



**HAL**  
open science

Mère et fille - des relations en question, ou la liberté à tout prix : Isabel Allende, *La casa de los espíritus* ; Nicole Brossard, *Le désert mauve* ; Sarah Kofman, *Rue Ordener, rue Labat* ; Margaret Laurence, *The diviners*  
Elodie Vignon

► **To cite this version:**

Elodie Vignon. Mère et fille - des relations en question, ou la liberté à tout prix : Isabel Allende, *La casa de los espíritus* ; Nicole Brossard, *Le désert mauve* ; Sarah Kofman, *Rue Ordener, rue Labat* ; Margaret Laurence, *The diviners*. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Queen's university (Kingston, Canada), 2013. Français. NNT : 2013PA030012 . tel-01335060

**HAL Id: tel-01335060**

**<https://theses.hal.science/tel-01335060>**

Submitted on 21 Jun 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3  
QUEEN'S UNIVERSITY (ONTARIO, CANADA)  
(Cotutelle)**

ED 120 Littérature Française et Comparée  
Centre de Recherches en Etudes Féminines &  
Genres/Littératures Francophones  
(CREF&G/LF) EA4400/Paris 3

Département d'Etudes Françaises (Queen's University)

Thèse de doctorat Littérature Générale et Comparée

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de  
Docteur en Philosophie (PhD) Etudes françaises

Elodie VIGNON

**MERE ET FILLE – DES RELATIONS EN QUESTION,  
OU LA LIBERTE A TOUT PRIX**

Isabel Allende, *La Casa de los espíritus*

Nicole Brossard, *Le Désert mauve*

Sarah Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*

Margaret Laurence, *The Diviners*

**Thèse dirigée par**

Mireille CALLE-GRUBER (Paris 3)  
Catherine DHAVERNAS (Queen's University)

Soutenue le 18 janvier 2013

Jury :

Mme. Mireille CALLE-GRUBER, Professeur

Mme. Catherine DHAVERNAS, *Associate Professor*

M. Jean BESSIERE, Professeur émérite

Mme. Agnès CONACHER, *Associate Professor*

# RÉSUMÉ

La relation mère-fille est duelle, ambivalente, jeu de miroirs. A la fois lieu de la matrice, lieu de maternage, et de matricage. Le couple mère-fille en appelle en effet au corps, revenant à *l'origine* de cette relation qui valorise une transmission au féminin, et ce à l'intérieur-même d'une société patriarcale tendant à assujettir les femmes. Il peut toutefois aussi devenir désastre. La fille réagit face à sa mère, première personne à laquelle elle peut s'identifier, premier lien à la vie. La confrontation est, semble-t-il, nécessaire, elle permet à l'enfant de se détacher de la figure maternelle tout en s'en servant de modèle. Afin d'éviter une union destructrice, la fille doit prendre conscience d'un amour maternel envers lequel il faut qu'elle prenne ses distances de façon à être, à son tour, quelqu'un, et plus précisément une femme. La fuite des filles, ou du moins leur recherche d'indépendance face à leur mère dans les romans analysés indique cette nécessité de se construire soi-même sans pour autant détruire le lien à la mère. L'espace prend alors une place prépondérante dans la découverte et le rétablissement de cette relation maternelle exclusive. Il s'avère être symbole de la mère, antidote contre la solitude filiale, espace à conquérir et à comprendre, lieu de résistance, incitation à écrire cette relation mère-fille. Le meurtre symbolique de la mère, illustré ici par l'absence de celle-ci lors du processus d'identification et de libération de la fille assure *a posteriori* la persistance de la relation maternelle ainsi que l'affirmation d'une lignée féminine – et non leur anéantissement.

**Mots clés : Mère, fille, relation, matrice, matricage, féminin**

# **ABSTRACT**

The mother-daughter relationship is dual, ambivalent, a hall of mirrors; it is at once the site of the womb and maternity, a veritable matrix of meaning. The mother-daughter pairing moves through the body, constantly calling attention to its origins and valorising a transmission *au féminin* even from within a patriarchal society. However, it can also prove catastrophic. Though the mother is the first person with whom the daughter identifies—her first link to life—the daughter not only reacts to her, but also pushes against her. It would appear that this confrontation is necessary, that it allows the child to detach herself from the mother even as she models herself on her. In order to avoid a destructive union, the daughter must become conscious of the maternal love from which she must take her distance if she is to become someone, and more precisely, a woman. In the novels analysed here, the daughter's flight—her quest for independence from her mother—points to her need to create herself, to come into her own without destroying the mother-daughter bond. The notion of *space* is of the utmost importance in the discovery and (re-)establishment of this exclusive filial/maternal relationship. Space becomes the symbol of the mother and the antidote to filial solitude, a site of resistance, one to be conquered and understood, and thus an incentive to write the mother-daughter relationship. The symbolic matricide—depicted in these novels through the absence of the mother during the process of identification and the liberation of the daughter—ensures, *a posteriori*, the continuation rather than destruction of the filial/maternal relationship, as well as the affirmation of a female lineage.

***Keywords: Mother, daughter, relationship, womb, female, women***

*A ma mère*

*A mes sœurs, et à toutes celles grâce à qui la  
transmission a eu lieu, brodeuses, tisseuses,  
couturières et tricoteuses de ce fil dont nous sommes si  
fières*

*Et à mon père, aussi*

# REMERCIEMENTS

Préparer un doctorat en cotutelle matérialise un *entre-deux* géographique, un *entre-deux* universités, un *entre-deux* des personnes. La cotutelle implique deux fois plus de personnes à remercier, car elle offre l'opportunité de la rencontre sans cesse renouvelée, à la croisée des chemins. C'est une véritable chance que d'avoir été si bien conseillée par les membres du département d'Etudes françaises de Queen's University. Le principe de la cotutelle a fait du rêve une réalité, et je vous en remercie.

Je tiens aussi à *dire* et à *faire* tous mes remerciements à mes deux directrices de thèse, Mireille Calle-Gruber et Catherine Dhavernas, pour leurs lectures attentives et leurs remarques minutieuses, pour leur générosité intellectuelle, leurs encouragements et leur patience.

A tous mes amis de Queen's : *thank you*. Sans vos menaces, cette aventure n'aurait jamais commencé ! Un grand merci aussi à toutes mes amies du Centre de Recherches en Etudes Féminines & Genres / Littératures Francophones de la Sorbonne Nouvelle pour leur *présence*, le partage de leurs expériences et tous nos magnifiques projets.

Et, *last but not least*, je souhaite vivement remercier ma famille pour son soutien continu et tant d'autres choses encore. Merci de m'avoir supportée ces dernières années.

Chère Nicole Brossard,  
mes remerciements les plus sincères à vous aussi pour ce si bel entretien

# SOMMAIRE

|  |           |
|--|-----------|
| RESUME.....  | 2         |
| ABSTRACT .....   | 3         |
| SOMMAIRE .....   | 6         |
| INTRODUCTION .....   | 9         |
| <br>   |           |
| <b>PARTIE I : MISE EN PERSPECTIVE .....</b>  | <b>13</b> |
| CHAPITRE 1 : DES CRITERES DE CHOIX.....  | 17        |
| 1.1 <i>Quatre œuvres exemplaires</i> .....   | 17        |
| 1.2 <i>Le Multilinguisme</i> .....   | 28        |
| 1.2.1 Les langues françaises .....   | 30        |
| 1.2.2 La langue espagnole .....  | 35        |
| 1.2.3 La langue anglaise .....   | 36        |
| 1.2.4 L'interstice entre les langues.....  | 38        |
| 1.3 <i>Les mouvements féministes, un tournant pour les femmes et la perception de la maternité</i> ..... | 39        |
| 1.4 <i>Le roman comme lieu d'études</i> .....  | 67        |
| 1.4.1 <i>The Diviners</i> et la problématique des origines.....  | 77        |
| 1.4.2 La Casa de los espíritus ou la généalogie féminine.....  | 79        |
| 1.4.3 <i>Le Désert mauve</i> , lieu de refuge et espace féminin.....                                     | 81        |
| 1.4.4 <i>Rue Ordener, Rue Labat</i> ou le traumatisme de l'entre-deux.....                               | 82        |
| 1.5 <i>Mise en scène d'écrivains</i> .....   | 84        |
| 1.5.1 Quatre auteurs, quatre singularités.....   | 88        |
| 1.5.2 Margaret Laurence, du journalisme à la littérature .....   | 91        |
| 1.5.3 Isabel Allende, écrivain au-delà des frontières .....  | 94        |
| 1.5.4 Nicole Brossard, lesbienne engagée.....  | 97        |
| 1.5.5 Sarah Kofman, récit d'une enfance en zone occupée .....  | 99        |
| 1.6 <i>De la méthode comparative</i> .....   | 105       |
| CHAPITRE 2 : IMAGINAIRE DES CONTEXTES CULTURELS .....  | 109       |
| 2.1 <i>L'impact de la culture sur la littérature</i> .....   | 109       |
| 2.2 <i>Le Chili : une géographie invraisemblable et fabuleuse</i> .....                                  | 118       |
| 2.3 <i>La France de l'Occupation : récits de différences et de discriminations</i> .....                 | 127       |
| 2.4 <i>Le Canada, géographies du métissage : l'espace de l'être-en-traduction</i> .....                  | 141       |
| 2.5 <i>Les Etats-Unis, espace imaginaire par excellence</i> .....  | 144       |

**PARTIE II : UNE MERE, ET UNE FILLE – UN MIROIR SANS TAIN ? LA MEME ET L’AUTRE ..... 150**

|  |     |
|--|-----|
| CHAPITRE 1 : MERE ET FILLE, DEUX PERSONNES DE MEME SEXE.....               | 152 |
| 1.1 A l’origine la blessure.....   | 152 |
| 1.2 Les couples mère-fille.....  | 154 |
| 1.2.1 La réciprocité du regard.....  | 154 |
| 1.2.2 Les couples biologiques mère-fille.....                              | 157 |
| 1.2.3 Les mères remplaçantes.....  | 167 |
| 1.2.4 Les figures maternelles, représentations symboliques de la mère..... | 171 |
| 1.3 Rôles et fonctions de mère.....  | 175 |
| 1.4 L’identique.....   | 185 |
| 1.5 La fusion mère-fille.....  | 199 |
| CHAPITRE 2 : POURRAIT-IL Y AVOIR UNE “BONNE MERE” ?.....                   | 204 |
| 2.1 La question du double, et du clone.....                                | 208 |
| 2.2 De quelques types.....   | 220 |

**PARTIE III : FIGURES ET FORMES MATRICIELLES EN QUESTION – DU MATRICIEL A**

**L’INITIATIQUE ..... 232**

|   |     |
|---|-----|
| CHAPITRE 1 : FIGURES D’UN DESASTRE.....                                   | 234 |
| 1.1 Un parcours initiatique de fille à femme.....                         | 234 |
| 1.2 Qui sommes-nous ? Nous sommes différentes.....                        | 241 |
| 1.3 Tuer la mère, le matricide à l’œuvre.....                             | 253 |
| 1.4 La césure, par quels moyens ?.....                                    | 260 |
| 1.4.1 Par l’intermédiaire des études.....                                 | 261 |
| 1.4.2 L’espace ou la distance géographique.....                           | 267 |
| 1.4.3 La fugue de Pique vers l’Ouest.....                                 | 268 |
| 1.4.4 Mélanie, ou de la mère au désert.....                               | 277 |
| 1.5 Laisser sa fille partir et l’accepter.....                            | 284 |
| CHAPITRE 2 : RECONQUERIR LA MERE ?.....                                   | 288 |
| 2.1 Valoriser les femmes.....   | 288 |
| 2.2 Transmettre des valeurs de vie.....                                   | 292 |
| 2.3 Sur les traces de la mère.....  | 296 |
| 2.3.1 Agir à l’identique.....   | 296 |
| 2.3.2 Aller jusqu’à la mère.....  | 298 |
| 2.4 La généalogie (féminine).....   | 301 |
| 2.4.1 Importance du passé et d’une continuité entre les temporalités..... | 301 |
| 2.4.2 Dimensions sans frontières.....                                     | 307 |
| 2.4.3 Faire partie d’une lignée.....                                      | 309 |
| 2.5 Héritage et transmission.....   | 311 |



|  |            |
|--|------------|
| <b>PARTIE IV : DE LA MATURITÉ : HOMME POLITIQUE DES AFFECTS .....</b>      | <b>314</b> |
| <i>1. De la lutte commune : déconstruction du système patriarcal .....</i> | <i>314</i> |
| <i>2. Représentations du patriarcat .....</i>                              | <i>316</i> |
| <i>3. Formes de soumission patriarcale .....</i>                           | <i>318</i> |
| <i>4. Voix d'opposition.....</i>   | <i>323</i> |
| <br>   |            |
| <b>CONCLUSION .....</b>  | <b>333</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES CITEES.....</b>                                | <b>335</b> |
| <b>ANNEXE : ENTRETIEN AVEC NICOLE BROSSARD .....</b>                       | <b>345</b> |

# INTRODUCTION

Une *mère* se définit par *rapport* à l'existence de ses enfants, c'est-à-dire par rapport à une place qui lui est assignée *dans* et *par* la société, sous l'angle de la reproduction et de la constitution d'une cellule familiale. Par ailleurs, l'aspect biologique du substantif « mère » n'a de sens qu'à partir de *l'autre* généré en soi. Etre mère intègre les femmes dans une relation amoureuse à *l'autre* toute particulière. La mère est une femme qui a au moins un enfant ; et, par association, elle représente l'origine, celle qui crée et donne la vie<sup>1</sup>. La fille, quant à elle, est dans une dépendance totale avant même de naître. Son existence est tout entière déterminée par sa mère, et n'a de réalité que par rapport à elle. C'est dire combien cette situation est significative, et combien elle détermine ce que nous voulons considérer ici comme la formation d'un *couple*, d'un *couplage* incontournable entre deux êtres vivants : le couple mère-fille. Il y va d'une dépendance mutuelle et réciproque.

Cette notion de *couple*, dont nous faisons l'hypothèse ici, et qui constitue l'originalité de notre démarche, a l'avantage de poser plus largement la question de la maternité et du maternel en la déclinant dans ses aspects structurels, éthiques et ontologiques : à savoir, lien naturel, maternage, matrice, et matriçage. Ce dernier terme, d'abord technique – « [o]pération qui consiste à donner à une pièce sa forme définitive en la pressant contre la matrice »<sup>2</sup> – nous permettant de tirer des perspectives fondatrices pour la pensée.

Le maternel relève de l'ordre physiologique et/ou psychologique, il caractérise donc en majorité tout ce qui est de l'ordre de l'inné, par contraste à ce qui est acquis. Il est par conséquent convoqué le plus souvent, et souligne les liens d'affection ainsi que la palette des affects à cet égard. Considérer la fonction de mère comme la matrice qui crée, fabrique, en fait un lieu de la création. « Matrice » signifie « utérus » mais aussi « moule », et l'on pressent déjà tout l'intérêt de cet angle de vue pour la démarche littéraire que nous mettons en place ci-après. La maternité relève aussi, plus fondamentalement encore, du matriçage. La matrice génère en même temps qu'elle donne forme, qu'elle donne façon (n'oublions pas que « fiction » et « façon » relèvent de la même étymologie), qu'elle fournit des contours. Elle est donc fortement impliquée à l'origine-même du processus de création et surplombe jusqu'à son façonnage et son développement. Il y a donc lien naturel, lien biologique, lien corporel mais aussi, et c'est cela qui importe ici, fabrique,

---

<sup>1</sup> Entrée « mater », *Dictionnaire Latin Français Gaffiot*, Paris, Hachette, 1934

<sup>2</sup> *Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Alain Rey et Josette Rey-Debove (dirs.), Paris, Le Robert, 2013.

structuration, construction culturelle, et, en ce qui nous concerne, construction narrative principalement. La nature biologique de la mère recentre la maternité au cœur de la problématique du corps féminin et de la différence sexuelle. La mère donne naissance, extériorise ce qui a germé en elle, nourri par elle, et qui doit se détacher pour pouvoir devenir un *tout* à soi. La matrice se singularise par un mouvement cyclique, gain et perte, plein et vide qui s'excluent l'un l'autre. La matrice augmente la mère qui devient *auteur*, qu'elle soit en attente ou plaine du fœtus en elle, inséré dans sa matière, dans l'organique, au plus profond du ventre maternel. La naissance, en revanche, divise la mère, notamment entre extérieur à soi et une intériorité. La mère possède donc un pouvoir de création qui finit par lui échapper. Mais elle demeure lieu, espace, fabrique de la vie. Du potentiel de vie. Le biologique est passerelle entre mère et fille, un lien de nature originel. De plus, cette condition féminine matricielle réunit toutes les femmes, mères et filles, et ce dans l'innéité absolue.

En dehors du lieu de la gestation, la mère constitue de plus la personne responsable du maternage de l'enfant, c'est-à-dire qu'elle remplit un rôle vis-à-vis de celui-ci – un rôle vital. Le maternage se limite par contre aux enfants en bas âge, et nous voyons bien là le danger possible de la mère (trop) *maternante* qui perpétue son rôle de protectrice au-delà du nécessaire. « Materner » quelqu'un signifie en effet le « traiter [...] de façon maternelle », et nous voyons ici combien ces connotations infantilisantes peuvent être considérées comme inappropriées, négatives<sup>3</sup>. La relation mère-fille n'est toutefois pas seulement maternage, tout comme le maternage ne définit pas à lui seul ce lien intime et corporel qui fait entrer en compte de nombreuses autres implications. En effet, le lien mère-fille est loin de ne s'appliquer qu'à des couples parents-enfant. Le terme « fille » renvoie à la fois à l'enfant de sexe féminin, par opposition au garçon, *et* à sa relation générationnelle, « considérée par rapport à son père et à sa mère ou à l'un des deux seulement »<sup>4</sup>. Or cette position au sein de la famille n'implique pas un état infantile permanent. La fille devient adulte, mais n'en demeure pas moins « la fille de sa mère ». Le couple mère-fille entend donc prendre en considération la somme de toutes ces acceptions qui servent à rendre compte, au plus proche, de la complexité-diversité-multiplicité-pluralité de la relation mère-fille.

Nous avons choisi le singulier « mère-fille » afin d'illustrer, par l'exemplarité d'un type de lien particulier, cet ensemble riche de représentations, tout d'abord parce que les romans du corpus ne mettent en scène, simultanément, qu'une seule fille dans la relation à la mère, comme si chaque illustration de ce couple ne pouvait être autrement qu'exclusive ; mais aussi parce que, parmi ces

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.* (nous soulignons).

mères et ces filles, il s'agit également, pour les auteurs, de donner à voir des *exemplum* de la relation maternelle. Non pas des images universelles, qui *n'existent* pas, mais des *instantanés* de la relation mère-fille *et* dans sa généralité *et* dans son individualité.

Ce ne sont pas tant les mères et les filles qui nous intéressent que la relation elle-même – *relation* davantage que *rapport*. Le terme « rapport » est en effet très explicitement connoté à la suite de Marx : rapport de classe, rapport de sexe. Il s'éloigne de la dimension concrète humaine et corporelle que le mot « relation » permet, quant à lui, de mettre en valeur. Bien que « mère » et « fille » correspondent à des statuts, la relation maternelle implique tout l'univers des affects que le mot « relation » traduit davantage. Ce sont précisément les relations entre mère et fille que nous (re)mettrons en question. En effet, nous nous concentrerons sur cette mise en lien entre les deux femmes, sur la réciprocité de leur lien. Il s'agit non pas d'étudier une mère et une fille, l'une après l'autre, mais de demeurer dans *l'entre-deux de la relation* de sorte d'en déchiffrer les ficelles de construction, elles-mêmes fonctions de la littéarité du texte *littéraire*. Nous souhaitons considérer les passages, et analyser ce qui passe, et, de fait, ne passe pas. Les quatre œuvres sont en effet variations qui permettent d'arriver à considérer la relation mère-fille dans toutes ses nuances et déclinaisons. L'intérêt de ce travail porte sur la problématisation du passage, du truchement, du moyen et de la mise en scène. Les figures mère-fille posent en effet la question de l'image à faire voir. Or comment passer du côté de la fabrique du texte, en quelque sorte la scène théâtrale, qui donne à voir des représentations ? Des représentations qui passent à travers ersatz, truchements, moyens, intermédiaires. Nous nous intéresserons en effet aussi à la relation dans son second sens étymologique de *relatio* : la relation en tant que narration. Comment ces relations mère-fille sont-elles racontées dans le corps de l'œuvre ? Dans ces œuvres qui sont elles-mêmes travail de construction, travail de structuration où se dévoilent modèles, structures de récit, ceux-ci deviennent de véritables structures de la relation mère-fille. Le récit façonne les œuvres et les protagonistes féminins. C'est en effet à partir du rapport mère-fille dans la fiction que tout ce construit mais aussi dans le rapport littéraire narratif du récit raconté, ainsi qu'à l'intérieur de sa fonction littéraire. Nous dresserons des déclinaisons de relations. Sans tomber dans la psychologisation des personnages mais collant au texte et aux figures littéraires, à partir de motifs et de traits d'écriture qui révèlent des écritures singulières.

C'est en effet à partir des styles des quatre auteurs que nous en arriverons à cerner des modèles de *penser* qui réévaluent poids et perspectives de cette relation maternelle à l'œuvre. Notre méthodologie se veut en effet celle de *l'entre-deux*, l'objectif de ce travail étant de se tenir dans le *passage* : entre les œuvres, entre les auteurs, entre les langues. Car la pluralité linguistique fait déjà interprétation et *re-relation*. Nous partirons de la langue et de la spécificité de chacune des quatre

auteurs pour cerner les paramètres du passage *dans la langue* qui conduit à redéfinir la problématique des relations mère-fille à la croisée des disciplines – le comparatif, le genre, le biographique, la mise en perspective historique notamment. Les difficultés de ce travail se concentrent, majoritairement, sur le fait de maintenir le cap *vers* et *sur* cette tangence-même de l'analyse critique vis-à-vis des œuvres et du génie, chaque fois différent, de la langue d'écriture. Il est nécessaire en effet, malgré la difficulté, de situer notre recherche à l'intersection de ces divers espaces d'investigation, au lieu de leur équilibre instable, des failles et des hasards entre eux, qui est le lieu-même, problématique, de l'exercice du comparatisme. Comparatisme dont toujours se *re-pose*, à nouveau frais, la question de la légitimité : légitimité de comparer, relier, engendrer des filiations littéraires et culturelles. Ce faisant, on notera que la démarche comparatiste ci-après adoptée est emblématique de l'équilibre instable dont nous aurons à rendre compte dans les relations d'engendrement et de filiation du couple mère-fille.

Du fait de leur identité de sexe, nous aborderons la relation mère-fille à partir du motif du miroir sans tain qui permet à la fois de jouer sur le reflet et l'accusation, notamment celle de la « mauvaise mère ». Il sera de plus question d'analyser matriciel et initiatique et de tracer les chemins qui s'en dégage, considérant l'étape de l'acceptation de l'autre : à la fois celle de la fille et celle la mère. Enfin, les relations mère-fille servent de moyen, et d'arme, dans le mouvement de revendication qui les oppose au patriarcat.

# PARTIE I : MISE EN PERSPECTIVE

« Je suis d'un savoir d'homme  
et d'une condition féminine : hybride. »  
Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*

## Sous le signe De l'hospitalité

Nous souhaitons, avant tout, inscrire ce travail sous le signe de l'hospitalité, de l'hospitalité inconditionnelle que propose Jacques Derrida. Une hospitalité *des* et *dans* les langues, une hospitalité de la littérature. Une hospitalité qui traverse les frontières géographiques et culturelles. Une hospitalité qui déconstruit la dichotomie hommes/femmes et repense la différence sexuelle. Une hospitalité maternelle et filiale. Dans ce principe d'accueil absolu, tout est possible, tout *arrive*, tout se compare. Bien sûr, ceci implique des risques, le risque de s'exposer à *l'autre*, le risque de s'exposer à *soi*, le risque de l'*im*-prévisible, de l'*in*-calculable. Mais la voie à l'altérité est ouverte, telle une brèche dans des fortifications séculairement établies, *vers* "[e]l abismo viviente del otro lado" dont parle María Zambrano<sup>5</sup>. L'hospitalité permet de penser l'autre, elle permet de transcender les différences et de déceler, pour surpasser, ce qui « cloche »<sup>6</sup>. Elle sous-tend alors une

---

<sup>5</sup> « l'abîme vivant de l'autre côté » (notre traduction). Il faut noter qu'en espagnol, "viviente" diffère de "viviendo" alors que la traduction française ne permet pas de distinction entre l'adjectif « vivant » et le participe présent du verbe vivre qui indique une action. En espagnol, c'est l'abîme lui-même qui est vivant, et non pas l'abîme qui vit « de l'autre côté ». En français, il faudrait ajouter une virgule après « vivant », positionner l'adjectif avant le substantif « abîme », ou inverser les deux éléments et passer « de l'autre côté » avant « l'abîme vivant » pour rendre le sens exact de la formule espagnole, mais la construction syntaxique en serait moins évidente. L'abîme, en tant qu'il est donc vivant chez Zambrano, peut accueillir, au lieu de séparer et de diviser, l'abîme devient hospitalier. Sa béance est ouverture, proposition, espace de liberté et d'hospitalité. Elle laisse place à l'autre. (María Zambrano, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989, p. 25)

<sup>6</sup> Nous reprenons ici l'expression utilisée par Sarah Kofman au sujet de *Glas* de Derrida, et qui constitue le titre de son article : « Ca cloche », dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *Les Fins de l'homme, à partir du travail de Jacques Derrida* (Colloque de Cerisy-la-Salle), Paris, Galilée, 1981.

logique de compromis et de tolérance à la lumière des rencontres plurielles qu'elle provoque. Et c'est là la véritable hospitalité, car

une hospitalité sans risque, une hospitalité garantie par une assurance, une hospitalité protégée par un système d'immunité contre le tout autre, est-ce une vraie hospitalité ?<sup>7</sup>

Ici, ce n'est pas la langue française qui *invite* les langues espagnole et anglaise mais ce sont ces dernières qui la *visitent*, selon l'opposition fournie par Derrida entre d'une part l'« invitation » et d'autre part la « visitation ». La langue française se refuse à tout contrôle, à toute norme, elle s'aventure « à l'autre absolu » à l'horizon devant l'infini<sup>8</sup>. Sans protections, elle laisse s'exprimer l'anglais, l'espagnol, côte à côte. En effet,

[L]a question de l'hospitalité commence là : devons-nous demander à l'étranger de nous comprendre, de parler notre langue, à tous les sens de ce terme, dans toutes ses extensions possibles, avant et afin de pouvoir l'accueillir chez nous ?<sup>9</sup>

Imposer à l'autre une langue, sa langue, est la preuve irréfutable de l'absence d'accueil et du rejet de la différence, la preuve du refus de la singularité et de l'identité de l'autre. Cette attitude, relevant de ce que l'on pourrait qualifier d'impérialisme, témoigne d'une domination exercée sur l'autre qui doit alors se soumettre à une autorité supérieure. Or nous refusons toute hiérarchie de pouvoir qui serait fondée sur des « arguments » arbitraires.

Les romans que nous avons choisis seront exposés les uns aux autres, surpassant l'étanchéité de leur altérité, ils seront mis en regard, sans devoir obéir ni se plier à *l'autre*. Ce qui signifie, aussi, qu'ils partent de *rien*, sans savoir ce qui les attend ni ce qui va leur être confronté. « L'accueil pur consiste non seulement à ne pas savoir... mais aussi à éviter toute question au sujet de l'identité de l'autre, son désir, ses règles, sa langue, ses capacités de travail, d'insertion, d'adaptation... »<sup>10</sup>. Les quatre romans sont écrits par des auteurs issus d'horizons différents, de générations différentes, de cultures différentes, de langues différentes. Rien ne prévoyait de les rassembler et de les faire travailler ensemble. Pourtant. A partir du principe d'hospitalité sans condition, nous les explorerons pour en faire ressortir des liens ou des déchirures et, par ce biais, explorer les relations mère-fille. Il conviendra aussi, à partir du couple mère-fille, de réfléchir à la

---

<sup>7</sup> Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le « concept » du 11 septembre, Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2003, p. 231.

<sup>8</sup> Jacques Derrida et Anne Dufourmantelle, *De L'Hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 21.

<sup>9</sup> *Loc. cit.*

<sup>10</sup> Jacques Derrida, « Une hospitalité à l'infini », *Manifeste pour l'hospitalité*, Mohamed Seffahi (dir.), Paris, Editions Paroles d'Aube, 1999, p. 98.

soi-disante aporie de l'antinomie des sexes. Le principe d'hospitalité s'avère-t-il ici applicable ? Est-il possible d'accepter l'autre et sa différence sexuelle sans en faire des stigmates ? Les filles de leur mère peuvent-elles accéder à une hospitalité qui ne requerrait pas le *nom du père* ? Car c'est bien de cela, *toujours*, qu'il est question. En tant qu'étranger, le nouvel arrivant doit décliner son identité pour être « accueilli » ; sans cette *condition*, l'hospitalité conditionnelle ne peut avoir lieu, surtout que l'hôte ne renvoie à rien d'autre qu'au maître des lieux, c'est-à-dire, en fin de compte, le père. Voilà pourquoi penser l'hospitalité inconditionnelle est primordiale. Dans cette optique, toute fille, toute mère et donc toute femme, pourrait enfin être accueillie sans en demander l'autorisation au père.

La mise en perspective que nous proposons dans cette première partie présente des éclaircissements sur la genèse et la gestation de ce travail. Tout d'abord, la pertinence de la comparaison Amérique du Nord<sup>11</sup>-France, anglophone-francophone, anglais-français, étant trop binaire, trop dichotomique et ne souhaitant pas remplacer certaines catégories par d'autres, nous avons choisi d'introduire deux perspectives supplémentaires à travers un roman écrit par un auteur chilien, c'est-à-dire de langue espagnole<sup>12</sup>, mais ayant vécu à la fois en Amérique latine et en Europe, ainsi qu'un roman québécois qui impulse quant à lui une comparaison dans *la* langue, du français (du Québec) au français (de France), et instaure de ce fait une optique en biais d'un continent à l'autre. La comparaison, en plus d'être linguistique, est aussi transculturelle, la France et le Québec appartenant à deux aires culturelles différentes, bien qu'originellement liées. Une

---

<sup>11</sup> C'est-à-dire l'Amérique du Nord anglophone, le Québec mis à part.

<sup>12</sup> *Le Petit Robert de la langue française* ne fait pas de distinction précise entre l'emploi des adjectifs « espagnol » et « hispanique ». La langue espagnole renvoie en effet autant à la langue officielle de la péninsule ibérique, c'est-à-dire l'Espagne, qu'à la langue officielle utilisée dans nombreux pays situés en Amérique latine, dont le Chili. Le « peuple espagnol » peut, de même, être considéré comme « hispanique », mais tel est le cas aussi pour les Latino-Américains, dont l'entrée dans le dictionnaire renvoie réciproquement à « hispanique ». Dans sa forme substantivée, « hispanique » signifie « immigrant originaire d'Amérique latine, aux Etats-Unis ». Les Instituts d'études hispaniques renvoient par ailleurs à la fois à l'Espagne et à l'Amérique latine. Enfin, l'adjectif et le substantif « hispanophone » qualifient quelqu'un « qui parle l'espagnol », et le dictionnaire n'omet pas de fournir comme exemple que « [I]es Argentins sont hispanophones ». Ces divers emplois, pouvant faire régner une certaine confusion au niveau de la zone géographique dont il est question, doivent être rattachés à leur étymologie latine. Ces mots, « espagnol, hispanique et hispanophone », relèvent tous du même mot : « Hispania », qui a donné Hispanie puis Espagne et dont les différentes formes avérées par *Le Gaffiot* sont les suivantes : « Hispanus », « Hispanicus », « Hispaniensis » et enfin « Hispanensis ». Les adjectifs « espagnol » et « hispanique » pourront donc être utilisés dans ce travail sans distinction. La *Real Academia Española* (l'Académie Royale Espagnole) recommande par ailleurs, en effet, l'utilisation universelle de l'adjectif « espagnol » en ce qui concerne cette langue, peu importe le lieu dont elle émane. Pourtant, devant cette ambiguïté géographique, et du fait que plusieurs langues traditionnelles ont cours aujourd'hui encore en Espagne, comme le Catalan, le Galicien, le Basque ou le Castillan, c'est souvent cette dernière que les hispanophones choisissent pour identifier la langue espagnole (majoritaire) d'Espagne (*Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op. cit. ; Dictionnaire Gaffiot ; Diccionario de la lengua española, Real Academia Española* (22<sup>ème</sup> édition), Madrid, Real Academia Española, 2001.



partie de l'Amérique du Nord n'était-elle pas, en effet, auparavant appelée « La Nouvelle-France » ? Bertrand Guillet et Louise Pothier donnent notamment pour objectif à leur ouvrage *France, Nouvelle-France : naissance d'un peuple français en Amérique*, de « souligner quatre cents ans de présence française en Amérique [...] et [d'] offrir aux millions de descendants des “enfants du pays” nés en Nouvelle-France l'occasion de se souvenir de ceux et celles qui ont ancré en terre d'Amérique les mots et les gestes qu'eux-mêmes perpétuent maintenant »<sup>13</sup>. Le Québec sert de passerelle entre la France et le Canada anglophone puisqu'il est séculairement relié aux deux, que ce soit culturellement, géographiquement ou linguistiquement. Le Chili, enfin, qui est le pays d'Amérique latine où la culture européenne est sûrement la plus présente, vient parfaire la représentation plurielle de l'Amérique que l'on associe trop souvent, de manière réductrice, à l'Amérique du Nord. La présence du Chili aux côtés du Canada anglophone et du Québec offre un témoignage de toute la diversité du continent américain, sans passer par le traditionnel point de vue des Etats-Unis. Cette triade permet alors d'établir une réelle comparaison entre l'Amérique et la France. Aussi est-il nécessaire de se demander à quels Niveaux se jouent les échanges et les dialogues instaurés d'un côté et de l'autre de l'océan Atlantique. Quels sont les éléments à comparer ? Quels sont les éléments comparables ? Les relations mère-fille sont-elles identiques ? Ont-elles seulement quelques points communs parmi davantage de différences ? En d'autres termes, les relations mère-fille sont-elles dépendantes de la culture, produit d'une société identifiable, ou surpassent-elles la singularité du lieu et de sa population ? Pouvons-nous donc dresser des parallèles entre la nature et les représentations des liens unissant mères et filles en France et en Amérique, et que ceci révélerait-il ?

Cette première partie consiste en une mise en perspective. Elle permettra de circonscrire le sujet de ce travail de recherche en en justifiant les contours et la nature. A la formulation de départ de cette optique plurielle interculturelle ont succédé plusieurs critères, notamment en ce qui concerne les œuvres littéraires, qui rendent légitime leur association. Elle sera aussi le lieu de présentation du support et des approches théoriques utilisées. Enfin, à travers un parcours historique et culturel des pays dont il est question, les romans seront alors replacés dans leur contexte de façon à saisir les implications de l'environnement sur les œuvres. Tout ceci dans le but

---

<sup>13</sup>Bertrand Guillet et Louise Pothier (dir.), *France, Nouvelle-France : naissance d'un peuple français en Amérique*, Paris, Somogy ; Nantes, Musée du château des ducs de Bretagne ; Montréal, Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2005, p. 9. Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition « France/Nouvelle France. Naissance d'un peuple français en Amérique », présentée en itinérance en France et au Canada, 2004-2008, p. 9.

d'établir *un état des lieux* – des lieux géographiques, lieux linguistiques, lieux romanesques et, bien sûr, des lieux de la maternité.

*« La littérature peut donc nous apprendre quelque chose qui peut servir dans n'importe quel autre champ. »*  
Monique Wittig<sup>14</sup>

## **CHAPITRE 1 : DES CRITÈRES DE CHOIX**

A l'orée de ce travail résonnent des choix. Parmi eux figurent, avant tout, évidemment, le sujet du maternel, mais aussi des langues, une période, des œuvres ainsi que des auteurs. Nous suivrons ici le parcours « chronologique » duquel a résulté la présence de ces quatre œuvres au cœur de ce travail, souhaitant réellement reproduire ici la logique qui a prévalu à la genèse du choix de ces quatre œuvres exemplaires. A partir du sujet mère-fille et de la perspective comparée qui a suscité la présence de plusieurs langues représentatives à l'échelle internationale à la fois de par le nombre de locuteurs et la présence géographique, c'est le facteur du temps qui a déterminé tout le reste dans le sens où la fin de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est une période de grands bouleversements dans la vie des femmes, mais aussi des hommes, par voie de conséquence. Cette période permet donc d'élaborer un raisonnement nouveau et d'offrir des éléments de réponse différents quant à la construction des sujets femmes. A partir de tous ces éléments, la lecture d'œuvres narratives telles que romans, récits autobiographiques, nouvelles et contes a orienté le choix vers des romans à partir desquels les auteurs ont été sélectionnés. Il était en effet essentiel de retenir des auteurs représentatifs de cette conscience féminine qui se situe à l'origine d'une réflexion, d'un raisonnement sur les femmes et plus précisément sur les mères et leurs filles qui constituent le lieu-même où les femmes se construisent, lieu dans lequel elles deviennent telles qu'elles sont, le lieu à partir duquel tout est possible, autant positivement que négativement.

### **1.1 Quatre œuvres exemplaires**

---

<sup>14</sup> Monique Wittig, *Le Cheval de Troie* (1984), *La Pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, p. 101.

Ce travail de recherche s'inscrit dans le domaine des études féminines, féministes et de genres et porte sur un échantillon de quatre œuvres narratives dont une française (*Rue Ordener, rue Labat*, 1994, Sarah Kofman), une canadienne anglophone (*The Diviners*, 1974, Margaret Laurence), une chilienne (*La Casa de los espíritus*, 1982, Isabel Allende) et une québécoise (*Le Désert mauve*, 1987, Nicole Brossard)<sup>15</sup>.

La maternité crée un lien entre deux personnes, un lien complexe qui, au départ, s'avère être un lien de dépendance de l'enfant par rapport à la mère. Mais, relativement rapidement, ce lien de dépendance subit une rupture. Comme le souligne à juste titre Nicole Brossard dans l'entretien « *Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien* », ce lien entre une mère et son enfant est le seul lien d'amour voué à une rupture<sup>16</sup>. Dès la nature-même de cette union, une dualité de trajectoires oscillant entre rapprochement et séparation apparaît donc explicitement et renvoie parallèlement à une myriade de comportements à partir desquels nous pouvons tracer des lignes directrices et autres axes de pensée. Les relations mère-fille et leurs représentations suscitent des problématiques et engagent des enjeux que nous pouvons regrouper autour de thèmes comme l'identité (dans toutes ses acceptions, de l'identique à la singularité), la généalogie, la transmission qui, tous les trois, sont autant de moyens servant à s'opposer à la logique patriarcale qui, en gommant la présence des femmes, a passé sous silence tout ce qui pouvait les unir et les solidariser.

Posons tout d'abord les grandes lignes de ce projet. Il s'agit, à partir de ces œuvres représentatives, de mener une étude approfondie des relations mère-fille dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement dans des romans parus à partir des années 1970, c'est-à-dire coïncidant avec la deuxième vague du féminisme – moment capital dans l'émergence du mouvement féminin et l'éclosion d'un nouveau féminisme en rapport avec le corps, et le ventre, des femmes. Cette étude propose d'explorer les mouvements d'alliance et d'aliénation entre mère et fille, qui sont au cœur de la quête identitaire féminine, tels qu'ils se manifestent dans les différents contextes socioculturels représentés par ce corpus. A cette fin, nous utiliserons les ouvrages théoriques issus des études féminines qui abordent spécifiquement les enjeux propres à la relation mère-fille et à la question de l'identité féminine.

---

<sup>15</sup> Toutes les références fournies correspondent à ces éditions : Isabel Allende, *La Casa de los espíritus* (1982), Madrid, Espasa Calpe, 2007 ; Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, Montréal, L'Hexagone, 1987 ; Sarah Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*, Paris, Galilée, 1994 ; Margaret Laurence, *The Diviners* (1974), Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

<sup>16</sup> Entretien « *“Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien”* » en annexe, *infra*.

Ce projet comparatif propose ainsi d'explorer le contexte socio-historico-culturel tout comme le contexte politique de chaque roman et de chaque auteur de façon à tenter de comprendre comment les théories du genre, de l'agentivité et celles du féminisme permettent d'élucider la dynamique complexe présente au cœur des relations mère-fille après l'apparition du féminisme. Il s'agira aussi d'évaluer comment le courant du féminisme a évolué, en quoi, par certains aspects qu'il nous appartiendra de cerner, la dynamique des théories de l'époque est encore applicable aujourd'hui et en quoi elle se révèle, au contraire, reliée à une époque précise et désormais dépassée. Il sera, de plus, essentiel de repérer en quoi les théories américaines du féminisme, les théories françaises et le courant issu du Québec se rejoignent, en quoi elles se distinguent, si ces différences et similarités réapparaissent dans les œuvres romanesques de notre corpus et ce qu'elles nous offrent aujourd'hui.

En effet, près d'un demi-siècle après, le temps des évaluations et réévaluations quant au féminisme est arrivé. Quelles sont les impasses des théories de l'époque ? Le manque de nuances des années 70 a conduit à l'aporie. Il est donc essentiel de pouvoir étudier à présent ce que les analyses récentes ont à apporter aux ouvrages des années 70-80, lesquels restent pris dans un féminisme radical. Judith Butler, par exemple, aborde quant à elle la question du féminin du point de vue de l'égalité et d'un féminisme social et politique, et moins selon un féminisme de la différence qui s'efforçait tout simplement de faire ce qu'il critique, et que l'on retrouve structuré différemment chez quelqu'un comme Sarah Kofman dont l'œuvre principalement philosophique change radicalement lorsqu'elle se met à l'écriture autobiographique en fin de parcours. Cette étude des relations mère-fille espère ainsi pouvoir dégager un spectre de positions nouvelles qui viennent nuancer ce féminisme dont le militantisme reste dichotomique et se prévaut encore du marquage physiologique conduisant à l'impasse actuelle d'un combat homme/femme ou masculin/féminin.

A travers ce corpus exemplaire et en s'appuyant sur les théories françaises et américaines de ces dernières décennies, il s'agira donc, à partir du questionnement mère-fille, de faire apparaître par quels moyens mis à disposition des femmes, lieu, époque, contexte spécifiques, se construit une identité féminine dans un univers le plus souvent qualifié de patriarcal. En d'autres termes, il s'agira d'identifier les éléments dont se constitue peu à peu l'identité féminine, d'évaluer comment ces éléments sont, ou non, mis à profit chez une adolescente pour qui les facteurs extérieurs relèvent de l'inconscient, et comment celle-ci peut trouver sa place dans le microcosme de la famille et dans les rapports humains macrocosmiques sans pour autant se résoudre à accepter la vision phallogocentrique que la société lui impose tel un ébranlement et une offense, une blessure et une menace. C'est aussi, dans cette démarche, la fonction de la littérature, plus exactement du texte

littéraire en tant que lieu de lectures et d'interprétations, qui sera réexaminée. Autrement dit : que peut la littérature dans la construction critique des féminismes au sein des sciences humaines ?

Que ce soit les psychanalystes français comme Aldo Naouri, Caroline Eliacheff, Nathalie Heinich ou les auteurs américains utilisant une approche psychanalytique quant aux relations mère-fille comme Jessica Benjamin ou Nancy Chodorow, tous s'accordent à dire combien il est primordial pour la jeune fille de conserver un lien avec sa mère. Or le contexte du patriarcat a souvent dénigré ce lien maternel quand il n'a pas cherché à l'annihiler. La rupture avec la mère illustre alors une forme de propagande pour la norme en tout genre(s). Et il s'agit bien en effet ici de remettre en question le poids de cette norme qui pèse sur les femmes, le féminin et les genres et contre laquelle les auteurs de ces romans s'élèvent chacune à sa manière.

Considérant de façon emblématique *La Jeune née*, texte à deux voix où Hélène Cixous et Catherine Clément font apparaître la définition erronée de la femme telle que le système patriarcal l'a érigée en règle par simple opposition à l'homme, ce travail de recherches s'interroge donc sur les normes sociales qui sont imposées à la société à travers ses représentations, et plus précisément aux femmes – normes parmi lesquelles, par exemple, on trouve le clivage unique du féminin et du masculin, ce que *Trouble dans le genre* de Judith Butler dénonce à bon escient. Butler indique d'ailleurs que cette dichotomie ne sert finalement qu'à valoriser le modèle de l'hétérosexualité. La société réproouve les différences sexuelles qui ne correspondent pas à « ce qui doit être ».

