



Cahiers de l'IREF – Collection Agora – Numéro 9

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

Article 8: « **Le mal de mère et ses effets sur l'écriture dans «Crève Maman!» de Mô Singh** »

Hammoun, Sarah.

Mots clefs : colère; discours; écriture; enfermement; études féministes; féminisme; femmes; filiation; littérature; livres.

Pour citer cet article

Hammoun, Sarah, 2022, « Le mal de mère et ses effets sur l'écriture dans «Crève Maman!» de Mô Singh », dans 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, p. 91-106. En ligne sur PréfiX, <https://revues.uqam.ca/prefix/cahiers-iref/le-mal-de-mere-et-ses-effets-sur-lecriture-dans-creve-maman-de-mo-singh/>.

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/).

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'élimination 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? ».