère est interprété par la fille comme la preuve de son désamour. Or, pour comprendre le geste maternel, il semble essentiel de rappeler que la mère a été contrainte de se séparer de sa fille pendant deux ans après la naissance de celle-ci et qu'elle venait la voir tous les jours à la crèche, pleurant de ne pouvoir l'avoir près d'elle (*CM*, 44). Ainsi, en touchant profondément le ventre de sa fille, la mère, par un effet miroir, tente de se réapproprier l'enfant qui jadis cohabitait en son sein. Le choc de la séparation a ainsi altéré le langage de la mère qui cherche à dire par la violence physique ce qu'elle ne peut exprimer tendrement. Mère et fille sont ainsi dans l'incapacité de donner et de recevoir l'amour qu'elles espèrent tant l'une de l'autre.

L'amour maternel, ayant pour moteur une agressivité, inscrit sur le corps de la fille un langage qui, entre manque et excès, se joue d'une opposition entre la tendresse espérée et la violence réalisée. Lors de certains passages, assez rares dans le roman, on retrouve des indices de l'affection que nourrissait la mère pour sa fille. La protagoniste explique que sa mère lui faisait tous les jours une nouvelle coiffure : « Le pire : les chignons tressés, bien enroulés sur les deux oreilles, avec plein d'épingles à cheveux [...] » (*CM*, 86). Si ces gestes manifestent un certain « prendre soin », la narratrice-fille les interprètes plutôt de manière négative en focalisant sur la finalité visuelle et non sur le temps que prend la mère pour son enfant. Couchard défend que, dès lors que la mère exerce une emprise, la fille la soupçonne d'éprouver de mauvaises intentions envers elle : « Mère et fille feront alors le deuil d'une entente parfaite, d'une reduplication sans faille, et entreront pour y demeurer le plus souvent, dans une phase où le dialogue est toujours infiltré d'un quelconque soupçon » (Couchard, 1991 : 84).

Comme le révèle le titre qui est une missive envoyée à la mère, une condamnation, la fille est également habitée d'une agressivité. Bien qu'elle attende la mort de la mère avec impatience et qu'elle profère constamment des insultes envers cette dernière, elle la nomme tout de même « maman ». En affirmant « [m]aman j'ai toujours voulu plus de toi. [...] Je voudrais te demander de ne pas m'aimer parce que je ne sais pas comment t'aimer » (*CM*, 113) et, plus loin, « [j]'aurais préféré me sentir étouffée dans tes bras que de ne rien sentir du tout » (*CM*, 130), la narratrice met de l'avant l'ambiguïté qui forge le rapport qu'elle entretient avec sa mère, mais aussi la réciprocité que cette absence d'amour insinue quand les gestes posés, de l'une à l'autre, laissent à la fois un creux, un décalage et un marquage, et qu'ils signifient l'impossibilité de donner car rien ne peut être reçu. La fluctuation du discours narratif vers une forme d'adresse directe par le tutoiement met en lumière le

désir inaccessible de renouer avec la figure maternelle. Les ressentiments que la narratrice-fille dirigeait vers la mère demeurent en suspens. Paradoxalement, la communication semble à la fois permise et entravée par le sommeil maternel. Dans le « trop-plein » de violence qui les unit, elles ne savent pas comment s'aimer. La mère de la narratrice n'a jamais connu sa propre mère, Bonita, qui à l'âge de quinze ans est tombée enceinte lors de son voyage en destination de Montréal. Après son accouchement, Bonita est partie sans son enfant, et elle n'est plus jamais revenue. Bien que la mère de la narratrice ait été adoptée par un couple bienveillant, elle a subi secrètement des viols et de la maltraitance durant toute son enfance par le chauffeur privé et ami de la famille. Marcel, le frère de la narratrice qui a été abusé par son oncle maternel a violé sa sœur durant plusieurs années. Les violences sexuelles que la mère et la fille ont subies ont altéré leur rapport à l'amour comme en témoignent les propos de la narratrice : « J'étais terrorisée quand j'ai fait l'amour avec Xavier pour la première fois. Les hommes avaient blessé maman. Je ne voulais pas qu'on me blesse » (CM, 96). Outre les abus sexuels, mère et fille se sont également construites avec l'idée qu'elles n'avaient pas été désirées par leur parent : « [Maman] a été l'enfant d'une nuit d'ivresse » (CM, 23), « Je suis née de l'enfer, d'un ventre empoisonné. Je suis née en colère. Je suis née d'un verre de trop. Je suis née en état d'ébriété. Je suis née d'une maman qui s'est pendue aux poils de cul comme une suicidée au bout d'une corde » (CM, 11). La comparaison du rapport sexuel à un outil d'autodestruction traduit une représentation toxique et mortifère des relations amoureuses de la mère. La boisson qui a submergé le ventre maternel de Bonita est le symbole d'une violence contagieuse, reproduite de mère en fille. Ainsi, ce « trop peu » d'affectivité, qui est en réalité un surplus de vide, se transmet de mère en fille et engendre, en réponse, un langage excessif et violent.

L'écriture de la fille comme rejet du « trop-plein » maternel

« [J]e ne digère pas la vie » (CM, 70), avoue la narratrice, comme si son histoire avait été subie, qu'elle avait été forcée de l'avalier de force. L'image du rejet traverse le roman et donne ainsi l'impression que la violence fut si démesurée que la fille doit vomir ce « trop-plein » maternel. D'ailleurs, Saint-Martin affirme à ce sujet que « [l]es excès, ici, résident dans la dynamique d'avalement et de régurgitation, d'incorporation et d'expulsion, qui traduit l'envahissement sur le plan corporel et une tentative de fuite désespérée, mortelle » (Saint-Martin, 2017 : 14). En effet, lorsque la narratrice ou ses frères et sœurs encaissent de la part de l'un des parents une violence trop importante, il-elles réagissent à ce « trop-plein » ou à ce « trop peu » par le vomissement¹⁰, le

¹⁰ Lorsque la mère s'aperçoit que Marcel, son fils, se lève la nuit pour aller grignoter, elle le punit en lui imposant de manger des tranches de pain jusqu'à ce qu'il les vomisse : « "Mange! Mange! Avale, parce que c'est moé qui va t'faire avaler!" Le cœur de Marcel a mal. Maman emplit son estomac de pain jusqu'à ce que ça ne rentre plus. Chaque fois, son estomac gonflé rejette ces punitions excessives » (CM, 33). Le corps de Marcel tente compulsivement de combler le manque d'amour

saignement ou la défécation. Ce rejet qui mime cette « tentative de fuite » se donne à voir par une écriture de l'abject et de l'ivresse : une écriture débordante qui témoigne de ce que le corps ne peut retenir faute de pouvoir inscrire en lui le traumatisme. Lors d'une analepse, la fille raconte que la mère a surpris l'un de ses fils, André, avec une cigarette et l'a puni en l'obligeant à fumer deux cigares. Encore traumatisée par ce spectacle, elle écrit : « C'était écœurant. On aurait dit que tout ce qu'il vomissait était trop grand pour son petit corps » (*CM*, 61). La tension entre la petitesse et l'abondance souligne la démesure maternelle et l'échec de l'enfant à encaisser ce « trop-plein ». Par cet événement, la narratrice bascule, de manière abrupte, vers le présent de l'énonciation et, se regardant agir, déclare : « Je me fais une ligne de coke. [...] Mes narines sont brûlées par la poudre. Je m'en fous. Ça me gèle là où ça fait mal. Quand j'ai les narines toutes blanches, ça m'aide à tenir le bout de mon crayon jusqu'au bout de ma pensée. La douleur m'oblige à l'action. J'ai des choses à régler » (*CM*, 61). La narratrice, confrontée à la difficulté de mettre en fiction ses souvenirs indigestes, tente d'atténuer ce « trop-plein » en se réfugiant dans les substances psychotropes (drogue, alcool). À la fin du roman, elle confie, à la troisième personne, que « [t]oute la nuit, elle a écrit, dénudée et ivre devant l'écran de [s]on ordinateur » (*CM*, 114). Cette mise en scène de la narratrice en train d'écrire, de se regarder écrire, alors que la drogue lui offre une échappée hors du temps accentue l'idée que les excès de la mère sont dévastateurs et trop lourds à porter, qu'ils imprègnent tout. Seules les lignes blanches permettent de tracer des lignes de mots. Seul l'alcool que la narratrice ingurgite depuis l'hospitalisation de sa mère peut la plonger dans un état délirant. Cet état d'ivresse devient alors le seul terrain possible pour qu'advienne une rencontre maternelle, à la fois sous le signe du remède et du poison : « Je suis ivre. Maman coule dans mes veines. Je bois. Elle me boit. Je la bois. J'aboie. Je suis totalement ivre » (*CM*, 51). Le glissement de « je bois » à « j'aboie » crée une confusion sonore qui dévoile l'aliénation dans laquelle se trouve la narratrice dont le langage se réduit à des sons. La présence de « la » et de « me », entre le sujet et le verbe, confirme la difficulté pour la mère et pour la fille de s'émanciper l'une de l'autre, se buvant mutuellement, l'une après l'autre. La répétition au début et à la fin du passage de l'assertion « je suis ivre », qui s'accroît par l'adverbe « complètement », montre que la fille est prisonnière d'une situation qui tourne en boucle. D'ailleurs, dès le début du roman, elle avance être « née de l'enfer, d'un ventre empoisonné. Je suis née en colère. Je suis née d'un verre de trop. Je suis née en état d'ébriété » (*CM*, 11). Ainsi, le rejet du souvenir

maternel par la nourriture, et ses vomissements expriment autant son impossibilité à accueillir cet amour, qu'en amont, l'échec de la mère à le donner. Un autre extrait met en lumière le rôle de la nourriture, et son rejet, dans le rapport de force qu'entretient la mère envers ses enfants : « Nous mangions les spéciaux du supermarché. Des pâtes. Du boudin noir que je détestais. Maman me forçait à en manger. Je le vomissais chaque fois dans mon assiette que je devais ensuite lécher jusqu'à ce qu'il ne reste aucune trace du repas qu'elle venait de nous cuisiner » (*CM*, 85). Le vomissement est aussi évoqué lorsque la narratrice revient quelques années en arrière, au moment où son père lui a demandé d'avoir un rapport sexuel avec elle. Alors qu'elle pensait renouer avec lui, elle déclare, le lendemain de l'événement : « Je fais une crise de foie. Je vomis » (*CM*, 51).

maternel, qui se traduit par la prise de substances psychotropes, se solde par un échec puisque cela la replonge vers le ventre de sa mère et la folie toujours associée à cette dernière. L'alcool semble à la fois être une condition et une conséquence de la naissance de la fille. En buvant, la narratrice recrée symboliquement un espace trouble entre dedans et dehors, assimilation et expulsion. En ce sens, le bégaiement, les vomissements, l'ingurgitation du remède et du poison se présentent comme des symptômes du « mal de mère ». Le traumatisme et l'abject reclus dans les limbes de l'inconscient prolongent cette altération des frontières entre le « moi » et l'« autre-même », la mère.