C'est bien ce motif d'antagonisme qui tisse le fil narratif et réflexif des quatre romans du corpus choisi. Ainsi, l'amour entre deux femmes, qui sert de révélateur à l'amour entre mère et fille, toutes deux de même sexe, est un point focal dans *Le Désert mauve* de Brossard, où il est explicitement *et célébré et réprouvé*, et où cette contradiction fait bientôt ressortir qu'il y va d'une pseudo-dichotomie entre ce qui est considéré comme le masculin et ce qui est considéré comme le féminin. D'un côté l'hôtel du couple mère-fille dans lequel est mise en exergue l'homosexualité, à l'écart, loin de toute vie extérieure et de l'autre côté, ou plutôt tout autour, enserrant ce microcosme comme dans un étau, la menace du masculin : le quotidien, l'ordre, la raison et la société qui pèsent tel un fardeau sur ces femmes en révolte contre l'ordre établi. Le roman d'Allende, *La Casa de los espíritus*, utilise lui aussi la relation féminine entre le personnage principal et sa belle-sœur pour afficher la condamnation par l'homme de ce type de lien et d'amour. Les deux auteurs mettent cette hétéronormativité au centre de leurs revendications. Mais le pouvoir du patriarcat chez Allende est très bien assis au début du roman de par les traditions hispaniques et le rôle attribué aux femmes par opposition aux hommes. Contrairement au *Désert mauve* où tout semble déjà avoir volé en éclats, le bouleversement de la *Casa de los espíritus* est plus progressif et peut-être non sans réticence selon certains, par rapport à l'approche québécoise. Toutefois, bien que moins radical, il

s'avère en fin de compte plus nuancé. Le contraste entre les deux œuvres permet de révéler en quoi le refus de la norme sexuelle, et donc du pouvoir, s'inscrit dans le registre de l'extrême pour le roman québécois. En effet, si le droit à l'homosexualité, incluant la revendication de l'amour maternel féminin, est clamé ici, nous sommes conduites à nous interroger sur la place de l'homme dans cet univers exclusivement réservé aux femmes. Chez Brossard, l'homme s'avère annihilé, et lorsque l'échantillon unique de l'homme apparaît, il incarne la menace destinée à remettre de l'ordre dans la société et détruit l'un des couples lesbiens. Le mouvement féministe du Québec se caractérise en effet par un féminisme de la différence et un engagement en faveur de la valorisation de tous les genres. Or, peut-on supprimer la domination des hommes sur les femmes en renversant le schéma et en le reproduisant ? Est-ce une solution ? Dans le roman canadien anglophone *The Diviners* de Margaret Laurence, le père est, là encore, secondaire, l'adolescente met très longtemps à connaître son identité que la mère lui cache. Cette dernière évince d'ailleurs elle aussi, comme la mère du roman québécois, tout homme de sa vie. Or le voyage de la jeune fille sur les traces du passé de la mère jusqu'à la découverte de l'identité du père, et par conséquent la révélation de ses origines, sous-entend que cette présence du père est primordiale pour la construction de son identité qui vient compléter le modèle de la mère lequel, à lui seul, ne suffit pas. Cette perspective du roman canadien anglais devrait donc permettre de nuancer la vision radicale revendiquée par le roman venu du Québec ; vision complexifiée par les éléments politico-culturels qui interviennent dans la notion d'identité au Québec, laquelle, cherchant à revendiquer son caractère propre, s'affirme souvent par opposition au Canada anglophone majoritaire et aux Etats-Unis. Cette comparaison fournit donc de précieuses conclusions quant aux différents courants existant. Si le refus des hommes apparaît de manière évidente, et de façon plus ou moins radicale, dans les romans issus du continent américain, nous pouvons en tirer deux hypothèses. Ce continent s'avère tout d'abord plus marqué par le combat féministe que l'Europe. Et à l'intérieur même de ce continent, le Québec semble arborer un combat plus radical pour le féminisme que celui qu'illustrent *a priori* les romans canadien anglophone et chilien. La seconde hypothèse relève d'une question de contexte. Il est en effet habituel de constater une décroissance des revendications quelques années après le début de la révolte des femmes ou en tout cas une vision moins idéaliste peut-être. Mais ce n'est pas toujours le cas, parfois le combat devient aussi plus acharné.

Il y a désormais non pas *le* féminisme mais *des* féminismes, et une histoire des féminismes. Ou plus exactement des féminismes historiques. Idéalisme plus militantisme pragmatique ont porté à des changements de neutralités et de lois. Ils ont fait place à des démarches critiques raisonnées, des théorisations, et une production littéraire et artistique abondante. La vigilance toutefois continue de s'imposer car la régression ou la récupération ne cesse de menacer. Notamment en ce

point nodal précis du rapport mère-fille, qui reste peut-être le point le plus fragile et le plus décisif, le moins « *pensé* » aussi, car il relève tant de l'espace psychanalytique de la constitution du sujet que de l'espace de la transmission générationnelle.

Bien sûr, l'homosexualité, utilisée comme métaphore de *l'identité*, n'est pas le seul moyen utilisé par les auteurs pour contrer et condamner le système d'opposition qui rend hommes et femmes inégaux, ce motif, au sens originel de ce *qui met en mouvement*, en est un parmi d'autres. Il conviendra ainsi de (re)considérer les relations mère-fille dans toutes leurs dimensions, c'est-à-dire, comme à travers un kaléidoscope, d'examiner, et d'apprécier, la variété et la multiplicité de leurs figures et représentations. Tout un éventail se dessine et prend forme devant nos yeux à la lecture des quatre romans, dévoilant une gamme chromatique tout en nuances. Nous soutenons le fait qu'il est impossible de parler de *la* ou d'*une* relation mère-fille car ceci reviendrait à – s'acharner à vouloir – en dessiner des contours précis et à *la* ranger dans une boîte catégorielle, catégorique, tout aussi délimitée et étriquée, hermétique et close à jamais ; une sorte de moule, réceptacle unique et universel ; un patron qui serait reproduit à l'infini. Or il s'agit bien là de ce qu'en a fait, ce qu'a voulu en faire le patriarcat dans son entreprise de dénigrement du féminin. Nous souhaitons par conséquent adopter une approche différente, refusant de tomber dans le schéma phallogentrique traditionnel, une approche de l'ouverture, qui donnerait leur espace *aux* relations mère-fille. Nous étudions les relations mère-fille dans leur singulière pluralité telles qu'elles nous sont présentées dans les romans, et ce à partir de lectures théoriques précises. La comparaison s'avère par conséquent un outil de choix pour approfondir cette déclinaison de figures et de *traductions*. Il faut entendre ici le mot traduction tel que le conçoit Brossard et tel qu'elle en trace le concept dans *Le Désert mauve*. Non pas comme une traduction littérale d'une langue à une autre, différente, mais plutôt comme une interprétation, comme un voyage *dans* la langue et ses représentations, que ce soit dans une *autre* langue ou une *même* langue – qui n'est par ailleurs jamais vraiment la *même*<sup>17</sup>. Les relations mère-fille sont à observer sous ce même signe, d'une langue à l'autre – ici anglaise, espagnole, française de France et française du Québec – et dans l'interstice des langues, sans vouloir absolument trouver de correspondances exactes entre elles. Ce sont des traductions spectrales, nourries de culture et d'histoire, de politique aussi, des traductions qui résulteraient d'un passage à travers une boîte magique qui, par l'ajout de composants singuliers et propres à la genèse de l'œuvre et de l'auteur, *transformerait* les relations mère-fille, leur attribuerait une spécificité révélatrice de la richesse de leur nature et de leurs *façons-d'être*. Quelles conséquences pouvons-

---

<sup>17</sup>Nous avons abordé cette question concernant les différentes conceptions de la traduction avec l'auteur dans l'entretien « *Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien* » qui se trouve en annexe, *infra*.

nous alors en tirer ? Que signifie ceci à l'échelle des sciences humaines ? Que nous apprend-il sur les relations mère-filles ? Nous laisserons parler les textes littéraires. Nous ne nous risquons pas non plus à vouloir poser les termes d'une définition des relations mère-fille dans leurs moindres détails, il n'est nullement question ici d'établir une typologie universelle – entreprise qui tomberait du côté de l'essentialisme que nous rejetons –, typologie à partir de laquelle il faudrait calquer chaque lien unissant une mère à sa fille pour tenter de l'expliquer. Les relations mère-fille ne s'expliquent pas à la manière d'un théorème, elles se vivent, elles se déploient, elles prennent forme et se transforment, elles sont à appréhender, au sens de saisie *au corps*. Vouloir les *rationnaliser* à l'extrême, à tout prix, reviendrait à accepter les catégories du patriarcat et à les plaquer sur le féminin qui, pourtant, s'en défend à *corps perdu*. Les relations mère-fille font appel à l'expérience, elles re-centrent le *corps* au *cœur*-même du féminin, et c'est bien là toute la problématique du maternel et de la maternité. Le patriarcat a ôté leur corps aux femmes, il les a amputées, et c'est ce à quoi les mouvements féministes souhaitent remédier. Il faut retrouver le corps et le res(t)ituer, lui trouver une place, non pas de nouveau enclavée et circonscrite par des barrières ou des fils barbelés, cachée derrière un paravent. Cette place, à la manière de l'approche féminine, doit privilégier l'ouverture, la *fluctuance* et la liberté de mouvements. Elle doit favoriser l'expression du féminin. Bien sûr, nous pensons les relations mère-fille, nous les étudions, nous les analysons et de nombreuses théories permettent leur problématisation, mais toujours dans cette *distance généreuse* qui laisse sa place au corps et rééquilibre le poids du corps et de la raison présents sur la balance<sup>18</sup>. Tout schéma dualiste, quasi manichéen d'une certaine manière, et purement rationnel dans le sens où il évincerait le corporel et le physique, est à bannir.

Outre l'homosexualité disions-nous, qui relève de la question de l'identité, nous nous concentrerons donc sur la matrice, la *khôra* à laquelle Derrida consacre un ouvrage, sur ce rapport au corps qui construit le lien unissant la fille à sa mère. Et toute cette question convoque évidemment celle, primordiale, dès lors que l'on parle des relations mère-fille, de la généalogie, et en l'occurrence de la généalogie féminine d'arrière<sup>n</sup>-grand-mère à grand-mère à mère à fille. Car *il y a* un lien féminin dans chaque famille, il est *là*, il est présent et il ne saurait être supprimé, Luce Irigaray le revendique. Elle qui a toujours insisté sur l'absence des femmes, que ce soit sur la scène philosophique, psychanalytique, ou tout simplement, de la culture. Les femmes ont été exclues, exclues du monde public, exclues de la famille, exclues de leur corps, et c'est à travers l'affirmation de la généalogie qu'il est primordial de les réinsérer dans une filiation. La philosophe

---

<sup>18</sup> Nous empruntons ici l'expression « distance généreuse » au titre d'un ouvrage de Mireille Calle-Gruber sur Jacques Derrida : Mireille Calle-Gruber, *Jacques Derrida, la distance généreuse*, Paris, Editions de la Différence (coll. « Les Essais »), 2009.



part notamment de la mythologie grecque pour illustrer son propos. A partir du mythe de Perséphone, elle en vient à montrer comment les hommes sont arrivés à détruire le lien mère-fille en les séparant l'une de l'autre, sans se soucier ni de l'une, ni de l'autre. Le père de Perséphone, qui n'est autre que Zeus, Dieu des dieux, « patriarche » par excellence, possède une grande part de responsabilité dans la césure, c'est-à-dire la coupure, entre sa fille et la mère de cette dernière, Déméter. Il permet en effet à son frère Hadès d'enlever Perséphone et de la retenir dans les Enfers. Si Zeus tente de trouver une solution par la suite à cette situation, ce n'est que parce que Déméter, déesse de la terre, faillit à ses obligations et laisse périr la terre par désarroi face à la perte de sa fille. Finalement, Perséphone pourra équilibrer son temps entre la surface et les entrailles de la terre, c'est-à-dire entre sa mère – représentant le monde des femmes, et la lignée – et son ravisseur, son kidnappeur, au sens étymologique de celui-ci qui enlève l'enfant, la fille de Déméter et de Zeus – et qui représente par opposition les hommes –, comme si les deux n'étaient pas conciliables, comme s'il fallait choisir entre les deux, le monde des hommes ne tolérant pas la revendication de la nature féminine. Cette histoire indique précisément la nature de la responsabilité des hommes dans l'éternelle scission qui a marqué la filiation féminine. Malgré le fait que Déméter fasse tout ce qui est en son pouvoir pour sauver sa fille, rien ne peut empêcher les hommes, en l'occurrence ici issus de la famille, de les séparer, à leur *corps défendant*. C'est donc à partir du mythe qu'Irigaray fait observer cette attitude masculine à l'encontre des femmes, une attitude pourtant bien réelle et active *depuis la nuit des temps*. Alors que le lien mère-fille se situe dans la sphère familiale privée, il témoigne toutefois d'une vérité qui va bien au-delà. Et pour pouvoir modifier la place et le rôle des femmes dans le domaine du politique et du social, il est essentiel de repartir du premier lien qui unit les femmes entre elles, celui des mères et des filles. C'est à partir de là qu'il faut commencer à réfléchir aux représentations des femmes et au fait que mère et fille sont deux sujets indépendants. Le roman mettant le plus en avant cet axe généalogique se révèle être celui d'Allende, *La Casa de los espíritus*, qui se construit autour d'une famille entière, de génération en génération. Ce travail sur les fils générationnels se situe véritablement au cœur des préoccupations de l'auteur. *La Casa de los espíritus* (*La Maison aux esprits*), *Hija de la fortuna* (*Fille du destin*), et *Retrato en sepia* (*Portrait sépia*), trois romans d'Allende respectivement publiés en 1982, 1999 et 2000, forment une trilogie dont le début se situe en 1843 et la fin en 1973. Malgré l'ordre de publication, *Hija de la fortuna* correspond au début chronologique de l'histoire, suivi de *Retrato en sepia* et enfin de *La Casa de los espíritus* qui clôt le long récit généalogique qui lie les romans entre eux. *Retrato de sepia* s'est de lui-même imposé comme une passerelle entre *Hija de la fortuna* et *La Casa de los espíritus*, écrit quelques dix-huit ans plutôt et qui constituait par prolepse une sorte de conclusion à la saga.

Laurence met elle aussi en scène plusieurs générations, trois très exactement alors que dans *Rue Ordener*, *Rue Labat* et *Le Désert mauve*, seules deux générations nous sont présentées, bien qu'une grand-mère soit brièvement mentionnée, une fois, dans les deux romans. Il est par ailleurs toutefois possible de distinguer, dans le récit de Kofman, la mère et celle qui la remplace, comme deux « mères » issues de deux générations, à la manière du tableau « La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne » de Léonard de Vinci, sur lequel nous reviendrons.

Enfin, nous nous attarderons aussi sur les relations mère-fille en tant qu'elles posent la question de la transmission. Si la mère ne lègue pas son nom – Lori Saint-Martin publie *Le Nom de la mère* en réaction à cet usage remis en cause – il n'empêche qu'elle transmet quand même *quelque chose*, et c'est justement *ce quelque chose* qui nous intéresse, un *je-ne-sais-quoi* pour le patriarcat, mais qui fait toute la différence pour les femmes. Le premier point de transmission se situe au centre du corps humain, c'est son point de gravité : le cordon ombilical. Autant dire que le rapport entre la mère et l'enfant tient d'abord de la blessure et de la cicatrice, mais surtout de la matière. Dans la relation à sa fille, une mère partage des liens sensoriels et corporels. Il ne s'agit pas tant de transmettre des éléments intangibles comme le serait un patronyme, mais plutôt d'une matérialité de la vie, un liquide vital. Mère et fille « partagent » en effet des fluides en tous genres : la veine ombilicale, le placenta, le lait maternel, le sang des cycles menstruels. Il y a, dès le départ, une interaction de la matière et c'est de là que tout commence, dès l'origine. Occulter le corps revient à passer sous silence tout un pan des relations mère-fille et de l'identité féminine.

Vient ensuite la langue, précisément la langue *maternelle*, la langue *de* la mère. La langue maternelle constitue la première langue apprise par l'enfant, et sous-entend que la mère figure à l'origine de cet apprentissage, en est l'instigatrice. Alors que le *logos* est considéré du côté masculin, car le lieu par extension de la raison, le premier discours relève véritablement du rapport à la mère, du maternel et du « maternage » – traduit par *mothering* en anglais, concept phare de la théorie américaine comme le souligne la présence du mot dans plusieurs titres d'ouvrages<sup>19</sup>. Et si,

---

<sup>19</sup>Par exemple *Mothering: ideology, experience and agency* édité par Evelyn Nakano Glenn, Grace Chang, et Linda Rennie Forcey (New York/London, Routledge, 1994) ; *Good Enough Mothering? feminist perspectives on lone motherhood*, édité par Elizabeth Bortolaia Silva (London, Routledge, 1996) ; *Mothering the self: mothers, daughters, subjects* de Steph Lawler (London, Routledge, 2000) ; *Mothering and ambivalence* édité par Wendy Hollway et Brid Featherstone (London, Routledge, 1997) ; *Motherhood and modernity: an investigation into the rational dimension of mothering* de Christine Everingham (Buckingham/Bristol, Open university press, 1994) ; et bien sûr, *The Reproduction of Mothering: psychoanalysis and the sociology of gender* de Nancy Chodorow (Berkeley/Los Angeles/London,

pour Jacques Lacan, le signifiant a plus d'importance que le signifié, la mère possède une fonction primordiale. C'est elle qui fournit en effet la dimension symbolique du langage à l'enfant, dimension qui revêt le plus d'intérêt dans la théorie du psychanalyste. Il revient donc à la mère le rôle d'apprendre à l'enfant comment communiquer, comment s'exprimer et par conséquent comment s'intégrer dans le monde. Dans le rapport mère-fille, il y a rapport *au monde*. Et dès lors que l'on parle en ces termes, la notion géographique et métaphorique de place survient. Interagir avec le monde signifie aussi y trouver une place. Nous savons depuis Lacan, et *Les Formations de l'inconscient, Séminaire V*, que nommer revient notamment à échapper à l'inceste, tout simplement parce qu'il permet d'identifier, dans l'entourage proche, qui est le père, qui est la mère, qui sont la sœur ou le frère. Le langage permet de trouver sa place au sein de la famille dans un premier temps, et dans la société dans un second, car qu'est-ce que la famille si ce n'est une mise en abyme de la société dans ses rapports les plus fondamentaux ?

La langue maternelle, c'est aussi la langue du corps. Roman Jakobson qui parlait couramment le russe, sa langue maternelle, mais aussi l'anglais, le français et l'allemand, affirmait que, lorsque quelque chose le troublait ou lorsqu'un événement dramatique survenait, il ne pouvait toutefois s'exclamer et s'exprimer qu'en russe. Cette anecdote reflète une vérité générale, la langue maternelle est fortement liée au corps, aux sens, à la *mater*-ialité – une matérialité dans laquelle le substantif latin *mater* est audible. C'est la langue de l'affect et des sentiments, dans sa dimension la plus primaire et la plus *es-sent*-ielle, la plus inaliénable. C'est par conséquent celle qui surgit la première alors que ce qui relève davantage du raisonnement et de l'organisation peut se *dire* en toute langue. Si l'on se fie d'ailleurs à des études neurochirurgicales, la langue maternelle et les langues étrangères, chez l'adulte, proviennent d'un traitement issu de différentes zones du cerveau. Bien que les aires principales associées au langage soient chez la majorité des individus situées dans l'hémisphère cérébral gauche, des chercheurs américains ont prouvé que si l'aire de Wernicke, qui correspond à l'aire de la reconnaissance du langage est toujours stimulée sans distinction, l'aire de Broca permettant la production de langage, en revanche, l'est différemment, qu'il s'agisse de la langue maternelle ou pas. La langue maternelle stimule donc une partie du cerveau différente qui serait révélatrice de ce rapport *premier* à la mère, au monde, à l'environnement du nourrisson qui apprivoise le monde par le toucher. C'est celle qui est *toujours* et *avant* tout *là*. Pour Hannah

---

University of California press, 1978). Nous remarquons d'autre part que nombre de ces ouvrages sont parus chez le même éditeur (London Routledge, entre 1994 et 2000), ce qui confirme l'importance de ce concept à cette période.

Arendt, à la question « [q]u'est-ce qui reste ? », la réponse est simple : « [r]este la langue maternelle », « toujours »<sup>20</sup>. Et pour Derrida, ce

« toujours » semble qualifier justement ce temps de la langue. Il dit peut-être davantage : non seulement que la langue dite maternelle est *toujours* là, le « toujours là », le « toujours déjà là », et « toujours encore là » ; mais aussi qu'il n'y a peut-être d'expérience du « toujours » et du « même », là, comme tel, que là où il y a, sinon la langue, du moins quelque trace qui se laisse figurer par la langue ; comme si l'expérience du « toujours » et de la fidélité à l'autre comme à soi supposait la fidélité indéfectible à [cette] langue<sup>21</sup>

Et ce *toujours*, ce *toujours encore là* s'inscrit dans une optique générationnelle. Il convient en effet de souligner le rapport entre langue maternelle et passé. Car la mère transmet toute une tradition à laquelle elle appartient. Elle lègue la langue originaire, et c'est justement ce qui manque à Derrida chez qui la volonté d'écrire se dévoile en tant que processus en vue de pallier cette absence de la langue maternelle, ce manque. L'écriture autorise alors le fait de s'assurer d'un avenir à défaut d'un passé effacé par la rupture d'avec la langue des origines. Dans son ouvrage *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, le titre à lui seul sert de point d'appui à toute cette problématique. Derrida affirme n'avoir aucune langue maternelle puisque le français correspond, en Algérie où il habite enfant, à celle du colonisateur. L'action de ce dernier a effacé, balayé toutes les langues qui, ayant un lien avec les ancêtres du jeune garçon, auraient pu jouer le rôle de langue maternelle, tel est le cas par exemple de l'hébreu, du yiddish, du « ladino », de l'arabe, du berbère<sup>22</sup>. Cette disparition de la langue est alors très judicieusement rendue à travers le dispositif typographique de la note en bas de page dans ce même ouvrage. Hors du texte, en-deçà du texte, la note couvre les deux tiers de vingt-trois pages du livre, autant dire qu'elle veut se faire sa place, elle veut passer de l'autre côté, elle veut franchir la barrière qui la sépare du texte, elle veut braver l'interdit et *re-venir* à l'endroit dont elle a été exclue, expropriée même. Le bannissement de la langue maternelle implique un refoulement qui se joue ici, en sous-sol, depuis l'abîme et l'abysses, par l'intermédiaire d'une langue *revenante*, persistante, cherchant par tous les moyens à trouver la brèche, l'interstice qui pourra de nouveau la révéler et lui faire quitter le banc de touche, ici la bordure du texte.

Un profond sentiment de déracinement et de scission d'avec la mémoire collective des *habitants* de cette langue et de la culture qui s'y apparente se ressent alors. Derrida parle lui-même

---

<sup>20</sup> «Was bleibt ? Es bleibt die Muttersprache», (« Qu'est-ce qui reste ? Reste la langue maternelle »), Entretien d'Hannah Arendt avec Günter Gaus, diffusé à la télévision allemande en 1964 et publié l'année suivante dans Günter Gaus, *Zur Person* (Munich, Piper, 1965). La version traduite se trouve dans Hannah Arendt, *La Tradition cachée, le Juif comme paria*, Sylvie Courtine-Denamy (trad.), Paris, Christian Bourgeois, 1987.

<sup>21</sup>Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 101-102.

<sup>22</sup>*Ibid*, p. 91 et 93.

de « “communauté” [...] tranchée ou retranchée », ce qui renvoie bien au motif de la coupure ; il emploie d’ailleurs lui-même le verbe couper trois fois en anaphore pour lister les « trois fois » où la « “communauté” » a été « dissociée »<sup>23</sup>. Il y a, en un mot, « traumatisme » – et la note reléguée en bas de page en est un symptôme. Car la langue est le vecteur de l’apprentissage, elle est un moyen dont résulte le savoir. Dans ce cas, elle sert de fil conducteur entre le passé et le présent, celui « de la mémoire juive, et de cette histoire et de cette langue qu’[il] doit supposer être les siennes, mais qui à un moment donné ne le furent plus »<sup>24</sup>. De cette rupture imposée avec la langue maternelle, le philosophe arrive à la conclusion qu’il « faudrait *s’inventer* sans modèle et sans destinataire assuré »<sup>25</sup>. Sa pensée illustre donc notre propos, la langue et tout ce qu’elle apporte en héritage, doit être transmise d’un locuteur à un auditeur, et perdue de cette manière à travers la logique généalogique. L’« attachement [...] “névrotiqu[e]” » que Derrida admet avoir avec le français, cette « *prothèse d’origine* », s’explique alors par son désir de renouer avec une langue dite maternelle et de recréer cette mémoire perdue, en quelque sorte de réécrire l’héritage maternel.

Nous aborderons le maternel sous toutes ces facettes, du point de vue des mères, adultes, mais aussi des filles, adolescentes et adultes, les abordant à travers la généalogie, la transmission, l’identité, et dans le double mouvement d’attirance et de répulsion, comme des aimants entre elles dont la position et la charge font qu’elles s’attirent et/ou se repoussent. Les mères aident leurs filles à devenir des adultes mais peuvent aussi avoir des comportements néfastes qui sont lourds de conséquences dans le processus de construction de l’identité de l’adolescente. Rien n’est prédéterminé, toute relation mère-fille est à créer. Certains éléments sont en revanche nécessaires afin d’arriver à une relation qui permette aux deux personnes de pouvoir s’affirmer au mieux en tant que femmes.

## 1.2 LeMultilinguisme

---

<sup>23</sup>*Ibid*, p. 92 et 93.

<sup>24</sup>*Ibid*, p. 94.

<sup>25</sup>*Ibid*, p. 96. Italique dans le texte.

Une question s'impose d'emblée, à l'issue de ce développement sur la langue, et plus précisément sur la langue maternelle. Pourquoi avoir choisi les langues française, anglaise et espagnole pour ce travail comparatif ? Dès lors que plusieurs aires géographiques sont mises en contact, ce qui paraît peut-être, non le plus simple mais du moins le plus évident, revient à penser au multilinguisme qui en résulte. Il y a pluralité et singularité des langues. Nous aborderons alors chacune des langues françaises, espagnole et anglaise afin de dégager leurs spécificités et leurs zones de dialogues mais aussi l'interstice qui se crée entre elles, notamment du fait de leur *étrangeté*.

Que l'auteur soit de nationalité française, chilienne ou canadienne, qu'elle ait demeuré au Chili, au Canada ou en France, ou encore que l'histoire du roman se déroule aux Etats-Unis, au Canada ou en France, les langues entrent en compte dans les processus d'écriture et de pensée. La langue tient en effet une place majeure dans l'univers culturel des auteurs parce qu'elle constitue le moyen de diffusion d'une expérience qui est commune à tous les usagers de cette langue. Et cette expérience est abordée selon une façon de penser et de ressentir singulière, à laquelle doit s'en ajouter une nouvelle pour toute autre langue. La langue doit être considérée comme un prisme à travers lequel nous voyons le monde, ce qui revient à dire que tout ce que nous voyons est prédéterminé par celle-ci. Johann Wolfgang von Goethe disait par ailleurs qu'autant de langues nous connaissons, autant de fois nous devenons homme. La langue façonne celui qui l'utilise. Et même lorsque plusieurs territoires sont identifiés comme francophones, tels la France ou le Québec<sup>26</sup>, nous ne pouvons assimiler le français de chacun comme s'il s'agissait d'une seule et même langue. Chaque territoire possède en effet ce que l'on pourrait appeler des spécificités linguistiques locales qui lui sont propres, qu'elles soient liées à la prononciation, au lexique ou encore aux formes syntaxiques en usage, et de tout ceci résulte une vision du monde que ces mêmes caractéristiques permettent de *voir*. Le lieu importe, donc, parce que de lui dépend tout l'univers

---

<sup>26</sup> Pour ne citer que le pays et la province francophones dont sont issus les deux romans francophones du corpus, mais nous pourrions évidemment élargir le propos à la Belgique, la Suisse, le Luxembourg, et plusieurs pays d'Afrique. A titre indicatif, l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF) compte deux cent vingt millions de locuteurs français à l'échelle internationale, et rassemble à ce jour soixante-quinze Etats et gouvernements (cinquante-six membres et dix-neuf observateurs). Ils n'ont toutefois pas tous le français pour langue officielle : « [q]ue le français ne soit pas la langue officielle du pays requérant ne constitue cependant pas un obstacle à son adhésion. C'est au regard de la place qu'occupe la langue française dans le pays concerné que sont examinées les demandes d'adhésion. La qualité de membre associé nécessite de faire "*la démonstration détaillée d'une situation satisfaisante de l'usage du français*" ».

Le Cadre stratégique décennal adopté en 2004 rappelle que « l'appartenance à la Francophonie est indissociable de l'adhésion volontaire à ses principes et ses valeurs, rappelés par l'article 1 de la Charte. Le respect de la diversité culturelle et linguistique constitue l'une de ces valeurs et l'OIF soutient les langues partenaires au sein de l'espace francophone en même temps qu'elle promeut le français. » (« Les modalités d'adhésion à l'Organisation Internationale de la Francophonie », site Internet de l'OIF, <http://www.francophonie.org/Les-modalites-d-adhesion-a-l.html>, 4 juin 2012). Nous trouvons de plus des communautés francophones établies dans des pays non-membres de l'OIF, par exemple en Italie, en Algérie, ou encore aux Etats-Unis etc.

linguistique qui lui correspond. Mais plus encore, par renversement synecdotique, la langue incarne le *lieu* où tout se joue, le *lieu* où tout se passe et la littérature lui crée un espace privilégié.

### 1.2.1 Les langues françaises

Pourquoi le français ? La réponse est assez évidente, il s'agit de *notre* langue maternelle, précisément, en tant qu'elle est, « aux yeux de Derrida [...] toujours le lieu d'une ipséité paradoxale. Le seul espace où je puisse m'affirmer symboliquement comme moi-même [et qui] me précède et me vient d'autrui »<sup>27</sup>. Elle contient alors tout un imaginaire de représentations au sein duquel s'insèrent les relations mère-fille vues à travers le prisme de la culture française – de France. La langue française nous insère dans la dynamique d'une transmission générationnelle et d'une mémoire collective qui sont les *nôtres*, selon le schéma derridien. Et en cela le français du Québec vient l'enrichir par son altérité, tout un espace imaginaire qui entre en résonance avec la langue-sœur, langue officielle de la Nouvelle-France à l'arrivée de Jacques Cartier dont nous parlerons dans le chapitre intitulé « Imaginaire des contextes culturels »<sup>28</sup>.

Dans le continent nord-américain, largement francophone d'aujourd'hui, ils sont des millions à porter des patronymes français ou à parler, à chanter, à rêver, à vivre même, en français : la Nouvelle-France d'hier est devenue francophonie d'Amérique.<sup>29</sup>

Le français renvoie ici à une langue communicationnelle, artistique, onirique et vitale. Une langue que partagent des populations qui vivent sur différents continents.

Une théorie datant du XVII<sup>e</sup> siècle évoque l'existence d'une langue qui aurait été à l'origine de toutes les langues que nous connaissons aujourd'hui, elles possèderaient donc toutes des origines communes avant de se diviser en un réseau linguistique des plus variés. Cette généalogie est marquée par l'appellation courante d'une « langue-mère », qui serait la langue indo-européenne, et de sa (re)production de « langues-filles ». Plus précisément, le français est justement issu de la

---

<sup>27</sup>Laurent Jenny, « La langue, le même et l'autre », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°0, « Théorie et histoire littéraire », 16 juin 2005, paragraphe 13 (<http://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html> 18 novembre 2007).

<sup>28</sup> PARTIE I, Chapitre 3, « Imaginaire des contextes culturels », *Infra*.

<sup>29</sup>Bertrand Guillet et Louise Pothier (dir.), *France, Nouvelle-France : naissance d'un peuple français en Amérique*, Paris, Somogy ; Nantes, Musée du château des ducs de Bretagne ; Montréal, Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2005, p. 9. Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition « France/Nouvelle France. Naissance d'un peuple français en Amérique », présentée en itinérance en France et au Canada, 2004-2008, p. 9.

famille des langues indo-européennes selon le terme de Thomas Young. Provenant du latin véhiculaire, autrement dit du latin utilisé quotidiennement, il s'agit de plus d'une langue romane, tout comme l'espagnol. L'anglais dérive en revanche d'une branche germanique. Le 15 juin 2010, le Ministère des Affaires étrangères en France écrivait sur son site Internet « France Diplomatie » que deux cents millions de locuteurs parlaient le français de par le monde, dont cent quinze millions pour qui il s'agissait de la langue maternelle. Il classait de plus le français à la deuxième place des langues les plus apprises après l'anglais et ajoutait que la langue maternelle française s'avérait sur les cinq continents, sans oublier qu'elle est la langue officielle de nombreuses organisations, dont celle des Nations Unies<sup>30</sup>. Le français a toujours été une langue primordiale sur la scène diplomatique, depuis les monarchies européennes et même russes où le français incarnait la langue qui permettait d'échanger d'une cour royale à l'autre. Plusieurs faits historiques permettent en effet de considérer l'importance du français, notamment du fait qu'il constitue la langue dans laquelle sont rédigés de nombreux textes officiels. Aujourd'hui, ce rôle perdure aux côtés de la langue espagnole, et, bien sûr, de l'anglaise qui s'est imposée à l'échelle internationale après la Seconde Guerre mondiale, car la langue permet d'échanger avec l'*autre*. Maternel(le), langue et savoir sont intrinsèquement liés. La France porte par ailleurs un soin et un souci particuliers à sa langue, notamment à travers des institutions comme l'Académie française dont « la principale fonction [...] [est, nous apprend l'article XXIV,] de travailler avec tout le soin et toute la diligence possibles à donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences »<sup>31</sup>. Et bien que l'adjectif « pur » nous dérange quelque peu (que signifie-t-il en effet ? Les langues ne s'empruntent-elles pas continuellement des mots ?), l'objectif premier qui en ressort n'en est pas moins celui d'harmoniser et de perfectionner la langue française « à l'immortalité », telle est la devise de l'Académie. Et c'est le cas dans nombreux autres pays, comme en réfère par exemple l'OIF, l'Organisation Internationale de la Francophonie dont la création veille à, d'une part protéger, et d'autre part diffuser la langue française. Au Québec, le pendant de l'Académie française se nomme l'Office Québécois de la Langue Française, sa portée internationale tend d'ailleurs à s'étendre, l'Académie française insérant désormais des mots ou expressions issus du lexique québécois en vue d'élaborer une sorte de français international pour une francophonie à l'échelle du monde.

---

<sup>30</sup> Site Internet « France Diplomatie », <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/enjeux-internationaux/langue-francaise-francophonie-et/langue-francaise/les-priorites/article/le-francais-langue-internationale> 8 septembre 2010).

<sup>31</sup> Cf. l'article XXIV des « Statuts et Règlements » de l'Académie française dont les premiers furent signés par le roi Louis XIII en janvier 1635, disponibles sur le site Internet de l'Académie française (<http://www.academie-francaise.fr/linstitution/lhistoire> 5 juin 2012).



Le Français québécois, aussi appelé Français canadien ou tout simplement Québécois rassemble environ sept millions de locuteurs au Québec, mais d'autres provinces canadiennes comptent aussi nombre de francophones, comme au Manitoba par exemple dont est originaire Laurence. Sans oublier les Acadiens des provinces maritimes, et bien d'autres communautés francophones encore. Et dès lors que nous parlons de caractéristiques langagières, nous devons aborder la question du joul, c'est-à-dire, d'après Claude Poirier et son *Trésor de la langue française au Québec*, une « variété de français québécois caractérisée par un ensemble de traits (surtout phonétiques et lexicaux) jugés incorrects ou mauvais, généralement identifiée au parler des milieux populaires et souvent considérée comme signe d'acculturation »<sup>32</sup>. Le joul a notamment été exporté à travers des auteurs comme Michel Tremblay et notamment sa pièce internationalement connue intitulée *Les Belles Sœurs*<sup>33</sup>, mais aussi par Réjean Ducharme, Jacques Godbout ou Anne Hébert etc., mais pas Nicole Brossard. Encore aujourd'hui toutefois, le joul est associé à tout un réseau de connotations négatives.

Le français québécois s'est construit à partir du français populaire du Nord de la France à l'époque des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Bien que les colons aient été issus de diverses régions de France, ce qui implique la multiplication des langues régionales et patois, le français « parisien » a très vite dû s'imposer comme langue unificatrice entre chacun. L'arrivée des orphelines parisiennes appelées les « filles du Roy » ont par ailleurs largement contribué à ce phénomène. Il convient alors de mettre en relief le fait que le français s'est développé au Canada au départ par l'intermédiaire des femmes, en effet, et plus précisément, des mères qui la parlaient entre elles et à leurs enfants. Le français est devenue langue véhiculaire au Canada au même titre que l'était le latin en France auparavant. L'anglais s'est ensuite ajouté dans l'univers linguistique canadien à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi des langues amérindiennes qui ont, par conséquent, elles aussi influencé le français de la Nouvelle-France tout comme l'anglais d'Amérique.

Le québécois s'identifie par rapport au français de France et n'importe quel autre français du monde, outre par l'intonation, ce qu'on appelle communément « l'accent », par des variations dialectales dites « nord-américaines » et des particularités lexicales qui créent sa spécificité<sup>34</sup>. C'est qu'il ne faut pas oublier que toute langue est dynamique et de ce fait évolue en fonction du milieu

---

<sup>32</sup> Claude Poirier et Marcel Juneau (éds.), *Trésor de la langue française au Québec*, Montréal, Université Laval, 1970-1998.

<sup>33</sup> Cette pièce a notamment été jouée sous forme de « théâtrémusical » au théâtre du Rond-Point de Paris en avril 2012. ([http://www.theatredurondpoint.fr/saison/fiche\\_spectacle.cfm/110864-belles-soeurs.html](http://www.theatredurondpoint.fr/saison/fiche_spectacle.cfm/110864-belles-soeurs.html) 24 avril 2012)

<sup>34</sup> Parmi les ouvrages de référence sur la spécificité du français en usage au Québec figurent : Gaston Dulong et Gaston Bergeron (dirs.), *Atlas linguistique de l'Est du Canada. Le parler populaire du Québec et de ses régions voisines*, Québec, Ministère des communications, 1980 ; Claude Poirier et Marcel Juneau (éds.), *Trésor de la langue française au Québec*, op. cit.

sociolinguistique. Les langues sont comme des plaques tectoniques qui entreraient en frottements et créeraient par ce mouvement des zones de recoupement avant de se séparer pour se rejoindre de nouveau. Elles évoluent en interaction les unes avec les autres. Chez Brossard dans *Le Désert mauve*, le bilinguisme français-anglais témoigne en effet du contexte sociolinguistique québécois. La conquête anglaise, au XVIII<sup>e</sup> siècle, a quant à elle eu un impact dans la diminution des rapports entre la métropole française et le Québec, nous notons alors des formes archaïques du français de France qui demeurent dans le québécois. Toute langue évolue en effet d'une manière particulière lorsqu'elle entre en contact avec une langue et se trouve isolée de ses racines. Cette caractéristique justifie aussi les nombreux emprunts quant au vocabulaire des langues amérindiennes et anglaise. Mais, très vite, l'encerclement par les provinces anglophones attise le souci de remplacer des anglicismes par des équivalents typiquement québécois, contrairement au français de France qui utilise beaucoup de mots anglais sans les « traduire ». Il s'agit là de revendications qu'il faut rattacher au domaine politique. La « loi 101 » adoptée au Québec en 1977, aussi appelée Charte de la langue française, œuvre alors à maintenir le français en tant que langue officielle de la province. Et l'Office québécois de la langue française représente le maître de file du mouvement de francisation en créant de nouveaux mots en réaction à d'autres alors utilisés en anglais. Pour Brossard en revanche, il n'y a aucun impérialisme concernant la langue anglaise ni aucune autre langue, son écriture ne reflète donc pas les préoccupations linguistiques de la province. Elle utilise en effet des expressions de langues anglaise ou espagnole dans ses romans sans aucune annonce, sans frontière non plus. Au contraire, elle fait appel à elles, elle leur fait une place, elle les insère, elle fait résonner leurs sonorités, toujours dans son travail *de* et *dans* la langue, pour le « plaisir de la langue », selon ses propres termes. Elle « en [a] besoin » avoue-t-elle encore, ce qui renverse toute logique de hiérarchie et de pouvoir. Brossard accueille l'autre langue, elle lui offre l'hospitalité :

Elodie VIGNON – Revenons au bilinguisme français-anglais. Que pouvez-vous me dire sur votre utilisation d'expressions anglaises : des aphorismes, presque ? “*fast so fast, sharp so sharp*”<sup>35</sup>. D'où vient cette utilisation impromptue ?

Nicole BROSSARD – Je n'ai jamais réussi à le dire clairement, exactement, mais je sais aujourd'hui que l'usage que je fais de l'anglais, est presque devenu une marque de commerce de mon style. J'en ai besoin. Il y a certains mots, comme “feeling(s)”, qui viennent s'inscrire dans un poème parfaitement français. Ils viennent en douceur comme une petite caresse, « ohé je suis là ». Mais c'est dans un acte de pleine liberté à l'égard de l'anglais, ce n'est pas dans une marque

---

<sup>35</sup> Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, *op. cit.*, p. 13. Italique dans le texte.

d'aliénation ou de quoi que ce soit d'autre. On retrouve ce phénomène dans *Picture Theory* avec certaines phrases comme "I can push death away like a mother and a future" ou "my mind is a woman", le *m* et le *w*... L'anglais, ou la langue étrangère, peuvent servir à ce moment-là de rideau, on trouve un petit moment pour se cacher ou se reposer. Il peut aussi sembler plus facile, plus réel ou plus efficace de le dire directement en anglais, ça semble parfois plus complet.

Elodie VIGNON – Plus vrai, aussi, peut-être.

Nicole BROSSARD – Plus vrai aussi, comme dans « Un jour, je serais *fast so fast, sharp so sharp* »<sup>36</sup>. L'anglais est la langue que je connais le mieux, mais il m'arrive aussi de faire intervenir des mots espagnols. Je le fais parce qu'il y a un plaisir d'entendre la langue rouler différemment. Il y a quelques jours, j'ai prononcé une expression française inventée de toute pièce et j'ai demandé à une amie de la répéter afin qu'elle se rende compte elle-même du fait que c'était vraiment agréable dans la bouche.

Elodie VIGNON – C'est ça, je comprends tout à fait, la caresse des tonalités. "*Sharp so sharp*" donne vraiment cette impression.

Nicole BROSSARD – Exactement. Et le plaisir, qui est réellement physique, permet aussi d'effleurer un nouveau sens, ou de le reconfigurer mentalement.

Elodie VIGNON – C'est formidable ! Il est vrai que j'utilise moi-même, de temps en temps, des expressions en anglais parce que ce sont elles qui représentent le mieux ce que je veux dire à ce moment précis, le français ne traduirait pas cette même *chose*.

Nicole BROSSARD – Oui, mais à quel moment doit-on s'arrêter ? C'est toujours la même interrogation : quelle est la juste dose ?<sup>37</sup>

Enfin, le français canadien est aussi une langue qui favorise la création, autant au Niveau lexical que sémantique, et il ne faut pas négliger ici le rôle de la Révolution Tranquille à l'égard de la linguistique. Des mots qui n'existent pas en France sont alors courant au Québec, tout comme de nombreuses locutions ou expressions idiomatiques. De plus en plus de discussions ont néanmoins lieu entre les partisans de normes québécoises pour le français en usage au Québec et leurs rivaux qui souhaiteraient harmoniser le français québécois en fonction de normes issues du français de France, ce envers quoi l'Office québécois de la langue française essaie de trouver un compromis dans le but de respecter l'identité de la langue française canadienne tout en veillant au fait d'être compris par toute la francophonie.

---

<sup>36</sup> *Loc. cit.*

<sup>37</sup> Entretien inédit avec Nicole Brossard, « "*Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien*" » en annexe, *Infra*.

### 1.2.2 La langue espagnole

L'espagnol est une langue elle aussi romane, et ses origines latines similaires à celles du français en font des langues morphologiquement très proches. Elles ont en effet toutes deux subies des évolutions d'ordre grammatical et phonologique liées au latin vulgaire, d'où la suppression des déclinaisons latines par exemple. Il est toutefois plus facile de trouver des points de ressemblance à l'écrit qu'à l'oral. Les diphtongaisons de la langue espagnole ne se retrouvent par exemple pas dans la française, tout comme d'autres caractéristiques de la langue hispanique. Elles contribuent toutefois à l'euphonie de la langue. Les constructions verbales sont restées quant à elles assez proches des formes synthétiques latines, d'où résulte alors une économie que le français favorise moins, économie que l'on retrouve au Niveau du sujet de la phrase. Celui-ci disparaît en effet très facilement de la phrase, le verbe suffisant à l'identifier, à moins qu'une forme verbale, par sa similitude à une autre, entraîne une confusion. Le verbe est par conséquent, en espagnol, dans la majorité des cas, l'élément de la phrase qui permet de repérer le sujet de l'action, le temps et le mode de celle-ci. Le phénomène de l'enclise lui ajoute même très souvent le complément d'objet direct ou indirect. Point focal de la phrase à travers le verbe, l'action s'avère primordiale dans ce mode de construction morphosyntaxique.

Langue officielle à la fois sur le continent européen et sur le continent américain, avec vingt<sup>38</sup> pays de l'Amérique latine, le Mexique et les Antilles, ce vaste espace fait de l'espagnol la langue romane la plus parlée dans le monde avec environ quatre cents millions d'hispanophones à l'échelle internationale, d'après Hiram Vivanco Torres, professeur à l'université du Chili<sup>39</sup>. Elle dépasse à ce Niveau l'anglais. Tout comme pour le français, les origines de l'espagnol indiquent un nombre de dialectes régionaux importants, en fonction de la situation géographique au sein de l'Espagne. Nommons par exemple le ladino, langue des Juifs d'Espagne que cite Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, ou le castillan dont témoigne l'écriture de *La Casa de los espíritus*. C'est grâce à Christophe Colomb que l'espagnol a pu se développer en Amérique, nous remarquons donc ici un lien fort unissant les Amériques et la France, l'espagnol, l'anglais et le français depuis maintenant plusieurs siècles, depuis la « fondation » des Amériques. Plus récemment, si le français était encore la seconde langue étrangère étudiée aux Etats-Unis avant les années 1980, c'est l'espagnol qui l'a ensuite remplacé du fait de la forte présence de la langue

---

<sup>38</sup> Hiram Vivanco Torres, « Enseñanza del español como lengua extranjera », *Congresos Internacionales de la lengua española* (Congrès Internationaux de la langue espagnole), Cartagena de Indias, El Centro Virtual Cervantes, 2007 (<http://congresosdelalengua.es/cartagena/default.htm> 5 juillet 2009).

<sup>39</sup> *Ibid.*

espagnole sur le continent américain. Anglais, français et espagnol sont par conséquent des langues qui ont en effet l'habitude de cohabiter et de s'influencer. Bien sûr, tout comme pour le français canadien, les langues amérindiennes présentes avant la colonisation ont elles aussi servi à enrichir l'espagnol de l'Amérique latine dès son arrivée sur le continent. Et, encore une fois, de l'isolement par rapport à la langue d'origine ajouté à la présence contiguë de langues autres, ont résulté archaïsmes et néologismes qui n'ont pas cours sur la péninsule ibérique.

Nous devons par ailleurs noter un rapport étroit entre l'espagnol et le français et ce dès le XII<sup>e</sup> siècle, notamment à travers l'emprunt de nombreux mots, précisément des réalités culturelles encore inconnues en France. Le rôle des arts, et de la littérature en particulier, permet de transmettre davantage la culture espagnole en France. Tous ces échanges privilégient évidemment une diffusion lexicale essentielle à l'enrichissement linguistique et culturel, et crée des liens étroits entre les langues.

### **1.2.3 La langue anglaise**

Bien sûr, ces quatre langues utilisent l'alphabet latin, ce qui était nécessaire pour pouvoir réellement les comparer. Mais si les précédentes sont romanes, l'anglais fait par contre partie des langues germaniques. Ces origines s'expliquent, de même que l'adjectif « anglo-saxon », par l'invasion des peuples germaniques des Angles, des Saxons et des Jutes en Angleterre après la chute de l'Empire romain, suivie de celle des Vikings et ensuite d'autres peuples scandinaves. Il y a donc eu colonisation française, entre autres. L'anglais est aujourd'hui parlé au Royaume-Uni et en Amérique du Nord, notamment aux Etats-Unis et au Canada, mais aussi dans les pays du *Commonwealth of Nations*. Avec quelques trois cent vingt millions de personnes parlant l'anglais, cette langue se situe juste derrière l'espagnol et le chinois. Le vieil anglais, c'est-à-dire l'anglo-saxon, avait par conséquent une configuration propre aux langues germaniques, il comportait encore des déclinaisons, un peu comme l'espagnol au départ, même si les origines en étaient différentes. Le latin a par ailleurs quand même influencé l'anglais par la suite dès le XII<sup>e</sup> siècle. A l'arrivée des Normands, l'anglo-saxon est supplanté dans les milieux privilégiés par l'anglo-normand. La langue française introduit alors des éléments lexicaux nouveaux, mais c'est aussi le cas du latin et du grec, avant que l'anglais ne prenne réellement sa place. La naissance de l'anglais moderne date du début du XVI<sup>e</sup> siècle, mais il faut attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle, pour que l'orthographe commence à être réglementée et que la prononciation évolue vers ce qu'elle est actuellement – et c'est le siècle à partir duquel l'anglais commence à prendre de l'ampleur à l'échelle internationale

jusqu'à connaître le succès qu'il a aujourd'hui sur la scène politique, économique et scientifique, un succès favorisé par la place occupée par les Etats-Unis. L'anglais américain résulte de l'arrivée au XVII<sup>e</sup> siècle de l'anglais britannique sur la côte Est de ce qui correspond de nos jours aux Etats-Unis par l'intermédiaire des immigrants. Et selon le même processus que pour le français et l'espagnol, le mélange des cultures et des différentes variétés de langues enrichissent et modifient ce qui deviendra l'anglais américain. Il y a en effet volonté, dès à présent, et surtout à partir de l'Indépendance des Etats-Unis face à l'Angleterre, de se constituer une culture identitaire propre, dont la langue fait partie. Mais si l'anglais britannique et l'anglais américain affichent le plus de différences au XIX<sup>e</sup> siècle, le poids des Etats-Unis au Niveau du monde efface de plus en plus ces décalages. Bien sûr, certains mots continuent aujourd'hui à avoir deux orthographe, mais cet écart se joue à une ou deux lettres près dans la grande majorité des cas. Il faut en effet noter que contrairement au français et à l'espagnol, l'anglais répond à des normes linguistiques qui sont beaucoup plus souples. Il n'y a notamment pas d'institution de surveillance, comme pour le français et l'espagnol. Par ailleurs, de nombreux mots sont créés quotidiennement, notamment dans le domaine technologique. Et si deux signifiants sont différents pour un même signifié, les deux sont connus de chaque côté de l'Atlantique, même si seul l'un d'eux est communément utilisé. Enfin, un mouvement réciproque d'emprunt de vocabulaire existe entre le français et l'anglais. Si l'anglais commence tout d'abord par s'accaparer des mots français, c'est ensuite la France qui en est l'instigatrice, ajoutant à son vocabulaire de nouveaux mots. Nourri de plus par l'espagnol, l'anglais adopte aussi plusieurs mots hispaniques. L'emprunt de mots reflète un apport culturel important puisqu'il apporte de nouvelles réalités aux populations de pays étrangers, parfois très éloignés géographiquement. Il s'agit donc de l'agriculture, des arts, de la science et de la technique, ou encore du sport, mais aussi de la faune.

Ce sont toutes les quatre des langues dont la comparaison s'avère légitime. A la fois très différentes et très proches, elles ont très souvent échangé les unes avec les autres et restent, encore aujourd'hui, en contact continu et perpétuel si bien que nous sommes toujours susceptibles de reconnaître tel mot dans telle langue, telle racine étymologique dans telle autre. Grâce à l'apport du grec et du latin, mais aussi grâce à leurs emprunts réciproques, le français, l'anglais et l'espagnol possèdent de nombreuses similitudes et des constructions syntaxiques qui ne sont pas tant éloignées, quelles qu'aient été leurs origines. Mais travailler *dans* la langue, travailler *dans* les langues, pose à son tour le problème de la traduction, du traduisible *et* de l'intraduisible. Car,

comme le dit Paul Ricœur, la traduction en revient souvent à « une équivalence sans identité »<sup>40</sup>. A trop chercher la fidélité à l'original, entreprise de toute façon irréalisable, inatteignable, la traduction peut en arriver à perdre toute sa saveur, ce dont Brossard témoigne elle-même dans l'entretien<sup>41</sup>.

#### 1.2.4L'interstice entre les langues

Ce travail comparatif ne pouvait être envisagé qu'en langue originale, et originelle, en langue *maternelle*. Comment écrire les relations mère-fille en français ? en anglais ? en espagnol ? Et comment s'écrivent-elles *dans* ces langues ? Peut-on *transmettre* la même chose en *toutes* langues ? Utilise-t-on le même lexique ? les mêmes expressions, les mêmes figures de rhétorique ? Fait-on appel aux mêmes représentations ? à un même imaginaire ? Parle-t-on des mêmes choses d'une langue à l'autre lorsqu'il s'agit du rapport maternel ? Que dire dans une langue et dans l'autre ? Comment retranscrire cette même idée ? Comment le système langagier est-il utilisé ? Si la langue est *maternelle*, nous envisageons assez facilement son oralité, mais qu'en est-il de son écriture ? Permet-elle de rendre compte de la langue proprement maternelle, de son intimité corporelle ? La littérature arrive-t-elle à la mettre *à l'abri* ou au contraire expose-t-elle la langue maternelle et à travers elle les relations mère-fille ? Autant de questions auxquelles nous réfléchissons en partant du texte littéraire. Autant de questions qui soulèvent la problématique de *ce-qui-peut-être-traduit*, au sens de passage, d'expression, de révélation *et* au sens d'équivalent dans une autre langue. Car, sans traduire un même texte mot à mot, les relations mère-fille relevant d'une problématique commune aux quatre romans, nous les envisageons à proprement parler comme ce qui serait *le texte* à traduire, et ce par l'intermédiaire de la fiction, par l'intermédiaire de contenus fictifs divers qui les mettent au jour et rendent possible leur écriture dans *des* langues maternelles. Or ce texte des relations mère-fille écrit dans une langue maternelle peut-il être dit, *traduit* dans la langue maternelle de l'autre ? Y a-t-il *passage*, justement ? Ceci implique que le rapport à la mère soit traduisible, dans tous les sens du terme, mais est-ce pour autant de la traduction mot à mot, littérale ? Autrement dit, les relations mère-fille dans la langue sont-elles strictement identiques, calquées d'une langue à une autre, utilisant les mêmes mots par exemple ? Non, pas si nous adoptons la conception de la traduction de Brossard, une traduction qui ne saurait demeurer secondaire, mais qui, au contraire, prend toute légitimité, devient une activité artistique à part entière, point de touche de l'essence-même de la langue, lieu de liberté et de confluence de la

---

<sup>40</sup> Paul Ricœur, « Le paradigme de la traduction », *Le Juste*, tome 2, Paris, Editions Esprit, 2001, p. 134.

<sup>41</sup> Entretien « *«Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien»* » en annexe, *Infra*.

langue qui traduit, certes, mais d'après ses propres codes, essayant de rendre compte au mieux de ce qu'elle veut faire passer, de ce à quoi elle touche et de ce qu'elle fait émerger, dans cette *autre* langue. Il s'agit alors de *rendre* toutes ses subtilités à la langue, ses secrets, ses souvenirs enfouis, ses blessures aussi, son étrange[re]té. Dans ce cas, chaque langue traduirait le lien mère-fille à sa manière. Plus que traduire, la traduction ici transmet ; et nous revenons *encore* et *toujours* au maternel. Sans oublier toute la part d'intraduisible qui se dévoile irrémédiablement et qui dévoile l'esthétique de la langue. Car si

[r]ien n'est intraduisible en un sens, [...] *en un autre sens* tout est intraduisible, la traduction est un autre nom de l'impossible. En un autre sens du mot « traduction », bien sûr, et d'un sens à l'autre il m'est facile de tenir toujours ferme entre ces deux hyperboles qui sont au fond la même et se traduisent encore l'une l'autre.<sup>42</sup>

Derrida oppose « rien » et « tout » comme les deux revers d'une même médaille, tout comme ce qui est traduisible et ce qui ne l'est pas. Nous pouvons tout traduire, dans le sens de la tentative de traduction, mais rien ne dit que le résultat rendra, *traduira* le texte d'origine. Aussi, c'est à partir des langues maternelles originales que nous tenterons de trouver des réponses à toutes ces questions, que nous tenterons de saisir ce qui, dans la langue espagnole de *La Casa de los espíritus*, dans la langue française québécoise du *Désert mauve*, dans la langue anglaise de *The Diviners* et enfin dans la langue française de *Rue Ordener*, *Rue Labat* permet de *traduire* les relations mère-fille. C'est à travers ces langues que nous dresserons des parallèles et mettrons en contact les divergences que proposent non pas la langue mais les langues lorsqu'il s'agit de *dire* les relations mère-fille et d'inscrire au creux de la littérature les traces de leurs multiples facettes.

### **1.3 Les mouvements féministes, un tournant pour les femmes et la perception de la maternité**

Afin d'analyser les relations mère-filles présentes dans les romans dans une optique féministe, il était essentiel de reconnaître que ceux-ci aient été nourris par le contexte sociopolitique des mouvements féministes, et plus précisément celui d'un féminisme de la

---

<sup>42</sup> Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, op. cit., p. 103.



« deuxième vague » qui inscrivait déjà les femmes dans une nouvelle réalité quant à leur corps et à la maternité. Dans cette nouvelle ère du combat féministe, les femmes avaient déjà acquis une forme d'indépendance et le droit de s'exprimer. A l'intérieur de cette période de revendication féminine marquée par la volonté de transformer et faire évoluer non seulement les représentations des femmes mais aussi, concrètement, leur condition et leur(s) rôle(s) au sein de la société et son microcosme qu'est la famille, nous souhaitons démontrer que les œuvres littéraires choisies et leurs auteurs en sont des échantillons représentatifs. Non seulement les auteurs ont chacune personnellement pris part, d'une manière ou d'une autre, au bouleversement social et politique du XX<sup>e</sup> siècle, mais elles insufflent aussi leur point de vue à travers leur création littéraire. Leur geste d'écriture sert en ce sens aussi leur combat, mieux, il incarne un moyen de lutte privilégié leur permettant *et* de continuer leur combat individuel *et* de susciter une prise de conscience collective dans une stratégie de transmission qui caractérise les mouvements de femmes, et le rôle des mères. En ce sens, et parce que ce sont leurs personnages féminins, filles ou mères ou grand-mères qui servent de vecteurs quant à ces valeurs qui leur sont chères, les quatre œuvres narratives offrent une palette, un éventail de problématiques féminines liées à leur identité, leur statut, leur marge de manœuvre. Enrichies des expériences issues de la vie de leurs auteurs, les personnages de mères et leur fille présentées nous donnent ici à voir un nuancier de comportements exemplaires et nous fournissent ainsi des outils exceptionnels et essentiels au déchiffrement des relations que construisent les mères et leur fille ensemble. Nous souhaitons véritablement démontrer l'importance capitale du couple mère-fille dans la construction de l'identité féminine mais aussi dans la construction de l'œuvre littéraire elle-même. Les relations mère-fille constituent le lien qui engage tout le reste, elles soutiennent les œuvres et les questions qu'elles abordent. Elles se révèlent en tant que point focal, fondations de tout l'édifice qui se bâtit autour d'elles. Même chez Brossard chez qui les personnages ne sont que des prétextes au roman, ces derniers transmettent un point de vue au féminin et des valeurs féminines puissantes. Dans *La Casa de los espíritus*, les femmes sont présentes dès le titre à travers les esprits des ancêtres. Si les mères et les filles avaient été absentes du roman, toute l'histoire s'en serait trouvé changée, car elles influencent les hommes qui les entourent à plus d'un titre, jusqu'à les convertir profondément. Dans l'histoire de Sarah Kofman elle aussi, l'intrusion d'une « seconde » mère « à la place » du père est tout à fait significative tout comme le parcours de la mère de *The Diviners* sert de fil conducteur à toute l'histoire en ce qu'il questionne l'indépendance des femmes à travers toutes les facettes de la société. La généalogie prend alors toute son importance dans ces quatre romans, tout comme l'autonomie des femmes, le fait qu'elles ont des droits et du pouvoir, aussi. Et toutes ces questions ne peuvent être abordées qu'à partir des mouvements féministes.

Si le dictionnaire associe, de manière simpliste, le « féminisme » à l'« [a]ttitude de ceux qui souhaitent que les droits des femmes soient les mêmes que ceux des hommes », il est impossible de définir tous ses contours précisément et de manière immuable<sup>43</sup>. Il fait référence à un bouleversement social, politique et intellectuel de grande ampleur qui a marqué un tournant à la fois dans la vie des femmes et dans la constitution des Etats. Et la production littéraire le reflète assurément, notamment chez les auteurs féminines dont bon nombre ont mis leur plume au service de la cause des femmes. Mais bien souvent, pour ne pas dire la plupart du temps, de notre côté du monde, le féminisme est associé aux femmes blanches occidentales hétérosexuelles.

Loin de représenter des revendications minoritaires éclatées, le féminisme lesbien, les lesbiennes féministes, les transexuel(le)s ou les personnes transgenres féministes, et le féminisme *queer* nous montrent à quel point le féminisme est dépendant de sa définition de la femme et de la féminité ainsi que de sa conception de la « différence sexuelle ».<sup>44</sup>

*Une* seule définition pour tout *le* féminisme s'avère donc impossible, d'autant plus que toute définition est par essence discriminatoire. Les mouvements féministes ne sont pas ceux de *la* femme, mais ceux *des* femmes, ils ont ainsi reflété des points de vue divers et variés, et c'est ce qui représente très bien les revendications de ces dernières pour le droit à l'indépendance et à la libération de toutes les femmes, quelles qu'elles soient, jeunes ou plus âgées, hétérosexuelles ou homosexuelles, issues des classes aisée ou modeste, habitant en ville ou à la campagne.

Réformistes, les mouvements féministes du XX<sup>e</sup> siècle avaient pour objectifs de modifier les institutions et les structures qui régissaient et discriminaient la vie des femmes, il s'agissait d'un féminisme luttant pour des droits. Mais pas seulement. En même temps, ils avaient pour but de remettre en cause la société et faire accéder les femmes à leur autonomie. Cette entreprise combative se situait alors sur trois plans différents : le biologique, l'économique et le politique. Afin de pouvoir comprendre tous les aspects que les relations mère-fille mettent en évidence, il nous faut donc revenir au combat des femmes en général – qui sont toutes des mères en puissance et se posent toutes la question de la maternité à un moment de leur vie – et notamment aux mouvements historiques féministes qui permettent aujourd'hui d'étudier le couple mère-fille à la lumière des avancées effectuées au *sujet* des femmes. Et c'est aussi, avant tout, grâce à ceux-ci que la maternité a pu devenir *objet* de réflexion et de pensée. Si certaines féministes ont rejeté la

---

<sup>43</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert*, *op. cit.*

<sup>44</sup> Marie-Hélène Bourcier et Alice Moliner, *Comprendre Le Féminisme*, Paris, Max Milo (coll. « Comprendre/Essai graphique »), 2012, p. 12.

maternité comme une marque de servitude, l'Histoire a aussi connu des féminismes dits maternalistes ; ce qui importe vraiment, c'est le choix auquel les femmes ont droit. Car la maternité est avant tout au *corps* des femmes.

Il faut tout d'abord mentionner qu'il se révèle erroné de dire que le « féminisme » est apparu au XX<sup>e</sup> siècle, même si le mot féminisme ne prend son sens actuel qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien des formes de « féminisme » ont eu cours antérieurement, ce que soulignent par exemple les « cinq siècles d'histoire du féminisme » que présentent Maïté Albistur et Daniel Armogathe dans *l'Histoire du féminisme français, du moyen âge à nos jours*<sup>45</sup>. Et c'est justement grâce à tout ce qui s'est déroulé *avant* que le XX<sup>e</sup> siècle ait connu les bouleversements que nous lui connaissons. Mais grâce aussi à tous les courants constitutifs de cet *avant*. Ainsi les mouvements féministes font-ils écho ou s'éloignent-ils du structuralisme, du marxisme, de la psychanalyse etc. En France, par exemple, mais il y en a d'autres – nous pourrions aussi citer Marie de Gournay et son *Egalité des hommes et des femmes* de 1622 –, François Poullain de la Barre, déjà, en 1676, publiait le traité intitulé *De L'Egalité des deux sexes, discours physique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés* dans lequel il s'évertuait à montrer que les différences sexuelles entre les hommes et les femmes, différences anatomiques donc, n'avaient d'impact qu'à un endroit, sur le mode de reproduction, et en aucune manière *ailleurs*. Le cerveau, dit-il, ne présente aucune différence entre les deux, tout comme tout le reste du corps, il soutient donc la thèse de l'égalité entre hommes et femmes au point d'affirmer que les femmes sont tout autant aptes à réfléchir et raisonner que les hommes, et ce dans n'importe quel domaine. Il adoptait déjà une posture constructionniste dans le but d'expliquer la différence entre hommes et femmes et leurs « aptitudes » intellectuelles. Inutile de souligner quel précurseur était Poullain de la Barre, prêtre féru de philosophie et de littérature. Voici un extrait de son raisonnement :

Il est aisé de remarquer, que la difference des sexes ne regarde que le corps : n'y ayant proprement que cette partie qui serve à la production des hommes ; & l'esprit ne faisant qu'y prêter son consentement, & le faisant en tous de la mesme maniere, on peut conclure qu'il n'a point de sexe. [...] La constitution du Corps ; mais particulièrement l'éducation, l'exercice, & les impressions de tout ce qui nous environne estant par tout les causes naturelles & sensibles de tant de diversitez qui s'y remarquent.

C'est Dieu qui unit l'Esprit au Corps de la femme, comme à celui de l'homme, et qui l'y unit par les mesmes Loix [...] & l'esprit n'agissant pas autrement dans un sexe, que dans l'autre, il y est également capable des mesmes choses.

---

<sup>45</sup> Maïté Albistur et Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français, du moyen âge à nos jours*, Paris, Edition des femmes, 1977, p. 476.

Cela est encore plus clair à considérer seulement la teste, qui est l'unique organe des sciences, & où l'Esprit fait toutes ses fonctions, l'Anatomie la plus exacte ne nous fait remarquer aucune difference dans cette partie, entre les hommes & les femmes : le cerveau de celles-cy est entierement semblable au nostre<sup>46</sup>

Ces réflexions s'inscrivaient dans le courant de l'époque, fortement inspiré de Christine de Pisan notamment, et de *La Cité des Dames* paru en 1405, mais dont la démarche était quelque peu différente dans le sens où elle revendiquait, plus que l'égalité, la supériorité des femmes sur les hommes – position qui résonne encore aujourd'hui chez certaines féministes militantes. Nous soulignons notamment l'emploi du néologisme « matrimoine » qui remplace « patrimoine » chez cet auteur du XV<sup>e</sup> siècle :

Remercions le Seigneur, mes très vénérées dames ! Car voici notre Cité bâtie et parachevée. Vous toutes qui aimez la vertu, la gloire et la renommée y serez accueillies dans les plus grands honneurs, car elle a été fondée et construite pour toutes les femmes honorables – celles de jadis, celles d'aujourd'hui et celles de demain. Mes très chères sœurs, il est naturel que le cœur humain se réjouisse lorsqu'il a triomphé de quelque agression et qu'il voit ses ennemis confondus. [...] Mes chères amies, ne faites pas mauvais usage de ce nouveau *matrimoine*, comme le font ces arrogants qui s'enflent d'orgueil en voyant multiplier leurs richesses et croître leur prospérité.<sup>47</sup>

Il faut aussi mentionner la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* qu'Olympe de Gouges rédige en 1791, et dont le préambule commence par « [l]es mères, les filles, les sœurs, représentantes de la nation »<sup>48</sup>. Dès la première ligne, la filiation féminine était établie, rejoignant l'importance de la généalogie que l'on trouve par exemple chez Luce Irigaray à peu près deux siècles plus tard. Premier document concernant l'égalité des femmes du point de vue juridique, il figure comme l'« ancêtre » de tous ceux qui allaient suivre en France, et ailleurs.

Les populations féminines américaines et européennes s'accordent toutes sur le statut réservé aux femmes au XX<sup>e</sup> siècle et sur le fait qu'il est nécessaire, et temps, de changer les mentalités dans le but de faire évoluer la condition et la perception féminine. Encore aujourd'hui, dans un élan « transversal », elles luttent toutes, et beaucoup d'hommes les rejoignent sur ce point, en faveur de « l'égalité, la liberté et le respect [...] et [...] un meilleur équilibre entre les sexes » :

---

<sup>46</sup> François Poullain de la Barre, *De L'Egalité des deux sexes, discours phisique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés* (1676), Paris, Antoine Dezallier, 1679, p. 109-112. Nous avons conservé l'orthographe originale.

<sup>47</sup> Christine de Pisan, *La Cité des Dames* (1405), Paris, Stock, 1986. Extrait de la fin de la troisième et dernière partie.

<sup>48</sup> Olympe de Gouges, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791), Paris, Editions Mille et une nuits (coll. « Fayard »), 2003, première ligne du préambule.

la equidad, la libertad y el respeto. Tres valores que deben [...] presidir la relación entre los sexos. En el apartado 5 de la [...] *Declaración de Valencia sobre los desafíos del Tercer Milenio* se afirma: "Igualmente es necesario que se refuerce el papel de la mujer en las estructuras de la sociedad y que se obtenga un mejor equilibrio entre los sexos".<sup>49</sup>

Toutefois, si tous les mouvements féministes partent de la constatation selon laquelle les rapports entre les hommes et les femmes sont soumis à la domination, c'est-à-dire qu'ils sont englués dans des dynamiques de pouvoir, et que la façon de poser le problème revient à en faire un sujet d'ordre politique, il n'en est pas moins vrai que les moyens et objectifs sont aussi multiples qu'il y a de femmes, ou presque. Voilà qui explique la pluralité des adjectifs accolés au substantif « féminisme » : féminisme chrétien, féminisme maternaliste, féminisme républicain, féminisme essentialiste, égalitaire, radical, socialiste, réformiste, libéral etc.

Au Chili, au Canada ou en France, les femmes ne sont *incluses* dans l'Etat du XIX<sup>e</sup> siècle qu'à partir de leur devoir maternel de procréation. C'est en effet la maternité qui assure véritablement le rôle de fonction ici, et qui devient la condition à l'insertion des femmes dans la nation. Il est donc fort intéressant de considérer cette dépendance entre l'état de femme et celui du mère. Plus qu'une dépendance, une coïncidence. Savoir si les femmes sont donc d'abord des femmes ou des mères relèvent de la gageure.

Si l'on demande à chaque homme en particulier ce qu'il pense des femmes en general, & qu'il le veuille avouer sincèrement, il dira [...] qu'elles ne sont gueres propres qu'à élever les enfans dans leur bas âge<sup>50</sup>

Cette citation de Poullain de la Barre n'émet aucun doute, et nous remarquons bien la formulation restrictive « ne... que » : les femmes sont réduites à être des mères, elles sont en quelque sorte, dans l'optique patriarcale, nées pour procréer. Les femmes sont réduites à leur ventre, nous comprenons alors davantage ici pourquoi l'esprit leur a été refusé, et pourquoi, par voie de fait, la capacité de réflexion leur a été usurpée. Les hommes ont condamné les femmes à un état qui ne représente

---

<sup>49</sup> « [...] l'égalité, la liberté et le respect. Trois valeurs qui doivent présider à la relation entre les sexes. Dans le paragraphe 5 de la *Declaración de Valencia sobre los desafíos del Tercer Milenio* (la *Déclaration de Valence sur les défis du troisième millénaire*) est affirmé : "Il est également nécessaire que soit renforcé le rôle de la femme dans les structures de la société et que soit obtenu un meilleur équilibre entre les sexes". » (Notre traduction). Cette Déclaration a été rédigée à la suite du Congrès « Los Desafíos del Tercer Milenio » qui a eu lieu en janvier 1977 à Valence en Espagne. Regroupant plus d'une soixantaine d'intellectuels : philosophes, scientifiques et politiciens tels que Umberto Eco et Mario Vargas Llosa, par exemple, il avait pour but de réfléchir aux problèmes de l'époque et aux solutions à leur fournir, notamment pour renforcer la démocratie et l'égalité, étendre la paix, valoriser le système économique et persévérer dans les progrès scientifiques et technologiques. (Román Alvarez et Wendy Stokes, *La Mujer ante el Tercer Milenio. Arte, literatura, transformaciones sociales*, Salamanca, Plaza Universitaria, 1997, p. 14)

<sup>50</sup> François Poullain de la Barre, *De L'Egalité des deux sexes, discours phisique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des préjugez*, op. cit., p. 7.

pourtant qu'un seul état parmi tant d'autres possibilités. « La mère », en tant qu'elle représente la femme jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, est une construction sociale au service de la loi patriarcale. Dans ces conditions, une relation mère-fille qui valorise ses deux entités est inconcevable, chaque fille qui naît n'est autre que le produit d'une société qui la conditionne à être une mère à son tour. Et c'est à partir de cette négation de la femme et du féminin que nous réfléchissons à ce que peut apporter, aujourd'hui, au vu d'une revalorisation du statut des femmes, la relation mère-fille dans la construction des *sujets* femmes.

L'intérêt porté par l'Etat à cette fonction de maternité, profondément ancrée dans la nature de la femme, a stimulé chez plusieurs femmes un féminisme maternaliste en Europe et en Amérique. Puisque les femmes n'étaient reconnues qu'à travers ce rôle, autant en revendiquer les droits adjacents. Pour d'autres, cependant, il fallait adopter l'attitude inverse et refuser la maternité comme moyen de rejet de la place séculairement imposée aux femmes. Le courant féministe s'est donc modelé, il a pris plusieurs formes, d'où notre volonté de parler non pas du féminisme mais des féminismes.

En Occident, à l'exception du Québec, les mouvements féministes soulignent une évolution assez similaire. La France, le Canada et même les Etats-Unis distinguent plusieurs vagues de féminismes qui se situent à des moments très proches. Au Chili aussi, des vagues sont identifiées, mais leur contenu diffère légèrement, notamment en raison de la dictature qui s'étend de 1973 à 1990. Dès lors que l'on étudie le féminisme américain<sup>51</sup> et français, ce que l'on remarque d'emblée, c'est *l'identité* du vocabulaire employé pour les féminismes occidentaux – dans les différentes acceptions d'identité : les termes sont *identiques*, ce qui crée un sentiment d'*unité* entre les deux. En effet, Claudette Fillard et Colette Collomb-Boureau parlent aussi, dans leur ouvrage écrit en français, de « première vague »<sup>52</sup> et le terme original de “first wave”, traduction littérale, est lui aussi employé en anglais :

---

<sup>51</sup> Nous employons l'adjectif « américain » dans son sens premier, c'est-à-dire en rapport au continent américain, et non aux Etats-Unis seuls, comme l'usage commun le laisse la plupart du temps entendre.

<sup>52</sup> Claudette Fillard et Colette Collomb-Boureau, *Les Mouvements féministes américains*, Paris, Ellipses (coll. « Les Essentiels de la civilisation anglo-saxonne »), 2003, p. 29. Etant donné le caractère objectif de la perspective historique, et le fait que ce travail est écrit en français, nous nous permettons de citer cet ouvrage français sur les mouvements américains (uniquement liés aux Etats-Unis dans cet ouvrage), ce qui ne signifie en rien que les ouvrages historiques anglo-saxons aient été occultés.

Feminism is a cyclical phenomenon. Each cycle bears its own fruit, and thus it was that the first wave of American feminism culminated in 1920 when American women achieved the right to vote.<sup>53</sup>

La première vague s'associe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale ou début de la Seconde, elle fait preuve d'un féminisme égalitaire réformiste dont le droit de vote est l'objectif principal. La citation ci-dessus de Ginette Castro issue de son ouvrage *American Feminism. A Contemporary History* situe en effet l'acmé du féminisme de la première vague aux Etats-Unis à l'obtention du droit de vote. Il est question, à ce moment de l'Histoire, de revendiquer l'égalité entre hommes et femmes à travers une transformation des institutions en place, sans toutefois remettre la maternité en cause. Elle le sera lors de la « deuxième vague » des années 60 et 70, qui adopte un féminisme plus radical. Celle-ci met notamment en relief un féminisme de la différence et se traduit principalement par une remise en cause des rapports construits entre les sexes. Elle s'attaque à la conception de la maternité qu'impose le patriarcat et s'acharne de ce fait à obtenir la libération des femmes et de leur corps, notamment à travers de nombreuses manifestations ainsi que le développement de théories. Une troisième vague est attribuée aux années 90, mettant notamment en avant toute la théorie des genres et du "queer feminism".

L'on réfère donc à cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en France, comme à « la première vague » (1878-1940) du féminisme français<sup>54</sup>. Elle se divise en deux branches, l'une, sociale, liée à la philanthropie qui prend de l'ampleur en cette période, notamment parmi les femmes issues de la bourgeoisie, l'autre plus radicale qui se concentre sur les problèmes politiques. Mais dans le cadre du contexte socioculturel singulier de ce début de siècle, la première vague féministe se concentre

---

<sup>53</sup> « Le féminisme est un phénomène cyclique. Chaque cycle apporte son propre fruit, et c'est ainsi que la première vague du féminisme américain a connu son apogée en 1920 quand les femmes américaines ont obtenu le droit de vote. » (Ginette Castro, *American Feminism. A Contemporary History*, Elizabeth Loverde-Bagwell (trad.), New York, New York University Press, 1990, p. 1, notre traduction). L'expression "first-wave feminism" est elle aussi employée à répétition, par exemple p. 38, 39, 42 etc.

L'ouvrage fut initialement publié en français : Ginette Castro, *Radioscopie du féminisme américain*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1984. « Le féminisme est un phénomène cyclique. Chaque cycle apporte son fruit, et c'est ainsi que la première vague du féminisme américain aboutit, en 1920, à l'obtention du droit de vote » (*Ibid.*, p. 1). Lire les deux versions, l'une originale en français, l'autre traduite en anglais, permet de garantir, dans la langue, l'identité des dénominations « première vague du féminisme américain » et "first-wave of American feminism", en même temps que de confirmer un même univers de référence.

Nous retrouvons aussi le terme "first wave", par exemple, dans l'article de Leila J. Rupp et Verta Taylor, "Forging Feminist Identity in an International Movement: A Collective Identity Approach to Twentieth-Century Feminism", *Signs*, vol. 24, n° 2, hiver 1999, p. 363-386, p. 366 sq. La revue *Signs* fut créée en 1975 en plein cœur du « Nouveau Féminisme ». Enfin, en espagnol, le terme "ola" qui signifie « vague », est lui aussi utilisé à cet effet.

<sup>54</sup> Nous pouvons remarquer que cette « première vague » du féminisme correspond, à trois années près, à toute la période de la III<sup>e</sup> République française (1875-1940).

sur le thème qui se situe au centre de toutes les politiques, de toutes les discussions : la maternité, en résulte un féminisme maternaliste. Ce début de siècle se voit en effet marqué par une tentative de réappropriation de la maternité par les femmes qui, à cette époque, s’y trouvent *indéniablement* réduites. La maternité constitue l’identité féminine, mais une identité féminine façonnée par le patriarcat. Et à l’image de la multiplicité des femmes, la maternité est tout aussi difficile à définir exhaustivement. Puisque la maternité a été érigée telle la fonction sociale de *la* femme dans la nation, les féministes demandent à ce qu’elle le soit vraiment, qu’elle en adopte toutes les dimensions en ce début de siècle. Il est alors question de rémunération, de sécurité sociale – sur le modèle de l’armée pour les hommes – et elles y parviennent dès le début des années 30. Dans cette période de l’histoire, la maternité est encore valorisée par les féministes. Aline Valette, présidente de la Fédération Française des Sociétés Féministes « estime dans son journal *L’Harmonie sociale* que la maternité est une fonction sociale dans le sens où elle engendre l’humanité et qu’elle est la fonction la plus noble et la plus nécessaire »<sup>55</sup>. Bien sûr, la maternité peut être un signe de l’oppression imposée par les hommes et la société mais la possibilité de rémunérer les femmes pour cette fonction transfigurerait l’oppression en respect, tel est le raisonnement de cette période. Les femmes se servent de l’argument *fonctionnel* de l’Etat pour acquérir de nouveaux droits alors que la seconde moitié du siècle adopte une toute autre tactique, en réaction à l’absence de réponse positive de la nation. La deuxième vague est par conséquent en ce sens héritière de la première vague, même si les revendications peuvent *a priori* paraître diamétralement opposées. Au début du siècle, la maternité est vue comme un passeport qui permet d’ouvrir des frontières que la France a commencé à ébranler par la caractérisation-même de « fonction sociale ». La volonté de distinguer sexualité et reproduction commence à peine à émerger, mais la sexualité relève encore du domaine du tabou et très peu de féministes adoptent ce combat, à part d’un point de vue hygiéniste et moraliste. Dans le climat de la Première Guerre mondiale, le don de la vie que possède les femmes les font se tourner vers leur profonde nature pacifique. Un nouveau concept est né, celui de maternité comme flambeau du pacifisme. Et bien que le fait que les mères (les femmes) croient pouvoir échapper à la Seconde Guerre mondiale par la simple maternité relève de l’utopie, elles poursuivent néanmoins leur combat. La dénatalité que connaît la France n’est pas un climat favorable à la revendication au droit à l’avortement, la contraception « disparaît » suite à la loi du 31 juillet 1920. Des peines de prison sont prévues pour quiconque ne s’y soumettrait pas. Or cette question divise les féministes entre elles. Certaines s’y opposent en effet. Mais ce que nous retenons, c’est la volonté d’engager désormais la responsabilité de « complicité » des hommes

---

<sup>55</sup> Eliane Gubin, Catherine Jacques *et al.* (dir.), *Le Siècle des féminismes*, Paris, Editions de l’Atelier, 2004, p. 197.



qu'implique l'avortement. Les féministes du début du XX<sup>e</sup> siècle ont véritablement entrepris une lutte qui prenait son appui sur les comportements et raisonnements des hommes. Quand on connaît le contexte de soumission des femmes du point de vue historique, ces revendications, bien qu'elles puissent paraître timides aujourd'hui, étaient tout à fait révolutionnaires. Vouloir faire reconnaître l'implication des hommes dans la condition des femmes était absolument novateur. La France aussi innove, elle est la première en Europe en 32, sous l'insistance des féministes, à verser des allocations familiales. La publication du Code de la famille en juillet 39 renforce quant à lui la conception de l'Etat concernant l'avortement et prépare le terrain à la politique du Régime de Vichy. Il faut attendre la « deuxième vague » pour relancer les discussions sur la contraception et l'avortement, mais celle-ci l'abordera selon une stratégie différente, faisant montre de l'évolution des mentalités et des droits auxquels les femmes peuvent prétendre. Enfin, le grand combat de cette première moitié de siècle, et qui débouche sur une belle réussite, concerne bien sûr le droit de votes des femmes qu'elles obtiennent en 1944.

Aux Etats-Unis, nous pouvons constater le poids de l'esclavage dans la venue au féminisme. L'engagement des femmes prend son origine dans la lutte abolitionniste dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment à travers deux sœurs, Sarah et Angelina Grimké dont l'historienne Gerda Lerner rappelle qu'elles étaient « [les] deux femmes oubliées qui avaient donné naissance au mouvement en faveur des droits des femmes »<sup>56</sup>. Les mouvements féministes partent en effet du constat selon lequel les femmes ont été traditionnellement évincées de l'Histoire. Comme en France, que ce soit aux Etats-Unis ou au Canada, les femmes remettent donc en question leur place dans la société et l'Histoire, et c'est une lutte pour l'égalité entre les sexes qui caractérise la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>, ce que l'on peut appeler un féminisme réformiste de droits qui entend changer le statut civique et légal des femmes.

Le courant du féminisme au Canada se divise en trois vagues comme en France, à part dans la province du Québec qui se caractérise par son séparatisme communautaire. Après la Confédération, le gouvernement du Québec est resté très lié à l'Eglise catholique qui prône des rôles traditionnels pour les hommes et les femmes. La morale religieuse et le conservatisme de la province, associés au pouvoir du Canada anglais qui pèse sur elle sont des éléments qui permettent

---

<sup>56</sup> Gerda Lerner, *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*, Oxford, Oxford University Press, 1979, p. XVII, notre traduction. Elle a par ailleurs consacré un ouvrage aux sœurs Grimké : *The Grimké Sisters from South Carolina. Pioneers for Women's Rights and Abolition*, Cary (North Carolina), University of North Carolina Press, 1967.

d'expliquer pourquoi le Québec accuse un retard « chronologique » sur la libération des femmes et pourquoi il ne s'associe pas aux premiers mouvements féministes à l'échelle du pays. Comme dans le reste de l'Occident, c'est le droit de votes pour les femmes qui constitue la priorité au Canada mais le mouvement compte bien aussi transformer la société. Au départ, les Canadiennes se regroupent elles aussi derrière un féminisme maternaliste. Et à ce Niveau le Québec ne fait pas exception, c'est bien la fonction de mère qu'il faut valoriser. Le statut de mère, aux fondements du système patriarcal, est en effet ancré dans la société et il est impossible de remettre en cause le système dans son ensemble dès le départ. Les femmes commencent donc par valoriser la maternité et leur statut de mère. D'ailleurs, le poids de la religion catholique leur laisse peu de place pour s'extirper d'une morale séculaire. La création de groupes de femmes prend ses origines dans le contexte des missions religieuses dont les femmes étaient exclues ; elles constituèrent leurs propres groupes dès 1870 avec pour but d'améliorer les conditions de vie de la population. La *Woman's Christian Temperance Union* (Union des femmes chrétiennes pour la sobriété – les premières associations possédaient un objectif social large) créée en 74 est la première organisation à parler du droit de votes, mais d'autres suivirent, l'Ontario forme, par exemple, la *Toronto Women's Suffrage Association* (Association des Femmes de Toronto pour le Droit de vote). Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les Canadiennes ont déjà accès au monde professionnel dans les domaines de l'enseignement, du journalisme et de la santé. C'est donc par ce biais qu'elles commencent à œuvrer en faveur des droits des femmes. Le *National Council of Women of Canada* (Conseil National des Femmes du Canada) apparaît en 1893 afin de rassembler tous les groupes de femmes à travers le Canada, il permet la création d'un réseau très important en même temps qu'il fait surgir une réflexion collective sur la condition des femmes et leur rôle au sein de la société. Toutes se mettent alors très rapidement d'accord, en 1910, sur l'importance d'obtenir le droit de vote et commencent à se battre pour ce droit, sans que la maternité ne soit encore remise en question. Au contraire, leur requête part du fait que, en tant que mères, leur place dans la nation leur donne le droit de s'exprimer sur la politique du pays. Elles se servent donc de leur différence pour accéder à l'égalité.

Suivant le modèle français, la Première Guerre mondiale, en fournissant un travail aux femmes canadiennes, augmente la volonté d'autonomie de celles-ci, le droit de vote se fait donc de plus en plus pressant. Le mouvement rallie d'ailleurs assez rapidement les foules grâce à des stratégies très précises mises en place par les femmes : signature de pétitions, vente de cartes postales etc. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs provinces avaient déjà octroyé le droit de vote aux femmes dans les élections municipales tandis que la province du Manitoba est la première à avoir

autorisé les femmes à voter aux élections provinciales en 1916. Au Niveau fédéral, il faut attendre la loi de 1919 pour que les femmes accèdent aux urnes, et c'est à partir de ce moment que les provinces réticentes s'alignent sur la décision fédérale, à part au Québec où il faudra attendre bien plus longtemps. Dans cette province, Thérèse Casgrain, féministe libérale, fonde une ligue pour le droit de vote des femmes en 1929. Celle-ci s'associe chaque année à l'Alliance Canadienne pour le Vote des Femmes du Québec dans une marche vers le Parlement afin de réclamer le droit de vote provincial pour les femmes québécoises. Bien que les élites s'y opposent, y voyant une menace contre la famille et la religion catholique, ce droit leur est accordé le 25 avril 1940 alors que les élections fédérales leur étaient déjà autorisées. Ce retard du Québec concernant l'indépendance des femmes est révélateur de l'ampleur et de la puissance des mouvements et des revendications des années 70 auxquels prend part Nicole Brossard.

Dans le but de savoir si une Canadienne peut devenir sénatrice, en 1927, cinq femmes font parler d'elles ; elles seront d'ailleurs identifiées comme *The Famous Five* ou *The Valiant Five* pour avoir demandé à la Court Suprême du Canada si le mot "*person*" du *British North America Act* correspondant à la Constitution canadienne de l'époque, incluait les femmes ou pas, ce à quoi celle-ci répond un an plus tard par la négative. Ces cinq femmes, considérées comme des pionnières ne s'arrêtent toutefois pas à cette décision. Elles font appel et la décision est revue en 1929. Le Canada stipule cette fois-ci que les femmes sont autant des personnes que les hommes, c'est donc un élément qui va contribuer à la fuite par les femmes de leur condition strictement maternelle. Peu après cet événement et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les mouvements féministes s'estompent sur la scène publique, comme dans tout l'Occident. La première vague du féminisme a demandé le droit de vote et l'a obtenu, mais le contexte historique de la Seconde Guerre mondiale redonne son souffle aux groupes féministes. Les femmes prennent en effet conscience de leur condition en tant que telles.