Les incursions du discours social dans le langage transmis de mère en fille

La narratrice déverse le feu de sa colère, qui a grandi en elle depuis tant d'années, sur sa mère, et ce, par le biais de discours choquants exprimant son sentiment de révolte. Son langage délirant, intrinsèquement lié à celui de sa mère, se caractérise par le désordre et l'excès comme nous l'avons vu, mais il est aussi envahi par l'extérieur. En effet, le discours social, traversé de misogynie, est intériorisé par la fille et récupéré contre la mère. Les reproches que la première profère à la seconde sont teintés d'une ironie grinçante qui déstabilise. Mais, comme nous l'avons mentionné, la narratrice reprend aussi, pour se définir elle-même ainsi que ses sœurs et frères, le terme « bâtard ». « Bâtard » est « [l]'enfant [qui,] né d'un commerce entre personnes libres de s'unir par un lien subséquent[,] est plutôt *illégal* qu'*illégitime* » (Bonard, 1802 : 31). Cette appellation peut être lue comme une provocation ou un reproche naissant de l'incompréhension de la fille face à une mère absente qui n'a pas souhaité ses grossesses, puis comme un aveu de ses propres origines qui seraient floues, ivres, elle qui est née sans le nom du père. En effet, ce terme, qui la maintient dans une position subalterne, rejoue le regard du dehors qui se porte sur elle et réitère qu'elle est dépourvue d'un nom qui serait fondateur de son existence en tant que fille. « Le père, nous dit Luce Irigaray, vient trancher ce lien trop étroit avec la matrice originelle pour l'empire d'une langue qui privilégie le genre masculin jusqu'à le confondre avec le genre humain » (Irigaray, 1987 : 26). Or elle ajoute qu'« il est nécessaire aussi, pour ne pas être complices du meurtre de la mère, que nous affirmons qu'il existe une généalogie de femmes » (*ibid.* : 31). Dans l'œuvre, bien que le père n'intervienne pas pour rompre le lien destructeur entre la mère et la fille, l'existence d'une « généalogie de femme » est rejetée, décriée par la narratrice qui semble se noyer dans le sang maternel.

L'irruption du discours social dans le récit, et son intériorisation par la narratrice, devient également évidente lorsque celle-ci décrit le corps et la sexualité de la mère et de sa grand-mère biologique (*CM*, 131). Elle précise que « les voisins, quand ils parlaient d'elle [la mère], ne parlaient que de ses histoires de cul » (*CM*, 10). La sexualité de la mère semble déranger, sortant des limites de l'espace

privé, et il est difficile, voire impossible, de savoir si la fille consent aux propos qui sont émis à son sujet, ou si elle les dénonce, montrant dès lors que sa mère et elle sont victimes d'une vision rétrograde du genre féminin¹¹. D'ailleurs, la projection ambivalente de l'image de la mère se donne à voir lorsque la narratrice évoque sa relation avec Xavier, le premier homme qu'elle a aimé :

Je voulais croire aux contes de fées. Je ne voulais pas faire comme maman, baiser comme on respire. Je voulais trouver mon prince et je l'ai trouvé. Mes jambes se sont ouvertes à Xavier. Je l'ai aimé. Il m'a déchiré le cœur. [...] Comme maman, je n'étais pas une femme à aimer, j'étais une femme à baiser (*CM*, 95).

La narratrice-fille nourrit une conception idyllique de l'amour qu'elle associe à une forme de pureté par l'évocation du titre princier et du conte merveilleux qui, du point de vue morphologique, débute par des méfaits (la violence de la mère et le viol commis par le frère) et se poursuit par des fonctions intermédiaires (la recherche de l'amour) pour aboutir à un mariage (Propp, 1970). Cette glorification de l'union s'achève de manière abrupte par un glissement sémantique où le plaisir charnel se substitue au sentiment. En effet, la non-réciprocité du sentiment amoureux de Xavier ne permet pas à la narratrice de jouir du statut de princesse. L'homme semble ainsi détenir un pouvoir décisionnaire sur l'image de la narratrice; en refusant d'entretenir une relation sentimentale avec elle, elle rétrograderait, comme la mère qui n'a jamais été mariée, vers « un statut social subalterne », celui de la « pute » par opposition au statut de « femme ». Mais c'est là, aussi, que la mère se dissocie en partie de sa fille puisqu'elle ne conçoit pas le sentiment amoureux comme une condition préalable aux étreintes charnelles. Par son comportement non conforme au rôle qui lui a été assigné socialement, la mère n'est pas lésée par l'indifférence sentimentale de ses amants. En ce sens, la fille peint le portrait d'une mère qui rejoue certaines attitudes dites masculines qui l'ont fait souffrir.

Couchard observe que, dans les cultures traditionnelles, « le sexe féminin se distingue par ses vertus de pudeur, de discrétion, et de soumission à l'autorité » (Couchard, 1991 : 84). Dans le roman, la mère, plutôt que de garder secrète la pratique de sa sexualité, se fait remarquer par ses cris. Elle s'inscrit dès lors aux antipodes du modèle maternel véhiculé par la société occidentale. La sexualité libérée de la mère vient entraver l'image qu'a d'elle-même la narratrice et déterminer son futur : « Je suis une fille de pute. Un bel avenir en perspective! » (*CM*, 10.) Par cette citation, la fille montre que son rapport à soi, à son corps et au monde a été entravé par la figure maternelle. Elle insiste à quelques reprises sur le fait que les hommes ont réduit sa mère à sa beauté et qu'ils prenaient la fuite lorsqu'elle tombait enceinte, car ils ne voulaient pas assumer de responsabilité face à une mère célibataire (*CM*, 42; *CM*, 129). Ce malaise face à la situation dans laquelle la mère fut plongée se cristallise par les

¹¹ Le regard de la narratrice, face aux corps féminins, évolue au rythme de son écriture fragmentée et, simultanément, à l'amour qu'elle développe peu à peu face à son propre corps.

pensées qu'a la narratrice lorsqu'elle chemine en direction de l'hôpital : « Je me suis foulé la cheville en traversant le parc. J'ai rencontré des putes maquillées comme des poupées. [...] Ça m'a rappelé la quête interminable de maman. Remplir son trou pour se sentir aimée » (CM, 18). Réduite à une poupée, la mère devient un corps sans intériorité. « Le trou », mot qui fait référence au sexe de la mère et que la fille emploie dans une posture de révolte, retranscrit, par la violence du langage, la tristesse engendrée par la négligence maternelle vécue comme un abandon au profit de ses amants. L'agressivité du discours social se réverbère dans l'imaginaire de la protagoniste qui se nourrit alors d'une conception phallogcentrique du sexe maternel le caractérisant comme un vide à remplir. Elle reproche peut-être à la mère d'avoir accepté de fréquenter des hommes qui entretenaient une vision avilissante de son corps. De plus, cette impossibilité à nommer le sexe de la mère rejoint l'idée d'Irigaray selon laquelle il n'y a pas de représentation valable de la sexualité féminine (Irigaray, 1987 : 28). Lors d'un retour en arrière, la fille réalise la difficulté de s'imposer en tant que femme : « Je devais trancher entre le passé de maman et ma vie à moi. [...] Je voulais être une femme respectée et non bafouée. Je l'ai été quand même » (CM, 69).

Même si la narratrice a subi dans son passé des déceptions similaires à celles de sa mère, elle ne se solidariserait jamais avec cette dernière. Bien qu'elles partagent des souffrances communes comme le « mal de mère », les agressions sexuelles, les pressions relatives aux injonctions sociales, qu'elles soient confinées à cette position subalterne qui leur a été assignée, qu'elles soient incapables de faire entendre leur parole et d'être aimées en tant que sujets, qu'elles soutiennent un discours similaire de leur assujettissement en tant qu'objets du désir masculin, mère et fille voient en l'autre ce qu'elles rejettent pour elles-mêmes. La subjectivité maternelle, au fil du récit, s'éteint au profit d'une perception unique, celle d'une fille qui, entre l'amour et la haine, ne parvient ni à percevoir les blessures qui l'unissent à sa mère, ni à comprendre les origines du comportement violent de celle qui la précède. Comme le souligne Saint-Martin, « [...] tant qu'une seule voix prédominera et étouffera l'autre, tant qu'il n'y aura pas d'identités et de voix doubles, à la fois de mère et de fille, il ne peut y avoir d'issue » (Saint-Martin, 2017 : 26). La relation phagocytante qui s'établit entre la mère-araignée et la fille-piégée porte une promesse de dénouement seulement à l'orée de la mort de la première, une mise à mort qui passe par la réappropriation des cris même si ceux-ci sont voués à remplir les vides en les exposant, en les creusant davantage. *Crève Maman!* expose ainsi la complexité, pour la fille victime de l'emprise maternelle, de se libérer de la mère par l'écriture, puisque cette figure, à la fois trop et pas assez, ressurgit entre les lignes, ne se laisse pas attraper. La haine de la narratrice conjuguée

à l'aliénation du discours social révèle qu'une vision archaïque du corps des femmes est encore présente dans notre société et qu'elle irrigue nos manières d'entrer en lien les unes avec les autres.

Bibliographie

Corpus primaire

SINGH, Mô (2006), *Crève maman!*, Montréal, XYZ.

Corpus secondaire

COUCHARD, Françoise (1991), *Emprise et violence maternelles : étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod.

GIRARD, Cynthia (2012), *J'ai creusé un trou dans ma tête*, Montréal, Hélio trope.

IRIGARAY, Luce (1987), *Sexes et parentés*, Paris, Minuit.

PROPP, Vladimir (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.

RICH, Adrienne (1980), *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël Gonthier.

SAINT-MARTIN, Lori (2017), « Araignées, vers et vaches : mères et filles excessives en littérature québécoise contemporaine », *Québec Studies*, vol. 63, p. 31-55.

SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota bene.

SOULET, Jean-François (1994), *L'histoire immédiate*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je? ».

Filiation symbolique et acte d'écriture dans *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan

La littérature française regorge d'œuvres littéraires habitées par des figures maternelles, ce qui appuie l'affirmation de Dominique Viart pour qui « le besoin d'écrire se lie à une interrogation de l'origine et de la *filiation* » (Viart, 1999 : 116; souligné dans le texte). L'autrice Delphine de Vigan nous en livre un exemple poignant avec *Rien ne s'oppose à la nuit* (2011), roman autobiographique¹ écrit à la suite du suicide de sa mère, Lucile Poirier. La concordance entre la mort de la figure maternelle et l'acte d'écriture entrepris par de Vigan est particulièrement intéressante. Nous tenterons d'illustrer de quelle manière s'instaure, par l'œuvre, une filiation symbolique qui permet une pacification du rapport à la mère – puisque, de son vivant, la relation entre les deux femmes était plutôt houleuse. À cet égard, l'écrit semble combler plusieurs manques chez la narratrice-autrice. L'acte d'écriture maintient symboliquement la figure maternelle en vie, tout en constituant une tentative de contourner le mutisme qui l'a longuement caractérisée auprès de ses filles. Ces contournements, rendus possibles par la fiction, permettent de cerner les fragilités psychologiques et, surtout, familiales, qui habitent Lucile. Dans cette optique, le désir scriptural de la fille peut être lu comme une volonté de comprendre et de combler les nombreuses failles qui parsèment sa *généalogie de femmes* (Irigaray, 1981 : 30). Par ailleurs, en ce qu'elle est pratiquée par la fille et par la mère, l'écriture apparaît comme un legs, comme une manière de restituer leur généalogie. Nous observerons que la narratrice tente ultimement d'accéder, par la voie du travail littéraire, à un « corps-à-corps » (*ibid.* : 29) avec la mère.

« Écrire ma mère² » : écrire à cause de ou grâce à la figure maternelle?