L'appel du gouvernement canadien aux femmes pendant la Seconde Guerre mondiale pour remplacer les hommes dans les usines et partout ailleurs se fait en plusieurs étapes en fonction du statut des femmes. Rapidement, les mères de famille doivent elles aussi travailler. Elles atteignent rapidement tous les domaines professionnels, de la santé aux usines en passant par l'armée. Le gouvernement fédéral n'a donc d'autre choix que de créer le *Dominion-Provincial Wartime Day Nurseries Agreement* afin de s'occuper des enfants pendant la journée lorsque les mères travaillent. De nombreuses structures sont donc développées, comme en Ontario et au Québec mais tout est fermé à la fin de la guerre, cette avancée sociale sera donc de courte durée et de nouveau revendiquée par le féminisme de la deuxième vague. Mais ce n'est pas la seule décision sur laquelle

revient le pouvoir en place. Au retour des hommes, les gouvernements français et canadiens renvoient les femmes chez elles alors que celles-ci avaient pris goût au travail, et ils tentent une revalorisation de la famille et de la maternité. Les mouvements des femmes prennent alors une nouvelle direction, désireux de déconstruire un système de classes et d'ethnies. Devant cette réaction, le gouvernement fédéral canadien crée un comité devant réfléchir aux requêtes des femmes : le droit au travail, l'accès à des formations professionnelles et à une assurance, mais aussi un salaire pour les mères au foyer, entre autres. Tout est rejeté en bloc. Finalement, n'ayant pas d'autre choix, les femmes rentrent chez elles<sup>57</sup>. Or le nombre de femmes obtenant un travail

---

<sup>57</sup> Aux Etats-Unis, la tendance s'inverse. Si les femmes désiraient en effet sortir de la sphère privée et s'extirper de leur rôle de mère avant la guerre, elles parcoururent le mouvement inverse dans les années 50, passant de l'extérieur à l'intérieur, et ceci révèle un écart de générations dont la nouvelle est imprégnée par la morale patriarcale. Selon Betty Friedan, "Over and over women heard in voices of tradition and of Freudian sophistication that they could desire no greater than to glory in their own femininity. Experts told them how to catch a man and keep him, how to breastfeed children [...]; how to buy a dishwasher, bake bread [...]; how to dress, look, and act more feminine [...]. They were taught to pity the neurotic, unfeminine, unhappy women who wanted to be poets or physicists or presidents. They learned that truly feminine women do not want careers, higher education, political rights – the independence and the opportunities that the old-fashioned feminists fought for. Some women, in their forties and fifties, still remembered painfully giving up those dreams, but most of the younger women no longer even thought about them. A thousand expert voices applauded their femininity, their adjustment, their new maturity. All they had to do was devote their lives from earliest girlhood to finding a husband and bearing children. [...] Women who had once wanted careers were now making careers out of babies" (« Encore et encore, les femmes entendaient dans les voix de la tradition et de la sophistication freudienne qu'elles ne pouvaient désirer mieux que d'être fière de leur propre féminité. Des experts leur disaient comment attraper un mari et le garder, comment allaiter un enfant [...]; comment acheter un lave-vaisselle, faire du pain [...]; comment s'habiller, avoir l'air et agir de manière plus féminine [...]. On leur apprenait à plaindre les femmes névrosées, non féminines et malheureuses qui voulaient être poètes ou physiciennes ou présidentes. Elles apprenaient que les femmes qui étaient vraiment féminines ne voulaient pas faire carrière, ne voulaient pas faire d'études ni obtenir de droits politiques – indépendance et opportunités pour lesquelles s'étaient battues les féministes à l'ancienne. Quelques femmes dans la quarantaine et la cinquantaine se souvenaient encore avec douleur d'avoir abandonné ces rêves, mais la plupart des femmes plus jeunes n'y pensaient même plus. Une centaine de voix d'experts applaudissaient leur féminité, leur adaptation, leur nouvelle maturité. Tout ce qu'elles devaient faire, c'était de consacrer leur vie depuis leur enfance à trouver un mari et avoir des enfants. [...] Les femmes qui avaient jadis voulu une carrière faisaient maintenant de la maternité leur carrière » (Notre traduction ; Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (1963), New York, Norton & Company, 2001. p. 57-59). Dans les années 50, la société a vraiment œuvré à diviser les femmes entre elles en créant un écart majeur entre les "old-fashioned feminists" et les "[f]eminine [...] women", – il n'y a pas transmission féministe entre mères et filles ici – la féminité devant devenir la priorité des jeunes filles. C'est ici le règne de l'apparence et des qualités associées au sexe. Car il s'agit bien là d'une définition constructionniste de la féminité conçue par les hommes, une féminité biologiquement définie. Nous comprenons ici l'importance qu'a revêtu la théorisation du et des genres, le *gender*, quelques décennies plus tard dans le but de rompre ce lien de dépendance illusoire entre sexe et genre. Notons de plus le concept de maturité féminine associée à l'asservissement à la loi patriarcale. Cette inversion des flux remet à l'honneur les qualités dites « féminines », notamment celle de l'amour maternel ; il va sans dire que lorsque les femmes sont devenues mécaniciennes pendant la guerre, elles « devenaient » en même temps, aux yeux de l'opinion publique, des hommes elles aussi. Qualités maternelles et travail « masculin » étaient soi-disant incompatibles, et malgré le fait de vouloir déconstruire ces stéréotypes, la désorganisation du mouvement féministe américain et le contexte ont « donné raison » à l'opinion. Le nouvel idéal de la femme américaine devient l'"housewife", la femme au foyer. La *Women's Division*, « Division Femmes », est dissolue au sein du parti Démocrate en 52. Un grand retour en arrière avait lieu, favorisé par le contexte historique propice à tout remettre « à sa place ». Le très rapide changement dans la condition des femmes dans les années 20 n'avait pas permis d'inscrire cette évolution dans les fondements-mêmes de la patrie. Une fois rentrées chez elles, les femmes se sont donc de nouveau concentrées sur leur famille, la seule chose qu'il leur restait. Le taux de natalité explosa. La maternité avait repris ses « droits ». L'accès à l'université n'attire pas tant les jeunes filles états-uniennes qui cherchent plutôt à s'installer et commencer une vie familiale « normale » pour une femme : se marier et avoir des enfants, comme Friedan le souligne dans l'extrait cité plus haut. La logique patriarcale a réussi à façonner la

augmente parallèlement, ce qui, contre toute attente, révèle un effet positif sur la croissance du pays. La situation engage le gouvernement de l'Ontario à voter une loi en faveur du travail des femmes et de l'égalité des salaires en 51, exemple que suivent la plupart des provinces à part trois d'entre elles, dont le Québec. La loi fédérale est quant à elle promulguée en 54.

Enfin, du côté du Chili, le mouvement féministe part des mêmes préoccupations. Il apparaît comme le moyen de transformer la société et le fait d'être des mères attribue, selon ces dernières, cette mission aux femmes. De la même manière que dans le reste de l'Occident, le féminisme de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle se distingue de celui de la seconde moitié qui, contrairement à la France ou au Canada, n'est toutefois pas axé sur la sexualité et la libération du corps des femmes, mais sur la lutte pour la démocratie sous le régime dictatorial du général Pinochet.

Les premières organisations de femmes se créent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle parmi les ouvrières qui subissent des conditions de travail difficiles. Ces groupes donnent au début du siècle suivant d'autres organisations qui élargissent leur domaine d'action, notamment quant à l'oppression des femmes par les hommes. Mais il faut attendre 1913 pour commencer à parler d'émancipation de la femme. Lorsque l'Espagnole Belén de Zarraga arrive au Chili cette même année, son mode de penser anarchiste menace le pouvoir de l'Eglise et plus généralement des conservateurs. Elle impulse en effet les premiers mouvements que l'on peut considérer comme féministes à travers la création des *Centros Femeninos* (les Centres Féminins). Les groupes qui se créent alors sont très organisés et les objectifs bien définis. Mais la place de l'Eglise dans la nation est un obstacle majeur au développement d'idées féministes et à l'évolution de la condition féminine. Par exemple, si le décret Amunátegui de 1877 ouvre les portes de l'université aux Chiliennes, en pratique, elles leur restent fermées. La revendication du droit au vote fait partie des programmes des féministes chiliennes à la fin des années 1910 et ce qui est surprenant, c'est que c'est le parti conservateur qui présente ce projet de loi en 1917. Le mouvement radical *Partido Civico Femenino* (Parti Civique Féminin) commence par demander l'accès aux élections municipales, mais toujours dans un refus de violence. Les Chiliennes ne tiennent pas en effet à reproduire les luttes européennes des Suffragistes. Pendant ce temps, la maternité est toujours valorisée. Dès les années 20, beaucoup de femmes de la classe moyenne travaillent dans les villes, c'est donc sur la scène professionnelle que se jouent leurs premières actions. Et il s'agit avant tout d'actions sociales. En 1924, les congés de

---

génération succédant les premières féministes. Dépolitisée, cette génération ne comprenait plus celles qui les avaient précédées. Pourtant, le *National Woman's Party* survit, visant un amendement à la Constitution pour l'égalité des droits entre hommes et femmes. Mais il n'a plus l'envergure du parti qu'il était avant la guerre. Friedan insiste sur le fait qu'il y a un problème, mais un « problème qui n'a pas de nom » (ma traduction; "the problem that has no name"; Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, op. cit., p. 63).

maternité, dans une logique de protection de la mère et de ses enfants, sont intégrés au Code du travail. Car là encore, la maternité est considérée comme une fonction sociale. Dans la continuité de la valorisation de la maternité, ce sont les questions d'éducation et de santé qui sont débattues, et qui présentent donc un féminisme maternaliste. Mais les revendications s'élargissent aussi aux domaines de la culture, de l'économie, de la politique et du social. Le contexte socio-économique n'est en revanche pas favorable après 1929 au travail des femmes, ce qui va engendrer un nouvel élan à la lutte contre la discrimination. Le *Movimiento Pro-Emancipación de la Mujer Chilena* (el *MEMCH*, Mouvement pour l'Emancipation de la Femme Chilienne) naît le 11 mai 35 et publie un journal intitulé *La Mujer Nueva* (la Femme Nouvelle). C'est aujourd'hui la plus vieille organisation féministe du Chili. Ce nouveau mouvement prend beaucoup d'importance, il veille à la protection de la mère et de ses enfants mais aussi à l'égalité des salaires, et, surtout, enfin, à l'émancipation biologique des femmes en vue d'un contrôle de la maternité, l'avortement n'est toutefois toujours pas légal aujourd'hui au Chili. Le droit de vote est enfin attribué aux Chiliennes en 1949 et c'est l'événement qui marque la fin de ce premier mouvement féministe chilien. La lutte contre la stigmatisation de la maternité continue toutefois, mais comme nous le constatons, la libération du corps des femmes correspond davantage à une toile de fonds du féminisme chilien et ne s'inscrit pas autant qu'en France et au Canada sur le devant de la scène comme une revendication prioritaire et majeure. Nous l'expliquons par la prégnance de la morale catholique sur les générations des femmes de plus de quarante ans. Isabel Allende, au sein de la génération des vingt-trente ans, milite en revanche activement pour séparer « mère » et « femme ». Elle participe notamment à la création de *Paula*, le premier magazine féministe du Chili, en 67 alors qu'elle est âgée de vingt-cinq ans. Elle y écrit alors des articles sur la contraception et l'avortement. Mais ce combat se voit rapidement étouffé par la prise de pouvoir du général Pinochet.

Un nouvel élan féministe, dans les années 70 et 80, est stimulé par la dictature de Pinochet. Le mouvement s'inscrit dans un objectif de justice sociale. Le coup d'état du 11 septembre 73 interdit tout parti politique, de nombreux leaders sont tués, emprisonnés ou exilés ; Isabel Allende s'expatrie au Venezuela pour échapper aux représailles. Mais paradoxalement, c'est la destruction de la démocratie qui fournit les conditions nécessaires au développement d'organisations dont la lutte pour l'autonomie est encore plus forte qu'auparavant. Sous la dictature, les femmes dressent un parallèle entre le patriarcat et le régime totalitaire. Le pouvoir en place renforce en effet le rôle prédéfini de la femme-mère par opposition à celui de l'homme. Les femmes commencent donc à se regrouper pour s'opposer à la dictature et la dénoncer en même temps que le système patriarcal :

« la démocratie dans le pays et à la maison » devient leur mot d'ordre<sup>58</sup>. Ces deux décennies se caractérisent par une lutte en faveur de la paix, le respect des droits humains et contre l'autoritarisme. Première organisation explicitement féministe de la période totalitaire, le *Circulo de Estudios de la Mujer* (Cercle des Etudes de la Femme) est créé en 77. Et la crise économique qui a lieu en 82 relance encore les manifestations, c'est d'ailleurs l'année où le gouvernement autorise des exilés à revenir. L'état d'urgence de 1977 est levé en 1983. Entre 83 et 86 les femmes n'ont cessé de protester contre Pinochet jusqu'au référendum de 88. Avant les élections de 1989, les Chiliennes rédigent les Demandes des femmes à la démocratie, en résulte la Concertation des Femmes pour la Démocratie.

En France, les mouvements suffragistes de la Seconde Guerre mondiale s'étiolent relativement rapidement à la fin de la guerre et ce n'est qu'à partir de 1955 qu'a lieu un renouveau, notamment du fait de toutes les manifestations de l'époque en faveur de l'Indépendance de l'Algérie, et auxquelles les femmes prennent part. Si Françoise Thébaud considère la période « entre-deux-féminismes » entre 1920 et 1960, nous préférons toutefois la situer entre 1940 et 1960, même s'il est vrai que les années 20 et 30 sont moins dynamiques<sup>59</sup>. Les Etats généraux du féminisme ont lieu en 1929, et de nombreux journaux féministes continuent la lutte dans les années 30. Le Front populaire mobilise quant à lui aussi, sans compter les revendications liées aux allocations et au droit de vote qui n'ont de cesse qu'une fois les lois promulguées.

Alors que *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, référence en matière de pensée féministe – d'égalité –, paraît en 1949 et fait scandale, il sert de point de départ et de tremplin aux mouvements futurs, notamment dès les années 60. Aujourd'hui, il apparaît ancré dans le féminisme des années 70, mais on lui confère toujours autant d'importance originelle. Les Américaines elles-mêmes s'en sont inspirées et ont d'ailleurs adopté son radicalisme. La période entre 1930 et 1960 au Canada et aux Etats-Unis est plutôt calme, et c'est la parution de l'ouvrage de de Beauvoir en 53<sup>60</sup> qui va véritablement relancer le féminisme outre-atlantique. Dans *Le Deuxième Sexe*, de Beauvoir aborde la féminité en la liant à un destin auquel les femmes peuvent quand même

---

<sup>58</sup>« Democracia en el país y en la casa ».

<sup>59</sup> Françoise Thébaud, « Introduction », dans Georges Duby et Michelle Perrot, sous la direction de Françoise Thébaud, *Histoire des femmes. Le XX<sup>e</sup> siècle*, tome 5, Paris, Plon, 1992, p. 18.

Michelle Zancarini-Fournel écrit en effet que la « Seconde Guerre mondiale et le régime de Vichy contribuent à la fin du féminisme de la première vague. », ce qui correspondrait davantage aux années 40 et souligne ainsi notre perspective (Michelle Zancarini-Fournel, « Les féminismes : des mouvements autonomes ? », *Le Siècle des féminismes*, *op. cit.*, p. 236).

<sup>60</sup> Date de parution de la traduction en anglais.

échapper, elle revendique par là la possibilité pour les femmes d'être indépendantes et autonomes et ce à partir de son expérience personnelle. Et bien qu'elle renonce personnellement au mariage et à la maternité – c'est peut-être justement ce recul face à la « condition féminine » qui lui permet d'y réfléchir sans entraves. Ayant refusé de se soumettre à la représentation traditionnelle de la femme, elle échappe à l'exemplarité et légitime par ce biais la possibilité d'en parler<sup>61</sup> –, et bien qu'elle voie en la maternité l'un des moyens qui ont servi à asservir les femmes, elle n'engage pas ses lectrices à suivre son modèle. Au contraire, elle offre la perspective du choix, même si sa perspective s'avère critique, il faut bien l'avouer. Toutefois, le reproche majeur que nous pourrions faire au *Deuxième Sexe* réside dans le fait qu'il réfléchit aux femmes *par rapport aux* hommes, dans cette dualité et cette dépendance qu'il convient précisément de faire voler en éclats. Les femmes ne sont pas des *sous-hommes*, les femmes ne sont pas des dépendances des hommes. Il est nécessaire, pour libérer les femmes de leur condition opprimée, de les extraire d'un schéma qui ne les considérerait pas comme des sujets à part entière. Mais n'oublions pas que ce texte est paru en 1949 et que nous raisonnons aujourd'hui à partir des avancées que *Le Deuxième Sexe* lui-même a permises pour arriver à penser les femmes comme nous le pouvons maintenant. De Beauvoir affirme qu'il est essentiel que les femmes puissent enfin décider de leur vie et donc accéder à l'autonomie. Et si nous sommes d'accord avec ce que l'auteur affirme sur le fait que les différences physiques ne justifient pas à expliquer l'assujettissement des femmes par les hommes, nous émettons en revanche des réserves sur l'égalitarisme radical de son raisonnement qui annihile toute différence, même celle *de nature*.

De Beauvoir aborde dans cet essai la question de la maternité, précisément : la grossesse et, bien sûr, la contraception et la libéralisation de l'avortement qu'elle n'omet toutefois pas de rattacher, à juste titre, au traumatisme. Il est en effet intéressant que, malgré la lutte historique en faveur de l'avortement, qui a alors vivement été encensé pour l'occasion, le tableau dépeint par l'auteur n'évacue pas cette souffrance et cette douleur à laquelle l'acte en lui-même renvoie inévitablement. Elle s'arrête aussi sur l'instinct maternel et le déconstruit avec la ferveur que nous lui connaissons<sup>62</sup>. Rejetant ce qui relèverait de l'innéité, elle présente le lien qui unit la mère à son enfant de l'ordre de la contingence. Selon l'auteur, c'est l'expérience de la maternité vécue par la mère qui détermine donc la relation mère-enfant. La maternité peut donc être joyeuse, elle indique toutefois quelques points d'achoppement. Tout d'abord, la non-réciprocité du lien mère-enfant, au

---

<sup>61</sup> En ce sens, Simone de Beauvoir s'inscrit en marge par rapport à d'autres femmes comme Mme de Staël, par exemple, qui part de la souffrance que lui produit sa condition. De Beauvoir se situe au-delà, et c'est grâce à son évacuation de l'affect qu'elle accède justement à l'étude scientifique et à la théorisation.

<sup>62</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (1949), *L'expérience vécue*, vol. 2, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1994, p. 365 sq.



moins au départ, ensuite une relation de domination autant envers que par rapport à lui, mais aussi la possibilité de faire de l'enfant un double de soi, et ce danger demeure en effet important, nous y reviendrons dans la seconde partie. Si de Beauvoir concède que la maternité puisse être source d'épanouissement pour certaines femmes, elle s'oppose néanmoins à ce que celle-ci soit *toujours* présentée de la sorte, car pour elle, « la maternité est un étrange compromis de narcissisme, d'altruisme, de rêve, de sincérité, de mauvaise foi, de dévouement, de cynisme »<sup>63</sup>. Nous comprenons bien ici en quoi ses propos sur la maternité, entre autres, ont suscité la censure du Vatican. Elle en appelle à une prise de conscience collective dans le but de faire considérer aux femmes le fait que la « condition féminine » n'est pas immuable, et ce à partir d'un raisonnement que l'on peut sans aucun doute qualifier de scientifique. Pour la première fois, les femmes étaient pensées par l'intermédiaire d'outils que personne n'avait encore jamais pensé utiliser à leur égard. L'auteur se sert de la philosophie, de la psychanalyse – sa critique de la théorie sexuelle freudienne s'avère des plus radicales à l'époque –, de la politique, de l'histoire, même si les sources et références ne sont malheureusement pas toujours citées. Nous pouvons affirmer que *Le Deuxième Sexe* a conduit de très nombreuses femmes vers la lutte féministe, toute une génération, presque, et ce autant en Europe qu'en Amérique. Le *Women's Lib* a en effet été très influencé par la lecture de cet essai novateur, peut-être même plus rapidement que les mouvements français puisqu'il aura fallu une décennie avant que l'ouvrage prenne, en France, l'importance que nous lui connaissons. Du côté anglo-saxon, Virginia Woolf publie *A Room of One's Own* en 1929 alors que *The Feminine Mystique* de Betty Friedan, l'un des textes fondamentaux sur le féminisme aux États-Unis, paraît en 63. Outre le corps, la sexualité et la maternité, c'est la *nature*-même des femmes qui est remise en cause. A travers les féminismes, il est question de libérer les femmes du regard sexué des hommes, et d'annihiler à jamais la réponse aphoristique « parce que vous êtes des femmes », justification à tout et n'importe quoi, en raison du sexe, et qui, par là-même, engage toutes les femmes d'un même geste. Dans leur ouvrage *Un Continent noir : le travail féminin*, les auteurs reviennent justement sur cette attitude et l'approche féministe qui tente de la contrer :

le fait que les femmes constituent un groupe, sinon une classe, n'est toujours pas problématisé : les femmes sont des femmes et se conduisent comme telles parce que la nature le veut. Les résultats ainsi obtenus *s'ajoutent* au modèle établi, mais ne le remettent pas en question. Le faire, c'est être « féministe », or on sait bien qu'une sociologue-féministe n'est pas tout à fait une sociologue. Dès qu'un livre, un article, un ouvrage est étiqueté féministe, il n'est pas lu – ou différemment...<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (1949), *L'expérience vécue*, vol. 2, *op. cit.*, p. 372.

<sup>64</sup> Jacqueline Heinen et Danièle Kergoat, *Un Continent noir : le travail féminin*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 5.

La différence n'est pas considérée, elle est davantage moquée, reléguée en marge, elle se résume à quelque chose de *différent*, mais qui n'intéresse pas, or les mouvements féministes œuvrent précisément pour faire en sorte que l'égalité soit de mise, peu importe l'auteur, peu importe sa nature physiologique. Les femmes prennent peu à peu conscience de leur pouvoir et de leur droit à être considérées comme des sujets autonomes. Un nouveau lexique apparaît alors, la suprématie des hommes sur les femmes se dessine notamment, sous l'impulsion des féministes matérialistes, sous le substantif « patriarcat » en français, qui se traduit par “patriarchy” en anglais et “patriarcado” en espagnol. Cette dernière forme est très intéressante. En effet, en espagnol le suffixe *-ado* correspond à la forme du participe passé des verbes du premier groupe se terminant en *-ar*. Bien que le verbe “patriarcar” n'existe pas, le suffixe en *-ado* évoque toutefois une passivité propre aux participes passés, un paradoxe pour le concept du patriarcat. Les féminismes ont de plus œuvré à (ré)écrire une Histoire des femmes, en même temps qu'elles ont enclenché un processus de réflexion sur les rôles attribués par les sociétés en fonction de l'identité sexuelle. Dans *Le Deuxième Sexe*, nous pouvons lire que « [c]e n'est pas l'infériorité des femmes qui a déterminé leur insignifiance historique : c'est leur insignifiance historique qui les a vouées à l'infériorité »<sup>65</sup>. Le débat féministe est relancé dans les années 60, surtout à partir de 1965, notamment par la publication des descendants du *Deuxième Sexe*. Paraissent ainsi *Le Métier de Femme* (1965) de Ménie Grégoire, *Le Drame de la Libération de la Femme* (1968) de Mathilde Niel, *Lettre ouverte aux Hommes* (1968) de Françoise Parturier, *Ne Pleure pas, hurle !* (1973) d'Eliane Perrasso, ou encore *Ainsi soit-elle* (1975) de Benoîte Groult, pour n'en citer que quelques uns.

Le « droit à l'insoumission » est réclamé en France en novembre 1960 à travers le « manifeste des 121 » que signent, entre autres femmes, des intellectuelles comme Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras. C'est aussi la période où débute la lutte pour la contraception, que le MLF modifiera en lutte pour l'avortement. Les prémisses ne sont donc pas les mêmes, le raisonnement a évolué. Le corps féminin demeure toutefois toujours au centre des revendications. *Our Bodies, Ourselves*, comme le clame *The Boston Women's Health Book Collective* en 1971<sup>66</sup>. Les auteurs y présentent la maternité d'une manière positive, soulignant que

---

<sup>65</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1949, p. 175.

<sup>66</sup> Cet ouvrage, rédigé par douze féministes de Boston, a été traduit en français par *Notre corps, nous-mêmes*. Le passage entre les deux langues est très intéressant ici car il implique un changement de nombre. Si l'anglais utilise le pluriel pour la possession lorsque plusieurs personnes sont considérées, « our bodies », en français, c'est le fait que chaque personne n'ait qu'un corps, autrement dit un seul exemplaire de ce à quoi réfère le substantif « corps », qui régit l'accord grammatical de nombre « notre corps ». Le corps renvoie ici, en français, à une réalité singulière alors que le

l'engagement féministe n'est pas contradictoire avec la volonté d'être mère. La différence biologique des femmes n'est plus considérée comme un défaut dans les années 70, la maternité peut donc être valorisée. L'accès à la contraception et à l'avortement en 73 les y aident fortement. A travers le féminisme des années 70, les femmes luttent en effet pour la « libre disposition de leur corps », ce qui relance notamment le débat de la maternité, car à travers cette requête, c'est en fin de compte la séparation de la sexualité et de la maternité qui est demandée et ceci n'est pas sans rappeler le slogan « un enfant si je veux, quand je veux ». Que la maternité ne soit plus une justification à l'acte sexuel ni une conséquence obligatoire. Ce n'est pas pour rien que les années 68 ont aussi été qualifiées de « révolution sexuelle »<sup>67</sup>. Dans un climat politique où sont interdits contraception et avortement, dans la logique d'une politique nataliste que les deux guerres mondiales ont engendrée – et que soutient le Régime de Vichy –, le mouvement « Maternité heureuse » créé en 1956 et devenu aujourd'hui le « Planning familial », annonce un tournant vers la privatisation de la reproduction. Mais il faut attendre la loi Veil de 1975 pour la « légalisation » de la libération du corps des femmes. Or la maternité reste un sujet à polémique à la fin du XX<sup>e</sup> siècle et encore au début du XXI<sup>e</sup>,

tant la « libération » des femmes semble plus facile à obtenir aujourd'hui à travers l'affirmation dans le travail extérieur et une pression privée sur les hommes pour un partage parental qu'à travers une vision maternelle du sexe féminin et la reconnaissance publique de la maternité comme fonction sociale.<sup>68</sup>

Au milieu des années 60, la création du groupe féministe mixte, ce qui n'était pas légion, « Féminin, Masculin, Avenir » (FMA) porté par Christine Delphy, entre autres, commence à parler de sexualité et à la porter sur la place publique. Composé de jeunes, il s'inscrit dans les manifestations de mai 1968 et occupe la Sorbonne à côté des autres militants étudiants. Le mouvement prend de l'ampleur, nombre de salariées commencent à appeler à la grève générale dans le but d'obtenir un équilibre des salaires hommes-femmes. Les femmes entrent donc dans ce nouvel espace revendicatif et *occupent* véritablement les lieux. Elles commencent à se familiariser avec le militantisme, et c'est toute « une génération de filles et de femmes » qui se hissent vers la

---

pluriel de l'anglais implique une collectivité, ce qui va bien dans le sens de ce « collectif » de Boston et des *sisterhoods* américains en général.

<sup>67</sup> Outre la rupture du schéma de cause à effet entre sexualité et maternité, il faut aussi prendre en compte, en conséquence, l'égalité sexuelle entre hommes et femmes, ainsi que la reconnaissance des minorités sexuelles.

<sup>68</sup> Françoise Thébaud, « Introduction », dans Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes. Le XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 21.

sphère politique<sup>69</sup>. C'est dans ce contexte sociopolitique que les femmes vont prendre conscience de leurs possibilités de s'exprimer et monter au créneau ; elles vont donc démontrer leur autonomie, et ceci passe notamment par un refus de la mixité, ce qui implique des mouvements féministes uniquement composés de femmes, même si certains hommes adhèrent à leurs principales requêtes. C'est alors que les années 1970 donnent lieu à ce qui a été appelé la « seconde vague »<sup>70</sup> (1970-1982) du féminisme, allant jusqu'à qualifier 1970 comme l'« année zéro », tel est en effet le titre du premier manifeste du MLF, le Mouvement de Libération des Femmes : « Libération des Femmes, année zéro »<sup>71</sup>. Ce rejet du passé est donc très paradoxal par rapport à la teneur de la langue maternelle que nous évoquions un peu plus tôt. Mais cette volonté d'effacer ce qui s'est passé *avant* trouve son explication dans la rupture que le mouvement veut marquer à la fois avec les mouvements suffragistes et les mouvements de mai 68. Au Québec, nous remarquons un même rejet du passé, notamment en rapport avec le conservatisme du Canada français qui est laissé derrière dès les années 60. Ce sont là les féministes libérales qui sont majoritaires devant les marxistes et les radicales qui luttent notamment pour la reconnaissance d'une culture féminine. Les Québécoises de la deuxième génération de féministes militent pour l'avortement, la création de garderies, pour les congés maternité et l'accès à l'éducation. Elles font preuve de désobéissance civile. Les mouvements féministes québécois correspondent par ailleurs sûrement aux plus hardis de tout l'Occident, notamment du fait de leur impact sur la province-même et leur rôle dans l'essor du nationalisme canadien-français. Yolande Cohen s'avère formelle : « Petite société aux grands idéaux, le Québec affiche la réussite des femmes comme celle de toute une société. Une telle réalisation devient un passeport d'entrée dans le club des sociétés dites avancées »<sup>72</sup>. La Fédération des Femmes du Québec est fondée en 66 dans le but d'obtenir des droits dans leur province, elle travaille avec le *National Action Committee on the Status of Women* dans les années 70 et 80, ce qui souligne des désaccords entre les féministes canadiennes anglaises et les québécoises. Les Québécoises contribuent à laïciser le Québec et à le faire entrer dans la Modernité, loin de la tradition catholique, et ce avant même la Révolution Tranquille. A l'acmé du mouvement féministe dans les années 70, les féministes se détachent néanmoins du nationalisme qui réduit leur champ d'action, même s'il reste présent en filigrane. C'est dans ce contexte des années 60-70 que Brossard

---

<sup>69</sup> Michelle Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Didact Histoire »), 2005, p. 82.

<sup>70</sup> Notons l'utilisation de l'adjectif « second » et non « deuxième », qui suppose qu'il n'y en aura pas de troisième, ce qui s'avère aujourd'hui erroné.

<sup>71</sup> Mouvement de Libération des Femmes, manifeste « Libération des Femmes, année zéro », *Revue Partisans*, n° 54-55, juillet-octobre 1970.

<sup>72</sup> Yolande Cohen, « Du féminin au féminisme. L'exemple québécois », dans Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes. Le XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 521-537, p. 537.

fonde avec d'autres jeunes auteurs la revue littéraire d'avant-garde *La Barre du Jour* qui paraîtra de 1965 à 1977, et qui devient ensuite *La Nouvelle Barre du Jour* de 1977 à 1990. L'expression « la barre du jour » signifie au Québec « à l'aube », « au lever du soleil ». Cette revue anticipait donc un nouveau jour après la Révolution Tranquille et les revendications du mouvement féministe, notamment en marge du courant nationaliste. Brossard promeut activement le féminisme dans ce contexte politique privilégié, elle fonde d'ailleurs un journal féministe en 76 intitulé *Les Têtes de pioche*. La production culturelle et littéraire de cette époque au Québec a été extrêmement fructueuse.

En France, le MLF, que Michelle Zancarini-Fournel qualifie de « nouveau féminisme des années 1968 »<sup>73</sup>, est un rejeton du groupe « Psychanalyse et politique », à la tête duquel Antoinette Fouque des éditions Des Femmes. Le MLF situe sa naissance au 26 août 1970 sous la protection de l'Arc de Triomphe, symbole de la patrie, lorsqu'il dépose une gerbe « à la femme du soldat inconnu ». Sur les banderoles, étaient inscrits, entre autres : « [u]n homme sur deux est une femme » ou « [i]l y a plus inconnu que le soldat inconnu : sa femme ». A partir de cet acte symbolique auquel participent, entre autres, Monique Wittig ou Christine Delphy, acte provocateur qui anticipe la radicalité du mouvement, ce dernier commence à s'acharner à pointer du doigt tous les dysfonctionnements de la société à l'encontre des femmes. Les événements (véritables spectacles *donnés à voir*) sont très médiatisés, et c'est aussi par ce biais que le mouvement se fait connaître. Le MLF est représentatif d'un féminisme de la différence – influencé par la psychanalyse –, réformiste, mais pas que. En 72 apparaissent aussi les magazines féminins tels *Marie-Claire* et *Elle* qui relaient les informations féministes. Aux Etats-Unis, deux ans avant la gerbe offerte à la femme française du soldat inconnu, c'est l'organisation des « funérailles de la féminité traditionnelle » qui avait lancé le mouvement. Et là encore, l'événement tirait parti de l'armée puisqu'il a eu lieu dans le cimetière militaire d'Arlington. S'ensuivent d'autres manifestations dignes de spectacles visant à faire parler d'eux. Réussissant à réunir les femmes entre elles sur la base des « sororités » – des femmes de tous horizons, pas nécessairement des militantes ni des intellectuelles – le MLF revendique le célèbre slogan « le privé est politique », ce dont résulte un passage de la sphère privée à la sphère publique. Les femmes enjoignent l'Etat à les considérer comme des citoyennes ayant des droits *publics*. C'est alors François Mitterrand, qui, en réaction, fonde le ministère des Droits de *la* femme en 1981. Et nous voyons bien en quoi cette

---

<sup>73</sup> Michelle Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, op. cit.*, p. 81.

entreprise ajoute à la discrimination des femmes, qui, loin d'être encore des égales des hommes, sont considérées comme des êtres *à part*. En effet, a-t-il jamais été créé un ministère des Droits de l'homme ? Sans compter l'article défini qui contribue à un essentialisme de *la* femme et camoufle ainsi la singularité de chacune en tant que sujet, en dehors de toute(s) catégorie(s). « *La* femme », et non « *les* femmes », engage à une représentation unique, ce justement à quoi les mouvements féministes postérieurs vont tenter de remédier. Bien sûr, on entend aussi ici la célèbre citation de Lacan, qui a d'ailleurs souvent été mal interprétée : « ~~La~~ femme n'existe pas », c'est-à-dire *la* femme en tant que *pas-toute*<sup>74</sup>. Toutefois, ces étapes ont fait leur chemin, débouchant sur une reconnaissance institutionnelle et constitutionnelle des femmes dans les années 90.

Que ce soit en Amérique ou en Europe, le courant féministe attire les femmes :

Une enquête effectuée au Canada en 1986 a établi que 47% des femmes interrogées s'estimaient féministes. Plus significatif encore, 56% des Américaines ont déclaré la même année qu'elles se reconnaissaient dans le féminisme ; 71% avaient l'impression que les mouvements féministes avaient contribué à l'amélioration de leur vie. En règle générale, les enquêtes européennes conduites en 1983 ont révélé chez les femmes une attitude majoritairement favorable à l'égard des mouvements féministes<sup>75</sup>

Une solidarité féminine apparaît en effet de façon fulgurante et c'est le développement des groupes que ce soit de ce côté de l'Atlantique ou de l'autre. En France toutefois, les groupes restent des associations engagées alors que l'Amérique a vu se constituer plusieurs groupuscules « sororaux » qui se révèlent à l'origine-même de l'essor de la deuxième vague du féminisme. Ce qu'il faut noter, c'est le caractère communautaire qui caractérise le courant féministe américain, à la fois au Québec, aux Etats-Unis et au Canada anglophone. Et cette spécificité est à rattacher au rôle de la famille, dont la société n'est qu'un prolongement, finalement. Pour comprendre ce phénomène qui a eu lieu au Canada sur le modèle des Etats-Unis, il faut donc aller voir de l'autre côté de la frontière. Le *Women's Lib* abolit aux Etats-Unis toute hiérarchie au sein de ses groupes qui, en conséquence, se multiplient. A chaque divergence d'opinion, les membres créaient leur propre groupe, mais c'est justement ce mouvement de séparation qui va permettre une *recollectivisation* du mouvement féministe, notamment à travers les *sisterhoods*<sup>76</sup> qui consistaient

---

<sup>74</sup> Jacques Lacan, *Séminaire XX, Encore*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 60 sq. Le « La » de « La femme » est barré par l'intermédiaire d'une barre oblique chez Lacan.

<sup>75</sup> Yasmine, Ergas, « Le sujet femme. Le Féminisme des années 1960-1980 », dans Georges Duby et Michelle Perrot (éds.), *Histoire des femmes. Le XX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 502.

<sup>76</sup> Des « sororités ».

en des communautés de femmes dans lesquelles la nécessité résidait dans la prise de conscience de la condition féminine et du rôle que la société assigne à ces dernières.

Friedan appelle les femmes à développer entre elles le lien sororal (*sisterhood*) qui leur permettra d'exprimer dans un langage commun la mémoire d'expériences qui, gardées secrètes, sont sources d'inhibitions. Ce travail collectif sous la forme d'échanges de confidences entre plusieurs partenaires autorise une prise de conscience salutaire (*consciousness raising*). [...] Cette démarche constitue le premier pas vers l'émancipation, grâce à l'oreille attentive que prêtent les autres femmes aux vicissitudes rencontrées par celle qui ose affronter la vérité en face.<sup>77</sup>

Les années 70 marquent l'essor des *Consciousness-raising groups* au sein desquels les femmes réapprennent à se connaître et donc à renouer avec les origines du mouvement de la lutte féministe. Cette nouvelle démarche leur permet alors de se rapprocher de l'approche française organisée. Ayant pris conscience de leur pouvoir en tant que groupe, cette nouvelle vague de féministes radicales américaines enchaînent les actions. L'organisation états-unienne WITCH<sup>78</sup> appelle les femmes à révéler la sorcière qui sommeille en elles : "If you are a woman and dare to look within yourself, you are a WITCH. You make your own rules"<sup>79</sup>. Les règles changeaient en effet, les rôles traditionnels connaissaient un bouleversement, ce qui était communément considéré comme « féminin » était remis en question et relié à la propagande du patriarcat.

Au Canada se forment donc sur le modèle états-unien le *Women's Caucus* (Groupe des Femmes) de Vancouver en 68, le *Montreal Women's Liberation Movement* (Mouvement de Libération des Femmes de Montréal, sur le modèle états-unien) en 69, le front de libération des femmes du Québec en 70, le Centre des femmes en 71 etc. La deuxième vague du féminisme canadien enchaîne donc les actions militantes, tout en se concentrant sur le droit au travail et sur l'épineuse question de la maternité.

La *Royal Commission on the Status of Women* (Commission Royale sur le Statut des Femmes) est fondée à l'initiative du gouvernement fédéral en 1967 afin de réfléchir au statut des femmes et à la manière de s'assurer de leur égalité par rapport aux hommes. Mais devant son inaction, les femmes forment en 1972 le *National Action Committee* (Comité d'Action Nationale) à partir de nombreux autres groupes. Il devient très vite le représentant officiel de la cause des

---

<sup>77</sup> Daniel Royot, Jean-Loup Bourget et Jean-Pierre Martin, *Histoire de la culture américaine*, Paris, PUF, 1993, p. 455-456.

<sup>78</sup> La « Conspiration terroriste internationale des femmes venues de l'Enfer », association indépendante new-yorkaise dont les membres se déguisaient en sorcières lors de leurs manifestations. En anglais : *The Women's International Terrorist Conspiracy from Hell* dont l'acronyme forme WITCH, mot signifiant « sorcière ».

<sup>79</sup> « Si vous êtes une femme et que vous osez regarder qui vous êtes vraiment, vous êtes une WITCH (SORCIERE). Vous créez vos propres lois. », notre traduction. Il s'agit d'un extrait de ce que les Américaines pouvaient lire sur les tracts que distribuait WITCH en 1969.

femmes au Canada, comme le MLF en France ou le *Women's Lib* aux Etats-Unis. Le slogan selon lequel « le personnel est politique » est repris au Canada, comme aux Etats-Unis. Les Canadiennes elles aussi sont arrivées à la conclusion selon laquelle l'Etat s'immisce dans leur vie privée et elles en profitent pour lancer le débat sur la violence subie par les femmes, notamment à la maison. Les années 60 voient émerger le *Battered Women's Shelter Movement in Canada* (Mouvement de Protection des Femmes Battues au Canada), et ce combat contre la violence faite aux femmes reprend toute son importance en 1990 lorsqu'un jeune homme tue plusieurs femmes de l'Ecole Polytechnique de Montréal en les traitant de « féministes »<sup>80</sup>.

Les féministes de la deuxième vague font aussi, comme en France, de l'avortement leur priorité. L'interdiction de la discrimination liée au sexe, à la sexualité, à la religion ou à l'ethnie est ajoutée en 77 à la *Canadian Charter of Rights and Freedoms* (Charte Canadienne des Droits et Libertés) de la Constitution du Canada établie en 1982.

L'unité n'est toutefois pas forcément ce qui caractérise les associations de femmes, comme à chaque fois qu'il s'agit de groupes, et encore plus quand chaque femme a une conception et des objectifs différents. Au sein du MLF par exemple, des voies et des voix diverses se font entendre et se départagent, par exemple une partie des Féministes « révolutionnaires » clament un désir ardent de faire exploser le patriarcat depuis ses fondations, le Cercle Dimitriev choisit quant à lui d'associer à son combat la lutte contre le capitalisme... Si le MLF était très soudé au départ, l'évolution des mentalités et la meilleure compréhension des forces en présence l'ont par la suite scindé. En 1974, devant l'écart entre la théorie et la pratique, le MLF donne naissance à la Ligue du droit des femmes que de Beauvoir préside mais elle est très vite qualifiée d'élitiste. Et en

1979, le groupe [Psychanalyse et politique] se déclare le dépositaire légitime et dit incarner seul tout le MLF et dépose même la marque (MLF) à l'Institut national de la propriété industrielle. C'est la déchirure à l'intérieur du mouvement féministe et la fin de l'autonomie d'un regroupement certes complexe, car divisé en tendances, dont le seul principe commun restait la non-mixité. Le refus du modèle masculin comme incarnation de l'humain a conduit certaines féministes à une apologie de la différence, de la « féminitude » et de la sororité. L'utopie originelle s'est divisée en options contradictoires autour de la question de l'universalisme et du différencialisme. Cependant, au moment où le mouvement s'étiole et se divise, les idées féministes

---

<sup>80</sup> Nicole Brossard parle de cet événement dans l'entretien « *Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien* », en annexe, *infra*.



pénètrent par capillarité l'ensemble de la société, des organisations et des associations de tous ordres.<sup>81</sup>

La publication de l'article « Le radeau de la méduse » de Cixous dans *L'Arc* de 1975 s'inscrit dans la divergence d'opinions entre différence et égalité – féminisme de la différence et féminisme de l'égalité. Ces deux perspectives sont essentielles et reflètent des différences quant à la façon de concevoir l'objectif du féminisme. Très schématiquement, disons que, dans un cas, la différence sexuelle, c'est-à-dire la réalité biologique, est niée, déstructurée (féminisme de l'égalité), dans l'autre elle est valorisée (féminisme de la différence). On a alors reproché à cette dernière tendance son essentialisme ainsi que le fait d'inverser le schéma patriarcal. Cixous parle en effet de *la* femme, et ceci évoque de nombreuses interrogations quant à une éventuelle spécificité féminine. Le féminisme de l'égalité, aussi appelé féminisme universaliste ou égalitaire, correspond aux conceptions de Simone de Beauvoir ou Elisabeth Badinter, il demande une égalité de droits alors que le féminisme différentialiste renvoie à des critiques comme Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva ou encore Jacques Derrida. Il est fortement influencé par la psychanalyse de Sigmund Freud et Lacan, et a été baptisé "French Feminism" par les féministes américaines comme si ces derniers avaient formé un groupe et une pensée ensemble, côte à côte, alors que ce n'est pas le cas. Cette appellation a par ailleurs donné lieu à un mythe, le mythe du féminisme français qui était alors seulement considéré, au départ, par les Américaines, comme un mouvement intellectuel, sans prendre en compte sa dimension sociale et politique. Le courant commence à s'estomper en France au début des années 80 alors qu'il connaît un vif essor aux Etats-Unis, en même temps que, sur la scène universitaire, les *Women's Studies* et les *Gender studies*, ensuite. Les femmes accèdent désormais au savoir en même temps qu'elles deviennent objets de savoir. Le champ de la connaissance les concerne maintenant aussi. Et les mouvements féministes ont donné lieu à des théories, une critique féministe, une théorie des genres et ont aussi permis de développer le concept d'une écriture féminine.