Dès l'incipit, le corps sans vie de la mère, trouvé par sa fille, est marqué par l'acte d'écriture : « Ma mère était bleue, d'un bleu pâle mêlé de cendres, les mains étrangement plus foncées que le visage, lorsque je l'ai trouvé chez elle, ce matin de janvier. *Les mains comme tachées d'encre*, au pli des phalanges » (RN, 13; nous soulignons). D'emblée, un rapprochement est établi entre la couleur bleutée de la peau, qui annonce la mort de la mère, et l'écriture. Cet emploi d'une même couleur pour évoquer la mort et le geste d'écrire convoque toutefois l'écriture comme un cadavre. En effet, ce sera l'événement morbide qui instaurera la volonté d'écrire à l'origine du roman *Rien ne s'oppose à la*

¹ Nous nous référons à la définition d'Yves Baudelle, soit le roman autobiographique comme un « récit mêlant le vécu et le fictif » (2007 : 49).

² Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2011, p. 18. Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle RN suivi immédiatement du numéro de la page.

nuit. Il y a un besoin d'exhumer ce cadavre pour mieux le saisir à la lumière de son vivant. D'où notre question initiale : la narratrice écrit-elle *à cause de* ou *grâce à* la mère? La nuance importe, puisqu'elle concerne les motifs à l'origine de ce projet littéraire. Il nous semble que sa concrétisation apparaît d'abord grâce à Lucile puisqu'elle est embrayeur du roman. Défiant la disparition de la mère, l'œuvre littéraire appelle sa réinscription. Ainsi, une vitalité traverse le roman par l'envie qu'a la narratrice de porter la mère, de « [la] faire vivre encore un peu au présent à travers les pages » (Strasser, 2013 : 7). Nous entrons immédiatement dans la sphère privée, et en écrivant « Ma mère », de Vigan s'introduit d'abord dans son œuvre en tant que fille plutôt qu'écrivaine. Malgré la mort, le fil généalogique n'est pas rompu; au contraire, il est ravivé, maintenu par le fil conducteur de l'écriture et de la lecture. Le désir de la narratrice de renouer avec sa généalogie féminine se concrétise par une mise en contexte de l'enfance et de l'adolescence de Lucile, marquées par la mort de deux de ses frères et par l'acte incestueux commis par le père. Dans la première partie de l'œuvre, écrite à la troisième personne du singulier, nous accédons au discours intérieur de Lucile, imaginé par la narratrice à partir de ses recherches. Ce processus de renversement nous apparaît original, dans la mesure où l'autrice, en s'attardant à l'enfance, extrait Lucile du rôle maternel pour mettre en valeur ses années d'apprentissage. Lucile, écrite jeune fille, est mise à distance de la narratrice qui peut l'appréhender sous un nouveau jour. Plutôt que d'enfermer sa mère dans les perceptions qu'elle en a, la narratrice révèle un désir d'accéder à une subjectivité qui se manifeste peu à peu, par un véritable travail archéologique :

J'ai demandé à ma sœur de récupérer dans sa cave les lettres, les écrits, les dessins, j'ai cherché, fouillé, gratté, déterré, exhumé. J'ai passé des heures à lire et à relire, à regarder des films, des photos, j'ai reposé les mêmes questions, et d'autres encore. Et puis, comme des dizaines d'auteurs avant moi, j'ai essayé d'écrire ma mère³ (RN, 18).

La disparition inspire un travail créatif : de Vigan déterre le cadavre de Lucile pour mieux comprendre les motivations de son geste ultime. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, la narratrice tente « de rendre un hommage à Lucile, de lui offrir un cercueil de papier [...] et un destin de personnage » (RN, 78); de la ressusciter. Grâce à la fiction et au travail de remémoration, la mère n'est pas re-tuée (Irigaray, 1981 : 28), car elle vit de nouveau sous la plume de sa fille. C'est dans cette optique que nous considérons que la narratrice écrit, en partie, *grâce à* la mère, malgré les circonstances tragiques qui lui ont fait entamer son œuvre.

Évelyne Ledoux-Beaugrand, intéressée aux imaginaires de la filiation dans la littérature française et québécoise, constate la valorisation par les autrices d'une « reconstitution du passé familial » plutôt

³ Notons que par ce projet, la narratrice s'inscrit dans une généalogie d'auteur·trices en plus de reconstituer sa généalogie biologique.

qu'un « déni généalogique » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 82). Le roman de Delphine de Vigan renoue avec l'arbre généalogique des Poirier afin de maintenir la figure maternelle symboliquement en vie. Par conséquent, cette œuvre se positionne clairement dans ce nouveau sillage observé par Ledoux-Beaugrand, dans lequel l'écriture devient une manière d'interroger le passé maternel afin que la narratrice puisse s'y positionner de manière plus adéquate. Pour ce faire, l'écrivaine maintient la figure maternelle tout près d'elle : « À une amie avec laquelle je déjeunais, alors que je terminais ces retranscriptions, toujours à l'arrêt dans l'écriture, je m'entendis expliquer : ma mère est morte mais je manipule un matériau vivant » (RN, 41). Une proximité s'impose durant les heures de création, puisque Lucile est le « matériau » de son travail. Toutefois, cette proximité imaginaire avec la mère n'exclut pas une contestation de ses comportements au sein de son vivant.

Le silence de Lucile : écrire à cause de la mère

Cette tentative de maintenir la figure maternelle en vie n'efface pas les traumatismes infligés à la fille au cours de sa relation avec Lucile. Écrite à la première personne, la deuxième partie du roman retrace l'enfance et l'adolescence de la narratrice, ponctuées par les épisodes bipolaires de sa mère. Ce n'est donc plus l'activité créatrice de Lucile qui importe, mais bien son rôle maternel. Dans cette optique, il semble y avoir, chez la narratrice, une volonté d'interroger sa filiation : « La douleur de Lucile a fait partie de notre enfance et plus tard de notre vie d'adulte, la douleur de Lucile sans doute nous constitue, ma sœur et moi » (RN, 43). Cette sensation désarmante se situe comme un héritage dans leur relation. « [S]pectatrices muettes » (RN, 276) de la détresse de leur mère, les filles sont sous son emprise, si nous suivons la définition de l'emprise maternelle que donne Françoise Couchard, qui « renvoie dans son acception commune à l'idée de domination, de mainmise sur l'autre; elle sous-tend une hiérarchie : celle d'un fort sur un faible » (Couchard, 1991 : 3). Le lien de dépendance entre un enfant et sa mère transforme le spectacle de la souffrance maternelle en une forme d'emprise psychique. Le trouble bipolaire de Lucile a fait en sorte que la narratrice et sa sœur ont dû prendre soin de leur mère, ce qui constitue un renversement des rôles. L'écrivaine décrit la perte d'une insouciance enfantine : « J'écris Lucile avec mes yeux d'enfant grandie trop vite » (RN, 173). Ledoux-Beaugrand note que, malgré une reconnaissance généalogique, les autrices « s'attardent plus souvent qu'autrement sur ce qui fait malaise dans toutes leurs filiations » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 19). Dans ce cas précis, le trouble bipolaire de Lucile constitue une brèche dans l'ascendance de la fille. Une corrélation est même établie entre l'écriture de la fille et le problème de santé de la mère. La première crise de Lucile apparaît ainsi comme l'embrasseur de la pulsion scripturale de Vigan :

Lorsque je vais à la rencontre des lecteurs, dans les bibliothèques, les librairies ou les lycées, on me demande souvent pourquoi j'écris. J'écris à cause du 31 janvier 1980. L'origine de l'écriture se situe là, je le sais de manière confuse, dans

ces quelques heures qui ont fait basculer nos vies, dans les jours qui les ont précédées et le temps d'isolement qui a suivi (RN, 257).

Cette date marque le premier internement de la mère ainsi qu'une première rupture avec ses filles, puisqu'après ce séjour à l'hôpital, elles seront séparées d'elle pendant plusieurs mois. Cette période précise la concordance entre trauma et écriture de la mère chez de Vigan, une écriture qui semble vouée à partager la douleur et l'absence de Lucile. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, il y a une réelle volonté de la comprendre pleinement et, surtout, les idées dépressives qui l'ont habitée au fil de sa vie. Cela justifie l'entreprise de la narratrice, qui se met en quête d'informations susceptibles de combler les manques ou les incertitudes. Le fait que Lucile n'ait jamais réussi à atteindre « [l']idéal maternel » (RN, 215), fantasmé par de Vigan, incarne un de ces manques. Ledoux-Beaugrand soutient que « l'acte autobiographique se présente dans ce contexte comme une tentative de reconstruction, une façon de penser / panser la blessure et de rapiécer le sujet que la violence de l'expérience avait morcelé » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 92). Il y a certainement un besoin, chez la narratrice, de guérir une plaie en s'emparant de sa propre souffrance pour mieux cerner celle de sa mère.

La fiction permet en outre l'établissement d'un dialogue, car maintenir la figure maternelle en vie comble le silence de la mère. La narratrice soutient que « Lucile [leur] a très peu parlé de son enfance. Elle ne racontait pas » (RN, 139). Écrire, pour de Vigan, c'est raconter Lucile aux lecteur·trices, mais surtout se la raconter à elle-même. Le travail littéraire lui permet non seulement de se rattacher à sa mère qui lui a, en partie, échappé en raison de son existence houleuse, mais aussi de pallier l'absence de la parole maternelle. Caroline Verdier s'est également penchée sur la question de l'écriture du trauma dans cette œuvre française en soulevant que « [s]ilence [is] often perceived as a voice of trauma » (Verdier, 2016 : 91). Le silence de Lucile est un mécanisme de défense et une manière de se protéger de sa famille dans laquelle, nous le verrons, elle a subi des abus : « À Pierremont [chez ses parents], Lucile se repliait, se montrait sous son jour le plus défensif, le plus agressif » (RN, 335). Ainsi, son mutisme apparaît comme un indice de son propre traumatisme, d'où l'origine d'une douleur en écho à celle de ses filles. De Vigan tente donc de saisir les nombreux non-dits perpétués par sa mère en raison de ses problèmes psychologiques et familiaux. Seulement, au lieu de taire son trauma, la narratrice l'écrit. Une force contraire se déploie, qui est justifiée par ce désir de comprendre la filiation maternelle, mais en la considérant à partir de ses parts d'ombre. Ce retour sur le passé de Lucile apporte une reconsidération des fondements identitaires de la narratrice.

Liane, la mère patriarcale

En relatant les nombreux faits troublants qui parsèment l'existence de Lucile, la narratrice met aussi en lumière un autre rapport mère / fille qui s'inscrit dans sa propre généalogie de femmes : celui avec sa grand-mère Liane, la mère de Lucile. En apprenant l'acte répréhensible de son époux, Georges, sur sa progéniture, Liane reste de glace tout comme les membres de la fratrie. Par son silence, la mère autorise implicitement l'abus commis contre sa fille. Ainsi représentée, elle incarne une mère patriarcale, un modèle qui, selon Couchard, intègre sa fille à l'ordre patriarcal, un « apprentissage dévolu au rôle maternel » (Couchard, 1991 : 67). Contrairement à sa mère, de Vigan « ne veu[t] pas savoir quelle épouse ni quelle amante Lucile a été » (RN, 173), l'écrivaine dépeint sa grand-mère comme une femme dévouée au bien-être de son mari. En mentionnant la première rencontre entre ses grands-parents, elle soulève cette dévotion initiale remarquée – voire recherchée – par son grand-père chez Liane : « Je crois [que Georges] sait reconnaître en elle la femme qui ne le trahira jamais, lui sera dévouée corps et âme, qu'elle a grande et généreuse, et qui ne verra en lui tout au long de sa vie que l'homme brillant et fantaisiste qu'elle a épousé » (RN, 99).