Or ces deux conceptions « opposées », différence/égalité, ne le sont finalement pas complètement, nous dit Joan Scott : le contraire de la différence ne correspond pas, en effet, à l'égalité. Et c'est peut-être là que résiderait le moyen de les réconcilier, dans une troisième perspective qui nous semble plus nuancée, et reflétant davantage notre conception du féminisme. Un féminisme qui envisagerait l'égalité – mais dans un autre sens que l'emploie le féminisme de

---

<sup>81</sup> Michelle Zancarini-Fournel, « Les féminismes : des mouvements autonomes ? », *Le Siècle des féminismes*, op. cit., p. 229-230.

l'égalité – sans en occulter la différence inhérente qui existe entre hommes et femmes. Les femmes ne sont pas des hommes, c'est une réalité. Nier cette vérité biologique revient alors à vouloir en faire des hommes, à vouloir *imiter*, à vouloir être identiques<sup>82</sup>, et cette attitude indique explicitement un renversement de sorte que les femmes elles-mêmes, par ce biais, dénigrent leur différence sexuelle dans le but de devenir *mieux* : de devenir des hommes<sup>83</sup>. Or elles légitiment seulement, de cette manière – elles ne sont pas *assez bien*, pas *assez x ou y...* –, l'infériorité supposée des et imposée aux femmes. Là n'est pas la question, à notre avis. Il s'agit de toute évidence, par ailleurs, d'une utopie aporétique. L'intérêt d'unir différence et égalité revient à démontrer que, malgré leur différence sexuelle, anatomique, biologique, physiologique, les femmes ont le droit d'être considérées comme des égales face aux hommes, parce qu'elles le sont, *fondamentalement*. Rien ne prouve, et il suffit de lire toutes les études scientifiques élaborées à ce sujet, que la différence sexuelle implique – et justifie – une quelconque différence *ailleurs*. Bien sûr, les femmes sont différentes, et il est essentiel de valoriser cette différence en tant que caractéristique des femmes au même titre que celle des hommes. Les femmes sont les égales des hommes, non pas *malgré* leur(s) différence(s), ce qui reviendrait à inférioriser toutes les femmes en tant que groupe, mais *avec* leur(s) différence(s). De même que les femmes ne peuvent être réduites à leur(s) différence(s). De cette manière, et dans cette visée, nous échappons de plus au militantisme auquel il faut faire très attention. Car, de nouveau, à envisager l'extrême, un féminisme militant peut rapidement tomber dans le schéma traditionnel qu'il critique en se substituant aux hommes et à leur structure, annihilant la supériorité des hommes sur les femmes, mais la remplaçant, par chiasme, par son exact inverse, c'est-à-dire la supériorité des femmes sur les hommes. Ce comportement stérile aboutit à notre avis à une impasse, il ne peut déboucher sur aucune avancée et ne peut que servir à discréditer le combat des femmes – de *toutes* les femmes –, leur refusant toute légitimité. Car, une fois encore, le sexe est un critère d'essentialisation des plus faciles. Dès lors que l'on parle de féminisme aujourd'hui, l'appellation effraie ou fait rire, parce que le combat des femmes pour leur indépendance est *objet* à amalgame. Chaque fait isolé engage la responsabilité de toutes les femmes et toutes retombent aussitôt dans le dénigrement qui « incombe » à leur nature. La qualification de « féministe » aujourd'hui renvoie davantage, dans l'imaginaire collectif, à un groupe désorganisé de femmes dont les revendications sont *insensées*, voire ridicules – et c'est parfois le cas, nous ne pouvons le nier ; le débat récent supprimant juridiquement et légalement « mademoiselle » au profit de « madame » en est une preuve ou un symptôme. Et ceci contribue au fait que, dès lors qu'une femme prend la parole et s'exprime, la

---

<sup>82</sup> Identité serait le contraire de différence.

<sup>83</sup> C'est la stratégie que des féministes américaines ont adoptée, en vain, dans le cadre de l'*Equal Rights Amendment*.

conclusion « hystérique » tombe comme un couperet. Il est donc plus que nécessaire de réévaluer les tenants et les aboutissants d'un féminisme qui serait pris au sérieux, car relevant de fondements tout aussi sérieux. En partant de la différence des sexes afin d'aboutir à l'égalité des sexes – et non l'identité –, le courant féministe se prévaudrait de tomber dans le schéma « manichéen » qu'il critique, tout en revendiquant les femmes pour ce qu'elles sont, *différentes*, et faire ainsi accepter cette différence comme (richesse) inhérente à leur condition.

Ces divergences d'opinion ne sont pas les seules au sein des mouvements féministes, il faut notamment citer l'écart qui distingue les femmes occidentales du reste du monde, malgré la volonté d'homogénéiser le groupe « femmes ». Il va sans dire que les enjeux ne se situent pas au même Niveau, et l'accusation de colonialisme se fait souvent entendre. Les féminismes occidentaux ont en effet parfois tendu vers une forme d'omniscience quant aux femmes, alors que la réalité des femmes du Tiers-monde est bien différente de celles de l'Occident. De même, à l'intérieur même de l'Occident. Si de telles dissensions ethniques ne sont pas aussi marquées en France, les Etats-Unis ont toutefois connu de grands désaccords entre femmes « blanches » et femmes « noires » qui ne se reconnaissent pas toujours dans les revendications formulées. Les femmes ne sont pas un tout lisse aux contours francs, les femmes sont plurielles et le féminisme s'en est souvent rendu compte, tard, malgré lui. Les femmes ne sont pas, dans son sens étymologique, univoques. Les féminismes non plus. Pour Marie-Hélène Bourcier, et nous sommes d'accord,

le féminisme est assez grand pour admettre qu'il doit conjurer son eurocentrisme et son point de vue de classe. A ne pas le faire, il risque de figer et de promouvoir une vision de la femme éthérée et essentialisée, qui la coupe, volontairement ou non, des femmes dans leur diversité et leur complexité.<sup>84</sup>

Depuis les années 80, les manifestations féministes se sont dissipées, mais les féministes demeurent, et continuent à penser le féminin, les femmes et la maternité. Evidemment, le contexte sociopolitique n'est plus le même, les besoins non plus mais il y a toujours des revendications à porter sur le domaine public. Bourcier considère, et elle n'est pas la seule, l'existence d'une troisième vague dont elle situe le début dans les années 1990<sup>85</sup>. Une troisième vague qui intègre la multiplicité des genres et des sexualités, et dont fait partie le féminisme *queer*, par exemple. Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, si certains parlent d'étiollement du féminisme, d'autres identifient ce qu'ils appellent un post-féminisme, or ceci reviendrait à affirmer que les mouvements féministes ont abouti, ce qui n'est pas tout à fait le cas. A moins que nous décidions de le lire sur le modèle de

---

<sup>84</sup> Marie-Hélène Bourcier et Alice Moliner, *Comprendre Le Féminisme*, op. cit., p. 11-12.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 8.

l'affirmation de Jean-François Lyotard face au postmodernisme : « J'ai dit et répété que pour moi "postmoderne" ne signifiait pas la fin du modernisme mais un autre rapport avec la modernité »<sup>86</sup>. Peut-être en est-il de même aujourd'hui pour les mouvements féministes, à aborder à la lumière de tout le XX<sup>e</sup> siècle, à partir d'*un autre rapport* aux femmes.

#### 1.4 Le roman comme lieu d'études

A partir de l'intérêt certain qu'offre la période de la fin du XX<sup>e</sup> siècle pour un tel sujet, c'est le genre narratif qui a davantage réduit le champ d'études. Nous commencerons par distinguer *Rue Ordener*, *Rue Labat* des trois autres textes afin de montrer ensuite en quoi ils nous intéressent tous les quatre à la fois dans leur dimension générique et spécifique.

*Rue Ordener*, *Rue Labat* est la seule œuvre du corpus à ne pas être un roman *tout court*, c'est-à-dire une œuvre totalement fictive. C'est un récit autobiographique. Or la coïncidence que cette qualification implique entre l'auteur, la narratrice et le personnage de la fille, par opposition à la fiction des personnages de romans, n'a pas d'incidence sur notre étude. Nous ne souhaitons pas étudier des « cas » de personnes réelles mais plutôt des représentations de filles et de mères qui, derrière l'écran de la littérature, dans la langue, peuvent être interprétées. Nous partons donc du postulat selon lequel la jeune fille et les mères de *Rue Ordener*, *Rue Labat* sont elles aussi des personnages et non des personnes. Nous choisissons délibérément de faire abstraction de leur « vérité » et de leur « réalité ». Tout récit, de toute façon, implique *a priori* une part de fiction. Nous considérons donc le récit autobiographique comme appartenant, aussi, au genre romanesque, même s'il possède des caractéristiques supplémentaires au Niveau des références qu'il invoque. Quant à l'influence que cette « vérité » a pu avoir sur le comportement des femmes du récit autobiographique, nous ne la considérons pas totalement opposée aux origines du processus à partir duquel les romancières ont inventé leurs personnages. Les auteurs de romans ont elles aussi créé des filles et des mères à partir de leur expérience et de leur connaissance du monde, même si la fiction a ensuite nourri et modelé celles qui sont devenues des personnages de roman, des *persona* dont les *masques* témoignent de la fiction. *La Casa de los espíritus* et *The Diviners* présentent en effet eux aussi de nombreuses références autobiographiques. Et Allende se justifie, dans plusieurs articles et entretiens, en affirmant que l'écriture *est*, pour elle, toujours autobiographique, que les

---

<sup>86</sup> Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *Les Cahiers de philosophie*, n° 5, 1988, p. 64.

personnages n'ont de matérialité qu'à partir d'un trait de personnalité connu. Fiction et vie peuvent donc s'avérer intrinsèquement nouées. De son côté, Kofman a dû recréer, dans le présent de l'écriture, un discours appartenant au passé et issu de souvenirs d'enfance. Il y a donc distance ici aussi, une distance propre à la littérature. La création littéraire transpose la vie en art et c'est bien en ce sens que nous justifions la place légitime de *Rue Ordener*, *Rue Labat* dans ce travail de recherche, aux côtés d'autres romans.

Afin de comprendre les raisons qui ont motivé le choix du genre romanesque, nous partirons de la définition du roman, notamment à partir de *Roman des origines et origines du roman* de Marthe Robert avant d'utiliser *La Théorie du roman* de György Lukacs dans le but d'étayer l'intérêt d'un processus de constitution des personnages. Nous présenterons enfin les spécificités que Mikhaïl Bakhtine attribue au roman et qui nous paraissent fondamentales pour ce travail. Nous aborderons par conséquent tout d'abord la malléabilité du genre mais aussi l'intérêt des personnages, la polyphonie du roman et enfin sa temporalité.

Les genres littéraires possèdent des différences les uns avec les autres, c'est ce qui permet notamment de les distinguer. Mais comment définir le roman ? Marthe Robert, dans *Roman des origines et origines du roman* souligne des contours en pointillé : « [l]e roman est sans règles ni frein, ouvert à tous les possibles, en quelque sorte indéfini de tous côtés. C'est évidemment la raison principale de son expansion continue, celle quasi de sa vogue dans les sociétés modernes, auxquelles il ressemble au moins par son esprit inventif, son humeur remuante, sa vitalité »<sup>87</sup>. Le roman est un genre qui peut s'adapter, se transformer, dépasser les limites, et c'est en effet ce que les romans de Brossard, dont *Le Désert mauve*, illustrent très bien. L'auteur joue sur la forme du roman à tous les points de vue. Elle confesse elle-même que « [p]resque tous [s]es romans ne sont pas de véritables romans », elle va même jusqu'à dire, de manière assez humoristique, qu'elle a « toujours été très injuste à l'égard » de celui-ci<sup>88</sup>. C'est qu'elle ne veut pas *du* roman en tant que genre, mais *des* romans singuliers, des romans qui laissent s'exprimer la langue :

J'ai toujours été tentée par le romanesque, mais à l'intérieur même de l'exercice, de la pratique romanesque, j'ai toujours hésité au romanesque. Pourquoi ? Parce qu'il y a cette image que j'ai en tête : que je m'ennuie dans sujet verbe complément. Je m'ennuie dans cette répétition qui nous rapproche véritablement de la réalité. Il doit se passer quelque chose dans la phrase elle-même ou dans la structure du vécu et là je peux prendre plaisir à me rapprocher de la pseudo-réalité. Et c'est ce qui s'est à peu près toujours produit dans

---

<sup>87</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 15-16.

<sup>88</sup> Entretien « "Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien" » en annexe, *infra*.

tous mes romans, du premier qui s'intitulait *Un Livre* jusqu'au dernier *La Capture du sombre* qui n'est pas véritablement un roman conventionnel. L'autre raison, c'est aussi que la poésie, que je le veuille ou non, vient s'installer dans la phrase et c'est là que le plaisir reprend parce que, justement, en bouleversant l'allure habituelle de la phrase, la poésie me donne à nouveau du plaisir et je *m'enfoncé donc dans ce qu'on peut appeler roman tout en sachant qu'il ne s'agit pas véritablement d'un roman*. Par contre, phénomène intéressant, j'ai remarqué que depuis mon premier roman jusqu'à *La Capture du sombre* il y a toujours eu une tentative d'élargir l'espace qui pourrait davantage ressembler au romanesque. Dans *Sold-out(étreinte-illustration)* il y a de petits encadrés, même chose dans *French Kiss*, et ensuite dans *Picture Theory* où là encore on a l'encadré, les chapitres etc., et après on va passer au *Désert mauve* où, cette fois-ci, on a au moins cinquante pages de récit. Peu à peu on avance dans ce qui pourrait être un chapitre devenant le roman, c'est-à-dire prenant tellement d'espace qu'il finit par devenir le roman. Je ne sais pas si je succomberai, si ça adviendra. Mais c'est vraiment très intéressant de regarder l'espace, comment l'espace romanesque qui est offert comme une imitation du romanesque devient de plus en plus important.<sup>89</sup>

Brossard refuse les conventions, et notamment celles du genre littéraire. Elle adopte le romanesque tout en le modifiant, le rendant hybride et, de fait, objet de « plaisir » plutôt que d'ennui. L'espace de liberté propre au roman fait toutefois appel à une dynamique paradoxale. C'est justement dans cette liberté que l'auteur québécoise reconnaît son inflexion progressive, presque malgré elle, comme si le roman la ramenait à ce qu'il est, à l'« origine ».

*Le Petit Larousse* définit quant à lui le roman comme une « [œ]uvre d'imagination, constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions » ; *Le Petit Robert* comme une « [œ]uvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures » ; *Le Littré* comme une « histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs ou par la singularité des aventures ». Nous remarquons que les dictionnaires sont donc beaucoup plus « définitifs », ils s'accordent tous sur les critères de ce qui fait un roman : la prose, la longueur, la fiction, la narration, des personnages et des aventures. Et ces définitions s'inscrivent de plus dans une logique synchronique et non diachronique, alors que les époques ont influencé la nature du roman. Du roman originel en vers au roman réaliste en passant par le Nouveau Roman jusqu'au roman postmoderne, la forme s'est transformée. Julia Kristeva voit le roman comme un « processus » qui rompt avec une idée de fixité<sup>90</sup>. Bakhtine évoque « ses possibilités plastiques » et le considère comme « marchant en tête

---

<sup>89</sup>*Ibid.*, infra.

<sup>90</sup>Julia Kristeva, *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970, p. 19.

de l'évolution de toute la littérature des temps modernes »<sup>91</sup>. « Par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse »<sup>92</sup>. Dès lors il devient le lieu privilégié de l'expérience, de la langue, de la forme. L'auteur le façonne, et peut prendre des libertés avec le roman traditionnel, « conventionnel ».

La langue romane, dont provient le mot « roman », indique un rapport au peuple, il ne fait d'ailleurs pas partie des genres nobles de la rhétorique antique. Le roman s'intéresse aux personnages, aux individus, à la société. La différence principale entre le roman et la pièce de théâtre, outre leur visée respective, se situe au Niveau de la narration et de l'existence d'un narrateur. Or un narrateur est essentiel pour fournir tout l'espace nécessaire à la construction et l'évolution des relations mère-fille sous toutes leurs dimensions. Car ce sont en effet les personnages féminins qui constituent le point focal de ce travail, le roman apparaît donc comme le genre le plus adapté en ce qu'il « examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence »<sup>93</sup>. Guy de Maupassant est encore plus précis sur la place des personnages et leur interaction avec le monde dans *Pierre et Jean* lorsqu'il annonce, dans sa préface, que le romancier

montr[e] [...] tantôt comment les esprits se modifient sous l'influence des circonstances environnantes, tantôt comment se développent les sentiments et les passions, comment on s'aime, comment on se hait, comment on se combat dans tous les milieux sociaux, comment luttent les intérêts bourgeois, les intérêts d'argent, les intérêts de famille, les intérêts politiques.<sup>94</sup>

Le roman permet tout ceci, et révèle surtout l'humain en tant qu'il est un produit construit par ce qui l'entoure. Ce n'est pas sans faire référence à la question du sexe et des genres, notamment tels que les conçoit Judith Butler dans sa pensée justement constructionniste. Le roman représente des personnages en construction, il incarne le lieu d'un chantier où se dévoile « l'influence » de la société sur l'individu et son identité. A travers le genre romanesque, l'identité peut se révéler telle qu'elle est : fluctuante, plurielle, *évoluante*. Le rapport à la temporalité dont il jouit favorise évidemment ce développement des personnages et le processus initié par leurs interférences. Les relations mère-fille ne sont pas étrangères à ce montage et à ces mutations. Plusieurs critiques comme Simone de Beauvoir ou Elisabeth Badinter ne croient pas à l'existence d'un instinct maternel et il est vrai qu'attribuer une disposition, qui serait ici naturelle, à toutes les femmes sans exception pose problème puisque non seulement cette attitude annihile toute

---

<sup>91</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des idées »), 1978, p. 441 et 447.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 472.

<sup>93</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 178.

<sup>94</sup> Guy de Maupassant, « Le Roman », préface, *Pierre et Jean* (1888), Paris, Ollendorff, 1903.

différence, elle impose une norme, mais elle réduit aussi les femmes à une conception essentialiste de la maternité. Le lien qui unit une mère à sa fille, ou à son fils d'ailleurs, n'est pas inné, il se construit, sinon qu'en est-il de tous ces exemples de mauvaises mères que nous fournit la littérature ? Par exemple *The Scarlet Letter* (*La Lettre écarlate*) de Nathaniel Hawthorne (1850). Les relations mère-fille sont des constructions elles aussi, elles impliquent des mouvements réciproques d'échanges entre la mère et la fille. Haine et amour en font d'ailleurs partie intégrante.

Ajoutons de plus les éléments constitutifs du roman tels qu'un système de valeurs et l'existence d'une quête, selon la définition qu'en fait György Lukacs : « [l']esprit fondamental du roman, celui qui en détermine la forme, s'objective comme psychologie des héros romanesques : Ces héros sont toujours en quête »<sup>95</sup>. Quoi de mieux, donc, pour étudier la quête d'indépendance des filles par rapport à leur mère que le genre du roman ? Si l'épopée se concentrait sur une collectivité, le roman suit un individu qui, dans *La Casa de los espíritus*, *Le Désert mauve* et *The Diviners* correspond au personnage de la fille. Et il s'agit de la même chose pour le récit autobiographique *Rue Ordener*, *Rue Labat*. La quête qu'elles entreprennent en rapport avec leurs origines, le rapport à la mère et leur identité souligne une rupture entre elles et le monde car, selon Lukacs, la quête revêt en effet cette signification. Le personnage romanesque se livre à une quête dans le but de découvrir son identité et c'est à partir de là qu'il comprend les raisons pour lesquelles il se trouve en contradiction avec le monde, en l'occurrence il s'agit ici du monde patriarcal face auquel les jeunes filles s'inscrivent en rupture. La quête de l'identité féminine et le retour au maternel traduisent en effet la résistance des filles à la logique phallogénique ainsi qu'une lutte pour trouver les moyens de la dépasser, et ce dans le but d'acquiescer une place dans la société. C'est pourquoi Lukacs parle du roman comme « d'une quête démoniaque de valeurs authentiques menée par un héros problématique dans une société dégradée »<sup>96</sup>. La figure de rhétorique, une tapinose, qui se révèle dans cette définition dévoile l'ampleur de la tâche en même temps qu'elle présente le roman comme un lieu de conflits, le conflit avec la mère, le conflit avec le patriarcat, le conflit avec soi et son identité féminine. Les « valeurs authentiques » renverraient quant à elles à une renaissance des femmes en dehors du schéma traditionnel imposé par les hommes. Aussi le roman s'avère-t-il être le lieu de la déconstruction d'un système en lui insufflant de nouvelles possibilités. Mélanie dans *Le Désert mauve* accède alors par exemple au désert qu'elle convertit en un lieu féminin symbole d'ouverture, d'accueil et d'hospitalité, un lieu où les femmes peuvent se réconcilier avec leur identité féminine en dehors de tout regard réprobateur. L'espace et le voyage sont d'ailleurs eux aussi des thématiques caractéristiques du roman, nous dit Michel Butor : « Toute

---

<sup>95</sup> György Lukacs, *La Théorie du roman* (1920), Jean Clairevoye (trad.), Paris, Denoël, 1968, p. 49.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 73.



fiction s'inscrit [...] en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque »<sup>97</sup>. Dans *La Casa de los espíritus*, l'espace est encore une fois très important, tout comme le voyage dans *The Diviners*. Autant de raisons justifiant le choix délibéré du roman, auxquelles il faut ajouter, bien sûr, ce que Bakhtine nomme sa polyphonie. En échappant à la singularité narrative, le genre du roman offre des points de vue pluriels qui relèvent de réalités subjectives diverses. C'est un atout dès lors que l'on veut étudier des personnages et la place de chacun d'eux par rapport à l'autre et le reste du monde. Voilà ce qu'il dit à ce sujet :

Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingue, plurivocal. [...]

Voici les principaux types de ces unités compositionnelles et stylistiques, formant habituellement les diverses parties de l'ensemble romanesque :

1) La narration directe, littéraire, dans ses variations multiformes.  
2) La stylisation des diverses formes de la narration orale traditionnelle, ou du récit direct.

3) La stylisation des différentes formes de la narration écrite, semi-littéraire et courante : lettres, journaux intimes, etc.

4) Diverses formes littéraires, mais ne relevant pas de l'art littéraire, du discours d'auteur : écrits moraux, philosophiques, digressions savantes, déclamations rhétoriques, descriptions ethnographiques, comptes rendus, et ainsi de suite.

5) Les discours des personnages, stylistiquement individualisés.

Ces unités stylistiques hétérogènes s'amalgament, en pénétrant dans le roman, y forment un système littéraire harmonieux, et se soumettent à l'unité stylistique supérieure de l'ensemble, qu'on ne peut identifier avec aucune des unités qui dépendent de lui.

L'originalité stylistique du genre romanesque réside dans l'assemblage de ces unités dépendantes, mais relativement autonomes (parfois même plurilingues) dans l'unité suprême du « tout » : le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de « langues ». [...]

Le roman c'est la diversité sociale des langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée.<sup>98</sup>

Ces propos nous intéressent particulièrement parce qu'ils offrent une place à toutes les femmes, filles et mères voire grand-mères, c'est-à-dire à la *différence*. Chaque âge, chaque nationalité, de même que chaque « état de femme », pour reprendre un terme de Nathalie Heinich, peuvent se dévoiler singulièrement dans le roman sans être censurés ni colonisés<sup>99</sup>. Les discours sont livrés sans filtre, ou presque. Ils transmettent alors tout ce qui est de l'ordre de la tradition, c'est-à-dire du généalogique, tout ce qui relève de l'intime et du personnel, de l'identité. Chaque femme a droit à la parole, le roman la leur donne, personne ne les empêche de se révéler dans la langue, une langue à la fois écrite et orale. En effet, le « style est compris [...] comme individualisation du langage

<sup>97</sup> Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1960, p.50.

<sup>98</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 87-88.

<sup>99</sup> Nathalie Heinich, *Etats de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

général (dans le sens de système de normes linguistiques générales) »<sup>100</sup>. Le rapport à l'expérience, au tangible, au corporel, à l'origine de la vie a donc tout loisir de s'exprimer grâce aux nombreuses voix stylistiques du roman. Et le fait que les auteurs soient des femmes rend encore plus essentiels cette ouverture vers l'autre et cet accueil de l'autre qui *passent* notamment à travers le geste scriptural. Il y a mise en abyme de la parole des femmes. La langue devient espace de création et de créativité, d'imagination sans entrave, de liberté. Elle devient source d'expression féminine, s'affirmant en rupture avec la norme patriarcale qui impose le silence non pas aux femmes mais à *la* femme, dans une logique essentialiste qui supprime l'individualité de chacune. La « plurivocalité » du roman permet au contraire aux auteurs de ces romans de redéfinir l'accès à la langue, à leur langue maternelle<sup>101</sup>. Et, de la même manière, la voix du patriarcat est rapportée sans qu'il soit nécessaire de se l'approprier.

La pluralité stylistique correspond à la première caractéristique essentielle que Bakhtine apparente au roman. Il en fournit deux autres dans *Esthétique et théorie du roman* qui nous intéressent autant afin d'expliquer l'intérêt du roman dans le cadre de l'analyse des relations mère-fille :

trois particularités fondamentales [...] distinguent le roman de tous les genres : 1° Son style tridimensionnel, relaté à la conscience plurilingue qui se réalise en lui. 2° La transformation radicale des coordonnées temporelles des représentations littéraires dans le roman. 3° Une nouvelle zone de structuration des représentations littéraires dans le roman : une zone de contact maximum avec le présent (la contemporanéité) dans son aspect inachevé.

Ces trois particularités sont organiquement liées et conditionnées par une certaine crise dans l'histoire des sociétés européennes : le passage d'un monde clos, semi-patriarcal, opaque, aux conditions nouvelles des relations et des liens internationaux et interlinguistiques. La pluriformité des langues, des cultures, des époques, se révèle à l'homme du continent européen et devient un facteur déterminant de son existence et de sa pensée.<sup>102</sup>

Bakhtine part de la différence entre l'épopée et le roman pour expliquer les conditions temporelles propres à ce dernier. Il oppose ainsi les deux genres. D'un côté, l'épopée fait appel à un temps mythique, que Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich von Schiller appellent le « passé absolu ». Le temps épique se révèle de l'ordre de la perfection et de l'achevé, il est autosuffisant, ce que traduit très bien la figure du cercle. De l'autre côté, le roman fait appel au présent, et donc au futur qui *n'existe-pas-encore*. Son univers temporel n'a ni début ni fin, le roman d'Allende sert très bien d'exemple ici puisque *La Casa de los espíritus* retrace la généalogie d'une famille. Le point

---

<sup>100</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 89.

<sup>101</sup> *Loc. cit.*

<sup>102</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 448.

final du roman ne signifie pas qu'il n'y ait rien après, tout comme l'ouverture du roman sur les parents de Clara n'indique pas le point de départ, l'origine de la famille. D'ailleurs, ce roman correspond au dernier roman de ce qui est considéré comme une trilogie. *Hija de la fortuna*, le premier roman, fait déjà exister les ancêtres des personnages de *La Casa de los espíritus*, depuis 1843 alors que *La Casa de los espíritus* se termine sur l'année 1973. Il y a donc évolution dans le temps. Dans la même perspective, le genre romanesque crée des personnages qui s'inscrivent séparément d'une collectivité et ne répondent pas à une destinée. Au contraire, ils se caractérisent par leur rapport au temps et par l'inachèvement que celui-ci leur impose. Les personnages du roman ne peuvent pas « aller jusqu'au bout d['eux]-même[s] », ils n'ont pas d'autre choix que de s'en tenir à une

non-coïncidence de l'homme avec lui-même. Toujours demeurent en [eux] des virtualités irréalisées, des besoins inassouvis. [...] Il n'existe pas de formes qui pourraient incarner la totalité [des] possibilités [de l'homme] et exigences humaines, où il pourrait aller jusqu'au bout de lui-même [...]. Il reste toujours un excédent d'humanité non réalisé, toujours demeure la nécessité d'un futur, de sa place indispensable.<sup>103</sup>

Tout est possible à l'infini, tout est en devenir, rien n'est inéluctable. Et c'est justement parce que le futur n'est pas écrit. Le présent n'a pas valeur d'anticipation ici. Le temps du roman réfère au « moi » nous dit Bakhtine, à ce qui nous est contemporain ; l'auteur possède donc avec son roman des

relations nouvelles avec la représentation du modèle qu'il a élaborée : ils ont les mêmes mesures temporelles et axiologiques, le discours de l'auteur qui représente est au même plan que le discours représenté du personnage, et peut former avec lui (plus exactement : ne peut s'empêcher de former) des relations dialogiques et des combinaisons hybrides.

Ce nouveau statut de l'auteur premier, formel, dans une zone de contact avec le monde représenté, rend possible l'apparition de son image propre dans le champ de sa représentation.<sup>104</sup>

Nous reviendrons sur ce lien entre le roman et le contexte contemporain de l'auteur. Mais il permet déjà de concevoir l'impact qu'ont pu avoir les mouvements féministes, entre autres, sur le discours et les actes des personnages féminins *représentés* par les auteurs, sur la conception de la maternité et la construction des couples mère-fille représentés dans les romans. De même qu'il valide le caractère autobiographique que peut prendre l'écriture. L'auteur de romans dialogue avec

---

<sup>103</sup>*Ibid.*, p. 470.

<sup>104</sup>*Ibid.*, p. 462

son œuvre, la temporalité qui le relie à elle implique ce mouvement, même, d'après l'expression verbale « ne peut s'empêcher ». Le roman crée une passerelle temporelle entre la fiction et le réel, entre les personnages et l'auteur, et c'est un peu ce qui se passe dans *Le Désert mauve* à travers la scène où se rencontrent l'auteur (fictif ici) et son personnage. Il y a décloisonnement des frontières, et c'est bien de là que vient l'« hybrid[ité] » dont parle Bakhtine. Il y a mélange des genres et des réalités. Il y a donc imperfection. Alors que l'univers temporel de l'épopée se situe à distance, le roman convoque un temps historique agissant sur « la représentation littéraire qui acquiert une *actualité* spécifique » et devient par là-même *muable*<sup>105</sup>. Il y a sans cesse renouvellement, « réinterprétation et [...] réévaluation »<sup>106</sup>. A la lumière de ce développement, les couples mère-fille que les romans représentent s'avèrent en dehors de toute fixité et de toute perfection. Tout comme nous le mentionnions plus haut, le roman rend compte de l'évolution des personnages et de la puissance régénératrice qui se dégage de leurs représentations. L'incomplétude de ces dernières permet aussi de ne pas clore l'analyse et de laisser le champ d'études ouvert pour le futur. Tout comme elle valide une réflexion aujourd'hui, à partir de problématiques contemporaines qui ont un sens maintenant et en auront encore demain.

Revenons maintenant à la citation précédente et à « la crise » évoquée par Bakhtine. Le changement de temporalité, dit-il, provient de l'ouverture du monde et d'une simultanéité avec l'autre. Il est question d'échanges et d'implications collectives. Il y a rapport. Nous pouvons alors dresser un parallèle avec cette étude qui est motivée par le fait qu'il y a une concomitance au Niveau des conditions féminines, des identités féminines et de la manière dont se construit le lien entre mères et filles en Europe et en Amérique. Ceci produit un changement de conception et de compréhension à l'échelle des femmes dans une même temporalité. Bakhtine parle de monde patriarcal, ou plutôt de monde « semi-patriarcal » – l'ouvrage paraît pourtant en 1978, en pleine deuxième vague du féminisme européen – et c'est là aussi le point d'origine des mouvements des femmes qui basculent dans un temps historique commun qu'il faut étudier en tant que tel. Le genre narratif du roman, mais aussi du récit autobiographique, permet de comparer les conditions des femmes et leur place dans la société, et permet, surtout, d'étudier les implications contemporaines qui s'y rattachent afin de s'en servir comme lieu de réflexion et d'interprétation. Car les auteurs se servent de ce nouveau rapport au monde pour écrire sur le temps présent *en cours*, un présent collectif qui est en train de s'écrire.

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 464. Nous soulignons.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 465.

Le genre du roman s'avère donc être le genre le plus adapté pour notre sujet, en tant qu'il représente des personnages dans leur individualité mais en interaction avec le monde, et bien sûr pour son actualité intemporelle.

Outre la période d'écriture et de parution des romans qui constituaient un critère d'importance, nous l'avons déjà vu, parmi les romans traitant du couple mère-fille, nous avons aussi restreint le champ d'études aux filiations biologiques<sup>107</sup>, excluant les romans dont les couples mère-fille se résumaient exclusivement à des cas d'adoption, par exemple *Who Do You Think You Are ?* d'Alice Munro. D'autres romans ont été rejetés du fait qu'ils se concentraient davantage sur les couples hommes-femmes, aux dépens des mères et des filles, tel est le cas pour *Como Agua para chocolate* de Laura Esquivel<sup>108</sup>, *L'Amant* de Marguerite Duras, *La Voie lactée* de Louise Dupré. Nous avons de plus exclu les romans où les filles demeuraient dans la période de la petite enfance, ceux qui se concentraient sur le point de vue d'un seul membre du couple mère-fille, ou ceux qui, au contraire, se distinguaient par un éclatement et une multiplication de personnages principaux devenant par là-même secondaires ; ont aussi été mis de côté les romans dont les couples mère-fille luttèrent pour leur survie ou s'avéraient victimes de violence, citons par exemple : *Monkey Beach* d'Eden Robinson, *In the Language of Love* de Diane Schoemperlen, *Hija del silencio* de Manuela Fingueret, *Beggar Maid* d'Alice Munro, ou encore *La Memoria* de Louise Dupré, etc. Enfin, il était nécessaire que des liens existent entre les mères et leurs filles. Les relations rompues n'étaient donc pas pertinentes pour ce travail.

*Rue Ordener, Rue Labat, The Diviners, La Casa de los espíritus et Le Désert mauve* font évoluer des mères et des filles, parfois de plusieurs générations, dont les liens sont entretenus, même si l'adolescence les éloigne pour un temps, étape faisant partie de l'évolution de cette même relation. Chaque œuvre est singulière, en ceci qu'aucun schéma n'est le seul et l'unique. Il n'y a pas de règles imposées, il n'y a pas de normes, surtout à la lumière du contexte féministe qui bouleverse les lois patriarcales et initie de nouveaux rapports entre les sexes et une libération du corps de la femme. Les femmes se réapproprient la maternité, elles valorisent le féminin et tout ce que le patriarcat a passé sous silence à leur égard. Le lien mère-fille émerge alors de toute une

---

<sup>107</sup> Pour les principales ; dans *The Diviners*, le lien mère-fille du couple principal est biologique. La mère a par contre été adoptée alors qu'elle était jeune.

<sup>108</sup> Roman dont le titre résonne par ailleurs aujourd'hui à la lecture de *La Casa de los espíritus* à travers l'expression "El agua era como chocolate claro" (223).

tradition de silence et de tabous. Pour accéder à une identité qui leur est propre, les filles vont devoir résister à la logique phallogénique et lui trouver une alternative, pour elles, pour leur mère. Le combat a commencé mais la génération des mères constitue une étape dans un long cheminement. Elles transmettent leur révolution et leurs filles prennent la relève, tentant toujours de trouver nouveaux moyens, de nouveaux biais pour échapper à la tradition et à la condition féminine que la société leur a imposée malgré elles. Ces quatre romans font voler des barrières en éclats, ils s'opposent à la résignation, ils font apparaître de nouvelles possibilités et, surtout, ils refusent de recréer le schéma dichotomique en le renversant. Dans leurs combats et leurs quêtes, les mères et les filles font appel à des éléments différents mais arrivent souvent à la nécessité similaire de se libérer du poids qui les essentialise et les contraint. Ainsi, entrent en jeu l'espace et toute la problématique du pouvoir qui s'en dégage, l'accès au savoir, la recherche des origines, la valorisation de l'expérience et du corps, la magie et le surnaturel, la résistance politique, la voix et le silence, et, bien sûr, l'écriture. Toutes ces ressources sont autant d'indices, et de symboles, de la diversité des femmes et des moyens par lesquels elles trouvent la possibilité et l'opportunité de s'émanciper. Cette mosaïque multiple offre l'avantage d'une problématisation des rapports mère-fille sous toutes leurs dimensions, avec toute l'ouverture à l'autre qui les caractérise, sans les emprisonner dans des carcans.

#### **1.4.1 *The Diviners* et la problématique des origines**

*The Diviners* de Margaret Laurence est chronologiquement le premier roman de ce corpus puisqu'il paraît en 1974. Il a obtenu le Prix du Gouverneur général du Canada. C'est l'histoire d'une jeune femme indépendante, Morag Gunn. Si nous avons rejeté les romans où l'unique relation maternelle n'était pas biologique, ce cas de figure apparaît toutefois dans *The Diviners*, en parallèle à celle de la narratrice avec sa fille. Si le personnage principal est adopté quand elle est enfant, elle donne elle-même ensuite naissance à une fille qu'elle élève seule. D'un côté, une relation maternelle biologique, de l'autre une relation de substitution, de remplacement, les deux révélant des dysfonctionnements multiples – dont l'origine s'avère liée à cette première relation à la mère « étrangère ». La narratrice exprime un profond sentiment d'exclusion. Surtout que les parents adoptifs ne correspondent pas à l'attente de la jeune fille. De condition modeste, ils n'ont pas fait d'études et le père, Christie, est l'éboueur de la ville, un métier que la jeune fille a du mal à accepter. Pourtant, en dehors de la sphère publique, le père incarne tout autre chose. Il devient le père aimant dont les talents de narrateur réjouissent l'enfant. Les sentiments de honte et de culpabilité nourrissent le personnage principal. A la fois abandonnée par les parents biologiques et

rejetée du monde patriarcal, Morag essaie de trouver sa place dans la société sans pour autant sacrifier ce qu'elle est, ce qu'elle veut être. Le personnage de Morag Gunn incarne un symbole en tant qu'elle pose la question de la légitimité de la vie suite au premier abandon. Son enfance se déroule en marge d'un village des prairies canadiennes, mais l'expérience de la solitude devient rapidement une force qui permet au personnage d'affronter ensuite la ville et l'oppression des hommes dont elle fait l'expérience à plusieurs Niveaux. En perpétuelle quête d'amour, depuis l'abandon de la mère biologique, elle parcourt un long chemin à travers le Canada et arrive finalement à mener la vie qu'elle s'était fixée comme objectif. Une vie où elle refuse de se laisser opprimer par le système patriarcal. Morag est écrivain, l'écriture est un refuge. A l'ouverture du roman, elle habite dans la campagne, de nouveau, avec sa fille Pique déjà âgée de dix-huit ans. Le roman retrace par analepse la vie passée de la mère, tandis qu'il présente parallèlement la préoccupation de celle-ci à comprendre sa fille dont le père, Jules Tonnerre est un chanteur de country métis et dont le métissage sera au centre des réflexions de sa fille. Pique a déjà quitté la maison dès la première page du roman, élément qui impulse tout le reste. C'est cette absence, cette fugue, qui fait resurgir les souvenirs de la mère, et pose la question de l'identité *et* de la jeune fille *et* de la mère. Ce roman révèle la prise de conscience et l'éveil du féminin dans la société occidentale, et plus précisément canadienne anglaise. Les diverses situations auxquelles les personnages féminins doivent faire face témoignent en effet du développement de la condition féminine engagé par les femmes en ce XX<sup>e</sup> siècle. Les revendications féministes construisent le personnage de la mère et la relation mère-fille se révèle progressivement dans toute son ampleur à travers les pages de Laurence. Dans un entretien diffusé par la CBC, Laurence parle en effet de Morag comme d'une féministe qui ne l'exprime pas en ces termes. Elle incarne l'une de ces nombreuses femmes qui ont du mal à s'affirmer, ne savent pas comment s'assumer et ne savent pas comment trouver une voie de sortie, mais qui pourtant résistent et continuent de chercher. Il est fort intéressant que le présentateur légitime le féminisme du personnage par le fait qu'elle rejette son mari. Laurence répond par l'affirmative, expliquant que pour le personnage, cette séparation « était nécessaire à sa survie »<sup>109</sup>. Tout comme son auteur, la raison qui a poussé Morag à divorcer réside dans la volonté de refuser l'oppression masculine, le besoin d'indépendance, la nécessité d'écrire. Le personnage s'avère en effet prisonnier de ce mariage. Se succèdent alors de nombreuses relations brèves avec les hommes, sur le modèle de la vie de l'auteur, encore une fois, le personnage féminin luttant pour échapper à tout ce qui la sépare de la liberté. Les personnages féminins de ce roman ont du mal à se construire, ils luttent pour s'assumer mais aussi pour

---

<sup>109</sup> Robert Fulford, "Margaret Laurence : Canada's Divine Writer", "The Diviners", Programme "Sunday Supplement", radio CBC, 19 mai 1974, 7 min. 55 [http://archives.cbc.ca/arts\\_entertainment/literature/topics/161/](http://archives.cbc.ca/arts_entertainment/literature/topics/161/) (4 juin 11)

s'affirmer dans un monde qui cherche à *tout prix* à les amarrer. La protagoniste décide d'avoir sa fille seule, le père sera donc absent dans les premières années de la vie de celle-ci mais cette lacune pèse, d'autant plus que la jeune fille, elle-même métisse, ne comprend pas ses origines qui constituent toutefois la part physique la plus visible de son identité, après le fait d'être une femme. Pique reproche à sa mère de lui cacher ce père, et la fugue qu'elle fait dès le début du roman en est un signe. Parallèlement aux souvenirs de la mère qui nous font parcourir le Canada, Pique voyage elle aussi, et part finalement sur les traces de sa mère, jusqu'à mieux la comprendre par l'intermédiaire de l'espace, à l'image du personnage de Mélanie chez Brossard : l'espace joue le rôle de révélateur. Là encore, un mouvement d'alliance et d'aliénation caractérise les deux personnages féminins. Il doit y avoir départ de la fille pour qu'un retour auprès de la mère soit ensuite possible, retour qui permet à la relation mère-fille d'être viable.

Lorsque Robert Fulford demande à l'auteur la raison qui l'a poussée à choisir les « Diviners » pour titre alors que les devins et oracles sont très peu présents dans le roman – assertion par ailleurs discutable –, Laurence fait référence à sa manière d'écrire, un processus qu'elle considère comme une sorte d'art divinatoire<sup>110</sup>. Tout comme un devin, elle tâtonne et s'oriente vers le personnage qu'elle a imaginé et essaie de l'attraper, de le cerner et d'entrer dans sa tête, comme s'il existait vraiment. Morag Gunn explore un passé historique afin de découvrir le sens du présent, à l'image de l'auteur qui l'a créée.

#### **1.4.2 La Casa de los espíritus ou la généalogie féminine**

Isabel Allende écrit *La Casa de los espíritus* la décennie suivante. Huit ans séparent sa publication de celle de *The Diviners*. Loin d'illustrer une émancipation féminine effrénée, ce roman chilien peut sembler à première vue revenir en arrière tellement la tradition y est implantée, du moins en apparence. Là encore, plusieurs générations sont représentées, quatre pour être exact, avec des filles dans chacune d'elles. Tout d'abord Nivea qui a plusieurs filles dont Clara, ensuite Blanca, qui aura à son tour Alba. Mais nombreux sont les personnages qui les entourent. Clara se marie avec Esteban Trueba, un homme ambitieux qui représente le patriarcat à tout point de vue, non seulement sur ses terres, dans sa famille, et aussi plus tard en politique. Le contexte historique confronte toutes les populations, les fait s'affronter, aussi. Le spectre de la religion catholique plane

---

<sup>110</sup>*Ibid.*



sur le roman et contribue à renforcer le modèle de la famille traditionnelle ainsi que celui d'une société dirigée par les hommes aux dépens des femmes. Pourtant, des révolutions inquiétantes et nécessaires sont initiées par celles-ci en vue de combattre l'autorité masculine usurpatrice. Face à la violence des hommes, Clara, le personnage féminin principal, commence par se retrancher dans un autre monde, celui de l'au-delà, un monde surnaturel et psychique. Tout d'abord jeune fille, ensuite mère et enfin grand-mère, le roman se construit autour de ce personnage dont nous suivons l'existence en Amérique du Sud. Clara est sans aucune doute le personnage qui insuffle un vent de rébellion et de liberté sur la famille et au sein de toute sa descendance féminine – de plus en plus militante –, jusqu'à permettre aux femmes d'accéder au pouvoir en même temps qu'elles transforment le personnage d'Esteban et déconstruisent les catégories. Clara a des dons, elle a des prémonitions et communique avec l'au-delà, elle s'enferme aussi dans le silence, si bien que lorsqu'elle est enfant, tout le monde la croit muette. Mais Clara utilise le silence, et elle en fait très vite une arme contre la condition traditionnelle des femmes, notamment vis-à-vis de son mari autoritaire. Sa fille Blanca tombe quant à elle amoureuse d'un paysan, fils de celui qui s'occupe des terres d'Esteban, réalité contre laquelle le père s'oppose par tous les moyens. La lutte des classes est enclenchée, d'autant plus que le jeune homme sera l'un des chefs de file du mouvement révolutionnaire qui s'oppose au parti d'Esteban. A travers cette relation amoureuse, la jeune fille va ébranler les fondements de toute une société latino-américaine, résistant à tous les stéréotypes assimilés aux femmes. De cette union interdite naît par la suite Alba qui, malgré la rupture entre Esteban et sa fille, c'est-à-dire la mère d'Alba, sera sûrement la plus proche de celui-ci. Une relation très solide se construit entre le grand-père et sa petite-fille et c'est elle qui achèvera sa conversion en un homme réceptif aux femmes et à leur liberté. Alba mène pourtant un combat acharné contre le régime politique de son grand-père, elle incarne la figure de la résistante dans le roman et subira les conséquences du sexisme et de l'autoritarisme passés de celui-ci au moment du Coup d'Etat. Il n'y a pas tant de séparation franche entre les filles et leur mère dans ce roman, il s'agit plutôt d'un combat qu'elles mènent toutes de front, chacune à sa manière, chacune en son temps. Elles forment un bloc solidaire face aux attaques masculines et se construisent les unes grâce aux autres. La fin du roman s'achève sur un Coup d'Etat et tout l'autoritarisme et la violence qu'il implique, notamment à l'encontre des femmes. Mais la force de la généalogie féminine redonne espoir. Le personnage de Clara tient des journaux tout au long de sa vie, ce sont eux qui constituent la majorité du roman que continuent à écrire, côte à côte, Esteban et sa petite-fille Alba. Dans ce roman, à côté des trois couples mère-fille, il convient aussi d'ajouter la relation qui existe entre Alba et sa grand-mère Clara, un peu à la manière du tableau de Léonard de Vinci « La Vierge à l'enfant, avec sainte Anne » que Sigmund Freud analyse comme la double relation maternelle

vécue par de Vinci lui-même avec une mère et une grand-mère paternelle. Et ceci n'est pas sans rappeler *Rue Ordener*, *Rue Labat* de Kofman où la dame chez qui vivent mère et fille pendant la guerre incarne là aussi cette *grand-mère-mère*. Les relations maternelles se jouent donc à plusieurs Niveaux. Figurent aussi chez Allende la mère d'Esteban et sa sœur dont la vie se résume à s'occuper de cette dernière, alitée. Nous comptons donc cinq couples « mère »-fille qui permettent de mettre en scène fusion et distanciation, trahison et culpabilité, violence et amour, dépendance et autonomie, ou encore un renversement de pouvoir entre la mère et la fille qui, devenue adulte, s'occupe de sa mère comme si celle-ci était (re)devenue enfant.

Premier roman de l'auteur, il a surpris par son écriture habile et sa construction achevée ; il a d'ailleurs connu un immense succès, et a contribué à la reconnaissance internationale de son auteur, notamment grâce au Prix du Grand Roman d'évasion qu'il a reçu en 1984. *La Casa de los espíritus* est considéré comme une allégorie du passé, du présent et du futur de l'Amérique latine en même temps qu'il témoigne d'une époque historique et de tout un peuple. Il représente la survie de l'espoir ainsi que des femmes exceptionnelles à travers lesquelles il souligne les bouleversements de toute une nation en l'espace de plus d'un siècle. L'auteur n'hésite pas en effet à donner la parole à tous les opprimés, que ce soit de par leur classe, leur nationalité ou leur sexe.

### **1.4.3 *Le Désert mauve*, lieu de refuge et espace féminin**

Le second roman canadien provient de la littérature québécoise. *Le Désert mauve* de Nicole Brossard paraît en 1987. De cinq ans le cadet de *La Casa de los espíritus*, il renverse la donne en arborant des couleurs postmodernes dans un Québec en pleine crise, où le féminisme est partout, de tous les combats, où le militantisme s'est éveillé et commence à résonner. Ce roman se concentre sur une seule relation mère-fille, mais non moins problématique et complexe. Kathy Kerouac tient un motel en Arizona, le Motel Mauve. Elle y vit avec son amie Lorna Myher, et sa fille Mélanie, âgée de quinze ans. Cette « relation à trois », comme l'appellent Caroline Eliacheff et Nathalie Heinrich, évince les hommes, évince le père. En résulte de nombreux problèmes sur la fille qui se sent exclue de l'univers de sa mère. Elle lui reproche d'ailleurs d'être davantage une femme qu'une mère. L'exclusion des hommes dans cette famille crée des disjonctions qui ont un impact sur la quête d'identité de la jeune fille. Brossard aborde notamment l'homosexualité. Mélanie cherche à renouer avec sa mère, et elle le fait métaphoriquement à travers sa relation avec la géomètre Angela Parkins, relation à partir de laquelle s'anticipe la fin du récit lorsque cette dernière est assassinée.

Mélanie est une jeune fille rebelle qui, pour échapper à sa mère, se réfugie sur les routes au volant d'une voiture et rejoint le désert qui devient son univers en marge de la « civilisation » patriarcale. C'est ce départ qui permet à la relation mère-fille de se ressouder ensuite.

Le roman joue sur la forme, Brossard travaille sur les marges. Elle construit *Le Désert mauve* dans une mise en abyme qui donne vie à un auteur fictif et à sa traductrice. Laure Angstelle est l'auteur du « Désert mauve », premier récit que Maude Laures s'attelle à traduire. Le roman de Brossard se divise donc en plusieurs parties. Au « Désert mauve » de Laure Angstelle succède « Un livre à traduire » qui propose les notes de la traductrice, des fiches sur les « [l]ieux et objets », les « [p]ersonnages », les « [s]cènes », les « [d]imensions » ainsi qu'un dossier de photographies sur « l'homme long ». Ce dernier est le seul personnage masculin à parcourir le roman dans son ensemble, il représente la société, la norme patriarcale. Enfin, Maude Laures propose sa traduction « Mauve, l'horizon », une traduction en français du français. A travers le travail de traduction, les personnages se confient, s'étiolent et se construisent. La nécessité de se lever contre la société et ses normes phallogocentriques, de faire entendre la voix du féminin et de voir déferler le souffle de la liberté construit tout le roman. Le conflit de la fille vis-à-vis de sa mère est aussi évident que dans l'autre roman canadien, *The Diviners*. Il y a fuite, il y a affrontement, notamment à travers le langage et l'univers tout entier. Mélanie est en quête d'absolu, elle n'hésite pas à remettre en question le rôle de la mère et plus précisément celui de la transmission. Comment apprendre à sa fille à être indépendante sans lui faire ressentir de l'indifférence à son égard ?

*Le Désert mauve* a été traduit en plusieurs langues. Représentatif d'une écriture à la fois intime et ouverte sur le monde, ce roman postmoderne québécois laisse une place essentielle à la langue poétique et à la réflexion formelle. Il témoigne aussi de la profonde conscience féministe de son auteur et révèle ainsi une écriture sensuelle qui vient du corps, sans pour autant la séparer de l'analyse. Tout coïncide dans l'écriture de Nicole Brossard.

#### **1.4.4 Rue Ordener, Rue Labat ou le traumatisme de l'entre-deux**

Enfin, la dernière œuvre sélectionnée, récit autobiographique écrit par Sarah Kofman, date de 1994. De par sa nature profondément autobiographique et la diégèse insupportable à laquelle il fait référence, la France en pleine Seconde Guerre mondiale, ce récit s'appréhende différemment.

Le contexte historico-politique dresse des parallèles avec le roman d'Allende, mais *Rue Ordener, Rue Labat* va plus loin, il acquiert une puissance singulière à travers le point de vue de la jeune fille. Kofman fait en effet appel à sa mémoire, à une mémoire à la fois individuelle et collective, pour écrire ce récit. Elle l'écrit à partir des yeux de l'enfance et de son expérience première, ce à quoi s'ajoute la compréhension de l'adulte. *Rue Ordener, Rue Labat* s'ouvre sur la Seconde Guerre mondiale et continue jusqu'après la Libération, lorsque la jeune fille est plus âgée et fréquente l'université. Le texte se termine en fait sur la mort de « la dame » que la fille appelle par la suite « mémé ». Les Kofman sont juifs. Le père est rabbin. La famille est donc en danger dans ce climat politique. Après l'arrestation du père rue Ordener, la mère biologique de la jeune fille cache ses enfants où elle peut, chez qui elle peut, de façon à les protéger et assurer leur survie. Après plusieurs tentatives, Sarah, rebaptisée Suzanne par la suite, est finalement accueillie rue Labat, en zone occupée, chez « la dame » et à partir de là se brouillent les relations mère-fille, ou plutôt elles se multiplient et évoluent. La petite fille, âgée de sept à neuf ans sous l'Occupation, commence à tisser des liens avec cette « seconde » mère, ce qui crée beaucoup de tensions entre les deux femmes adultes. La mère biologique tente en effet par tous les moyens de reprendre sa fille et de réinstaurer le lien naturel légitime qui les unit. Mais c'est sans compter la condition de la mère juive qui refuse l'émancipation de sa fille. Une relation tumultueuse et violente s'instaure alors entre la narratrice et sa mère. C'est dans ce contexte que grandit la narratrice et qu'elle doit construire son identité, entre une mère biologique et une mère adoptive qui finissent toutes deux par connaître le rejet, notamment grâce à la soif de connaissances de la jeune fille qui privilégie son émancipation. Deux couples mère-fille apparaissent, « mémé » incarnant à la fois la Sainte Anne de de Vinci et le substitut de la mère. Une dualité se construit alors avec d'un côté la « bonne mère » et de l'autre la « mauvaise mère ». Surgissent des conflits, des liens de pouvoir, une volonté d'emprise et tout le ravage qui en découle. Des violences physiques sont même subies par la fille, imposées par la mère. Il y a chez la mère le désir de posséder et de contrôler l'enfant, ce qui se traduit par la nécessité, chez la fille, de fuir.

*Rue Ordener, Rue Labat* fournit des clés qui éclairent les enjeux de toute l'œuvre philosophique de Kofman à partir du traumatisme de la guerre et de la déportation de son père. Tout est lié. Elle avoue elle-même, dès la première page, que ses « nombreux livres ont peut-être été des voies de traverse obligées pour parvenir à raconter “ça” »<sup>111</sup>. Ce récit est le dernier écrit par l'auteur, le plus difficile à écrire car il est autobiographique et revient à l'origine de la blessure, celle de toute sa vie, une blessure incicatrisable. Kofman s'y dévoile, mais à travers une écriture de

---

<sup>111</sup> Sarah Kofman, *Rue Ordener, Rue Labat*, op. cit., p. 9.

la pudeur, au creux de la littérature, dans une dernière tentative, essaie de se libérer du poids de l'Histoire et de son histoire.

Nous considérons ces quatre œuvres exemplaires. Toutes les filles suivent un schéma à la fois proche et distant. La jeune fille grandit, elle entre en conflit avec la mère et la société patriarcale qu'elle ne comprend pas toujours dès le départ. S'ensuit une rupture, un départ, une fuite ; et c'est par cet unique moyen que la fille peut se construire en tant que personne individuelle mais appartenant à toute une lignée de femmes. Chez Kofman, c'est l'apparition de mémé qui instaure la première rupture entre fille et mère, chez Brossard, c'est le personnage de Lorna et chez Laurence ce sont les origines paternelles. Allende est plus nuancée, fondant son roman sur la solidarité des femmes entre elles. Les filles se détachent de leur mère, mais sans véritable conflit ; Clara instaure une distance à travers le silence, Blanca part faire des études. C'est à travers cette distance d'avec la mère que la fille peut retrouver l'importance de cette même relation qui la lie à cette dernière ; c'est aussi par ce moyen qu'elle prend conscience du chemin parcouru par sa mère et de ses revendications en vue de valoriser le féminin à travers un combat contre la logique de « la loi du père ». Ou alors, comme dans *Rue Ordener*, *Rue Labat*, c'est à partir de là que la fille se sépare véritablement de sa mère dont la conception de la vie est trop différente pour pouvoir réconcilier les deux personnes. L'espace joue alors un rôle essentiel dans *Le Désert mauve* et *The Diviners*, les deux romans canadiens, tandis que l'entrée à l'université libère la narratrice de Sarah Kofman de l'emprise de sa mère qui s'oppose d'ailleurs aux études de celle-ci. Evidemment, ce schéma n'est pas normatif, et nous verrons comment chacun des textes représente ces différentes étapes, si elles ont lieu, et ce qu'impliquent leurs ressemblances et leurs différences. Les quatre textes placent enfin l'acte d'écriture au centre de la relation mère-fille : à travers la profession de Morag chez Laurence, à travers l'écriture des journaux de Clara chez Allende et les notes que prend Mélanie chez Brossard. Quant à Kofman, c'est l'acte d'écrire le récit lui-même qui s'associe à la ferveur de lire de l'auteur enfant. A travers l'élaboration des relations mère-fille mises en scène par ces romans, nous pouvons concevoir une émancipation des femmes, le développement d'une identité féminine – mais aussi remarquer la volonté de déconstruire les rapports de sexe et de pouvoir, la revendication voire la révolution entreprise par les mères et les filles dans un monde où elles doivent lutter pour se créer une place à égalité, et c'est ce que l'écriture transmet.

## **1.5 Mise en scène d'écrivains**

Faut-il dire, pour une femme, un auteur, une autrice, une auteure ? Ou encore une auteuresse, une aut(h)oresse, une écrivaine ? Dès lors que nous devons nommer, nous devons faire un choix, mais lequel s'avère-t-il le plus pertinent, surtout lorsqu'il s'agit de s'inscrire dans la problématique des rapports de sexes et de genres ? Le substantif « auteur » est masculin mais son équivalent féminin « autrice », bien que rare, existe aussi dans les dictionnaires français. Au Québec, c'est l'emploi d'« auteure » qui fait référence, mais aussi celui d'« écrivaine » que l'on rencontre d'ailleurs aussi en France, notamment sous la plume d'Annie Ernaux. Et si les trois dernières acceptions indiquées apparaissent au XIX<sup>e</sup> siècle, elles n'entrent toutefois pas dans l'usage commun en France. A partir de ce constat dans la langue, mentionnons quelques thèses divergentes permettant d'éclairer les implications que sous-tend le choix du masculin ou du féminin quant aux mots « auteur » et « écrivain ». Nous en viendrons alors ensuite à dresser le portrait rapide de Laurence, Allende, Brossard et Kofman qui, pour chacune, révélera les raisons ayant motivé leur présence au cœur de cette recherche.

Utiliser « un auteur » ne rend pas compte de la différence sexuelle des femmes, or dans une perspective différentialiste, il est essentiel de marquer cette différence. Une entreprise de féminisation de la langue a donc été entreprise en France, mais sans réel consensus. Pourtant, nombreux sont ceux qui ont vanté les mérites du français à cet égard, par exemple Rémy de Gourmont :

Un journal discourait naguère sur authoresses, et, le proscrivant avec raison, le voulait exprimer par *auteur*. Pourquoi cette réserve, cette peur d'user des forces linguistiques ? Nous avons fait *actrice*, *cantatrice*, *bienfaitrice*, et nous reculons devant *autrice*, et nous allons chercher le même mot latin grossièrement anglicisé et orné [...] d'un grotesque *th*. Autant avouer que nous ne savons plus nous servir de notre langue et qu'à force d'apprendre celle des autres peuples nous avons laissé la nôtre vieillir et se dessécher<sup>112</sup>

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire juste au moment où la première vague du mouvement féministe commence à se profiler en France, la féminisation de la langue était déjà initiée. Or nous remarquons un type de lexique défini quant aux noms féminisés dont parle de Gourmont. « [A]ctrice, cantatrice, bienfaitrice » correspondent à des réalités de l'époque, des réalités auxquelles les femmes avaient accès. Le métier d'auteur est bien différent. Au XX<sup>e</sup> siècle, encore,

---

<sup>112</sup> Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française* (1899), cité par Marina Yaguello, *Le Sexe des mots*, Paris, Belfond, 1995, p. 31-33. L'auteur souligne.

« l'auteur détient une autorité qui ne se concède pas à n'importe qui »<sup>113</sup>. Tout ce qui renvoie à un certain pouvoir de même qu'à un statut social prestigieux demeure étranger aux femmes. La langue a donc beau offrir des possibilités voire des facilités, des réticences de taille empêchent le phénomène de se généraliser et d'aboutir à une « complète » féminisation de la langue. L'appropriation d'un mot à consonance étrangère illustre bien le fait que cette réalité professionnelle demeure *étrangère* aux femmes. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce même argument linguistique est toujours d'actualité, il est même utilisé dans le but de critiquer les femmes qui atteindraient « au génie de la langue » en refusant de féminiser le nom de leur profession, devenant par là-même « monstru[euses] » :

la facilité avec laquelle le français, soit par le procédé flexionnel, soit par le procédé suffixal, sait former des féminins différenciés, devrait vraiment détourner les femmes adoptant des professions jusqu'à ces derniers temps masculines, de ridiculiser leurs efforts méritoires par des dénominations écœurantes et grotesques, aussi attentatoire au génie de la langue qu'aux instincts les plus élémentaires. Le bon sens populaire a jusqu'ici résisté à cette extraordinaire entreprise : on dit couramment une avocate, une doctoresse ; mais il est à craindre que la ténacité des intéressés n'emporte le morceau [...]. Ne se rendent-elles pas compte [qu'en ayant recours au masculin] elles ne font que se proclamer elles-mêmes des monstruosités ?<sup>114</sup>

Dans cette citation de Jacques Damourette et Edouard Pichon, c'est le droit à la différence qui est souligné dans la langue, une différence qui doit s'aligner sur les professions auxquelles les femmes accèdent. A ne pas opter pour cette différence, les femmes deviendraient donc, selon les auteurs, « ridicul[es] », « écœurantes et grotesques », ce à quoi s'ajoute enfin la « monstruosit[é] »... Cette utilisation d'un lexique hyperbolique est en revanche assez déconcertante. Provient-elle de la concordance des deux sexes que provoquerait l'association masculin-féminin d'une telle « entreprise » ? C'est-à-dire de l'égalité et de la superposition des deux « sexes » chez une même personne ? Le nom masculin de la profession semble en effet, d'après eux, incompatible avec une femme.

Du point de vue des femmes, la question se pose aussi en termes de différence et d'égalité. Mais ce qui pourrait être considéré comme une différence positive, en ajoutant l'identité femme au mot « écrivain » prend un tout autre sens. Gage d'une discrimination positive, l'expression de la différence naturelle cantonne précisément les femmes à une sous-catégorie masculine. C'est comme si accoler le sexe à la profession servait d'excuse, de légitimation des catégories. Telle est l'implication des propos de Benoîte Groult ci-dessous :

---

<sup>113</sup> Yaguello 37

<sup>114</sup> Jacques Damourette et Edouard Pichon, *Des Mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française* (1911-1927), Paris, D'Artrey, 1968, paragraphe 277.

Comme on est mal dans sa peau, on peut se sentir mal dans ses mots. Je me suis aperçue que j'hésitais toujours sur la façon de me nommer. Fallait-il dire : je suis une femme-écrivain ou écrivain-femme ? Ou je suis UN écrivain ? cette mention obligatoire de mon sexe en même temps que de mon métier me gênait. Comme si, du fait de ce sexe qu'il fallait signaler, je n'étais plus un écrivain tout court, un écrivain normal. La normalité étant masculine bien entendu. [...] En disant écrivain-femme, j'accréditais l'idée que je ne faisais pas tout à fait de la littérature. [...] je suis gênée aux entournures par le fait de me désigner comme UN écrivain ou UN auteur. [...] Pour reprendre ma comparaison vestimentaire, tout se passe comme si on avait fini par autoriser les femmes à exercer des métiers d'homme, mais à condition qu'elles adoptent l'uniforme des hommes et ne le mettent pas à leur mesure. Qu'elles portent en somme le signe du masculin, comme une défroque trop grande pour elles, comme le symbole visible de leur transgression.<sup>115</sup>

La nomination est donc assurément problématique et dialectique. Faut-il revendiquer l'égalité des sexes ou valoriser la différence naturelle ? Pour refuser d'être reléguées en marge de ce à quoi correspond une profession dans l'opinion commune, entendons une profession *in fine* masculine, les femmes doivent accepter cette disjonction qui leur incombe. Dans tous les cas, elles doivent faire un sacrifice. A moins que l'on considère le genre masculin comme le genre « neutre » du français, mais encore ici, nous nous trouvons devant une impasse. Le genre neutre, en latin, n'est ni féminin ni masculin. Le neutre n'existe pas parmi les genres grammaticaux français. Le mot masculin signifie donc toujours quelque chose. C'est pourtant la thèse inverse que les membres de l'Académie française soutiennent suite à la création en 1984 de la « commission de terminologie relative au vocabulaire concernant les activités des femmes » qui avait pour but d'y légitimer leur place. Cet acte a suscité la rédaction d'une Déclaration à l'intérieur de laquelle Claude Lévi-Strauss, entre autres, rappelait le caractère « non marqué » du genre masculin, par opposition au féminin. Et linguistiquement, grammaticalement, c'est une réalité, mais une réalité instaurée par la loi patriarcale. Le masculin « l'emporte », nous apprend la grammaire. Il en arrive donc à désigner à la fois hommes et femmes, masculin et féminin, mais sous le signe de l'oppression et de l'asservissement, sous le signe de la « norme ». La situation est donc complexe.

Ceci dit, nous préférons nous en tenir à l'étymologie latine masculine « auctor », c'est-à-dire le « garant, [l']autorité, [la] source », « celui qui pousse à agir », le « créateur, [l']initiateur »<sup>116</sup>, peu importe son *genre*, et l'appliquer en tant que tel aux femmes, sans leur imposer d'étiquette supplémentaire qui les discriminerait davantage en les déplaçant, en les évacuant vers des catégories et des classifications *autres*. Voilà pourquoi nous parlerons des

---

<sup>115</sup> Benoîte Groult, « Je suis une écrivaine », *Médias et langage*, n° 19-20, avril 1984, p. 20.

<sup>116</sup> Dictionnaire *Le Gaffiot*, *op. cit.*



*auteurs* Sarah Kofman, Isabel Allende, Nicole Brossard et Margaret Laurence, et non des *auteures*, sans que ce substantif masculin ne leur ôte quoi que ce soit.

### 1.5.1 Quatre auteurs, quatre singularités

Il convient tout d'abord, avant de présenter les auteurs, de préciser que l'absence d'auteurs masculins ne résulte pas d'un choix délibéré fait *a priori*. Il s'agit plutôt d'une conséquence, la conséquence du fait que les hommes n'écrivent pas de textes dont les mères et les filles en constitueraient les pierres angulaires. Tout comme un Français (à supposer qu'il ne parle pas chinois et n'ait jamais voyagé) ne peut écrire une œuvre en chinois sur la Chine antique, parce qu'il s'agit d'une histoire et d'une langue qui lui sont étrangères, avec un alphabet différent et des codes qu'il ne connaît pas. Réalité à la fois historiographique et épistémologique. Un couple mère-fille peut s'intégrer dans la trame narrative d'un roman écrit par un homme, mais les enjeux exposés et l'ampleur de son traitement ne sauraient être les mêmes que sous la plume d'un auteur féminin – qui en a personnellement fait l'expérience. C'est que le lien mère-fille *est* féminin, il implique les femmes, il implique des filles et leur mère.

Margaret Laurence, Nicole Brossard, Isabel Allende et Sarah Kofman se sont imposées dans le choix de ce corpus pour plusieurs raisons. Non pas parce qu'elles étaient des femmes puisque, comme nous venons de l'indiquer, cette réalité s'est imposée d'elle-même à la lecture des œuvres littéraires, mais parce qu'elles privilégiaient toutes les relations mère-fille dans au moins l'une de leurs œuvres littéraires. Les romans et autres œuvres narratives ont fait l'objet d'une sélection avant les auteurs, c'est donc à partir de cette sélection par le texte et les enjeux maternels représentatifs qui s'en dégageaient que nous avons par la suite choisi ces quatre auteurs. Toutes quatre nous offrent une représentation riche et complexe de ce à quoi peuvent correspondre les couples mère-fille. Elles sont de plus issues de contextes socioculturels, géopolitiques et linguistiques différents mais sont toutes contemporaines les unes des autres, un point d'intérêt primordial pour l'analyse diachronique. Leur conscience féministe leur réserve de plus une place de choix. Qu'elles aient activement participé aux mouvements féministes ou qu'elles soient restées plus discrètes, chacune revendique à sa manière une forme de féminisme dont l'œuvre témoigne. Enfin, trois d'entre elles insèrent des références autobiographiques dans leur récit, jusqu'à *Rue Ordener, Rue Labat* qui se présente véritablement comme un récit autobiographique, n'hésitant pas à créer une coïncidence entre le temps historique et la création littéraire, intemporelle.

Toutes quatre de ferventes revendicatrices, elles se sont toujours battues pour de nombreuses causes, dont celle des femmes. Luttant dans des organisations, mais surtout par l'intermédiaire de leur arme favorite, l'écriture, elles dévoilent des œuvres littéraires et critiques à leur image et à la lumière du contexte historique dans lequel elles vivent. Butant dans leur vie personnelle contre les obstacles dressés par le patriarcat et des sociétés phallogocentriques, Laurence, Brossard, Allende et Kofman ont su atteindre et révéler le potentiel de chacune de leurs héroïnes, dévoilant subrepticement tout d'abord, explicitement ensuite, l'ampleur de leurs capacités en tant que femmes, au-delà du cocon familial et sociétal qui les retient prisonnières contre leur gré. Qu'il soit articulé ou non, explicitement formulé ou non, un certain féminisme apparaît donc chez ces quatre auteurs qui, de manière singulière, apportent chacune leur pierre à un édifice qui se veut universel, même si pour Kofman, le féminisme n'est pas explicitement formulé en ces termes. Elles pointent du doigt l'indépendance à laquelle les femmes ont droit, mais aussi la spécificité, l'originalité – l'étrangeté ? l'altérité ? – de leur identité en tant que femmes.

Toutes issues du monde occidental d'une même ère, elles apportent toutefois une perspective propre à leur aire géographique, leur aire culturelle, leur aire linguistique mais aussi à leur *background* scolaire, académique et professionnel. Kofman est fortement ancrée dans la philosophie tandis que Brossard se situe davantage du côté du poétique, même lorsqu'elle écrit des romans comme *Le Désert mauve*. Le réalisme magique d'Allende trouve son écho chez Laurence, ne serait-ce que dès le titre *The Diviners* qui a été traduit en français par *Les Devins* ou encore *Les Oracles*<sup>117</sup>. Les questions identitaires se révèlent au cœur de l'œuvre de Laurence tout comme dans les derniers récits fictionnels de Kofman qui, dans *Rue Ordener rue Labat*, écartelée entre deux mères, deux religions, deux identités, deux appartements, deux rues, ne sait plus « qui elle est ».

Nous ne saurions oublier l'acte d'écrire lui-même, qui rapproche non seulement les quatre auteurs, mais aussi les héroïnes des romans de chacune. Si Laurence et Allende ont été journalistes, Brossard et Kofman ont écrit pour des revues ainsi que de nombreux ouvrages ou essais critiques. Si Kofman est profondément philosophe, Brossard est théoricienne. Et Allende a, quant à elle, enseigné la création littéraire<sup>118</sup>. L'écriture apparaît ici telle une catharsis, mais aussi comme un

---

<sup>117</sup> Margaret Laurence, *Les Devins*, Sophie Bastide-Foltz (trad.), Éditions Joelle Losfeld (coll. « Littérature étrangère »), 2010 ; Margaret Laurence, *Les Oracles* (trad.), Montréal, Éditions CLF, 1979.

<sup>118</sup> En anglais : "creative writing". Le verbe « créer » dans cette expression, autant en français qu'en anglais, prend toute son importance. Il fait appel à la matrice, au façonnage, à l'association de l'imagination et de l'intellect. Il y a gestation de l'écriture. Créer revient à donner vie à quelque chose qui n'existait pas encore de même que cette action insiste sur le sujet à l'origine de l'engendrement de l'objet.

processus analytique, un espace critique voire une arme de combat, permettant d'extérioriser et d'ouvrir au monde ce qui est demeuré intériorisé sous le poids et le spectre du masculin.

Provenant de familles recomposées, « adoptée » par des mères de substitution, ayant vécu la guerre ou la révolution, mariée, célibataire ou divorcée, avec ou sans enfants, la situation personnelle de ces auteurs ne sont en rien identiques, et pourtant, par l'écriture, elles arrivent à des conclusions similaires, notamment celle de l'espoir et de la victoire sur le passé. En tout cas Allende, Brossard et Laurence, car ce n'est pas le cas de Kofman qui, au contraire, ne peut plus rien écrire ni rien dire après « ça » : *Rue Ordener, Rue Labat*<sup>119</sup>. A travers ce récit autobiographique, c'est comme si elle revenait à l'origine du traumatisme et qu'elle ne pouvait le surmonter, même après la mise en mots, comme si elle avait fait le tour de tout ce qu'elle pouvait écrire avant ce récit dont l'existence dépend, confesse-t-elle, de ses « nombreux livres » précédents<sup>120</sup>. Ce récit autobiographique est le dernier livre écrit avant que Kofman ne se suicide. Il leur semble en revanche important à toutes, Kofman y compris, d'interroger le passé pour comprendre le présent et créer le futur. Mais la tentative échoue chez cette dernière, elle ne peut surpasser l'insoutenable. Pour les autres, ce n'est qu'à ce prix que les femmes, mères ou filles dans les œuvres étudiées, peuvent enfin sortir de leur chrysalide et déployer leurs ailes, expérimenter la délivrance et l'autonomie, certaines formes de liberté. L'axe du temps s'avère par conséquent omniprésent dans *La Casa de los espíritus* à travers la succession de généalogies tandis que Kofman nous offre un récit rétrospectif sur son enfance dans une forme autobiographique revendiquée. Et si Laurence ne suit pas le même schéma, elle utilise toutefois elle aussi la rétrospective avec, pour objectif, celui de démêler les fils du passé dans le but d'être capable d'en tisser un au présent, plus fort que nœuds et accros.

La présence d'éléments autobiographiques dans ce corpus est fondamentale, en tout cas dans les textes d'Isabel Allende, Margaret Laurence et Sarah Kofman. Ce combat des femmes qu'elles décrivent s'avère donc un combat tout autant personnel, le tracé du chemin difficile qu'elles ont dû frayer – pour elles et pour les femmes de leur entourage. Il est par conséquent nécessaire de parcourir une biographie rapide et sélective des quatre auteurs du corpus afin d'appréhender les événements mais aussi les choix décisifs qui, s'ils n'expliquent, du moins éclairent quelques aspects de leurs romans, quelques traits de caractère, quelques portraits de personnages féminins, et bien sûr, à une échelle plus large, leur écriture-même.

---

<sup>119</sup> Sarah Kofman, *Rue Ordener, Rue Labat*, op. cit., p. 9.

<sup>120</sup> Loc. cit.

### 1.5.2 Margaret Laurence, du journalisme à la littérature

Margaret Laurence, née Jean Margaret « Peggy » Wemyss le 18 juillet 1926 à Neepawa au Manitoba, est une auteure canadienne de langue anglaise et l'une des figures majeures de la littérature canadienne. Ses parents décèdent alors qu'elle est encore très jeune. Elle a en effet quatre ans à la mort de sa mère, neuf ans à celle de son père qui, entre-temps, se remarie avec la sœur de sa précédente femme. Il décède d'une pneumonie et cette maladie s'installe profondément dans *The Diviners*. Professeur et bibliothécaire, c'est cette tante-mère de substitution qui incite Margaret à écrire alors qu'elle n'a que sept ans, une passion qui devient vite un objectif de carrière pour Laurence<sup>121</sup>.

Elle commence ainsi très jeune à écrire des articles, nouvelles et poèmes dans des journaux, notamment des journaux étudiants comme le *Winnipeg's United College* dont elle devient la rédactrice en chef adjointe. Diplômée de littérature anglaise en 1947 de ce qui est devenu l'Université de Winnipeg, dont on retrouve la ville dans *The Diviners*, elle est employée par le journal *The Winnipeg Citizen* pour lequel elle devient reporter. Après son mariage avec John Fergus Laurence, le couple part vivre en Angleterre (1949) et en Afrique (1950-57) – séjours qui ont fortement inspiré ses premières œuvres<sup>122</sup> – avant de revenir à Vancouver en Colombie britannique (Canada) par la suite – et de se concentrer sur la population locale canadienne<sup>123</sup>.

C'est en effet à son retour qu'elle écrit *The Stone Angel* (1964), roman pour lequel elle est le plus connue et premier roman d'une série de cinq œuvres, dont un recueil de nouvelles, qui constituent ce que l'on appelle le « cycle de Manawaka » du fait du village imaginaire éponyme que Laurence crée à partir de sa ville natale Neepawa. *The Stone Angel* est de plus le premier roman canadien à faire partie du programme de l'agrégation en France.

Après la séparation d'avec son mari en 1962 puis son divorce en 1969, Margaret Laurence habite avec ses deux enfants entre l'Angleterre et le Canada et lance réellement sa carrière de romancière. Sa décision de se séparer de son mari prend source dans la difficulté que Laurence éprouve à concilier ses rôles en tant que femme, mère et écrivain. Elle écrit en effet quatre romans entre 1963 et 1966, ce qui justifie en quelque sorte la raison de son précédent choix. Il est

---

<sup>121</sup> Elle donne elle-même cet âge, disant qu'elle a commencé à lire et écrire alors qu'elle était en «grade 2 or 3», ce qui équivaut à sept-huit ans.

<sup>122</sup> Elle publie sa première œuvre en 1954, *A Tree for Poverty*, traductions de légendes et poèmes somaliens. Le titre *The Diviners* fait aussi appel à l'imaginaire des traditions divinatoires ancestrales d'Afrique.

<sup>123</sup> Cf. Robert Fulford, «Margaret Laurence:Canada's Divine Writer», *op. cit.*

intéressant alors de remarquer que cette prise de décision et les conséquences de celle-ci s'avèrent un thème récurrent de l'œuvre de Laurence, notamment dans le cycle de Manawaka dans lequel transparaissent des événements autobiographiques. Cette série se complète par *A Jest of God* (1966)<sup>124</sup>, *The Fire-Dwellers* (1969)<sup>125</sup>, le recueil de nouvelles *A Bird in the House* (1970)<sup>126</sup> et, enfin, le roman *The Diviners*<sup>127</sup>. Cette série, dont les œuvres peuvent être considérées comme des classiques de la littérature canadienne, place Laurence parmi les auteurs canadiens les plus importants. Le premier volume et le dernier, c'est-à-dire *The Diviners*, ont tous deux reçu le prestigieux Prix littéraire du Gouverneur général du Canada.

De retour au Canada pour de bon, elle devient écrivain en résidence dans plusieurs universités du Canada et emménage ensuite à Lakefield en 1974, toujours en Ontario. Elle achète de plus un chalet sur la rivière Otonabee près de Peterborough qu'elle appelle elle-même le « Manawaka Cottage » et où elle écrit notamment *The Diviners* pendant les étés 1971 à 1973. La référence est donc multiple ici, non seulement elle nomme ce chalet en référence au cycle auquel appartient le roman *The Diviners*, mais celui-ci ressemble étrangement à la maison de Morag Gunn qui écrit chez elle aussi, face à la rivière, en toute autonomie, à l'abri du monde dans la littérature ; c'est dire combien la fiction cohabite véritablement avec la réalité. Le personnage principal, la mère, de *The Diviners* peut se révéler telle une mise en abyme de son auteur. Ce roman est le dernier de Laurence, et le dernier de la série de Manawaka, il lui vaut son second prix du Gouverneur général juste avant de se voir attribué le Prix Molson. Les qualités du roman ont donc été reconnues à plus d'un titre. L'auteur se concentre alors, notamment, sur l'écriture d'essais mais aussi sur celle de ses mémoires<sup>128</sup> et de trois livres pour enfants dont l'écriture lui procure un véritable divertissement d'après ses dires. Elle s'engage également très activement en faveur de la paix, de la protection de l'environnement, de l'égalité des femmes, mais aussi contre les armes nucléaires, et plusieurs autres causes, héritage que font perdurer *The Margaret Laurence Fund* et le prix d'excellence *Margaret Laurence*. Laurence devient enfin, en 1972, Membre de l'Ordre du Canada. Malade, elle se suicide chez elle à Lakefield en Ontario le 5 janvier 1987 suite à un cancer du poumon, comme si ce thème réutilisé dans son œuvre avait caractère prémonitoire. Des auteurs comme Alice Munro et Margaret Atwood ont été profondément influencés par Margaret Laurence. Nombreuses sont ses œuvres ayant été adaptées pour la radio, la télévision ou la scène tout comme

---

<sup>124</sup> *Une divine plaisanterie*, roman adapté en version cinématographique sous le titre *Rachel, Rachel* par Paul Newman.

<sup>125</sup> *Ta maison est en feu*.

<sup>126</sup> *Un Oiseau dans la maison*, dont l'héroïne, Vanessa MacLeod, est créée à partir des propres expériences de Laurence.

<sup>127</sup> *Les Devins ou Les Oracles*, en fonction de la traduction.

<sup>128</sup> *Dance on the Earth* (1987), œuvre posthume publiée par sa fille en 1989.

elles ont été traduites en plusieurs langues, attribuant à leur auteur une réelle reconnaissance sur la scène littéraire internationale.

Elle s'attelle lors de ses années de résidence en Afrique à des thèmes qu'elle développera dans toutes ses œuvres, notamment la dignité humaine et la force que possède chaque être humain en lui, même si ce ne sont pas les thèmes qui construisent l'histoire de ses œuvres. Dans une interview diffusée sur la chaîne CBC le 20 septembre 1966<sup>129</sup>, Laurence explique la manière dont elle écrit, la manière dont elle commence ses romans. Contrairement à Brossard, le plus important pour elle réside dans les personnages et c'est justement à partir d'un personnage que l'intrigue et le roman se construisent. Elle indique alors que dans plusieurs de ses romans, le point commun réside dans les personnages féminins qui partent à la recherche de leur individualité propre, et c'est bien en effet l'une des thématiques centrales de *The Diviners*.

Son écriture se concentre principalement sur la place de l'être humain dans la société, et plus précisément celle de la femme, notamment dans la société canadienne anglaise, surtout après *The Stone Angel*. Le personnage d'Hagar Shipley dans ce roman-ci a pour objectif la recherche de la liberté et de l'affirmation de soi, ce qui correspond à un topos de la littérature canadienne mais constitue aussi la pierre de touche de l'œuvre de Laurence qui fait de ses protagonistes féminins des femmes fortes prêtes à tout pour trouver leur identité et accéder à leur indépendance. Qu'elles soient actrices ou victimes de rejet, le divorce est très présent, mais aussi la mort des parents et l'exhérédation. Dans *A Jest of God*, Rachel Cameron célibataire solitaire à Manawaka, doit s'occuper de sa mère mourante mais ne rêve que d'une chose, se libérer et trouver l'amour, vivre en un mot. Si sa sœur Stacey MacAindra joue le rôle de la femme au foyer prisonnière de sa maison et de sa famille de quatre enfants dans *The Fire-Dwellers*, le roman illustre toutefois le chemin que va parcourir cette femme, finissant par révéler son réel potentiel, loin de l'image qu'elle avait d'elle, loin de l'image que la société lui rendait d'elle. Ces femmes s'épanouissent à travers l'écriture. Mais c'est *The Diviners* qui reprend le plus de situations révélatrices quant aux relations mère-fille, peut-être parce qu'il s'agit du dernier volume de tout le cycle Manawaka qui tourne autour de personnages féminins, un peu comme *La Casa de los espíritus* qui, lui aussi, clôt la trilogie généalogique d'Allende.

---

<sup>129</sup> Adrienne Clarkson, "Margaret Laurence : Canada's Divine Writer", "The Manawaka series", Programme "Take 30", télévision CBC, 20 septembre 1966, 5 min. 19.  
[http://archives.cbc.ca/arts\\_entertainment/literature/topics/161/](http://archives.cbc.ca/arts_entertainment/literature/topics/161/) (4 juin 2011)

Laurence crée des portraits de femme à son image, ses héroïnes se nourrissent d'ailleurs d'expériences qui lui sont chères. Nous reconnaissons en effet des thèmes qui font écho à la biographie de l'auteur, Vanessa MacLeodde *A Bird in the House* subit par exemple elle aussi la mort de ses parents ; Morag Gunn a été quant à elle adoptée dans *The Diviners*, fait qui sous-tend toute la problématique des origines soulevées par la mère et sa fille, de même que la construction du lien maternel, loin de toute innéité naturelle. Ce personnage, lui aussi écrivain, incarne avec beaucoup de similitudes l'évolution de Margaret Laurence elle-même. L'auteur n'hésite pas à explorer l'évolution du rôle et de la place des femmes dans la société contemporaine. Dans *The Diviners*, elle présente ainsi les femmes sous multiples facettes et dans de multiples situations, donnant de l'ampleur à la perspective féminine et aux choix qu'elles doivent faire dans le but de donner un sens à leur vie. Laurence met ainsi au jour des choix ainsi que leurs causes et les conséquences qu'ils entraînent c'est-à-dire l'impact qu'ils ont sur ces femmes dans leur vie de tous les jours. Si nous avons choisi ce roman plutôt qu'un autre de Laurence, c'est justement pour toutes ces raisons, parce qu'il fait appel à toutes les problématiques que l'auteur a insufflées à son œuvre.

### 1.5.3 Isabel Allende, écrivain au-delà des frontières

De nationalité chilienne et américaine, Isabel Allende est écrivain, née au Pérou le 2 août 1942. Un père diplomate – ambassadeur du Chili au Pérou – dont sa mère se sépare alors que la jeune Isabel Allende a trois ans, fait hériter sa fille d'un lien de parenté avec le président Salvador Allende<sup>130</sup>. Le père disparaît totalement de la vie de l'auteur, et Isabel Allende grandit auprès d'une mère qui l'initie à l'indépendance. Habitant tour à tour au Pérou, au Chili, en Bolivie et au Liban, Allende suit une formation américaine et anglaise avant de retourner en 1958 au Chili. Elle commence tout d'abord par travailler pour les Nations Unies, puis devient journaliste, professeur et écrivain. De son mariage en 62 avec Miguel Frías naît une fille Paula, dont la mort incitera Allende à écrire. D'après de nombreuses critiques, Allende incarne la femme dans l'ensemble de ses

---

<sup>130</sup> Isabel Allende est une cousine éloignée du Président de la République du Chili, son père et ce dernier étaient en effet cousins. Elle est donc souvent considérée à tort comme sa nièce, et ceci trouve une explication dans la langue-même. En espagnol, un cousin éloigné, dans un rapport de second degré, se dit "tío" qui signifie littéralement « oncle ». Le terme peut donc référer à ces deux types de liens familiaux. Dans la traduction en français et en anglais, son emploi crée donc une confusion qui explique le fait qu'Isabel Allende soit tantôt considérée comme la nièce tantôt comme la cousine de Salvador Allende. Isabel Allende elle-même, lorsqu'elle parle anglais, réfère à son cousin comme à son "uncle", c'est-à-dire son « oncle ». La confusion familiale et généalogique ne s'arrête d'ailleurs pas là, la fille du Président Allende s'appelant elle aussi Isabel, les deux femmes sont très souvent prises l'une pour l'autre.

représentations, tantôt mère et épouse traditionnelles dans la sphère domestique, tantôt personnalité publique, écrivain et journaliste pour le premier magazine féministe chilien *Paula* dont elle participe à la création.

Elle part ensuite habiter en Europe avant de revenir au Chili en 66 et de donner naissance à son fils Nicolas dont elle reprend le nom pour l'un des personnages de la famille Trueba dans *La Casa de los espíritus*. Un moment traductrice, elle ne peut s'empêcher de modifier la contenance des personnages féminins dans le but de les rendre plus profonds, elle réécrit notamment la fin de *Cendrillon* dans l'optique de la rendre indépendante et libre, ce qui lui vaudra d'être licenciée<sup>131</sup>. Très proche des questions relevant de l'enfance, elle s'investit alors dans plusieurs projets de magazines et de contes pour enfants, tout comme Margaret Laurence. Or c'est Pablo Neruda lui-même qui l'oriente vers l'écriture de romans lorsqu'il remarque toute l'imagination d'Allende<sup>132</sup>.