Les perceptions de Georges envers sa future fiancée concordent avec la réaction qu'aura Liane à la lecture d'un des textes de Lucile dans lequel elle dénonce l'inceste subi : aux yeux de celle-ci, rien ne peut entacher la réputation de son mari. Ainsi, de Vigan constate que sa grand-mère se range davantage du côté du père que de ses enfants, ce qui renvoie à l'ordre patriarcal mentionné plus tôt. Irigaray dénonce cette rupture en affirmant que « quand se met en place le patriarcat, la fille est séparée de sa mère et plus généralement de sa famille. Elle est transplantée dans la généalogie du mari » (Irigaray, 1987 : 14-15). Cet enjeu apparaît clairement dans le roman, car Liane s'y présente toujours comme *l'épouse de Georges* : son individualité est difficilement perceptible dans l'œuvre de sa petite-fille. En d'autres mots, son statut matrimonial la définit presque exclusivement, entravant du coup l'accès à son point de vue, élément important dans l'optique d'une reconstitution de la généalogie de femmes. S'intéressant aux filiations du féminin, Ariane Gibeau et Lori Saint-Martin constatent que « [d]isparues sous le nom du mari dans les arbres généalogiques, [...] les femmes souffrent d'une filiation au pire absente, au mieux trouée » (Gibeau et Saint-Martin, 2014 : 1). Par son écriture, l'autrice tente d'observer de quelle manière la filiation féminine de sa mère, et donc la sienne, a été entachée. L'insertion de Liane dans la généalogie de son mari, qui engendre une filiation fragmentée pour ses filles, apparaît ainsi comme l'une des raisons de la défaillance de l'ascendance féminine que le roman met au jour.

En revanche, le regard que pose la narratrice sur son aïeule, depuis sa perspective de petite-fille, demeure clément : « Au fil des années, Liane était devenue pour ses petits-enfants une sorte d'icône sportive et vivace, à laquelle, chacun à sa manière, nous rendions hommage » (RN, 357). Il y a une distinction nette entre la mère de Lucile et la grand-mère de Delphine, ce qui permet de renouer un lien autrefois rompu. La fille écrivaine devient un pont entre ces deux instances féminines importantes. Qui plus est, la reconnaissance du lien à la grand-mère permet de reconnaître celui avec la mère, donc de rétablir, du moins en partie, la généalogie de femmes auparavant mise à mal. Cette réinscription dans la filiation féminine trouée participe au projet valorisé par Irigaray :

Il est nécessaire aussi, pour ne pas être complices du meurtre de la mère, que nous affirmions qu'il existe une généalogie de femmes. Il y a une généalogie de femmes dans notre famille : nous avons une mère, une grand-mère, une arrière-grand-mère maternelles et des filles. Cette généalogie de femmes, étant donné notre exil dans la famille du père-mari, nous oublions un peu sa singularité, et même nous sommes amenées à la renier. Essayons de nous situer dans cette généalogie féminine pour conquérir et garder notre identité (Irigaray, 1981 : 31).

Malgré le rôle patriarcal occupé par Liane dans la dynamique familiale des Poirier, la narratrice reconnaît son amour pour sa grand-mère, ce qui permet la mise en place d'une généalogie de femmes. Même si cette ascendance demeure lacunaire à bien des égards, le roman témoigne d'un désir d'aller au-delà de ces failles. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, la dyade mari / épouse est remplacée par celle de fille et de mère artistes.

La mère artiste

La fiction chez de Vigan, en établissant une ascendance symbolique, ouvre un espace chez l'écrivaine et chez la figure maternelle pour qu'elles puissent échapper en partie aux problèmes familiaux. La narratrice nous présente Lucile comme une femme *et* une *mère* artiste. En trouvant les écrits littéraires de sa mère, la fille se découvre un point commun avec elle : sa pratique artistique laisse place à une caractéristique filiale. L'héritage de sa mère est donc non plus seulement biologique, mais aussi symbolique. Dans la seconde partie du roman, Lucile est introduite en tant qu'écrivaine par la présentation de son texte intitulé *Recherche esthétique* (RN, 217), texte qui se termine par le dévoilement de l'inceste. Toutefois, son désir scriptural ne se limite pas au besoin de raconter cet événement traumatique. Au contraire, Lucile crée énormément au fil de sa vie :

Ma mère a écrit, plusieurs années après qu'elle a eu lieu, un texte qui raconte sa première crise de délire, ainsi que le vide immense qui s'en est suivi. Nous avons retrouvé ces pages chez Lucile, parmi les autres, en vrac : pensées vagabondes, morbides, amoureuses, fragments plus ou moins lisibles griffonnés au crayon de papier, poèmes en vers ou en prose, jetés sur des cahiers, feuilles volantes sans dates, sans années (RN, 251).

Le travail archéologique de la narratrice lui permet de constater en quoi l'écriture de la mère l'a accompagnée au cours des différents moments vécus. Il y a une volonté chez Lucile, tout comme chez sa fille, d'écrire le traumatisme pour mieux le dépasser, et de faire de cette écriture une œuvre d'art.

Dans les deux cas, un souci de la forme guide l'expression du témoignage. De Vigan a écrit plusieurs romans (dont certains autobiographiques) et y a parfois intégré des « fragments » et des « poèmes » écrits par la mère, comme c'est le cas pour *Rien ne s'oppose à la nuit*. Le fait que l'intérêt créatif de Lucile ait été constaté de manière posthume par de Vigan laisse croire que la mère souhaitait que ses écrits demeurent privés. Cependant, cette interprétation s'avère fausse puisque la narratrice, après avoir consulté de nombreuses archives et trouvé des lettres de refus de certaines maisons d'édition, en vient à la conclusion suivante : « Je n'avais jamais pris conscience à quel point l'écriture avait été présente dans la vie de Lucile, et encore moins combien l'avait occupée le désir de publier » (RN, 350).

Lori Saint-Martin, dans son ouvrage *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (1999), constate dans les récits autobiographiques de Gabrielle Roy ce qu'apporte la mise en scène de la mère artiste pour la fille écrivaine : « En déclarant en somme : “je suis artiste, ma mère aussi”, la fille nie la rupture entre les deux et établit entre elle et sa mère une nouvelle filiation ancrée dans la créativité plutôt que dans le lien de sang » (Saint-Martin, 2013 : 79). Ce procédé se trouve dans l'œuvre de Delphine de Vigan. Les rapports conflictuels dont il est question dans les deux premières parties du roman laissent place à une considération pour le talent de la mère : en donnant plusieurs indices sur le statut d'écrivaine désiré par Lucile, la narratrice s'inscrit auprès d'elle. Elle va même jusqu'à soulever la singularité de la plume de la figure maternelle : « L'écriture de Lucile est infiniment plus obscure, plus trouble et subversive que la mienne. J'admire son courage et les fulgurances de sa poésie » (RN, 352). Relevée par la fille artiste, la subjectivité créatrice de la mère équivaut à une reconnaissance de son œuvre. Ce rapport clément, qui s'instaure par l'écrit, montre de quelle manière, « l'écriture elle-même [devient] le lieu [des] retrouvailles [entre mère et fille] » (Saint-Martin, 2013 : 170). Par cette mise en scène de Lucile en tant qu'écrivaine, la narratrice se positionne comme l'héritière de ce désir scriptural, revendiquant sa pratique comme un legs maternel.

Ce rôle apparaît pleinement volontaire et assumé, puisque l'autrice introduit des extraits des textes de sa mère dans sa propre fiction. En d'autres mots, c'est elle qui sort Lucile de l'anonymat. Le lien qui se déploie entre la mère et la fille créatrices transparaît également par le prénom « Lucile ». Il réfère au pseudonyme littéraire que la mère de Vigan a adopté, donc à son identité symbolique, qui est reconnue par la fille : « Quelques années plus tard, lorsque Lucile a écrit un texte sur Nébo, elle me l'a soumis pour relecture avant de l'envoyer, sous le pseudonyme de Lucile Poirier (Lucile, en quelque sorte, a choisi elle-même son nom de personnage) » (RN, 350). Par cette désignation,

l'identité biologique cède le pas à l'identité symbolique. Dans cette œuvre, la recherche du « nom de la mère » (Saint-Martin, 201 : 12) par la fille écrivaine se veut ultimement une recherche de la femme artiste derrière la figure maternelle. Le fait que la narratrice utilise tout au long de son roman le pseudonyme littéraire de sa mère souligne de quelle manière il lui importe de reconnaître ce besoin d'écrire chez Lucile et de rétablir une généalogie de femmes qui passe d'abord par la création littéraire.

Le corps-à-corps avec la mère

Le corps-à-corps avec la mère dans l'œuvre se réalise par l'acte d'écriture. Irigaray défend la recherche d'une proximité, qui passe par le corps, pour assurer la généalogie de femmes, ascendance féminine investie par la narratrice de *Rien ne s'oppose à la nuit*. La psychanalyste et philosophe définit cette conception comme suit :

Nous avons aussi à trouver, retrouver, inventer, découvrir, les paroles qui disent le rapport à la fois le plus archaïque et le plus actuel au corps de la mère, à notre corps, les phrases qui traduisent le lien entre son corps, le nôtre, celui de nos filles. Un langage qui ne se substitue pas au corps-à-corps, ainsi que le fait la langue paternelle mais qui l'accompagne, des paroles qui ne barrent pas le corporel mais qui parlent « corporel » (Irigaray, 1981 : 28-29).

Irigaray souligne en quoi il est important pour les femmes, précisément entre les filles et les mères, d'amalgamer la parole et le corps tout en trouvant un équilibre dans leur reconnaissance respective. L'espace du livre de Delphine de Vigan incarne ces deux dimensions qui, selon la psychanalyste, doivent être recherchées entre les femmes. La notion de corps dans la relation mère-fille est présente aussi dans l'ouvrage de Saint-Martin qui affirme, à la lumière de ses analyses, que « le visage, la voix, le corps de la mère forment ainsi le corps du texte de la fille » (Saint-Martin, 2013 : 192). Cette correspondance créatrice constitue le roman par les nombreuses descriptions du corps de la mère, un corps marqué par ses hospitalisations : « Nous sommes reparties vers l'entrée du métro. Lucile a pris la main de Manon, elle marchait devant moi, je la regardais de dos, comme elle semblait frêle et fragile et brisée » (*RN*, 265). Le regard de la fille porté sur la chair maternelle est caractérisé par une gradation qui informe la lectrice du désarroi auquel assistent Manon et Delphine, en plus d'illustrer la douleur qui habite la mère. Adolescente, la narratrice et sa sœur s'interrogent sur le visage de la mère pour tenter de comprendre ce qu'elle ressent, car il y a une absence de parole chez elle, surtout après ses internements et en raison de sa médication : « Parfois une lumière dans son regard, un trouble éphémère de son visage, un sourire, nous rappelaient quelle femme elle avait été » (*RN*, 281). Les expressions du visage maternel ne sont plus familières pour ses progénitures, d'où ce besoin constant de les scruter.

Les nombreux passages provenant de ses textes parviennent néanmoins à faire entendre sa voix. Ainsi, dans l'exemple ci-dessous, Lucile relate son premier internement, qui fut longuement présenté dans le roman selon la perception de la fille. Grâce à cette juxtaposition, un corps-à-corps littéral se produit au sein même de l'œuvre :

Plus tard il m'est apparu que je devais assumer mes mots, mes silences, mes hésitations, ma respiration, mes circonvolutions, ma propre langue en résumé. Et tenter de faire l'usage le plus juste de celle de Lucile, d'en garder les motifs les plus intenses, les plus singuliers.