Mais le 11 septembre 1973, le coup d'Etat initié par le général Pinochet cause la mort de son cousin, Salvador Allende, alors président du Chili, et oblige la famille à fuir vers le Venezuela où Allende demeure plus d'une dizaine d'années, exerçant tantôt le métier de journaliste tantôt celui d'enseignante. Et c'est en 1981 alors que son grand-père arrive au seuil de la mort que l'auteur décide de lui écrire une lettre qui servira de point de départ à son premier roman, *La Casa de los espíritus*, roman au réalisme magique qui a connu un grand succès<sup>133</sup>. Et c'est à partir de cette lettre du 8 janvier 1981 que s'instaure le rituel romanesque de l'auteur. Ce jour spécifique sert de point de départ à l'écriture de chacune de ses œuvres, il en est le protecteur et l'instigateur, l'élan créateur, sous l'égide des ancêtres. L'écriture du roman *La Casa de los espíritus* et sa genèse résonnent donc dans chaque œuvre qui lui succède. Le rituel s'accompagne de plus de bougies et de méditations, ce qui n'est pas sans rappeler l'activité du personnage de Clara dans *La Casa de los espíritus*. Ce personnage fondamental au roman aurait d'ailleurs été créé sur le modèle de la grand-mère de l'auteur. Le grand-père à qui Allende écrit cette lettre peut quant à lui renvoyer au personnage d'Esteban Trueba dont le rôle en politique à la fin du roman rappelle à son tour le président Salvador Allende, cousin éloigné de l'auteur. Elle a de plus, elle aussi, comme les personnages de ce roman, longtemps vécu avec sa mère chez son grand-père, entourée d'oncles, de cousins etc. Pour Allende, l'écriture est toujours autobiographique. Les personnages s'écrivent à

---

<sup>131</sup> Voir par exemple Alexandra Alter, "Isabel Allende on Superstition and Memory", *The Wall Street Journal*, 23 avril 2010, p. w4 ("she often changed the dialogue and endings to make the heroines seem smarter.").

<sup>132</sup> Voir par exemple Karen Castellucci Cox, *Isabel Allende: A Critical Companion*, Westport, Greenwood Press, 2003.

<sup>133</sup> Le roman fut notamment adapté au cinéma par Bille August, *The House of the Spirits*, 1993, 140 min. Parmi les acteurs figuraient Meryl Streep, Jeremy Irons, Glenn Close, Antonio Banderas et Winona Ryder, une distribution qui souligne un film à grand public.



partir d'éléments issus de personnes rencontrées, sa famille demeure notamment sa source d'inspiration privilégiée. Et elle avoue même apparaître d'une manière ou d'une autre dans ses livres, de sorte que s'entremêlent souvent mythe et réalité, magie et quotidien. Les références autobiographiques de *La Casa de los espíritus* ne préfigurent qu'un début dans le développement de cette relation singulière à l'écriture ; de même que les thèmes de la famille et de la généalogie jalonnent toute son œuvre, ainsi en témoigne aussi *The Sum of our days*<sup>134</sup> (2008) qui se concentre sur son mari, son fils et ses petits-enfants. Mais surtout, en 1995, elle publiait *Paula*, autobiographie destinée à sa fille sous la forme épistolaire, comme si, par ce moyen, elle pouvait faire coïncider les temporalités et les mondes, redonner vie au dialogue dans l'entre-deux des dimensions. Depuis le décès de sa fille Paula, Allende attribue une large place à l'au-delà et à sa dimension psychique, comme nous le remarquons très bien dans *La Casa de los espíritus*. Il y a volonté de dé-passer les frontières, profond désir de transgresser les catégories, besoin de faire concorder l'ici et le là-bas. Allende porte de plus un grand intérêt à la mémoire qu'elle considère à la source de tout. Le rapport au passé est donc toujours là chez Allende, dans le présent, dans le futur.

Elle se remarie en 1988 et s'installe en Californie dès 1989. Parmi les distinctions reçues à l'échelle internationale, de nombreux prix prestigieux la caractérisent, que ce soit pour ses nouvelles ou ses romans : toute son œuvre est récompensée. Elle est par ailleurs la première femme à recevoir l'Ordre du Mérite Gabriela Mistral.

Allende a par ailleurs été déclarée l'auteur de langue espagnole la plus lue dans le monde. Mais son immense succès lui a aussi valu bien des reproches de la part des intellectuels et des critiques de son époque. Nombreux sont ceux qui ont utilisé l'argument du succès pour désavouer son style et sa « littérature ». Il faut toutefois nuancer ces critiques qui relèvent en majorité du fait qu'Allende n'écrit pas comme les auteurs de son époque, elle n'utilise pas non plus les mêmes thématiques, adopte une approche différente. L'auteur s'est en effet toujours tenue, dans son œuvre et dans sa vie personnelle, à un combat social et politique face à une société chilienne où l'injustice de tout ordre est de mise. Allende donne la parole aux opprimés, à toutes les minorités et leur offre un univers où les rapports de force se déconstruisent et où ils peuvent évoluer de manière autonome. Ce qui se trouvait finalement à la source des critiques des années 80 constitue la force d'Allende et précisément ce qui nous intéresse chez elle. Elle met toujours un point d'honneur à traiter les personnages dans leur pluralité et à leur offrir une alternative à la loi discriminatoire,

---

<sup>134</sup>*La Somme des jours*.

voilà pourquoi les femmes ont une place si primordiale, si originelle dans toute son œuvre – ceci associé à la mort de sa fille. Depuis la destitution du général Pinochet, Allende est membre active du Parti Socialiste Chilien, elle n'hésite pas, en effet, à s'engager pour les causes en lesquelles elle croit.

Le thème récurrent de son œuvre s'avère, surtout, relié à la femme ou plutôt aux femmes à qui l'écriture d'Allende rend constamment hommage. C'est en 1996 qu'elle crée la fondation Isabel Allende en l'honneur de sa fille Paula, dans l'objectif d'apporter un soutien constant aux droits des femmes et des enfants, la maternité et la filiation se trouvant au cœur des problématiques qui la caractérisent. Dans de nombreux entretiens, elle légitime cette fondation dans la nécessité à rendre les femmes responsables de leur éducation, de leur santé et de leur préservation. Elle croit en la valeur des femmes et en leur pouvoir de protection de la famille, et elle insiste notamment sur l'importance des relations mère-fille de façon à perpétuer ces valeurs de vie. Lorsqu'on lui demande la force qui la motive, elle répond sans hésitation le féminisme, le désir d'être libre et indépendante et de le transmettre à ses enfants. Éduquée dans la tradition catholique conservatrice, elle prend par la suite activement part aux mouvements féministes, écrit des articles sur l'avortement, la contraception ou le divorce et s'inscrit ainsi précisément dans un féminisme de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Ses héroïnes sont construites sur ce modèle, les femmes deviennent symboles chez Allende, allégories, elles incarnent toutes les valeurs d'une société « idéale », mais non-utopique. Malgré tous les obstacles dont la pauvreté, la politique, l'oppression et la violence etc., les femmes transcendent le contingent pour transmettre des solutions et des valeurs de vie et d'ouverture. La condition des femmes a toujours été au centre de ses préoccupations et elle le revendique elle-même dans la plupart de ses prises de parole. Née dans les années 40, elle exprime avoir fait l'expérience d'un monde patriarcal dans lequel les femmes n'ont que très peu de possibilités<sup>135</sup>. En tant que femme, et femme de lettres, elle redouble donc d'efforts pour pouvoir faire entendre sa voix, et celle de toutes les autres.

#### **1.5.4 Nicole Brossard, lesbienne engagée**

---

<sup>135</sup> Elle traite notamment de ces questions dans la conférence "Isabel Allende : Tales of passion", *TEDTalks, Ideas worth spreading*, mars 2007.  
[http://www.ted.com/talks/isabel\\_allende\\_tells\\_tales\\_of\\_passion.html](http://www.ted.com/talks/isabel_allende_tells_tales_of_passion.html) (15 février 2008)

Poète, romancière, essayiste et dramaturge québécoise, mais aussi féministe engagée, comme la qualifie, entre autres, le *Dictionnaire des Écrivains québécois contemporains*, Nicole Brossard est née à Montréal le 27 novembre 1943<sup>136</sup>. Détentrice d'une licence de lettres de l'Université de Montréal obtenue en 1968, elle a déjà publié plusieurs recueils de poésie dont le premier, intitulé *Aube à la saison* (1965), sort l'année où elle cofonde, en réaction à la poésie nationaliste, la revue littéraire *La Barre du jour*<sup>137</sup>. Elle s'inscrit rapidement dans des mouvements d'avant-garde, autant en poésie qu'en prose, et affirme ainsi sa recherche de formes nouvelles, ce dont fait preuve *Le Désert mauve*, par exemple, mais aussi *L'Echo bouge beau* (1968), ou *French Kiss : étreinte-exploration* (1980) et bien d'autres œuvres encore.

C'est à partir de 1975 que Brossard prend réellement place dans la lutte féministe, après avoir assisté à une rencontre d'écrivains sur le thème de la femme. Elle participe alors à la création du journal féministe *Les Têtes de pioches* et coécrit dans la même veine la pièce de théâtre *La Nef des sorcières*, tout comme, plus tard, un livre d'essais sous le titre *La Lettre aérienne*. Elle coréalise aussi le documentaire *Some American Feminists* et appartient à l'Union des écrivaines et des écrivains québécois. Elle participe de plus à la Conférence interaméricaine des femmes écrivains à Ottawa en 1978, à la Foire internationale du livre féministe à Oslo en 1986. Elle fonde la maison d'édition « L'Intégrale éditrice » en 82, publie avec Lisette Girouard une *Anthologie de la poésie des femmes au Québec* qui demeure encore aujourd'hui un outil de référence en la matière. Et tellement d'autres choses encore. Remarquons par ailleurs les titres choisis par l'auteur pour toutes ces entreprises qui s'inscrivent en plein cœur des revendications féministes québécoises de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La langue soutient le combat des femmes, c'est d'ailleurs *dans* et *par* la langue que Brossard s'engage avant tout. Elle est sans aucun doute considérée comme une féministe, ce qu'elle revendique d'ailleurs elle-même à voix haute, notamment dans cette très belle déclaration : “Before I became a feminist, I suppose I was an angel, a poet, a revolutionary”<sup>138</sup>.

Connue pour son écriture postmoderne, notamment *Le Désert mauve*, Brossard reçoit deux fois le Prix de Poésie du Gouverneur général avant de se voir attribué de nombreux autres prestigieux prix, comme le Prix Athanase-David – qui n'est autre que la plus haute distinction littéraire que décerne le Québec. Elle siège à l'Académie des lettres du Québec depuis 1994 de

---

<sup>136</sup> Yves Légaré, Union des écrivains québécois, *Dictionnaire des Écrivains québécois contemporains*, Québec, Amérique, 1983.

<sup>137</sup> Qui devient ensuite *La Nouvelle Barre du jour* et qu'elle codirige jusqu'en 1979.

<sup>138</sup> « Avant de devenir une féministe, je suppose que j'étais un ange, un poète, une révolutionnaire. » (Notre traduction). Il est fort probable que Nicole Brossard aurait traduit “a poet” par « une poète », à la lumière de son activisme (issu d'un entretien dans Janice Williamson, *Sounding Differences: Conversations with Seventeen Canadian Women Writers*, Toronto, University of Toronto Press, 1993). Nous reprenons cette citation dans l'entretien « “Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien” » en annexe, *infra*.

même qu'elle a été nommée membre de l'Académie mondiale de la poésie en 2001 avant d'obtenir d'autres prix encore, comme le prix Molson du Conseil des arts du Canada (2006) que Laurence avait elle aussi reçu auparavant. Autant dire que Brossard est une figure de proue de la littérature, de la critique littéraire, et de la langue. D'ailleurs, ces trois éléments sont indissociables chez l'auteur, comme nous le constatons dans *Le Désert mauve*, tout comme sa « conscience féministe », comme elle l'appelle elle-même, ne fait qu'un avec la vie quotidienne<sup>139</sup>. Cette conception de l'ouverture au monde et du rejet des catégories est très forte chez Brossard, et c'est d'ailleurs de cette vision qu'il sera aussi question dans ce travail, nous le verrons. Lesbienne engagée, Brossard fait de l'hétérosexualité normative et de l'hétérosexisme l'un de ses chevaux de bataille et aborde notamment *Le Désert mauve* à partir de ces problématiques des genres.

Elle est considérée comme l'une des plus grands écrivains du Québec. Elle continue encore aujourd'hui à donner des conférences de par le monde et à écrire des articles dans plusieurs revues, tout comme elle poursuit l'écriture d'œuvres littéraires et critiques. Non seulement écrivain, elle est en effet aussi théoricienne. Son style associe avant-gardisme et revendications féministes. Avant-gardisme notamment au Niveau de la réflexion sur la forme et l'exploration de toutes les possibilités qu'offre le roman, mais aussi et surtout le poétique qui s'immisce en creux dans toute l'œuvre de Brossard<sup>140</sup>. A l'intérieur de la forme, l'écriture est suggestive, sensuelle, elliptique, physique. Elle fait l'expérience de la vie et fait ressentir le corps. Elle revendique son émancipation et la déconstruction de tous les schémas prédéfinis. Mais contrairement à Kofman, Laurence ou Allende, Brossard ne s'aventure pas dans l'autobiographique. Elle demeure dans l'extériorité de l'intime. Cette position l'inscrit notamment en marge de la poésie lyrique nationaliste dont la Révolution Tranquille bouleverse les codes. Brossard parle de l'intime en toute pudeur, sans l'exposer directement. L'art veille et protège le discours, il le donne à voir et à ressentir tout en le gardant à distance. Il s'agit d'une écriture réfléchie et réflexive, élaborée, qui se fonde parfois avec l'analyse critique. Rien n'est étanche, tout est poreux.

### **1.5.5 Sarah Kofman, récit d'une enfance en zone occupée**

Née à Paris le 14 septembre 1934 et décédée le 15 octobre 1994, Sarah Kofman est une philosophe et essayiste française spécialiste de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud et Platon. Elle

---

<sup>139</sup> Se reporter notamment à l'entretien, *Ibid.*

<sup>140</sup> *Ibid.*

écrit aussi des œuvres littéraires comme *Paroles suffoquées* (1987) et le récit autobiographique *Rue Ordener, Rue Labat*, tous deux à partir de la mort de son père. Fille de rabbin, elle vit la déportation de ce père tué à Auschwitz, elle éprouve l'horreur de la guerre et l'enfermement, l'angoisse incessante, des éléments aux profondes répercussions sur l'enfant, qui créent autant de cicatrices et de plaies béantes, un traumatisme qui agira sur toute son œuvre. *Rue Ordener, Rue Labat* en est le récit. Il raconte sa vie sous l'Occupation et après la Libération, il raconte l'histoire d'une enfant prise entre deux représentantes de la maternité, écartelée dans cet espace de l'entre-deux. Ces relations mères-fille font apparaître une dualité de l'ordre de l'attirance et de la répulsion.

Avant la Seconde Guerre mondiale, la famille Kofman habite rue Ordener, c'est la guerre qui fera changer la jeune fille d'adresse pour la rue Labat, après plusieurs tentatives d'autres lieux. Passionnée de lecture, Kofman se destine à un cursus d'études classiques, là encore, elle parcourt plusieurs établissements différents avant de s'inscrire en philosophie à l'université. Or la philosophie n'est autre qu'une affirmation de la vie, une manière d'exister, et cette orientation prend tout son sens dans la vie de l'auteur. Cette nouvelle étape universitaire met enfin de la distance entre l'auteur et ses « deux mères ». Elle habite en effet enfin seule, sans devoir vivre avec l'une ni l'autre dont la présence s'est intercalée pendant plusieurs années. Elle se voue ensuite à la lecture de Freud et de Nietzsche qu'elle appelle ses « deux pères », ce qui n'est sûrement pas sans rapport avec la présence de « deux mères ». Tout est duel chez Kofman, sa vie entière s'inscrit dans l'entre-deux. L'entre-deux de la guerre et de la Libération, l'entre-deux des combats entre la France et l'Allemagne, l'entre-deux des zones occupée et libre, l'entre-deux adresses, l'entre-deux mères, l'entre-deux cultures, l'entre-deux identités, l'entre-deux langues. Ses parents parlent toujours yiddish à la maison, l'enfance de Sarah Kofman est bercée par l'entremêlement du français et de cette langue « communautaire » familiale originelle. Le yiddish est la langue du père, mais la guerre coupe ce lien étroit entre les deux, – entre l'enfant et son père, entre la langue et l'enfant, entre la culture généalogique et l'enfant – jusqu'à ce que l'auteur renoue volontairement avec le yiddish, mais par l'entremise de la mère. La vie de l'auteur est scission, une scission qu'il paraît impossible de réparer, dont tous les morceaux ne peuvent être recollés. En résulte en effet une identité éclatée, et c'est peut-être *ça*, ce *ça* qui caractérise la vie de l'auteur.

Sous la houlette de Gilles Deleuze, Kofman rencontre Jacques Derrida dont elle suit les séminaires à l'École Normale supérieure et avec qui elle dirige par la suite la collection « La philosophie en effet » aux côtés de Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe – autant de penseurs qui influencent son travail. Professeur de philosophie dans des lycées puis à l'Université Paris I-Panthéon Sorbonne, elle en vient entre autres à s'intéresser à la place de la femme dans la littérature et la psychanalyse. Elle publie notamment, dans les années 80, c'est-à-dire dans le

contexte féministe français, *L'Enigme de la femme : la femme dans les textes de Freud et Le Respect des femmes : Kant et Rousseau*. Kofman tisse des liens entre philosophie, littérature et psychanalyse afin d'analyser les problèmes que la société présente. Elle s'attache aux minorités : les femmes mais aussi les juifs. A travers la philosophie, elle s'attelle à déconstruire tout ce qui peut ressembler à des catégories binaires telles que Femme/Homme, véritables dichotomies menant à l'aporie. Kofman étudie méthodiquement, commente rigoureusement, de manière critique, les auteurs et les textes sur lesquels elle se concentre. Elle réécrit d'une certaine manière elle-même ses auteurs fétiches. Et si les discriminations qu'elle subit sont davantage liées au fait qu'elle est juive que parce qu'elle est une femme, elle affirme elle-même prendre part aux revendications féministes, grâce à sa formation scientifique, à travers son travail critique :

Ce qui est important, et c'est peut-être le seul geste féministe que j'ai accompli, c'est de créer une œuvre, comme je l'ai fait depuis vingt ans, de façon rationnelle, didactique et surtout continue (même si mon travail a aussi un tout autre aspect, autobiographique, ironique et jubilatoire). Le système métaphysique a toujours mis les femmes du côté de l'absence de constance, de l'irrégularité. Donc, il faut que les femmes dans la philosophie marquent une telle endurance, pour qu'elles puissent changer quelque chose.<sup>141</sup>

Kofman révèle ce qui est traditionnellement tu, traquant l'élément subjectif dont l'œuvre tient sa motivation tacite. Elle déconstruit, sous le patronage de Derrida. Elle révèle le texte à lui-même, et c'est bien cette visée révélatrice qui instaure l'écriture de *Rue Ordener, Rue Labat*.

Si la philosophie, et plus particulièrement celle de Nietzsche, se profile comme ce qui la soutient dans sa tentative de trouver le moyen de vivre malgré l'intolérable, de trouver la force de continuer malgré l'insoutenable de l'Histoire, nous pouvons mettre en parallèle cette approche des sciences humaines au mouvement ascendant et positif impulsé par le geste d'écrire que les personnages féminins d'Isabel Allende adoptent dans le but de survivre à l'obscurité l'emprisonnement la torture l'angoisse quotidienne. La réelle victoire n'est pas d'adopter une simple trajectoire ascendante mais bien, à partir du néant, de puiser dans des forces auxquelles on ne croyait plus, de trouver dans le chaos le potentiel de l'évolution afin de sortir de ce puits sans fond. C'est le concept de « la grande santé » de Nietzsche que Kofman relit par exemple dans *Nietzsche et la métaphore, Nietzsche et la scène philosophique* ou encore dans *Le Mépris des Juifs, Nietzsche, les Juifs, l'antisémitisme*. La « grande santé », c'est la capacité à surmonter les épreuves quoi qu'il arrive, la capacité à trouver la force nécessaire pour se surpasser et ce à partir de ses

---

<sup>141</sup>Sarah Kofman, « La question des femmes : une impasse pour les philosophes », *Les Cahiers du Grif*, n° 46, 1992, p. 71.

propres défauts et lacunes. Nietzsche voit en la « grande santé » la santé *dans* la maladie, dans sa relation *par rapport* à elle, c'est l'espoir dans la détresse, la dernière lueur de vie dans la menace de la mort. Une fois le Niveau le plus bas atteint, il n'y a plus d'autre moyen que de remonter à la surface, c'est la principe-même de la dialectique. La santé est la seule alternative à la maladie, c'est elle qui permet de trouver les forces nécessaires, subsistantes en-deçà, l'unique trajectoire vers le rétablissement. La « grande santé » comme « condition d'effet de la philosophie n'est pas l'absence de maladie, c'est la capacité, souvent tapie dans la maladie, de retourner les perspectives et d'extraire des forces actives depuis des lieux où elles étaient immobilisées, fixées, liées, piégées »<sup>142</sup>. Car, pour Nietzsche, il y a toujours duel entre vie et mort, entre la vie et tout ce qui la menace, duel dont seul l'un des deux peut remporter la victoire :

*Que signifie vivre ? – Vivre – cela signifie : repousser sans cesse quelque chose qui veut mourir. Vivre – cela signifie : être cruel et implacable contre tout ce qui, en nous, devient faible et vieux, et pas seulement en nous. Vivre, cela signifierait donc : être sans pitié pour les agonisants*<sup>143</sup>

Vivre et mourir, nous dit Nietzsche, sont les deux faces d'une seule et même pièce, elles s'excluent et s'acceptent respectivement et réciproquement. Ces deux faces sont dépendantes l'une de l'autre, « l'une ne bouge pas sans l'autre » pour reprendre le titre d'un ouvrage de Luce Irigaray. Le mouvement de l'une fait mouvoir l'autre quasi-symétriquement, ou en tout cas *en négatif*. La vie doit donc garder l'ascendant sur la mort pour conserver sa place. Vivre, c'est rejeter tout ce qui peut nous faire basculer à tout moment vers la mort. A travers la philosophie, c'est cette « grande santé » que Kofman peut convoquer dans une ultime stratégie de survie au traumatisme, l'ultime échappement – et non l'échappatoire – à l'engouffrement dans l'abîme. C'est le dernier espoir. Une force vitale qui *suprême* le traumatisme,

jusqu'à cette immense sécurité et santé débordante, qui ne peut se passer de la maladie même, comme moyen et hameçon de connaissance, jusqu'à cette liberté *mûrie* de l'esprit, qui est aussi domination sur soi-même et discipline du cœur, et qui permet l'accès à des façons de penser multiples et opposées [...] ; jusqu'à cette surabondance de forces plastiques, médicatrices, éducatrices et reconstituantes, qui est justement le signe de la *grande* santé, cette surabondance qui donne à l'esprit libre le dangereux privilège de pouvoir vivre à *titred'expérience* et s'offrir aux aventures : le privilège de maîtrise de l'esprit libre !<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Françoise Proust, « Impasses et passes », *Les Cahiers du GRIF*, Hors-série « Sarah Kofman », n° 3, 1997, p. 6.

<sup>143</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Paris, Livre de Poche, 1993, paragraphe 26.

<sup>144</sup> Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 4.

La répétition de la préposition « jusqu'à » ajoutée au déictique dans cette citation d'*Humain trop humain* signifie précisément ce surpassement rédempteur et régénérant ; de même qu'apparaît toujours la dichotomie d'un système binaire. Seules la « domination » et la « discipline » rendent toutefois l'entreprise possible. C'est une véritable ascèse qui se profile ici.

Le lien de dépendance que Kofman trace à l'encre indélébile entre toute son œuvre critique et *Rue Ordener, Rue Labat*, sur la première page de celui-ci, renvoie précisément à cette stratégie de surpassement proposée par Nietzsche et fonctionne comme l'un des révélateurs du caractère autobiographique de l'œuvre<sup>145</sup>. Chez Kofman, nous considérons la relation mère-fille comme l'une de ces sources vitales pouvant faire surpasser le traumatisme. A travers les valeurs vitales que transmet la présence maternelle, le lien à la mère s'avèrerait en effet être un remède privilégié. Nous verrons toutefois comment la présence de la « seconde mère », élan vital supplémentaire en apparence, fait échouer le processus. La fille ne peut se servir de la relation maternelle comme le médicament qui la guérirait, *Rue Ordener, Rue Labat* est bien le récit d'une tentative échouée de dépassement de la blessure originelle. Sarah Kofman se suicide le jour du 150<sup>e</sup> anniversaire de Nietzsche.

Alors qu'Isabel Allende a réellement vécu dans une famille où se rassemblaient plusieurs générations, *La Casa de los espíritus* conserve et met en lumière, loue aussi, l'importance de cette ascendance et les différentes manières par lesquelles se sont traduites les « révolutions » féminines. Il en est de même pour Laurence qui perd ses parents très jeunes et part vivre avec sa belle-mère, qui n'est autre que sa tante, chez son grand-père maternel que, par ailleurs, elle détestait selon plusieurs témoignages. La convergence entre l'auteur et le personnage de Morag Gunn est alors flagrante. Les rapports des auteurs avec la présence ou l'absence de leur mère dans leur vie impulsent à la fois les récits et notre questionnement. Les sentiments de solitude, d'abandon et d'incertitude résonnent à plusieurs Niveaux chez Laurence. Le rapport maternel se joue donc dans la déconstruction, et l'arrivée de la génération suivante va pointer du doigt cette lacune jusqu'à faire exploser les multiples facettes de la relation mère-fille pour mieux les assembler ensuite, et les recoller en un puzzle qui prend enfin tout son sens. Fidèle à son combat féministe engagé, Brossard crée une situation conflictuelle entre la mère et sa fille qui passe par une véritable revendication, à la fois privée, sociale et politique. Kofman, enfin, se situe au centre d'un triangle maternel dont elle incarne assez rapidement le gain, la récompense, sans vraiment saisir l'enjeu, ni le sens d'une telle

---

<sup>145</sup> « Mes nombreux livres ont peut-être été des voies de traverse obligées pour parvenir à raconter “ça”. » (Sarah Kofman, *Rue Ordener, Rue Labat*, op. cit., p. 9)



situation, avant qu'il ne soit *trop tard*. Cette relation ambiguë au maternel est retranscrite, fidèlement, par l'auteur-narratrice-personnage.

Autant de situations mère-fille plurielles qui, en partie nourries par la vie des auteurs, se trouvent mises en mots dans les quatre romans du corpus et permettent d'ajouter, d'associer, et de construire une étude sur les relations mère-fille mais aussi d'apporter un semblant de réponse(s) quant à leurs implications, leur compréhension mais aussi leur appréhension, leurs solutions, leur décryptage – ceci dans le but de déchiffrer les contours, certes fluctuants, d'une identité féminine. Car si les relations mère-fille de ces romans n'ont jamais été étudiées en tant que pilier de ces romans, ce travail de recherches souhaite démontrer la pertinence de l'étude de la relation mère-fille comme élément de réponse et surtout outil de compréhension de toutes les ramifications construites autour de et par les personnages. Cette relation maternelle, centrale, permet d'expliquer toutes les autres relations construites et alimentées au quotidien. L'interroger par le biais de la philosophie et de la psychanalyse offre des éclaircissements pertinents, non seulement pour les liens de femmes entre elles mais aussi pour ceux que les femmes tissent avec les hommes et la société plus généralement. Autant dire que la relation mère-fille se trouve être la clé de voûte de ces œuvres, mais aussi celle qui soutient toutes les autres relations que ces dernières mettent en évidence.

## 1. 6 De la méthode comparative

Essayer de comprendre un mouvement et son évolution, mais surtout ses différences de perspective et ses Niveaux de revendication d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre est essentiel. Comment appréhender les études féminines et les études de genre sur le continent américain ? Comment faire la même chose sur le continent européen ? – tous deux continents du monde occidental. Insérer un roman issu de la culture orientale n'a pas été *a priori* exclu. La raison de son absence dans le corpus est due au trop grand écart entre les points de repères et le contexte social, politique et économique de l'Orient vis-à-vis de l'Occident.

Le choix de la littérature comparée à travers les langues française (de France et du Québec), anglaise et espagnole donne la possibilité d'étudier une question actuelle à travers quatre cultures différentes, quatre langues différentes mais aussi quatre rapports au féminin différents. La comparaison révèle que la façon de traiter cette relation complexe qu'est la relation mère-fille s'avère, sous la plume de chaque auteure, à la fois singulière et semblable, de par les questions que ce lien pose et les crises qu'il met en scène. Ceci indique que malgré le contexte social, culturel et historique de l'écrivain, l'identité féminine, les questions de genres et de différence sexuelle – prégnantes – se situent au centre des réflexions des auteurs qui écrivent après 1970. Malgré le continent, le pays, voire la province, l'avancée du féminisme se fait jour, certes à un rythme plus ou moins synchrone, mais qui s'inscrit dans une progression collective. De la même manière, la relation mère-fille traduit un phénomène culturel en même temps qu'elle réfère à « la petite histoire » de Kristeva, que celle-ci soit fictive ou autobiographique comme le montre *Rue Ordener, rue Labat*. L'histoire intime des couples féminins laisse se dessiner, à travers l'écriture, des approches tantôt traditionnelles, tantôt actuelles, tantôt parallèles, tantôt divergentes, par l'intermédiaire d'une démarche sociologique, psychanalytique ou philosophique.

La littérature comparée utilise les mêmes outils que la littérature dite « générale », elle prend en effet appui sur le genre des œuvres, leur forme, le mouvement auquel elles appartiennent, leur style, la langue, mais aussi les images et thèmes récurrents, rendant possible études stylistiques tout autant qu'études thématiques etc. Elle permet aussi d'étudier l'auteur et son pays : le contexte culturel, l'appartenance géographique, les traditions et coutumes, la façon de penser et d'écrire, que ce soit au sein d'un même pays ou d'un autre, car chaque œuvre s'avère bel et bien être le produit d'une nation. La réception d'une œuvre crée de plus une esthétique dont l'intérêt est tout aussi

intéressant, sur le public du pays où l'œuvre paraît mais aussi le public étranger à qui elle sera distribuée. Enfin, si la comparaison a lieu entre plusieurs pays, il est probable que la pluralité de langues apparaisse alors, laissant place, en plus de l'analyse de la langue dans la langue, à la langue et sa traduction – symbolique et linguistique. La littérature comparée donne matière à effectuer des études entre la création littéraire d'une multitude de pays, de langues, d'auteurs et d'œuvres. Malgré la distance imposée par le multilinguisme, la comparaison offre la possibilité de faire apparaître des liens entre des auteurs ou des œuvres qui n'auraient, au préalable, « rien en commun ». Se dévoilent alors des influences, plus ou moins fortes – pensons à l'intertextualité par exemple, mais aussi à des courants de pensée –, des similitudes de thèmes, et, bien sûr, des divergences, fructueuses, afin de comprendre les autres facettes, parfois cachées, d'un même phénomène. Elle favorise enfin l'interdisciplinarité qui s'avère des plus intéressantes, une approche philosophique ou psychanalytique par exemple, tout comme une approche théorique de la littérature, proposent des moyens de questionner les textes littéraires et leurs significations secrètes.

L'expression « littérature comparée » apparaît en France vers 1827 sous la plume de Villemain semble-t-il, suite à l'influence de Goethe et la *Weltliteratur*<sup>146</sup>, elle entre ensuite dans le langage commun grâce à Sainte-Beuve. Au Canada, elle ne figure en tant que discipline universitaire qu'aux alentours de 1960 bien que quelques diplômes soient octroyés un peu plus tôt pour des études effectuées sur ce domaine, notamment du fait de la mobilité scolaire. Considérée comme le cœur de la recherche littéraire au Canada, l'explication de l'ampleur de cette littérature réside dans l'essence multiculturelle et plurilingue du pays, sans nul doute.

L'effacement de quelque frontière que ce soit en littérature comparée est évident, ou sinon l'effacement, parlons davantage de la suppression de leur nature en tant qu'obstacle. Aucune langue n'incarne en effet une frontière infranchissable dont chacun resterait piégé<sup>147</sup>. Aucun pays, aussi éloigné soit-il du nôtre, ne saurait rendre la comparaison littéraire impossible. La littérature comparée détruit les cloisons, supprime l'étanchéité des frontières physiques et fictives, permet des fuites entre œuvres littéraires et auteurs de tout horizon, rend enfin toute limite perméable. Et si la littérature constituait un espace mondial dont les frontières, certes existantes, telles la langue, le territoire, l'histoire mais aussi les rapports de force ne seraient en rien des barrières, mieux, des douanes infranchissables ?

Cette écoute des textes mis en regard, à la manière d'un Hermès voyageur, donne alors lieu à des rapprochements et des éloignements en fonction du sujet étudié, offrant à la fois des points communs rattachant une œuvre à une autre et à la fois affirmant la singularité de chaque création

---

<sup>146</sup> Littérature-monde.

<sup>147</sup> Seul l'apprentissage de la langue demeure une limite.

littéraire. Il s'agit d'utiliser la littérature comparée afin d'explorer ce qu'il y a « entre », comme le dit Michel Serres : « Entre m'a toujours paru et me paraît toujours une préposition d'importance capitale »<sup>148</sup>. Il s'agit de tisser des fils entre l'étrangeté et l'altérité après les avoir mis en présence, non pas juger d'une culture par rapport à une autre mais se servir de chacune d'elle pour aller toujours plus loin dans l'interrogation de la littérature et créer une sorte d'hospitalité au sein même de la littérature. Toute cette « étrangeté » forge la richesse de ce que la littérature comparée peut offrir, elle attire et regroupe. Etrangeté et hospitalité incarnent la clé de voûte de la littérature comparée, au cœur de laquelle se veut ce travail de recherche.

Et si la littérature, au même titre que la peinture ou la musique, était universelle ? Et si ce domaine d'études offrait cette opportunité à la littérature ? Dans ce travail de recherche, la méthode de la littérature comparée permet au corpus constitué de quatre œuvres d'aires culturelles différentes et de langues différentes d'entrer en résonance malgré leur histoire et leurs antagonismes. Elle permet aussi de s'interroger et de travailler sur la traduction et la réécriture, l'un des thèmes principaux du *Désert mauve* de Brossard. Elle privilégie enfin la transmission de la littérature. En effet, elle est passage, passage *vers* l'autre mais aussi discours, passage *vers* et discours *avec* cet inconnu qui ne parle pas la même langue, ne voue pas le même culte, ne vit pas dans les mêmes conditions.

Or ce « passage » ne saurait laisser la brèche du survol littéraire fermée, au risque d'utiliser la littérature comparée dans le seul but d'énumérer et de juxtaposer des différences sans les commenter ni les faire coïncider. Aussi faut-il bien délimiter le champ de recherche et problématiser l'étrangeté. Au contraire, les lectures d'un texte à l'autre créent des dynamiques qui sont à l'origine de fils directeurs, de voies principales et secondaires qui font le lien entre un texte et l'autre et développent ainsi un espace de confluence, un nouvel espace de réflexion source d'un ensemble valable. Cette démarche ne va sans rappeler l'idéal philosophique de Lévi-Strauss, notamment dans *La Pensée sauvage* où, à partir d'altérité, il réussit à révéler une unité. En quelque sorte, faire de l'autre, faire des autres, un tout cohérent – dans sa version positive non-annihilante. Non seulement les textes, en l'occurrence les romans de ce corpus, offrent un espace de coïncidence et de convergence par rapport à des thèmes, des images, mais aussi en fonction de théories qui soulèvent des problématiques plus générales dont les conclusions révèlent des perspectives nouvelles<sup>149</sup>. La comparaison doit en effet justifier sa valeur heuristique.

---

<sup>148</sup>Michel Serres, *Eclaircissements*, Flammarion, 1994 (entretiens avec Bruno Latour), p. 25.

<sup>149</sup>La toile de Pénélope.

Cela suppose que par une série de glissements contrôlés et de similitudes identifiées et exploitées, un texte puisse en éclairer un autre. La lecture ainsi conçue est une écoute des textes, la plus détaillée et la plus large à la fois. Elle s'identifie à un jeu de miroirs où se dessinent alternativement les principes organisateurs, les schémas fondateurs, les logiques et les dérives de l'imagination créatrice, les décalages et les surimpressions d'éléments, les motifs secondaires.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*

## CHAPITRE 2 : IMAGINAIRE DES CONTEXTES CULTURELS

### 2.1. L'impact de la culture sur la littérature

Afin de contextualiser les quatre romans qui sont issus d'aires géographiques et historiques différentes, et ainsi mieux cerner l'environnement culturel dans lequel évoluent les personnages créés par les auteurs, mais aussi mieux comprendre à la fois les problématiques présentées par les romans et les conditions dans lesquelles ceux-ci ont été écrits – car l'Histoire a influencé les histoires de Nicole Brossard, Isabel Allende, Margaret Laurence et Sarah Kofman –, il s'avère essentiel de rappeler les faits majeurs et révélateurs d'une époque au sein d'un pays précis. Se tissent des liens spatio-temporels entre les romans, nous permettant de voyager du Chili en France jusqu'au Canada. La géographie du Chili par exemple dresse un parallèle avec l'étrécissement de l'espace ainsi que l'enfermement dont la France a fait l'expérience sous l'Occupation à cause de la division du pays en « zone occupée » et « zone libre ». Et l'interdiction de s'y déplacer librement à l'époque de la guerre contraste à son tour étrangement avec les espaces ouverts de l'Amérique du Nord. Étant donné la diversité des aires géographiques, il y a forcément écarts. Ainsi, il convient par exemple, non pas de parler de *l'Amérique* mais *des Amériques*. À travers le roman de Margaret Laurence, auteur anglophone originaire de la province du Manitoba, celui de Nicole Brossard, auteur québécoise qui a implanté son roman sur le territoire des États-Unis, ou encore *La Casa de los espíritus* de l'auteur latino-américaine Isabel Allende, ce sont des Amériques plurielles qui se dessinent. Les écarts sont là, et il ne faut pas les éluder, au contraire. Ils constituent les singularités et la richesse de chacun tout en permettant d'identifier des points de convergence qui rassemblent les romans, notamment à travers des axes thématiques tels que celui de la représentation de la famille et de la femme, de la généalogie féminine, de la transmission, de la maternité, de la liberté, de l'écriture, du multiculturalisme et, bien sûr, de l'espace – espace imaginaire ou espace idéal.

Les ères géopolitiques à l'œuvre dans les quatre romans sont proches, parfois synchrones, mais plus ou moins étendues. Si *La Casa de los espíritus* d'Isabel Allende, notamment du fait de l'importance de la famille et de la généalogie, s'étend sur une période historique relativement longue, *Rue Ordener*, *Rue Labat* de Sarah Kofman se situe essentiellement pendant la Seconde Guerre mondiale, même si la fin du récit renvoie à des années ultérieures. Nous commencerons donc ce voyage dans le temps historique au Chili avant de partir pour la France, et enfin arriver au

Canada. *La Casa de los espíritus*, comme nous venons de le dire, fait en effet appel, en partie, à une période antérieure à celle de *Rue Ordener*, *Rue Labat* alors que les romans canadiens sont moins directement reliés, au Niveau du récit, aux événements de l'Histoire. L'avènement du féminisme en revanche a eu un véritable impact sur *Le Désert mauve*. Les problématiques qu'il rend possiblesexhaussement/valorisent donc les années 1970 comme un moment clef de l'histoire du Canada. Les revendications de la fin du XX<sup>e</sup> siècle ont véritablement bouleversé le pays. Ces quatre romans font s'entrechoquer entre eux des continents, à l'image de plaques tectoniques qui entreraient en collision, se bousculeraient, finissant toutes par trouver une place *en rapport avec l'autre*, après des mouvements et tensions plus ou moins violents, rapides.

Nous avons délimité les parcours historiques selon leur pertinence quant aux romans. Ils n'ont donc pas tant été sélectionnés par rapport à une datation tranchée coupant des tranches de chronologie. Nous pensons en effet que la date ne relève parfois pas d'un grand intérêt dans le sens où les événements sont rarement uniquement liés à un jour ou une année précises. Il y a gestation : il y a des prémices, des annonces, des amorces, des préambules. La Seconde Guerre mondiale n'a pas éclaté du jour au lendemain, le féminisme n'est pas apparu subitement suite à une idée impromptue, le *pronunciamento*<sup>151</sup> du général Augusto Pinochet lui aussi se préparait depuis un moment avant cette date événement du 11 septembre 1973. Il paraissait donc peu pertinent de définir une période précise, de telle date à telle date pour tel pays, ce qui aurait effacé l'idée du cours progressif de l'Histoire et anéanti la conception d'un déroulement lent et régulier – dont les manifestations sont beaucoup plus importantes. Il n'y a pas de point de départ précis, il s'agirait plutôt d'une trace dans le sens où l'emploi Jacques Derrida dans *De La Grammatologie* : « Il faut commencer *quelque part* [...] et la pensée de la trace [...] nous a enseigné qu'il était impossible de justifier absolument un point de départ »<sup>152</sup>. De même, il serait illusoire, voire présomptueux de lister les événements historiques qui auraient influencé l'écriture des auteurs. Il n'est pas nécessaire d'être né en France quelques années avant le 3 septembre 1939 pour être marqué par la Seconde Guerre mondiale. Nous avons par conséquent choisi d'esquisser un cadre contextuel en reparcourant les événements marquants de l'Histoire d'un pays dont l'inscription référentielle marque, respectivement, l'écriture de *Rue Ordener*, *Rue Labat*, *The Diviners*, *Le Désert mauve* et *La Casa de los espíritus*. Des événements comme des guerres, des dictatures, des révolutions, tout comme les origines d'une population, l'existence de revendications, ou encore le multiculturalisme, sans oublier la configuration du territoire, sont autant d'éléments ayant des implications sur les

---

<sup>151</sup> « Coup d'Etat ».

<sup>152</sup> Jacques Derrida, *De La Grammatologie*, Paris, Editions de Minuit (coll. « Critique »), 1967, p. 233.

textes littéraires, autant du point des motifs du récit que de sa construction et de la forme, singulière chaque fois mise en œuvre, ainsi qu'en témoigne *Le Désert mauve*, roman postmoderne qui n'hésite pas à jouer sur la mise en abyme du récit et à nous faire pénétrer dans les coulisses d'un *work in progress* des processus de traduction intra et interlinguistiques comme facteurs du roman. Ces éléments culturels permettent ainsi de fournir des éléments d'éclairage à la lecture et à l'analyse des romans, sans pour autant tout expliquer. L'univers fictif ne saurait se confondre à un témoignage fiable et exhaustif (lequel témoignage est pure illusion) de chaque fait historique chronologiquement présenté, il n'est nullement question en effet d'étudier ces œuvres littéraires comme s'il s'agissait de documents historiques, même si certains éléments autobiographiques y figurent. L'Histoire, qui est elle-même lieu d'interprétation, et de narration, n'expliquera jamais l'économie intrinsèque des romans. Davantage : le coup d'Etat présent à la fin de *La Casa de los espíritus* n'est pas celui de Pinochet, ni la mort d'Esteban Trueba celle du Président du Chili Salvador Allende. En revanche, ces faits dramatiques ont inévitablement marqué les esprits et ont déclenché les moteurs de l'imaginaire narratif. Enfin, nous souhaitons prendre à revers le lien traditionnellement établi entre d'abord l'Histoire, ensuite les romans, en renversant la succession et prenant par l'autre côté, depuis l'autre bout, car la réciproque est elle aussi intéressante. Il s'agira donc de voir en quoi tel texte littéraire, et, par conséquent, à une échelle plus large la littérature, est le lieu privilégié de l'interprétation et de la réécriture de l'Histoire et de la culture. Comment les femmes sont-elles représentées dans le texte littéraire ? Qu'en est-il des relations mère-fille ? Quelles problématiques sont-elles aussi soulevées et quelle préfiguration ? Quelles interrogations ceci provoque-t-il ? Quelles sont les stratégies de langage et d'écriture mises en œuvre et les formes nouvelles qui vont façonner l'imaginaire de l'Histoire en cours ? Il y a double mouvement, il y a, pour reprendre l'expression de Derrida, *double bind*.

Mais avant de faire un tour d'horizon en France, au Canada et au Chili, il convient de s'arrêter sur le mot « culture ».

Il me semble ici nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour dissiper l'équivoque qui s'est peu à peu établie autour du mot culture, mot-valise par excellence dans lequel on fait entrer un peu tout et n'importe quoi, de la cuisine à l'huile à la physique nucléaire, du goût pour le vin rouge aux modèles de haute couture, en passant par la télévision, les bandes dessinées, etc.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Claude Simon, « Laissez la culture tranquille ! », *Le Nouvel Observateur*, 24-30 janvier 1986. Débat, Réponses à quelques questions sur le pouvoir et la création, cité dans Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, L'inlassable réancrage du vécu*, Paris, Editions de la Différence (coll. « Les Essais »), 2011, p. 86.



Dans son article « Laissez la culture tranquille ! », Claude Simon émet des doutes fondés quant au mot « culture ». A quoi réfère-t-il ? Que signifie-t-il ? D'après le *Petit Robert de la langue française 2012*, la culture correspond tout d'abord au « [d]éveloppement de certaines facultés de l'esprit par des exercices intellectuels appropriés » c'est-à-dire par extension à l'« [e]nsemble des connaissances acquises qui permettent de développer le sens critique, le goût, le jugement ». Il s'agit ensuite de l'« [e]nsemble des aspects intellectuels propres à une civilisation, une nation ». La signification didactique renvoie quant à elle à l'« [e]nsemble des formes acquises de comportement, dans les sociétés humaines »<sup>154</sup>.