[Son] texte commence par ces mots :

Cette année-là, en novembre, j'ai trente-trois ans. Un âge un peu douteux, j'y songe pour peu que l'on soit superstitieux. Je suis une belle femme sauf que j'ai les dents pourries, ce qui d'une certaine façon me fait très plaisir et même parfois rire. J'ai voulu que la mort latente soit sue.

Lucile raconte ensuite les jours qui précèdent la crise (RN, 252; souligné dans le texte).

La narratrice distingue la langue de sa mère de la sienne. Chacune d'elles a son propre langage pour expliquer les événements de leur vie commune. L'espace de la fiction se présente comme un lieu de médiation entre la fille et la mère. Cette reconnaissance d'une langue propre à Lucile rappelle l'idée du corps-à-corps défendue par Irigaray, soit une cohabitation plutôt qu'une répression de la mère. En effet, selon elle, « le premier geste, [pour la fille,] c'est de se réconcilier avec la mère en soi parce qu'on l'a introjectée, notre mère, donc il faut essayer de faire la paix avec [elle] » (Irigaray, 1981 : 62). Cette langue distincte dans la dyade permet aussi d'exposer leur subjectivité respective, car les deux coexistent dans le récit, sans que soit brimée la voix de l'une ou l'autre. Le corps-à-corps en jeu se perçoit même dans la mise en forme du texte puisque les écrits de Lucile, intégrés au roman, sont toujours encadrés par les propos de sa fille. L'usage de l'italique, qui distingue les écrits de Lucile de ceux de sa fille, montre la voix de la mère et constitue une manière graphique de la faire *entendre*. Il y a une réelle volonté chez de Vigan de ne pas dominer l'espace scripturaire, de raconter la mère, puis de lui permettre de se raconter à son tour. Irigaray évoque cette juxtaposition de l'opinion de la mère et de celle de la fille, car « dans un parler-femme, il n'y a pas un sujet qui pose devant lui un objet. Il n'y a pas cette double polarité sujet-objet, énonciation / énoncé. Il y a une sorte de va-et-vient continu, du corps de l'autre à son corps » (*ibid.* : 42). Nous constatons cette caractéristique dans la forme de *Rien ne s'oppose à la nuit*. L'écrivaine fait de sa mère l'objet de son roman, très certainement, mais elle lui donne tout de même une parole. La filiation symbolique mise en place par l'écriture de ces deux femmes permet à la narratrice de parvenir à une certaine sérénité par rapport au suicide de Lucile : « Lucile est morte comme elle le souhaitait : *vivante*. Aujourd'hui, je suis capable d'admirer son courage » (RN, 40; souligné dans le texte). Le mot en italique représente une citation de la lettre de suicide de Lucile adressée à ses filles qui se termine ainsi : « *Je sais bien que ça va vous faire de la peine mais c'est inéluctable à plus ou moins de temps et je préfère mourir vivante* » (RN, 393; souligné dans le texte). La narratrice cite ce mot de la lettre de sa mère, ce qui suggère une compréhension envers son geste ultime. Elle ne fait plus seulement paraphraser les textes de Lucile

ou les jumeler à son œuvre en cours de création; elle en intègre, ici, une partie importante à même sa phrase. Ce propos final souligne en quoi l'écrit permet à la narratrice de reconnaître son lien avec sa mère. Par la création, Delphine de Vigan dépasse les difficultés réellement vécues au sein du rapport mère-fille pour donner lieu à une proximité réparatrice, en plus de rétablir sa généalogie de femmes. L'acte d'écriture aide l'écrivaine à trouver la bonne distance avec la figure maternelle, pour ensuite mieux se situer auprès d'elle.

La création littéraire se déploie sous plusieurs angles dans *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan. Il permet de maintenir la figure maternelle en vie, il conteste la filiation biologique de la narratrice et de sa mère, et finalement, il établit une filiation symbolique entre elles par la posture d'artiste. La narratrice est alors en mesure de rétablir *textuellement* une généalogie de femmes qui a fait défaut sur plusieurs points autant du côté de la mère que de la grand-mère et d'entrer dans un corps-à-corps textuel avec la figure maternelle par la reconsidération de son histoire familiale à la lumière de la fiction. Toutefois, une question demeure : à travers la fiction, la subjectivité maternelle est-elle suffisamment exprimée? Ce questionnement s'inscrit dans le sillage des propos de Marianne Hirsch qui, dans son ouvrage *The Mother/Daughter Plot: Psychoanalysis, Narration, Feminism* (1989), souligne que « if we start our study of the subject with *mothers* rather than with *children* a different conception of subjectivity might emerge » (Hirsch, 1989 : 197; souligné dans le texte). Force est de constater qu'il y a une lecture en amont des textes de Lucile avant qu'ils ne soient présentés au lectorat. La subjectivité créatrice de la mère est soumise au travail de la fille avant d'être partagée. Il n'en demeure pas moins qu'une valorisation des écrits de Lucile se déploie dans ce roman, puisque sans l'œuvre de sa fille écrivaine, sa voix n'aurait jamais pu être entendue.

Bibliographie

Corpus primaire

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

Corpus secondaire

BAUDELLE, Yves (2007), « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Montréal, Nota bene, « Convergences », p. 43-70.

COUCHARD, Françoise (1991), *Emprise et violence maternelles : étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod.

GIBEAU, Ariane et Lori SAINT-MARTIN (2014), *Filiations du féminin*, Montréal, Institut de recherches et d'études féministes, « Agora », n° 6.

HIRSCH, Marianne (1989), *The Mother/Daughter Plot: Psychoanalysis, Narration, Feminism*, Bloomington, University of Indiana Press.

IRIGARAY, Luce (1987), *Sexes et parentés*, Paris, Minuit.

IRIGARAY, Luce (1981), *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine lune.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne (2013), *Imaginaires de la filiation : héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature ».

SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota bene.

STRASSER, Anne (2013), « Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l'écriture », *Temporalités*, vol. 17, p. 1-15.

VERDIER, Caroline (2016), « “Delphine de Vigan’s Pathographies: Writing as a response to trauma and illness” », *Journal of literature and trauma studies*, vol. 5, n° 2, p. 87-103.

VIART, Dominique (1999), « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines*, Paris, Lettres modernes Minard, « La revue des lettres modernes », tome 2 (« États du roman contemporain »), p. 115-139.

« Borchtch », forer la langue, tisser des trous : une lecture de *Ma mère est humoriste* de Carla Demierre

Aux dentellières

Ce temps où la fille choisit des mots liants.

La première ressemble à la deuxième qui imite la première qui représente la deuxième qui synthétise la première qui s'oppose à la deuxième qui modélise la première qui assemble la deuxième qui simplifie la première qui construit la deuxième qui réduit la première qui conceptualise la deuxième qui objecte la première qui réalise la deuxième qui fait exister la première [...] (Demierre, 2011 : 34).

Les mots agissent. Traquer, triturer, pétrir, disloquer, forer, toucher, renverser, réanimer, crier, se vider, décroître, parler, brutaliser, écrire, tuer.

Une relation mère-fille; une œuvre textile. Tissée. Des motifs récurrents, des nœuds et des trous. Le maternel n'est pas une métaphore; il est une dentelle. Dessus, dessous et ensuite, j'ai de la difficulté à suivre. Je pense voir le fil, mais il disparaît dessous l'autre qui passe dessus, ici. Le lien est pourtant là, invisible. La dentelle n'est pas ce qu'on voit; elle est un ouvrage monstrueux.

[...] la première qui comprend la deuxième qui prédit la première qui concrétise la deuxième qui élimine la première qui reproduit la deuxième qui obtient la première qui proportionne la deuxième qui extrapole la première qui diffère de la deuxième qui échantillonne la première qui prototype la deuxième qui diagnostique la première qui analyse la deuxième qui simule la première [...] (*ibid.* : 34).

Il est nécessaire de citer longuement Carla Demierre. Pour s'envelopper. Son texte *Ma mère est humoriste* (2011) présente au toucher une texture papier sablé qui

abîme; à l'écoute, des ritournelles entraînantes; au goût, un cœur qui lève et qui se repose. En frottant le texte sur mes joues mouillées, je l'ai senti, mou et râpeux, il a laissé des petits rouleaux de papier collants. J'ai cherché l'air des phrases, j'ai appris à les chanter pour me réveiller. J'ai mâchouillé certains fragments, parfois lentement, parfois vite, pour que le lait jute. J'ai senti le liquide s'infiltrer dans mes creux, un lait profond qui modèle la survie.

[...] la première qui vise la deuxième qui consiste en la première qui discerne la deuxième qui organise la première qui applique la deuxième qui pose la première qui structure la deuxième qui figure la première [...] (*idem*).

Son texte est divisé en trois parties, chacune contenant quelques chapitres, plusieurs fragments. Il s'expose comme une peau à étages superposant les chairs de poule et les pores ouverts qui prennent l'air, parfois bouchés, fermés par le froid.

La mémoire : une douche. La langue semble faire gicler les souvenirs de la relation avec la mère sans que la fille ne parvienne à en saisir aucune substance. On immerge les tissages dans l'eau froide pour les fixer à jamais. De l'eau, froide. C'est brutal. Le désir est fort de pouvoir vivre au chaud, en tant qu'autre que fille.

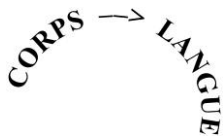
[...] la deuxième qui figure la première qui modèle la première qui modèle la deuxième et ainsi de suite (*idem*).

Chez Carla Demierre, la maternité se présente comme un faire ensemble. « Mère » et « fille » s'organisent en une dynamique circulaire où les rôles sont interchangeables. En ce sens, la notion de filiation est réinventée¹.

¹ Je me suis demandé si j'allais mentir au sujet de l'étymologie du mot *filiation*. Si seulement sa racine était de *filum*, fil(s) (à tisser), au lieu de *filiatio*, *filius*, fils (garçon de). Écrire cet article est un travail de filiation, filer, faire un tissu avec les mots de Carla Demierre (toujours à droite), Hélène Cixous, Chantal Chawaf, Régine Robin, Michèle Gastambide, Adrienne Rich, Anne Dufourmantelle, Luce Irigaray et les miens. Il y a un désir de faire ensemble, faire un *objet* de nous, d'elles, devenir *elles*. Imbriquer plusieurs voix implique de se lire, de s'écrire, de denteler (au sens où l'entend ma mère : non pas celui de l'usage, *découper en dents une bordure*, mais de tisser une dentelle, la faire, faire un tissu). Denteler les voix, les nouer, les passer les unes *à travers* les autres et non pas les unes *sur* les autres ou *à côté* des autres. Il faut bien qu'il tienne ce tissu.

Réviser, aussi, la langue. Retrouver une langue perdue dans le corps, langue qui le hante depuis l'origine, c'est-à-dire depuis l'expérience de la maternité.

Appréhender le fait maternel avec Demierre, c'est révéler un tissage mère-fille particulier, un croisement de fils. Pour démêler un peu *Ma mère est humoriste*, à la croisée de la langue, du corps et de la filiation maternelle, je m'accompagne des écrits de Chantal Chawaf sur la nécessité d'une langue se faisant « chair », d'Hélène Cixous sur le « parler mère » et de Régine Robin à propos de l'idée de « langue à soi ». Je me pose cette question gigogne : qu'est-ce que le corps a à voir avec la langue, qu'est-ce que la langue a à voir avec la filiation maternelle, qu'est-ce que la filiation maternelle a à voir avec le corps?



Dans *Le corps et le verbe : la langue en sens inverse* (1992), Chawaf explique qu'un lien serait à refaire entre la langue et la « réalité charnelle ». Il y aurait une déconnexion entre le discours et soi causée par l'extraction au fil du temps de la part du mot en contact avec les perceptions. Cette rupture aurait laissé une langue sans corps, lui aurait retranché son énergie organique et vitale. Selon l'écrivaine qui s'est intéressée particulièrement à la relation mère-fille dans ses romans et dans ses essais depuis les années 1970, ce manque dans la langue serait la source d'un bris de communication entre nous.

Souvent, ma mère me désignait l'ensemble de son corps en me demandant si je me reconnaissais. Je lui répondais en désignant l'ensemble de mon corps en lui demandant si elle me reconnaissait. Elle me répondait en me désignant l'ensemble de son corps en me redemandant si je me reconnaissais. J'arrêtais de lui répondre (Demierre, 2011 : 32).

Une langue d'os. Arrêter de répondre à la mère : la langue est en cause. La brisure évidente entre la mère et la fille : la langue est en cause, décollée des gestes. Les demandes de reconnaissance du lien mère-fille verbalisées se perdent à travers les gestes imprécis parce que déconnectés de la langue.

Si la langue a besoin de récupérer sa dimension physique, le corps a également besoin de sa langue de chair, selon Chawaf. Mais elle semble impossible à parler. Elle semble freinée par l'hostilité physique réciproque : les corps sont, aussi, en cause.

La haine du corps se transmet de mère en fille. Adrienne Rich soupèse la contradiction que cette remarque implique. Cette haine est une sensation souffrante et, paradoxalement, réconfortante parce que maternelle : « [Le] premier plaisir et le premier réconfort que j'ai puisé dans le corps de ma mère, ce fut, je crois [...], la sensation dont je souffris, lorsque, en tant que fille de mon père, je connus cette haine de mon corps particulière aux femmes qui se perçoivent à travers le regard des hommes » (Rich, 1980 : 217). La haine du corps parvient au corps avant même d'arriver à la langue.

*

* *

Fille en quête de paroles de la mère; fille engagée dans un processus de tractation de la mère. La persistance de celle-ci à fouiller dans le passé découle d'un espoir de trouver d'autres évocations liées à la mère que des impressions physiques négatives. Le corps de la mère, une eau profonde sans surface, l'appelle.

Je plonge dans une chaleur. Je plonge dans une odeur. Je plonge dans une haleine [...]. Je ne voudrais pas que ce serait pareil (Demierre, 2011 : 79).

Quelle langue a été parlée par la mère?

Si mon souvenir avait été plus visuel, mon souvenir de bouche aurait pu resserrer le souvenir sur l'activité de ce visage pendant l'articulation d'une phrase entièrement prononcée. J'aurais pu tomber sur l'une de ces phrases disponibles en tant que souvenir (*ibid.* : 80).

Qu'est-ce que le corps a à voir avec la langue?

Traquer la langue maternelle équivaut à une entreprise impossible puisqu'elle était déconnectée du corps maternel. Traquer le corps maternel équivaut à traquer son corps-fille puisqu'il se trouve en lui.

*
* *

Pétrir la mère, c'est écrire son devenir-cadavre. La brûler, c'est l'évoquer en tant que « cratère de volcan », « souffle chaud » et « vieille odeur ». La défigurer, c'est la faire rire. Le rire de la mère est décrit comme une action du corps sans visage. Et il n'est pas question d'humour. Le rire, comme une dernière respiration, est un signal pathologique et morbide.

[Si] ma mère plissait légèrement les yeux et élargissait l'ouverture de sa bouche en expirant par saccades plus ou moins bruyantes, c'est qu'elle rirait. [...] Je redoutais toujours qu'elle se mette à convulser. Elle aurait alors bavé sur mon gâteau d'anniversaire. Il n'aurait pas été question d'humour [...]. Elle aurait produit des râles incompréhensibles entre lesquels auraient été incrustées des phrases. Des phrases comme du tartre qu'elle aurait craché sur mon visage, dont elle m'aurait marbré l'épiderme, ce revêtement extérieur qui est seulement de la peau de bébé (*ibid.* : 28).

Se protéger de l'action de la bouche pour survivre. Mais une fois le visage de la mère démoli par le rire – il rit encore –, les yeux et le nez manquent, la bouche réduite à un trou expose la fille au pire : la salir.

Et pendant que vomit un peu sur mes pieds ce qui déborde de ses mains, j'imagine qu'elle danse à l'horizontale une danse de l'amour maternel (*ibid.* : 27).

*

* *

La fille procède, littérairement, à un matricide. Il n'est toujours pas question d'humour.

Une envie d'anéantir.

Il n'aurait pas été question d'humour quand son corps se serait tortillé, qu'il aurait roulé au sol sans arrêter aucune forme, qu'entier il aurait été agité et raide. Je m'imaginai en admirer la symétrie (*ibid.* : 28).

Anéantir, admirer. La fille, avec dédain et fascination à la fois, donne une forme à la mère; une forme vide traduite en mots, ces mots auxquels on aurait arraché la « réalité charnelle » dont parle Chawaf.

Il est question de vider la mère de sa capacité d'emprise sur la fille. Selon Michèle Gastambide, l'envie de tuer la mère découlerait du fait de percevoir la violence du vide laissé par la relation maternelle. Cependant, l'anéantissement accompli instaure un autre vide : « [Faire] table rase de tout, du tissage initial défilant autant que ce qui cause ces absences, ces trous qui le déchirent, de l'appel qu'instruit l'abîme autant que du gouffre lui-même. Tout anéantir. Au risque d'une disparition de soi-même » (Gastambide, 2002 : 177).

Il est question de vider la fille de sa mère. Au risque de son propre évidement.

La fille, spectatrice de la scène imaginaire, occupée à admirer la symétrie du corps agonisant, disparaît en taisant ses affects liés au meurtre qu'elle commet. Ce

détachement qu'elle voudrait ressentir est une mise en scène. La fille, peut-être subjuguée par son propre pouvoir d'exiler la vitalité de la mère, avec l'image de cette dernière devenue matière inerte, elle se calme. La langue est en cause. Du corps maternel au corps matériel; la focalisation sur la forme est rendue possible au moyen de la langue.

Mais en faisant du corps mère une pâte à modeler sans affect, bouche volcan et visage nul, le corps fille semble lui aussi désincarné, impersonnel. Corps mère et corps fille sont-ils symétriques?

Il s'est peut-être produit quelque chose pour que je n'arrive pas à différencier ce que je ressens de ce que je ne ressens pas. [...] Il se peut qu'au cours d'une de nos disputes les plus horribles, le regard de ma mère soit devenu brusquement si dur que je n'ai pas pu finir ma phrase (Demierre, 2011 : 88).

Cette absence (de phrases, de mère, de fille), ce trop (de corps sans langue) fait un trou.

Ma mère est humoriste s'ouvre, justement, sur une explication détaillée des implications de ce trou. Je le vois, espace vivant et beige. Il est peut-être localisé dans la mémoire. À l'intérieur, se tassent peut-être des souvenirs et des sensations qui le rendent de moins en moins creux. Cependant, la masse composée de ces éléments de mémoire accumulés les compresse si bien qu'ils deviennent inaccessibles. À moins de trouer le trou. Mais alors là, tout implose :

on marine dans le beigeasse. [...] Pour élargir [le trou], j'imagine un tunnel à partir d'un [autre] trou en lui trouant le fond. Le trou devient hyperspacieux, puis s'effondre comme s'il s'aspirait en s'expulsant. [...] D'un côté l'espace impénétrable du trou, et symétriquement l'espace insortable du trou (*ibid.* : 7-12).

L'absence à elle-même, ce trou creusé par la mère, occupe un espace dans le corps fille. Un « espace insortable ».

*
* * *

Rich écrit : « Mon corps avait parlé avec suffisamment d'éloquence, mais il n'était jamais que mon corps » (Rich, 1980 : 220). Dans *Ma mère est humoriste*, la fille fait du corps un corps. Puis, la mère ne fait du corps qu'un nom.

Souvent, ma mère me désignait l'ensemble de son corps en l'intitulant *maman* (Demierre, 2011 : 32; souligné dans le texte).

Il y a une langue niée très tôt dans la maternité, selon Chawaf, une langue préverbale (du corps) qui est remplacée par une langue verbale (de l'esprit) et cet empressement à quitter « l'origine charnelle de notre vie » engendre la déconnexion de notre filiation. Alors, en usant de la langue, il s'agit de « prendre un nouveau point de départ : nos origines, [afin de] reprendre le chemin de la vie et féconder notre langage en le libérant d'interdits anachroniques » (Chawaf, 1992 : 20). Faire fi des « interdits anachroniques », c'est ainsi embrasser une écriture « en sens inverse ». Chawaf envisage une langue qui ne raconte plus vers le futur, vers « le vieillissement, l'indifférence, l'usure et la mort », mais au contraire, « vers la fraîcheur, la fertilité, le jaillissement, le don de la vie, le don de faire vivre » (*ibid.* : 12). Apprendre à parler, à écrire, en maintenant un « erre » d'aller tout en revenant vers la naissance. En investiguant la filiation à partir des effets qu'ont eu les mots « ma maman » et « mon bébé » sur elle, la fille cherche à travers ses souvenirs sensoriels, pas tant une mère, pas tant une fille, mais une langue autre pour (se) parler. Une langue découlant d'une expérience vécue qui fait place aux sens. Une langue vécue oubliée.

S'acharner sur le corps de la mère pour que la chair de celle-ci parle enfin. Renverser l'emprise maternelle. Se mettre en bouche non pas la langue maternelle, non pas le nom « maman » – la mère se fatigue elle-même de soutenir ce nom :

au moment où ma fille récupère *maman* pour le prononcer, ma mère est exténuée par la répétition (Demierre, 2011 : 33; souligné dans le texte).

la fille ne veut pas être parlée par sa mère, mais elle veut s'approprier son propre « parler mère » (Cixous, 1977).

*
* *

Souvent, ma mère me désignait son ventre pour me rappeler que j'avais été dedans. Ça ne marchait pas et, au lieu de me rappeler quelque chose qui avait simplement eu lieu, elle me donnait l'impression de m'annoncer que j'étais sa fille (Demierre, 2011 : 29).

En venir à l'évidence. Puis, la dépouiller pour mieux y voir. Puis, la répéter pour y croire car

la répétition est un genre de foreuse (*ibid.* : 16).

User d'une ritournelle (celle-ci est un outil qui creuse) :

On a trouvé mon corps dans le corps de ma mère [...] on a trouvé mon corps dans le corps de ma mère [...] on a trouvé mon corps dans le corps de ma mère [...] (*ibid.* : 29, 30, 31).

Tenter d'encaver, quelque part dans la conscience, l'irréfutable (avoir été dans le ventre de sa mère, avoir été dans le ventre de sa mère, avoir été dans le ventre de sa mère). Puis, sortir l'irréfutable du réel, le réduire à un fait de langage qui dit : la fille a été le contenu de sa mère et la mère a été le contenant de sa fille. Une langue d'os.

Chawaf reproche à la langue que nous parlons et que nous écrivons de « s'arrache[r] ainsi au corps par le meurtre d'une langue non pas vivante, mais vécue » (Chawaf,

1992 : 101). Demierre pousse à son comble l'usage de cette « langue vécue » et tue. Elle exploite radicalement sa profonde déficience, première étape vers sa libération. « Écrire la déficience de l'écriture jusqu'à supprimer l'écriture déficiente pour arriver à parler l'éclat, le scintillement libérateur, musique des sons et des syllabes fluides traduisant les certitudes venues de la chair et de la vie » (*ibid.* : 15).

Je peux dire une phrase, je peux imaginer un contexte idéal à sa projection, je peux me la rappeler intérieurement pendant des jours, et la substance de ma phrase pourrait contenir aussi bien ma mère que ma crampe (Demierre, 2011 : 47).

Apprendre à parler, c'est sentir la crampe provenant de sa langue maternelle. Reprendre sa chair et son scintillement.

Prête à entendre la réponse, Chawaf pose la question : « La littérature participe-t-elle à ce qui empêche de vivre? » (Chawaf, 1992 : 13.)

Pour une littérature charnelle, il serait nécessaire d'entreprendre de forer dans la langue à l'aide, par exemple, de l'outil ritournelle, jusqu'à ce que l'outil lui-même se transforme :

On a trouvé mon corps dans le corps de ma mère [...] ma mère a *vraisemblablement* trouvé mon corps dans son corps (Demierre, 2011 : 31; je souligne).

La langue, pour se transformer en matière à soi, admet la répétition qui fouille en elle jusqu'à son origine. La langue, une fois changée, peut témoigner de liens mère-fille *vraisemblables*.

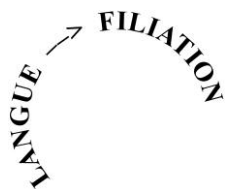
*

* *

Ma mère n'est pas humoriste, elle est dentellière.
L'art des nœuds.

Les nœuds retiennent les trous ensemble.

Et non pas l'inverse.



La langue possède une qualité de remplissage; c'est une « pâte du parler² » (Cixous, 1977 : 27).

[L]e fond du trou, le volume de la mémoire (Demierre, 2011 : 5).

« Il nous faut chercher à soigner la langue. Là où elle est sourde, muette et aveugle » (Chawaf, 1992 : 12). Guérir la langue, la fille le fait en la nourrissant de vécu oublié, de descriptions des sensations physiques et de récits imaginaires vraisemblables.

Guérir la langue (de sa faim). La nourrir pour qu'elle nourrisse à son tour. Une langue lait.

La langue possède une fonction nourricière : « J'ai été élevée au lait de mots » (Cixous, 1977 : 27). Avoir été nourri par la langue signifie pour Cixous avoir reçu, à travers la lecture et dans la transmission d'une langue maternelle, de quoi pouvoir redonner. Mais de la langue qu'on reçoit, il nous revient d'en faire une langue à soi. C'est ce processus de transfert, selon Cixous, qui fait de la fille une mère, car devenir mère signifie être à même de nourrir à son tour. Chez Cixous, la maternité s'envisage comme une énergie foncièrement relationnelle et circulaire : la mère

² Cixous pense « la venue à l'écriture » d'un geste non pas neutre mais sexué et maternel. La langue, une fois libérée des codes, lui apparaît comme un corps duquel il faut s'occuper avec son propre corps d'écrivaine. L'écriture est décidément un corps-à-corps.

donne à la fille et la fille donne à la mère, une sorte d'échange de « nourriture forte »
(*ibid.* : 54).

Mère nourricière. Fille nourricière.

Elle n'en veut pas parce qu'elle aime les produits laitiers, elle en veut parce que j'en mange. Ce qu'elle veut, c'est manger ce que je mange
(Demierre, 2011 : 78).

Goûts, odeurs, sensations affleurant la peau. Et salive laiteuse.

[U]ne cuiller couverte de yaourt qui a pris le goût de sa bouche
(*idem*).

Un corps-à-corps peut sembler anachronique. Les premières années de la maternité revécues avec un intervertissement des rôles rappellent à la fille qu'elle a contracté une dette envers la mère.

Elle se réjouissait de me voir pousser des seins. Je la regardais se réjouir et j'avais peur de devoir la nourrir à mon tour. J'aurais dû la replier complètement pour la faire tenir entre mes genoux et mon cou. Je lui aurais dit « ma maman » et elle m'aurait répondu « mon bébé » (*ibid.* : 30).

Le corps de la mère est recroquevillé et plié – une fois de plus trituré –, mais ici, il n'est pas tué, il est nourri. Cette image de la fille allaitant la mère est certainement incongrue, mais trop tard, celle-ci s'est rendue à la langue! Le sens de la descendance a changé : dans cette langue, une fille peut nourrir sa mère et une mère peut téter. Apprendre à parler, c'est peut-être écrire sa filiation, une réinvention des liens entre nous. Chawaf dirait « réanimation », et Cixous, « [r]ien ne m'est donné. Je ne suis pas née une fois pour toutes. Écrire, rêver, s'accoucher, être moi-même ma fille de chaque jour » (Cixous, 1977 : 14).

*

Ce que Cixous appelle la « langue mère » dans *La venue à l'écriture* me fait voir une analogie avec ce que j'appellerais la venue à une langue à soi dans *Ma mère est humoriste*. « Dans la langue que je parle, vibre la langue maternelle, langue de ma mère, moins langue que musique, moins syntaxe que chants de mots [...]. [La langue de ma mère ne] s'écrit pas : [elle] me traverse, me fait l'amour, aimer, parler, rire de sentir son air me caresser la gorge » (Cixous, 1977 : 28-29). La langue peut toucher au corps, et le (ré)animer.

Un « langage de réanimation » (Chawaf, 1992 : 64) vivifie les sensations associées, par exemple, à l'espace du cri dans le larynx, puis à l'espace du mot crié. Il y a là l'idée de la « chair du souffle » (Cixous, 1977 : 29), et celle d'une langue préverbale issue d'un « espace maternel archaïque » (Dufourmantelle, 2001 : 14), de nature sauvage, difficilement domptable. « La mère que je parle n'a jamais été assujettie à la grammaire loup » (Cixous, 1977 : 29). Puis, « [t]oute mère est sauvage et son enfant est abandonné à cette part de sauvagerie dès qu'il vient au monde, abandonné parce qu'elle, la mère, n'en a aucune maîtrise; ni connaissance ni souvenir » (Dufourmantelle, 2001 : 13). Donc, la langue ne s'asservit pas (aux codes langagiers mâles), elle est animale, elle est mère, elle est sauvage.

Autant la langue mère réanimée assure la circulation et génère des liens, autant la langue père, à coup de mots d'ordre, provoque l'amnésie de la réalité charnelle dans la relation mère-fille. Puis, Cixous nous prévient que la mère peut très bien être parlée par la langue père et donc instaurer elle aussi un « ordre croissant » :

L'ordre décroissant des mots dans la bouche de maman va d'un *salope* à un *petite conne* à un *ma grande fille* à un *mon bébé* . Devant la décroissance de l'ordre, crier « ordre décroissant ». Devant la bouche, crier des mots. Devant maman, on peut toujours essayer de crier « salope », mais la tendance s'annonce plutôt du côté de dire « maman » (Demierre, 2011 : 77; souligné dans le texte).

Pour défaire l'ordre décroissant de la filiation et la réinventer, il s'agit peut-être de

crier.

On substitue l'inutile à l'essentiel, la volonté est recrachée avec le verbe et on crie « borchtch » comme si notre vie en dépendait (*ibid.* : 76).

Une soupe à la betterave peut devenir un cri. Le mot-cri qui s'épelle b-o-r-c-h-t-c-h et qui est détaché de *sa* soupe, de son référent, le mot-cri ouvre une brèche (une bouche) dans la langue (fait un trou) en brisant son pouvoir communicationnel. Le mot-cri ne revendique en retour aucune autorité, il ne nomme plus le monde, il ne décide plus le monde, il appelle. Il appelle la langue vers soi, et dans la bouche, dans la gorge, dans le ventre : crier. Apprendre une langue à soi, parler ses propres mots, c'est appeler. C'est fouillonner la filiation, la filiation au sens dans lequel la langue père l'enlise.

*

* *

Parler, écrire, exigent de ne se prendre pour personne.

Je suis en mesure d'être une femme brune réelle. Il me serait facile de mesurer la même taille. [...] Je serais nettement plus mince avec les cheveux plus courts et je regarderais toujours les gens avec intensité (*ibid.* : 37).

La fille ne se prend pas pour la fille de sa mère ni pour la mère de sa mère. Mesurer la même taille que qui? Être nettement plus mince que qui? Avec les cheveux plus courts que qui? Parce que les conjonctions de subordination manquent, les comparaisons achoppent. Que veut-elle dire? Cette écriture qui saborde la possibilité de comparaison donne l'impression que la fille s'extirpe de la langue maternelle qu'elle a éventrée (un éventrement s'apparente à un accouchement) à l'aide d'un « borchtch » crié qui a tout à voir avec le ventre, la gorge et le souffle, et qu'elle s'ancre en elle-même, au sein de sa propre syntaxe.

Cet espace où la fille se compare à elle-même.



Brutaliser les souvenirs, les moyens du désir.

Si les souvenirs viennent au corps par la langue, comment la fille, qui a la mémoire creuse, peut-elle faire corps avec le passé? Devant les souvenirs insatisfaisants – trop de corps, pas assez de phrases –, résister au silence, mettre en marche la langue à tout prix. Une voix bourrative émane d’une acuité excessive du présent : « [parler] empêche la question qui attaque la vie d’arriver. Ne te demande pas : pourquoi...? Tout tremble dès que frappe la question du sens » (Cixous, 1977 : 13). En effet, la fille n’est pas en quête de sens; elle observe sans s’expliquer. De toute façon, ses débuts d’enquête s’enrayent instantanément, elle s’embourbe dans l’état actuel des choses.

Tout avait cessé de manquer ou de combler parce que tout était neuf. L’espace sans précédent était tout à fait vide et tout à fait minuscule. Le regard se vide brusquement sans se détacher de l’objet. Le mur, le tableau. D’un côté regarder, entre les deux il fait calme, de l’autre côté penser. Aussi calme qu’il faut l’être pour s’arracher un ongle histoire de fixer son doigt jusqu’à repousse totale de l’ongle suivant (Demierre, 2011 : 43).

Les souvenirs ne conviennent pas. Ils n’assurent aucun lien entre la fille et la mère. La nouvelle langue de la fille s’active par la récurrence de ce constat brutal : les souvenirs s’inventent, c’est une écriture de soi.

[J]’ai régulièrement des crampes qui me rappellent clairement la

pression du fusil qu'on n'a jamais appuyé sur mon estomac (*ibid.* : 61).

Dans « La fêlure de la parole », introduction du *Deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins* (1993), Régine Robin expose le rapport entre langue et deuil. Elle constate que « l'écriture serait trajet, parcours, [une] objectivation qui viendrait à tout instant rappeler qu'il y a de la perte, qu'on n'écrit jamais que dans cette perte, que rien ne viendra combler le manque » (Robin, 1993 : 10). La fille pousse son corps à cheminer vers la langue avec toutes ses parties manquantes et perdues, ossifiées en forme de désir.

*
* *

Pas assez de phrases en banque et

l'inutilité d'une odeur de bouche dans la mémoire est d'autant plus grande qu'on voudrait plutôt se souvenir d'une phrase entièrement prononcée (Demierre, 2011 : 79).

Mais il y a trop de corps.

« Brutalisé », « dur », « saisi », « rejeté », « brusqué », « étouffé », « arraché », un lexique qui témoigne de la violence de la remémoration. Il est sain de passer du temps à côté des souvenirs. De toute façon,

[i]l règne une grande confusion. Impressions, risques, anormalité, comportements, excentricité, dimension philosophique, tenues colorées, tenues amples, asymétrie, châles, enthousiasme, épuisement, artisanat, cheveux, créativité, possibilité du multicolore et des arts visuels.

Je brutalise mes souvenirs dans l'espoir de provoquer une réaction chez une adolescente d'intérieur comme si sa mère ouvrait

brusquement la porte pour savoir comment ça se passe et ce que signifie à la fin ce besoin de toujours fermer la porte (*ibid.* : 84).

Se souvenir de la mère emporte la fille à la dérive, attirée vers les basanes, les trous, les surfaces, les stylos effaceurs, les fauteuils du psychanalyste, l'aspect « tas » du temps, etc. « On écrit toujours autre chose que ce qu'on écrit, autre chose que ce qu'on croit avoir eu à dire, d'une position autre que celle qu'on croit occuper, d'une place fantomatique difficile à cerner » (Robin, 1993 : 10). Il est impossible de coïncider avec soi-même, « [il y a] obligation par ricochet d'être en retrait de soi-même, dans des chemins de traverse où l'on se perd » (*ibid.* : 9). Ce que signifie à la fin ce besoin de toujours ouvrir la porte qui donne sur les chemins de traverse où l'on se perd.

Brutaliser les souvenirs, c'est précisément passer du temps en marge de ceux-ci, apprendre à parler en dehors de la mémoire. Parler à l'intérieur de l'oubli. Les zones sans mémoire – ou zone d'oublis volontaires – logent, selon Cixous, à l'intérieur du corps, mais aussi à l'intérieur d'un souffle qui réanime la langue et permet la réinvention de soi.

*

* *

Ma mère est dentellière, elle n'est pas humoriste.

L'art des trous.

Les trous retiennent les nœuds ensemble.

Et non pas l'inverse.

*

* *

« Il y a une généalogie de femmes dans notre famille : nous avons une mère, une grand-mère, une arrière-grand-mère maternelles et des filles » (Irigaray, 1987 : 31), ce que reconnaît en partie la fille dans *Ma mère est humoriste*. Toutefois, en admettant sa filiation –

[d]es mères, des sœurs et des tantes [...] des mères, des sœurs et des tantes [...] des mères, des sœurs et des tantes (Demierre, 2011 : 23, 61, 95).

–, elle omet les filles. Le désir de se tisser une filiation est à la fois un vouloir s'en retirer.

Ce qui est mémorisé est ce qui résiste à l'histoire. Ce qui est mémorisé est souvent égaré dans les détails (*ibid.* : 71).

« C'est quoi ma langue? Avoir une langue à soi comme on a une chambre à soi. [...] Pourtant, [la langue] désinstalle, dématernise, déterritorialise, arrache à l'enracinement, creuse un écart, rend visible la perte [...]. [La langue], c'est toujours jouer, déjouer la mort, la filiation, le roman familial, l'Histoire » (Robin, 1993 : 7-10). Alors, l'enracinement a peut-être lieu dans de la langue, à l'endroit spécifique de la multiplication des identités? On peut mettre les fils en désordre, les relier autrement, confectionner un tissu pareil : fille-sœur-tante-mère-femme brune réelle.

Le désir de s'intégrer dans la nouvelle forme fille-sœur-tante-mère-femme brune réelle n'a peut-être pas les moyens de la mémoire.

*

* *

Il y a ma mère dans un temps humoriste. [...] Il se répète synchrone comme s'il se prononçait en même temps un nombre imprononçable de fois (Demierre, 2011 : 20).

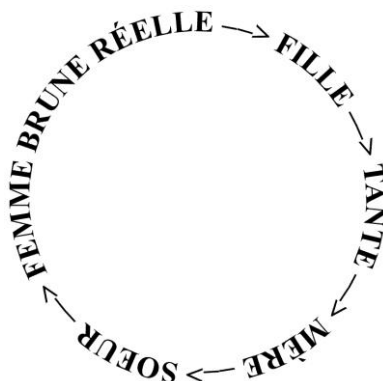
Le temps maternel non linéaire s'apparente plus à un désordre, à un tas. Le temps n'a rien à voir avec la chronologie; il tasse et « il retrousse », écrit dans la marge celle qui révisé cet article.

Le temps à l'intérieur duquel il se trouve que ma mère est humoriste dure (*ibid.* : 21).

À l'intérieur du temps maternel, est-il possible de rire? Demierre imagine-t-elle que je ris lorsqu'elle écrit, lorsque je lis?

Je l'imagine [ma mère] en combinaison moulante de polyester criard dérouler des « je dure » en langue linéaire (*idem*).

La durée et la linéarité comiques s'opposent à l'imaginaire et au désordre sanitaires. Fabriquer une langue; exalter sa drôlerie. Chez l'autrice, l'humour se présente sauvagement tissé, minutieusement dentelé.



Je l'allaiter en l'appelant « ma maman » et « mon bébé » à la fois. Je la tue et j'admire sa forme-dentelle. J'écris ma mère est dentellière, les trous et les nœuds comptent. La langue renouvelle les liens sclérosés, fait des cercles. L'art littéraire participe à un forage dans la langue. La trouer, « un travail d'aération » qui permet de coïncider, non pas avec soi, mais avec l'autre.

Apprendre une langue à soi, c'est donc parler autre, écrire autre, crier sa femme en devenir mère, sœur, tante, fille, trouver sa femme brune réelle. « J'écris – mère.

Quel rapport entre mère et femme, fille? J'écris – femme. Quelle différence? »

(Cixous, 1977 : 54).

Faire circuler les mots – La promesse qu'on fait en apprenant à parler – Le travail d'aération – Le cercle... La danse vernaculaire – Ne ressembler à rien dans une robe – Les secousses – Quand j'aurais été grande – Mon corps est le plus grand – Aucun tapis, aucune longue distance, aucun périmètre de sécurité – Ce qui ne marchait pas et l'impression qui suivait – Aucun branchage, aucune épiluchure – Ce qui ne marchait pas et l'impression qui suivait – Aucune ville disparue, aucune condition d'existence, aucun dernier repas – Ce qui est vraisemblable – Les mains qui s'agitent et ce qu'elles miment – À quoi ressemble un corps – L'intitulé – Esprit de contradiction – Répéter maman – Un temps plutôt long – Les interactions – Surface de ressemblance – Le centre de l'image – Souvenirs plausibles et simples – Je pense à la ressemblance – Une femme brune – Les versions historiques – Via la ressemblance – Le mode proximité – Autrement dit le contact – Ce qui reste à trouver – Le cercle (Demierre, 2011 : 25).

*

* *

Carla Demierre écrit des poèmes et des fictions, puis elle présente son travail sous forme de lectures arrangées, d'objets imprimés et de livres publiés chez des éditeurs soutenant principalement des propositions expérimentales. Elle enseigne l'art littéraire et donne des ateliers d'écriture aux étudiant-es de l'École des Beaux-Arts de Genève. Autrement dit, elle est tisserande de la langue et elle la pense à plusieurs.

Maude Pilon n'a jamais voulu téter et elle demandait du jus de pomme au lieu du lait maternel. Sa mère est dentellière, entre autres.

Bibliographie

Corpus primaire

DEMIERRE, Carla (2011), *Ma mère est humoriste*, Paris, Laureli Léo Scheer.

Corpus secondaire

CHAWAF, Chantal (1992), *Le corps et le verbe : la langue en sens inverse*, Paris, Presses de la Renaissance, « Les Essais ».

CIXOUS, Hélène (1977), *La venue à l'écriture*, Paris, 10 / 18.

DUFOURMANTELLE, Anne (2011), *La sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy.

GASTAMBIDE, Michèle (2002), « L'acte », dans *Le meurtre de la Mère : traversée du tabou matricide des origines à nos jours*, Paris, Desclée de Brouwer / La Méridienne, p. 173-217.

IRIGARAY, Luce (1987), « Le corps-à-corps avec la mère », dans *Sexes et parentés*, Paris, Minuit, p. 21-33.

RICH, Adrienne (1980), « Maternité et filiation », dans *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël / Gonthier, p. 215-295.

ROBIN, Régine (1993), « Fêlure de la langue », dans *Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, p. 7-50.

À propos des autrices

Jennifer Bélanger est écrivaine et étudiante au doctorat en études littéraires, avec concentration en études féministes, à l'Université du Québec à Montréal. Dirigée par Martine Delvaux, sa thèse porte sur les inscriptions corporelles et textuelles de la maladie à l'intérieur de récits contemporains écrits par des femmes. Son premier roman, *Menthol*, publié en 2020 aux éditions Héliotrope, porte notamment sur les douleurs léguées en héritage.

Laurence Élément-Jomphe travaille à la rédaction d'un mémoire maîtrise en recherche-crédation, à l'Université du Québec à Montréal. Elle s'intéresse au féminin, à la honte et à la transmission, à l'écriture comme à une prise de parole.

Emanuella Feix a un baccalauréat en lettres et un DESS en histoire et humanités. Actuellement, elle est étudiante à la maîtrise en études littéraires avec concentration en études féministes à l'Université du Québec à Montréal, où elle se consacre à l'étude de l'écriture de femmes faveladas brésiliennes.

Sarah Hammoun, après un baccalauréat en lettres à l'Université de Lille, en France, a réalisé un programme court de deuxième cycle en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Elle est actuellement étudiante en diplôme d'études supérieures spécialisées en gestion, à la même université.

Manon Huberland vient de déposer un mémoire en études littéraires avec concentration en études féministes, à l'Université du Québec à Montréal. Sa recherche investit les potentialités de résistance et de survivance écoféministes à travers le prisme du corps, du langage et des généalogies de femmes.

Cécile Huysman est née à Paris en 1991 et vit à Montréal. Elle est titulaire d'une maîtrise de philosophie de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et termine une seconde maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal.

Marie-Pier Lafontaine est étudiante au doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Sous la direction de Cassie Bérard, elle s'intéresse aux représentations de la violence au féminin dans la littérature contemporaine des femmes. Marie-Pier est aussi écrivaine. Son premier roman, *Chienne* (Héliotrope, 2019 / Le Nouvel Attila, 2020), contenait d'ailleurs une figure de mère maltraitante.

Ophélie Langlois est candidate à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches s'appuient sur l'ethnocritique, et notamment sur les rites de passage et la liminarité dans la littérature du XX^e siècle. Son mémoire porte sur les rites de passage de la jeune fille dans le roman *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan.

Daphné Ouimet-Juteau est une étudiante à la maîtrise en études littéraires avec concentration en études féministes à l'Université du Québec à Montréal. Diplômée en journalisme, elle a publié dans les journaux le *Montréal Campus*, *Le Courrier du Sud* et *Quartier Hochelaga*.

Maude Pilon est écrivaine et candidate à la maîtrise en études littéraires et création à l'Université du Québec à Montréal. Ses écritures découlent de ses lectures et proposent une expérience antidisciplinaire, une attention portée au désordre (familial, social, mental, nerveux, amoureux, génétique, métabolique, chronologique, immunologique, poétique). Elle a publié en revue (*Estuaire*, *Moebius*, *Cigale*, *Watts*, *Tripwire*) et chez des éditeurs (Le Léopard amoureux, Les Herbes rouges) au Québec, en France et aux États-Unis.

Lori Saint-Martin est écrivaine, traductrice littéraire de l'anglais (avec Paul Gagné) et de l'espagnol, et professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, réédité chez Nota bene en 2017, et des articles sur la même problématique dans la fiction des dernières années. Avec elle, sa mère est le personnage principal de son récit sur sa vie dans les langues, *Pour qui je me prends*, publié chez Boréal en février 2020.