En ce qui concerne ce travail de recherche, nous retenons ces deux derniers sens à savoir les caractéristiques d'un Etat ainsi que l'attitude de son peuple. Nous souhaitons en effet situer le corpus littéraire dans son environnement *culturel*, c'est-à-dire inscrire chacun des quatre romans dans sa conjoncture historique et plus particulièrement son climat politique, son ancrage culturel. Importe aussi la nature géographique de chaque territoire où sont localisées les histoires présentées par les romans – et ce de manière à comprendre dans quel(s) contexte(s) la diégèse se crée et évolue, et donc, aussi, quelle peut être l'influence du milieu sur l'individu, tout ceci *dans* la langue.

Il préexiste un lien intrinsèque et réciproque entre un Etat et sa société. En effet, et Claude Simon l'affirme lors de sa présence à New York pour le rassemblement organisé par le Pen Club :

l'Etat (ou le pouvoir) reflète fidèlement les goûts et les désirs de l'opinion publique qui l'a mis et le maintient en place. Penser (ou faire croire) le contraire, c'est oublier, pour reprendre un même exemple, que Hitler a accédé à la chancellerie par des voies parfaitement démocratiques, à la suite d'élections libres, avec l'approbation d'intellectuels éminents, de sorte que l'on est raisonnablement en droit de considérer qu'il a fidèlement incarné l'idéal de la grande majorité du peuple allemand à un moment donné de son histoire<sup>155</sup>

De même, chaque auteur est lié à la société à laquelle il appartient, il en est un produit et un producteur – c'est-à-dire à la fois un construit et un lieu de transformation. Bref, un atelier de fabrication en devenir. Il est donc imprégné de *la* et *des* sociétés qui l'entourent, il ne peut en faire

---

<sup>154</sup> *Le Dictionnaire culturel en langue française*, une fois mentionnée l'« [a]ction de cultiver la terre », indique des définitions très proches, parfois même identiques. « Culture » signifie : « [d]éveloppement des facultés intellectuelles (d'une personne) par des exercices appropriés. Ensemble des connaissances qui permettent de développer le sens critique, le goût, le jugement » ; « [e]nsemble des aspects intellectuels d'une civilisation » ; « [e]nsemble des formes acquises de comportement, dans les sociétés humaines » ; « [e]nsemble des activités et des institutions consacrées aux arts, à la littérature, aux spectacles, à la musique, dans une société » (Alain Rey et Danièle Morvan (dir.), *Le Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert - SEJER, 2005).

<sup>155</sup> Claude Simon, « Laissez la culture tranquille ! », dans Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, L'inlassable réancrage du vécu*, op. cit., p. 82.

abstraction lorsqu'il écrit mais il les modifie forcément par son travail. Nous sommes des êtres culturels, certes, mais les œuvres littéraires ne sont pas imitation : même lorsqu'il y a *mimésis*, il y a création. Les œuvres littéraires tissent des fils en travaillant un matériau langagier aux ressources concrètes intrinsèques, ce qui entraîne la laboration et la réélaboration des contextes sociopolitiques. En outre, l'écrivain se trouve dans une succession : il est l'héritier de généalogies d'écrivains antécédents et/ou contemporains, des œuvres d'arts et des bibliothèques qui nourrissent sa sensibilité et *avec* lesquels il *vit* et *reçoit* le monde.

[...] me paraît un peu étourdie, sinon dangereuse, la première des phrases qui figurent en tête de la rédaction du second des deux thèmes qui nous sont proposés, soit : « *N'est-ce pas le rôle de l'écrivain, à l'occasion, de produire des œuvres qui soient en opposition avec tout ce que la culture environnante chérit ?* » Cette phrase rappelle fâcheusement la fameuse déclaration d'un chef nazi : « *Lorsque j'entends le mot "culture" je sors mon revolver.* » Car non seulement rien de valable ne se fait « *en opposition* » ou « *contre* » (et là-dessus je suis d'accord avec Gilles Deleuze lorsqu'il déclare que « *tout discours contre est un discours nul* »), mais encore il apparaît que, paradoxalement, toute action proclamée anti-culturelle (je pense ici à l'anathème lancé par mon ami Jean Dubuffet : « *Asphyxiante culture !* ») s'inscrit de gré ou de force dans le cadre de la culture : ainsi, ce n'est pas chez les ouvriers ou les paysans analphabètes que l'on peut voir les peintures de Dubuffet mais dans les musées et les salons d'avisés collectionneurs.<sup>156</sup>

Les formalistes russes nous ont enseigné à étudier le texte dans ses fonctionnements intrinsèques et les effets de sens qui en résultent, se concentrant sur le style, la langue, la construction narrative, la composition et la structure et considérant les effets référentiels produits par ces dispositifs. La linguistique et le poétique ont partie liée : par suite s'affirme la souveraineté de la littérature. C'est l'inscription textuelle et les formes-textes ou les formes-livres des éléments biographiques, des conflits politiques du moment, des rivalités sociales, des problèmes économiques qui font œuvre. Roland Barthes, lui aussi, adoptait cette méthode formelle. Il indique dans *Le Degré zéro de l'écriture* qu'une « nouvelle critique » est nécessaire, une critique qui ne s'attarderait plus sur l'extérieur de l'œuvre. Selon lui, l'œuvre s'analyse de manière intrinsèque et s'explique par elle-même à travers une lecture très détaillée du texte alors que « l'ancienne [critique] au fond ne déchiffrait pas, elle ne posait même pas le problème du déchiffrement » alors qu'il est essentiel de « chercher à saisir un sens vrai du texte, pour découvrir sa structure, son

---

<sup>156</sup> Claude Simon, « Laissez la culture tranquille ! », dans Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, L'inlassable réancrage du vécu*, op. cit., p. 85-86.

secret, son essence »<sup>157</sup>. Et il est vrai qu'une œuvre ne se réduit pas à son contexte culturel, accepter le contraire reviendrait à condamner l'œuvre littéraire en lui assignant une date de péremption, et surtout, il s'agirait là de passer à côté de l'œuvre. Pour les formalistes russes, le texte devient le microcosme des conflits politiques à travers les mots, d'où le fait que Léon Trotsky qualifiait le formalisme de « fétichisme du mot »<sup>158</sup>. Or *tout se joue dans la langue*, toujours. Les formalistes russes prônent le fait que la littérature doit s'« étudi[er] selon ses lois propres »<sup>159</sup>, ils enseignent que l'étude des textes fait appel, comme le disait Boris Eikhenbaum en 1925, à une « science autonome ayant pour objet la littérature considérée comme une série spécifique de faits »<sup>160</sup>. L'œuvre littéraire se suffit donc à elle-même. Quelques années auparavant, Roman Jakobson écrivait déjà que l'« objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la “littérarité”, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire »<sup>161</sup>. La genèse de l'œuvre n'intéresse donc pas les formalistes russes, non qu'elle soit toutefois inutile, ils en conviennent, elle n'est simplement pas pertinente pour la lecture de l'œuvre ; leur méthode privilégie l'étude des « procédés ». Victor Chklovski insistait sur cette même idée lorsqu'il écrivait que le « principe de la sensation de la forme » est « une intégrité dynamique et concrète qui a un contenu en elle-même »<sup>162</sup>. Cette méthode formelle a pris en France une place fondamentale dans la critique littéraire du XX<sup>e</sup> siècle. Claude Simon lui-même s'est beaucoup inspiré des formalistes russes, et Mireille Calle-Gruber conclut précisément son introduction à l'ouvrage *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage* en soulignant le « travail », l'« attention » et le « soin » que l'écrivain, Prix Nobel de littérature en 1985, porte à la forme :

Il ressort [...] une impressionnante capacité de mobilité et de mobilisation de toutes les énergies : une vitalité de création qui n'économise ni son travail ni son attention, qui est élan fougueux mais sait avoir aussi une infinie patience afin de conduire avec soin toute la préparation nécessaire pour l'aboutissement de l'œuvre. Comme si Claude Simon avait de longtemps fait sienne cette maxime de Nicolas Poussin, l'auteur de cet *Orion aveugle* qui suscita un texte de l'œuvre simonienne :

“L'idée de la beauté ne descend pas dans la matière qu'elle n'y soit préparée le plus possible. Cette préparation consiste en trois choses : l'ordre, le mode et l'espèce ou forme.”

---

<sup>157</sup> Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 90.

<sup>158</sup> Léon Trotsky, *Littérature et révolution* (1923), Pierre Frank, Claude Ligny et Jean-Jacques Marie (trad.), Paris, Union générale d'éditions (coll. « 10-18 »), 1964, p. 131.

<sup>159</sup> Aleksandr N. Dmitriev, « Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe », *Cahiers du monde russe*, 43.2, 2002, p. 423-440 ([www.cairn.info/revue-cahiers-du-monde-russe-2002-2-page-423.htm](http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-monde-russe-2002-2-page-423.htm) 5 mai 12). Non paginé sur la version en ligne.

<sup>160</sup> Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, textes des formalistes réunis, Paris, Seuil, 1965, p. 32.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

C'est à cette beauté de la forme que souscrit Claude Simon.<sup>163</sup>

L'œuvre littéraire *stricto sensu* suffit à elle-même, elle ne dépend pas de la société dans laquelle elle est créée. L'Histoire littéraire, l'histoire des idées et des mentalités, tout cela, pour autant constitue un complément utile à l'étude des corpus, tel celui de ce travail de recherche. En effet, il s'agit ici d'analyser le texte littéraire en tant que lieu privilégié de la représentation et de l'interprétation à la fois des féminismes et des relations mère-fille – ce qui fait inévitablement référence à un contexte social (plus ou moins bien vécu), en l'occurrence celui qui se situe après 1970.

La littérature opère dans la singularité, [...] mais en même temps chaque type de production textuelle doit remplir des conditions d'admissibilité en fonction de l'époque dont elle fait partie. L'auteur appréhende le monde de la réalité grâce aux procédés signifiants qui lui permettent d'identifier l'agir humain, le sujet, les causes, les effets, les obstacles et il construit son propre univers conformément aux schémas mentaux capables d'en permettre le décodage. Goldmann a bien montré que les structures de l'univers de l'œuvre sont homologues aux structures mentales de la société ou en relation intelligible avec elles. Ainsi la fiction tout en affirmant sa spécificité, sa différence par rapport à la réalité immédiate ne cesse de la représenter. En prétendant affirmer autre chose que le réel, la littérature constitue une lecture oblique du monde de la réalité. [...] La littérature a cela de propre qu'elle permet à la fois une lecture du monde réel et l'échappée à ce monde, d'autre part ce double système signifiant ne fonctionne que dans la simultanéité. La fiction existe dans la mesure où elle symbolise autre chose que le réel, mais la production et la lecture du différent n'est possible qu'à travers l'existence et la lecture de la réalité.<sup>164</sup>

Ces propos de Roxana Trofin soulignent la complexité d'un lien de réciprocité qui existe entre fiction et réalité et rejoignent un peu les propos précédents de Claude Simon dans le sens où tout élément *différent* l'est *par rapport* à autre chose de connu. La genèse de l'œuvre littéraire est donc marquée, d'une manière ou d'une autre, par la culture, qu'elle s'y inscrive en opposition ou lui soit proche. L'auteur

créé des univers qui ne sont pas simple imitation du monde de la réalité immédiate et qui justement pour être autre chose qu'une reproduction de la réalité nous donnent accès à une appréhension véritable du réel immédiat soumis à l'historicité.<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Mireille Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 16.

<sup>164</sup> Roxana Trofin, « La fiction littéraire et ses conditionnements sociaux », *Revue ARCHES*, tome 2, novembre 2001, n. p. (<http://www.arches.ro/revue/no02/no2art4.htm> 10 février 2012)

<sup>165</sup> *Ibid.*

Tzvetan Todorov lui aussi, dans “What Is Literature For?” par exemple, insiste sur le fait que le texte littéraire doit être pris en compte dans son rapport à la culture, et, il ajoute, dans le but de mieux comprendre le sens de l’œuvre<sup>166</sup>. La signification demeure pour lui au centre des préoccupations de la littérature. Selon ce qu’il écrit dans l’article précédemment cité, le lecteur ne lit pas pour « rassembler des informations sur la société dans laquelle [les œuvres littéraires] ont été créées, mais pour trouver un sens qui lui permet de mieux comprendre les êtres humains et le monde, découvrir en eux une beauté qui enrichit son existence »<sup>167</sup>. L’œuvre littéraire serait en ceci universelle, un moyen d’appréhender la nature humaine et sa société. Elle explique le « monde social dans lequel nous vivons »<sup>168</sup> :

Like philosophy and like the humanities, literature is made of thought and *knowledge about the psychic and social world in which we live*. The reality that literature aims to understand is, simply – yet, at the same time, nothing is more complex – human experience. This is why we can say, rightly, that Dante or Cervantes teaches us at least as much about the human condition as even the greatest of sociologists or psychologists, and that there is no incompatibility between the first knowledge and the second. This is true of literature in general, but there are also specific differences.<sup>169</sup>

“[T]he intrinsic approach” c’est-à-dire l’étude des éléments de littéarité les uns par rapport aux autres, doit donc être accompagnée de “the extrinsic approach (the study of the historical, ideological, and aesthetic context)”, soit l’étude du contexte historique, idéologique et esthétique<sup>170</sup>. Aucune ambiguïté : “literary works always exist within a context and in dialogue with it”, ce qui justifie notre projet d’étudier les relations mère-fille à partir de quatre œuvres littéraires exemplaires. Il nous paraît toutefois utile de nuancer les propos de Todorov concernant la compréhension du monde et des êtres vivants *à partir de la littérature*<sup>171</sup>. L’œuvre littéraire

---

<sup>166</sup> “the final goal would remain the understanding of the meaning of the literary works” (Tzvetan Todorov, “What Is Literature For?”, *New Literary History*, n° 38. 1, Winter 2007, n. p. (<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=0000001291652321&Fmt=3&clientId=43168&RQT=309&VName=PQD> 6 mai 2010)

<sup>167</sup> Ma traduction. “As a general rule, the nonprofessional reader, now as in the past, reads these works not in order to master some method of reading nor to gather information about the society in which they were created, but to find a meaning that permits him to better understand human beings and the world, discover in them a beauty that enriches his existence” (Tzvetan Todorov, “What Is Literature For?”, *op. cit.*).

<sup>168</sup> Extrait de la citation qui suit. Notre traduction.

<sup>169</sup> Nous soulignons.

<sup>170</sup> Tzvetan Todorov, “What Is Literature For?”, *op. cit.*

<sup>171</sup> Nous soulignons ici « à partir de » qui ne peut être remplacé par « grâce à » chez Todorov. Ce dernier distingue en effet *le vrai de la littérature avec la vie réelle*. Dire que la littérature fournit des éléments d’appréhension de la société « ne signifie pas, écrit-il, que “la littérature est la seule vraie vie” ni que “tout dans le monde existe seulement dans le but de faire un livre” » (ma traduction. “Literature must be understood here in its broadest sense, with awareness of the historically moveable boundaries of this concept. [...] Recognizing the true value of literature does not mean that we

demeure dans le domaine de la fiction et nous ne saurions confondre les personnages des mères et des filles du corpus avec des personnes réelles, ni étudier leurs relations comme si c'était une étude de cas dans le but de pouvoir ensuite l'appliquer, de façon clinique, à des couples mère-fille réels<sup>172</sup>, encore que, cela soit possible. Si la littérature permet d'apporter des éléments de réponse quant aux représentations et interprétations d'un phénomène *dans* la langue, elle permet surtout de formuler des hypothèses. Todorov assimile œuvre littéraire et monde, et, par ce moyen, défait l'opposition entre la forme de l'œuvre et son contexte historique<sup>173</sup>. Si nous sommes d'accord avec le fait qu'aborder un texte littéraire à la fois du point de vue du texte-même et de son espace culturel est primordial, et ce afin de mieux analyser l'œuvre en tant que telle ainsi que de réfléchir, en l'occurrence ici, à la constitution et à l'alimentation des relations mère-fille, nous tenons à bien discerner fiction et réalité.

Trofin ajoute par ailleurs que les écrivains latino-américains « ont tous rendu compte d'une manière ou d'une autre de la difficulté de vivre dans une société dominée par l'absurde et la violence des dictatures politiques »<sup>174</sup>. Elle indique que les sentiments d'injustice et de violence « menèrent à une prise de conscience et furent le germe du sentiment de révolte des intellectuels et surtout des écrivains »<sup>175</sup>. Et par suite, ajouterait-on, la révolte aussi contre ces modes convenus de dire et de penser. Or *La Casa de los espíritus* reprend bien en effet le thème de la dictature, de la répression militaire, de la torture et de la violence. Et si Trofin évoque la littérature latino-américaine, nous pouvons élargir ses propos, car il en est de même pour d'autres, telle la française, par exemple. En effet, *Rue Ordener, Rue Labat* s'ouvre d'emblée sur la Rafle du Vel' d'hiv'.

La "réalité" fictive a une équivalence identifiable historiquement et le choix thématique nous apparaît comme imposé par l'univers même qui a produit cette littérature. Les grands thèmes de l'espace littéraire hispanique bien que formant

---

have to believe that "literature is the only true life" or that "everything in the world exists only for the purpose of making a book"', *Ibid.*).

<sup>172</sup> Todorov reprend en effet la comparaison personnage-personne employée par Richard Rorty : "Reading novels, according to him, is less like reading scientific, philosophical, or political works than it is like a very different experience: meeting other people. Making the acquaintance of new literary characters is like meeting new people, with the important difference that we can discover right away what they are like inside. We thus know every act from the point of view of the person who does it". (Richard Rorty, "Redemption from Egotism: James and Proust as Spiritual Exercises", *Telos*, n° 3, 2001, p. 243-263, aussi cité dans Tzvetan Todorov, *Ibid.*).

<sup>173</sup> "If one agrees that the goal of literary studies is to help us better grasp the meaning of works and, through this meaning, to better understand the world and ourselves, the factitious opposition between the "structure" and the "history" collapses, as does the opposition between the different "methods" of literary analysis. All new information that helps us better grasp this meaning is welcome, whether it comes from textual commentary or from knowledge of the context. We just have to understand that the study of structure, like the study of history, of the writer's art as of his sources, is not a goal in itself but only a means to reach a richer meaning." (Tzvetan Todorov, *Ibid.*).

<sup>174</sup> Roxana Trofin, « La fiction littéraire et ses conditionnements sociaux », *op. cit.*

<sup>175</sup> *Ibid.*

un éventail très large et quoiqu'ils fussent actualisés par des techniques si variées, ont exercé une sorte de pouvoir magique sur ces écrivains. Essayant d'échapper à un univers fondamentalement frustrant, le personnage du roman latino-américain est en permanente quête d'identité, de soi, il se dédouble, se recherche.<sup>176</sup>

Nous l'avons compris, les contextes culturels des œuvres du corpus témoignent donc d'une importance et d'une pertinence certaines qu'il nous faut prendre en compte dans le but notamment de voir comment la littérature agit. Nous ne pouvons donc étudier ces quatre romans sans revenir sur l'imaginaire de leurs contextes culturels. Il est par conséquent nécessaire de procéder à un état des *lieux* et des *situations*.

## 2.2. Le Chili : une géographie invraisemblable et fabuleuse

La surface du Chili s'élève à 756 626 km<sup>2</sup> selon Raymond Avalos<sup>177</sup>, il ajoute, pour se rendre compte, qu'elle s'avère ainsi « plus grande que celle de n'importe quel pays d'Europe à l'exception de la Russie »<sup>178</sup>. Le Chili est un pays d'Amérique latine qui se situe au Sud sur sa côté Ouest. La Cordillère des Andes, plus grande chaîne de montagnes du monde, qui le parcourt sur sa frontière Est à une altitude moyenne de 4 000 m, environ 6 960 m pour le sommet Aconcagua, l'isole du reste du continent et de l'Argentine, pays limitrophe – une situation géographique qui permet à Isabel Allende de le rapprocher d'une île, nous y reviendrons. Le Chili a d'ailleurs attendu jusque 1536 pour enfin être exploré par les Espagnols, mais rapidement négligé du fait de son aspect hostile. Bande verticale et rectiligne délimitée d'un côté par l'océan, de l'autre par une barrière rocheuse, ses dimensions inhabituelles rendent ses proportions très étranges. En effet, longue d'un peu plus de 4 000 km, cette lisière de l'Amérique latine surprend par son exiguïté, entre 350 et 100 km de largeur. De plus, ses dimensions impliquent une diversité de climats, et par conséquent de paysages. Bien que le pays soit recouvert pour moitié de zones montagneuses, à l'Est mais aussi à l'Ouest avec la Cordillère de la Côte (altitude d'environ 2 000 m.), il contient aussi le désert le plus aride : le désert d'Atacama au Nord. Et la Cordillère des Andes, véritable corde – *cordillera* – tirée d'un bout à l'autre de l'Amérique du Sud, colonne vertébrale de l'Amérique du Sud, contient des volcans sur toute sa longueur – facteur propice aux séismes

---

<sup>176</sup>*Ibid.*

<sup>177</sup> Raymond Avalos, *Le Chili*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1992, p. 3.

<sup>178</sup>*Loc. cit.*

comme celui du 24 janvier 1939 que les personnages de *La Casa de los espíritus* subissent<sup>179</sup>. « De 1520 à aujourd'hui la chronique ne relève pas moins de 311 tremblements de terre d'intensité moyenne ou forte et la seule ville de Santiago en a supporté 32 », écrit Marcel Niedergang dans une sous-partie qu'il intitule « une géographie extravagante »<sup>180</sup>.

Séismes, volcans et éruptions, glissements de terrain et coulées de boue, crues catastrophiques sont, en effet, quelques-unes des manifestations naturelles qui retiennent le plus souvent l'attention des médias lorsqu'il est question des Andes. A ces traits d'instabilité et d'inachèvement physiques répondent souvent les changements politiques brusques, les manifestations violentes, les actions de groupes rebelles, les tentatives dictatoriales. Monde vivant, toujours mouvant, difficile à cerner sinon par le relief, tel apparaît ce monde des Andes.<sup>181</sup>

Le territoire chilien ne semble donc pas très accueillant, il est même inhospitalier ; pourtant, la vallée qui accueille la population s'avère très fertile pour les cultures, surtout lorsque l'on descend vers le sud. L'eau, la terre et le feu enserrant le Chili, sorte de remparts qui l'isolent et le protègent.

*La Casa de los espíritus* se clôt à Santiago, capitale du Chili qui se situe justement au pied des Andes, au Niveau de ses plus hauts sommets. « La population chilienne est en majorité urbaine depuis 1927 »<sup>182</sup>. La dichotomie ville/campagne s'avère de plus fondamentale dans le roman, réitérée par la dualité politique/agriculture, centre/périphérie. D'autant plus que Santiago se situe au centre du Chili, en largeur comme en longueur. Non seulement la capitale attire toutes les institutions du pouvoir, centre symbolique, mais elle se trouve exactement aussi au centre géographique du pays, entouré par le reste des terres, des villes secondaires et campagnes.

Bâties sur le même schéma orographique Nord-Sud, les deux Amériques présentent la même alternance d'Ouest en Est : grande masse montagneuse tertiaire, grande plaine récente, piliers anciens. Immensité aussi. Mais là s'arrête l'analogie entre les deux Amériques. L'Amérique latine, en opposition à l'Amérique anglo-saxonne, est un continent tropical, avec tout ce que cela implique de limitations, limitation des surfaces utilisables, limitation de la richesse des sols, limitation de l'activité humaine, pour l'Européen surtout, privé de l'alternance des saisons, nécessaire à son organisme : en dehors de la pampa, l'Amérique latine est une Amérique des plateaux.<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup>Le 24 janvier 1939, un séisme de magnitude 8,3, nommé Chillán, a laissé derrière lui 30 000 personnes décédées et 58 000 blessées. En 1960, un tremblement de terre a atteint une magnitude de 9,5. C'est le plus fort jamais enregistré dans le monde.

<sup>180</sup> Marcel Niedergang, *Les Vingt Amériques latines*, vol. 2, *Chili, Bolivie, Pérou, Équateur, Colombie, Venezuela*, Paris, éditions du Seuil (collection « Politique »), 1975, p. 7.

<sup>181</sup>Hélène Rivière d'Arc, *L'Amérique du Sud aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : héritages et territoires*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 87.

<sup>182</sup> Alain Joxe, *Le Chili sous Allende*, Paris, Gallimard, 1974, p. 23.

<sup>183</sup> Pierre Chaunu, *Histoire de l'Amérique latine*, Paris, P.U.F. (coll. « Que sais-je ? »), 2009, p. 3-4.



L'Amérique latine, toutefois, aujourd'hui comme hier, reste très en dessous d'un Niveau de peuplement susceptible de permettre un rapport efficace de l'homme avec l'espace. Le continent latino-américain, parti de 20 millions au début du XIX<sup>e</sup> siècle, atteint 330 millions au milieu de la décennie 70 du XX<sup>e</sup> siècle. Il lui en faudrait, au moins, le double. Au rythme actuel, le cap des 600 millions d'âmes serait franchi autour de l'an 2000. Mais rien ne permet de fonder semblables extrapolations. En 1976, l'Amérique latine est encore peu atteinte par le grand reflux de la vie qui s'amorce un peu partout depuis 1968-1969.<sup>184</sup>

L'arrivée des Espagnols et des Portugais dans « les Indes » à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, comme lors de toute conquête territoriale et colonisation, érode les cultures locales – Mayas, Aztèques, Incas... – et impose la culture européenne. Les civilisations indiennes sont donc très rapidement dépossédées et annihilées par les *conquistadores*, origine d'un conflit racial et d'une hiérarchie qui perdurent au XX<sup>e</sup> siècle comme nous pouvons le constater dans *La Casa de los espíritus* et plus généralement dans l'œuvre d'Isabel Allende. Les Espagnols contrôlent le territoire, construisent des centres de pouvoir, et la chrétienté ibérique s'installe alors aussi, avec le travail forcé dans les plantations.

C'est de 1540 que l'on peut dater la conquête du Chili au nom du roi d'Espagne, et la violence d'une guerre contre une partie des populations autochtones, les Araucans, qui s'étendit véritablement jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui révèle donc une résistance assez exceptionnelle de la part de ce peuple. De la cohabitation de ces populations avec les Espagnols est né le peuple chilien.

Le Gouverneur du Chili, alors mis en place par le roi d'Espagne, subit une influence très importante de l'Eglise, ce qui explique le poids de la religion catholique qui a perduré en Amérique latine. Par ailleurs, les colons transmettent la religion chrétienne aux aborigènes, ce que considère comme la « première tâche des conquérants [...], tâche apparemment menée à bonne fin »<sup>185</sup>. Le Chili voit se construire « un si grand nombre de monastères, couvents et églises à Santiago, qu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, on a pu l'appeler "La Rome des Indes" »<sup>186</sup>. Il faut savoir que l'aristocratie foncière et le catholicisme restent des fondements solides sur lesquels s'érigent les Etats d'Amérique latine, dont le Chili. La séparation de l'Eglise et de l'Etat s'effectue en 1925 mais « [à] cette époque, on disait que, si l'Etat se séparait de l'Eglise, elle, l'Eglise, ne se séparait pas de l'Etat »<sup>187</sup>. La liberté de culte est toutefois instaurée. A la suite du coup d'Etat de 1973, les

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 120

<sup>185</sup> Max Tacel et Marcel Bordet, *Histoire*, Paris, Fernand Nathan / les abc du bac, 1976, p. 193.

<sup>186</sup> Raymond Avalos, *Le Chili*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 62.

représentants de l’Eglise ont tenté de protéger les droits du peuple contre la dictature, ce qui a eu pour conséquence de tisser un lien fort et étroit entre la population et l’Eglise.

Le roman d’Allende insiste sur la place et le rôle de la religion catholique dans cette société chilienne du XX<sup>e</sup> siècle. Elle implique en effet un modèle de famille très traditionnel, l’homme représentant l’autorité dans le microcosme privé de la famille. Il est maître absolu de sa femme et de ses enfants ; la fonction du père s’avère alors très intéressante. Il garantit l’ordre et l’autorité, il incarne le pouvoir des Espagnols blancs de la métropole qui se sont installés dans le pays. Il possède le pouvoir sur son domaine tel un seigneur féodal. Ainsi le personnage d’Esteban Trueba de *La Casa de los espíritus* applique-t-il sa loi dans sa maison et sur ses terres, ayant droit de cuissage, droit de vie et de mort sur ses sujets-objets. Le maître, le père, l’homme et, à une autre échelle, l’homme politique, sont tous des figures qui attestent du pouvoir patriarcal et oligarchique instauré par la colonisation catholique européenne que les autres subissent.

Par ailleurs, bien avant l’acculturation européenne, à l’époque théocratique déjà, les peuples d’Amérique latine possédaient des croyances traditionnelles autochtones reposant sur le polythéisme. Il y avait par exemple au Mexique des

prêtres et chefs, dont la formation spéciale et les connaissances ésotériques leur permettaient d’approcher la divinité et de transmettre ses volontés. Ces spécialistes arboraient les symboles de la divinité : le masque du jaguar ou les plumes de l’oiseau quetzal, et ils parlaient avec la voix des dieux.<sup>188</sup>

Cette culture ancestrale de l’Amérique centrale vouant un culte à plusieurs divinités a légué un héritage particulier, qui valorise le surnaturel et la prédiction de l’avenir :

Selon la divination pratiquée en Amérique Centrale, certains jours et le destin des hommes nés ces jours-là, sont liés aux différentes directions du cosmos, aux animaux, aux plantes, aux couleurs, au bien ou au mal, ainsi qu’aux dieux avec leurs attributs compliqués respectifs. Tout système divinatoire doit offrir à l’interprétation quelque possibilité de choix et, à l’habileté quant à la prévision des événements, la possibilité de s’exercer. Ainsi, dans un petit village du Guatemala [...], les 30 guérisseurs et devins utilisent au moins cinq systèmes différents de divination, chacun lié à diverses associations de symboles. Il s’agit là de procédés depuis longtemps en usage dans l’Amérique Centrale. Les complexités du panthéon peuvent donc fort bien avoir été renforcées par les exigences de la pratique divinatoire<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Eric Wolf, *Peuples et civilisations de l’Amérique centrale : des origines à nos jours*, Bernard de Zélicourt (trad.), Paris, Payot, 1962, p. 78.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 133.

L'arrivée des colonisateurs a remis en question les croyances des populations en ces idoles. De fait, la destruction des temples et des statues n'eut aucune conséquence divine, contrairement à ce que prédisaient les aborigènes. « Les anciens dieux étaient morts et impuissants »<sup>190</sup>. Enfin, et ce n'est pas indifférent, le Christianisme montrait quelques ressemblances avec la religion solaire du Mexique.

Si le paysan espagnol vénérât des saints de bois, le paysan d'Amérique Centrale adorait, lui, des idoles d'argile ; l'un et l'autre avaient recours aux pratiques magiques de la médecine populaire ; l'un et l'autre avaient un sens fortement enraciné des présages ; l'un et l'autre, enfin, croyaient à la réalité des sorciers qui pouvaient être, pendant la journée, des gens comme tout le monde et, pendant la nuit, des esprits malfaisants déguisés en animaux.<sup>191</sup>

L'implantation de l'Eglise catholique a dès lors effacé ces anciens dieux, détruit les idoles. Au contraire, l'empreinte de l'ésotérisme et le spiritisme propres aux croyances originelles sont revalorisées dans le roman d'Allende, il s'agit d'ailleurs d'une sorte de libération des personnages féminins qui s'octroient une légitimité et un pouvoir véritables par ce moyen.

Plusieurs gouverneurs se succèdent à la tête du Chili et les trois siècles qui suivent l'arrivée des Colons ont véritablement servi à créer l'Amérique latine, une Amérique latine à la croisée de deux cultures à la fois ibérique et indienne. « L'Amérique latine, par rapport à l'Amérique anglo-saxonne, est une Amérique indienne, une Amérique des sangs mêlés »<sup>192</sup>, mais aussi une Amérique hiérarchisée :

Tout en haut de l'échelle sociale, les Espagnols nés dans la Métropole, au nombre de 30 000 environ en 1800, contrôlaient l'administration du pays. Les créoles (*criollos*), purs de tout mélange, eux aussi, trois millions environ, possédaient les grandes haciendas, et fournissaient au pays son élite intellectuelle ; la grande réalité économique et sociale des Indes. En dessous des créoles, la masse des sangs mêlés (*mestizos*) : métis de Blancs et d'Indiens ; *mulatos*, métis de Blancs et de Nègres ; *zambos*, métis de Noirs et d'Indiens ; monde d'artisans, de *mayordomos*, de vagabonds, monde intermédiaire, trouble, mal fixé, agité, revendicatif qui aspirait, sans parvenir à effacer la tache de sa naissance, à se hisser aux côtés des créoles dans la hiérarchie sociale. Tout en bas de l'échelle, les dix millions d'Indiens, bétail où l'on puisait pour les travaux des champs et pour les mines. Le travail forcé était théoriquement aboli au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais l'esclavage pour dette le remplaça plus ou moins. Son nom seul fut banni.<sup>193</sup>

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 150-151.

<sup>192</sup> Pierre Chaunu, *Histoire de l'Amérique latine*, op. cit., p. 35.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

Enfin, *en deçà même de l'échelle*, se trouvent les esclaves noirs africains issus de la Traite, prévus pour remplacer la main d'œuvre indienne. Les Portugais suivaient à peu près le même schéma au Brésil. A la sortie du Moyen Age, en Europe, les *conquistadores* ont déplacé le système féodal qu'ils connaissaient pour le reconstruire sur ce nouveau continent. Ils s'approprient des domaines à l'échelle de ces nouveaux territoires et mettent en place un système de classes sur lesquelles les aristocrates européens ont la mainmise. Les Indiens deviennent donc une main d'œuvre facile et gratuite, nécessaire à la culture des plantations que dirigent les *encomienderos* espagnols, véritables seigneurs de la propriété et des personnes qui y travaillent. Ce modèle est ancré dans l'Histoire et perdure en Amérique latine. Le personnage masculin principal de *La Casa de los espíritus* possède un terrain et une main d'œuvre qu'il exploite à tous points de vue selon ses envies. Il est le seul détenteur de l'autorité sur sa propriété et représente le peuple espagnol venu conquérir les terres (et les) aborigènes.

La théorie de Michel Foucault concernant le lien intrinsèque entre l'espace et le pouvoir sera alors d'une grande utilité pour analyser ce roman<sup>194</sup>. En effet, il n'y a pas de pouvoir sans dimension géographique. La division de l'espace et son appropriation renvoient immédiatement à l'autorité qui en ressortira. Dans le roman d'Allende, nous montrerons donc comment, par l'intermédiaire des théories spatiales, les personnages féminins s'acharnent à subvertir l'autorité patriarcale à travers *et la distribution et l'utilisation de l'espace* dont elles détournent la nature et la fonction.

Dès la fin de XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Amérique latine résiste et s'attelle à la lutte pour reprendre son indépendance, notamment à l'instigation des aristocrates créoles ; c'est une période de révoltes dans les colonies, espagnoles et portugaises, mais aussi plus au Nord, dans les colonies anglaises, tandis que la Révolution fait déjà rage de l'autre côté de l'océan, notamment en France (1789), et que l'Espagne entre en guerre contre l'Angleterre (1796). Ce renversement est en partie dû au complexe de supériorité de l'homme blanc en Amérique latine. Détenteurs du pouvoir, et originaires de surcroît des terres en question, les créoles ne supportent plus la mainmise des Espagnols à leur égard. Et le conflit est privilégié par la géographie spécifique de l'Amérique latine. En effet, selon Pierre Chaunu :

---

<sup>194</sup> Notamment Michel Foucault, "The Subject and Power", *Critical Inquiry*, n° 8.4, Été 1982, p. 777-795 ; « Des espaces autres », *Empan*, n° 54.2, 2004, p. 12-19 ; « L'œil du pouvoir » (entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot), dans Jeremy Bentham, *Le Panoptique ou l'œil du pouvoir*, Paris, Belfond, 1977, p. 9-31.

La conquête espagnole avait imposé au sud du continent américain une unité factice, en retenant sous sa domination des peuples différents, des civilisations diverses, logées au sein de cellules géographiques, séparées par d'immenses espaces. Elle avait réussi à donner les linéaments d'une même culture par l'intermédiaire du castillan, à un ensemble de peuples, jadis Babel aux 100 langues, mais elle n'avait pas réussi à abolir les données de la nature, les immenses espaces qui repoussent l'homme. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il fallait trente jours encore aux *tropas* pour aller de Rosario à Tucuman, au pied des Andes, à travers une Pampa non colonisée, que parcouraient les *indios bravos*, séjour de mauvaises rencontres. Entre la vice-royauté du Pérou, et la capitainerie générale du Chili, qui en dépendait, aucune communication terrestre n'était possible à travers le désert de la Puna de Atacama. Entre le noyau humain de Caracas, centre futur du Venezuela, et la vallée du Magdalena, cœur de la Nouvelle-Grenade, deux obstacles insurmontables, les *llanos* fiévreux, et le mur des Andes : là encore, il n'y avait de communications que par mer. L'Amérique latine était formée (elle le reste encore) d'un certain nombre de noyaux humains liés entre eux, ou plutôt séparés par l'épaisseur des montagnes, des savanes, des forêts vierges. La révolte a renforcé l'unité des colonies anglaises, parce que cette unité était inscrite dans la nature, la révolte a brisé l'unité factice de la conquête, que la conquête n'avait pas encore eu le temps d'inscrire dans la réalité géographique. Tel est le grand drame de l'Indépendance, elle amène avec elle le morcellement et l'impuissance.<sup>195</sup>

Au Chili, les créoles et Espagnols se déclarent en faveur d'une monarchie constitutionnelle. En 1797, l'Espagne se voit dans l'obligation de rendre le Pacte colonial nul, et les deux Amériques commencent alors à procéder ensemble à des échanges commerciaux. Toutefois, cette « liberté » des anciennes colonies espagnoles est en partie illusoire sous la suprématie grandissante de l'Amérique du Nord, en avance sur celle du Sud : politiquement, économiquement, démographiquement – à cause de son passé historique et son présent géographique. A l'heure de la révolution industrielle de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la domination européenne économique se fait de nouveau sentir, avant de s'effacer de nouveau devant la place que prennent peu à peu les Etats-Unis, sans toutefois revenir à une colonisation américaine. En fait, la présence coloniale espagnole et sa brusque disparition ont laissé l'Amérique latine ignare en matière de politique.

L'Indépendance du Chili a été célébrée le 18 septembre 1810, sans aucun combat. S'ensuivent donc automatiquement des périodes d'anarchie et de dictatures avant l'instauration d'un régime constitutionnel, dont le Chili est l'un des premiers pays à se doter, en partie grâce à sa croissance économique. Avant la Constitution de 1833, le Chili est en effet le terrain de conflits

---

<sup>195</sup> Pierre Chaunu, *Histoire de l'Amérique latine*, op. cit., p. 55-56.

civils entre les conservateurs *pelucones* et les libéraux *pipiols*<sup>196</sup>. Cette nouvelle période de stabilité politique se voit marquée par quelques guerres et conflits avec les Etats voisins.

L'Uruguay avec l'Argentine, le Chili et le Brésil constituent la grande bande de prospérité et de stabilité politique qui prend en écharpe le sud du continent américain. En dehors de cette zone de prospérité tournée vers l'Europe, il en est tout autrement des Républiques de l'Amérique tropicale, de l'Amérique des plateaux : les Indiens, 90 %, et plus parfois, de la population totale, y constituent un élément d'instabilité politique. L'ancienne population créole, qui n'a pas été renouvelée par l'immigration, a gardé de l'époque coloniale son complexe de supériorité sociale et une inaptitude à promouvoir les intérêts économiques du pays. Le retard économique en est la conséquence<sup>197</sup>

En 1891, le parlementarisme succède au président de la République dont la fonction est finalement rétablie en 1925. Or les révolutions qui ont lieu sur le continent latino-américain<sup>198</sup> atteignent bientôt le Chili dont le nouveau président est renversé en 1927 par un coup d'état, ce qui fournit le point de départ de la dictature, suivie quatre ans plus tard par un nouveau coup d'état auquel succèdent d'autres gouvernements, sans grand résultat. En 1938, l'élection de Pedro Aguirre, issu du Front populaire, ouvre le Chili à de nouvelles directions. Prennent ensuite la relève à la tête du gouvernement Juan Antonio Rios (1942-1946), Gabriel González (1946-1952), le général Carlos Ibañez (1952-1958), Jorge Alessandri (1958-1964). En 1964, le démocrate-chrétien Eduardo Frei remporte les élections face au membre fondateur du Parti Socialiste Chilien, candidat du Front populaire, Salvador Allende, cousin d'Isabel Allende à qui *La Casa de los espíritus* fait référence. Salvador Allende, après trois tentatives, devient président du Chili le 4 septembre 1970 dans un contexte politique en rupture. Les 36,3% de votes en sa faveur ne suffisent d'ailleurs pas à le déclarer vainqueur, la décision revient donc au Parlement. Le gouvernement de l'Unité populaire dure jusqu'en 1973. Allende tente de bâtir une société socialiste mais le taux de chômeurs ne cesse d'augmenter et des fissures apparaissent au sein même du gouvernement. Le président ne parvient pas à rallier les démocrates-chrétiens à sa cause et son gouvernement devient alors la cible de l'opposition. Intégrer des militaires à ses côtés n'a pas fourni les résultats escomptés non plus.

Le climat est celui d'une guerre civile. [...] tentant ainsi de provoquer systématiquement le chaos pour faire intervenir l'armée. Sur le plan idéologique,

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>197</sup> Pierre Chaunu, *Histoire de l'Amérique latine, op. cit.*, p. 91.

<sup>198</sup> Le Pérou, entre 1821 et 1871, c'est-à-dire l'année de la proclamation de la République péruvienne, ne compte pas moins d'une quarantaine de révolutions et de quinze Constitutions. Un climat d'instabilité réside aussi au Paraguay, en Equateur, au Venezuela et en Colombie où, ici aussi, les Constitutions se succèdent, et les révolutions aussi. La Colombie a connu environ soixante-dix révolutions jusqu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, le Venezuela une cinquantaine.

une pensée intégriste légitime par avance le coup d'Etat tout en critiquant l'apolitisme des militaires. Ses auteurs montrent que le gouvernement Allende a violé le "droit naturel" par la sédition (le double pouvoir) et les atteintes à la propriété. Il ne garantit plus le "bien commun", il est donc illégitime. Et puisque, au nom de l'intérêt général, il vaut mieux préférer les finalités du système (le capitalisme) à sa forme (la démocratie), le pouvoir exécutif peut être considéré comme vacant : Allende n'est qu'un usurpateur.<sup>199</sup>

Le 29 juin 1973 a lieu une première tentative de coup d'état qui échoue, mais un autre était déjà en préparation. En effet, suite à cette première tentative avortée, Allende nomme le général Augusto Pinochet au commandement des forces armées dans le but de protéger le Constitution. Mais celui-ci nourrit d'autres projets et lance un second coup d'état, le *pronunciamento* du 11 septembre 1973, pendant lequel meurt le président Allende. Aussitôt des mesures sont prises contre la résistance. Les militants disparaissent, ils sont torturés ; les ministres du président évincé sont emprisonnés ou exilés, des camps de concentration ouverts. Et le récit de *La Casa de los espíritus* utilise l'un de ces camps où l'un des personnages féminins se trouve emprisonné. C'est d'ailleurs la grand-mère dont la magie n'a aucune limite, qui aidera sa petite-fille à survivre à cet épisode. Un climat de terreur et d'oppression s'installe par conséquent au Chili.

Craignant un jour de suivre le sort des intégrants de la Junte militaire argentine, envoyés en prison après des procès devant la justice, Pinochet promulgue une loi d'amnistie, le 19 avril 1978, concernant tous les auteurs de crimes et délits depuis le coup d'Etat, y compris grand nombre de militaires, policiers et agents de sécurité.<sup>200</sup>

Dans le but de passer sous silence les prises de position à l'encontre du régime militaire et de parfaire son impunité, le référendum du 11 septembre 1980 instaure une nouvelle Constitution – sous l'autorité de l'armée – et légitime ainsi Pinochet en tant que chef d'Etat jusqu'au 14 décembre 1989, date des nouvelles élections présidentielles et du Parlement.

Enfin, le Chili du XX<sup>e</sup> siècle a connu de nombreuses réformes agraires dont nous pouvons observer les effets dans le roman d'Allende. En effet, le possesseur des terres du domaine de « Las Tres Marías » entre en conflit ouvert avec ses travailleurs. L'insurrection a un goût d'indépendance, et l'oppression, de même que la résistance iront très loin. Dans la structure chilienne traditionnelle, d'une part se trouvent les *latifundios*, c'est-à-dire les grandes propriétés, et d'une autre, les petites portions de terrain, les *minifundios* qui ne suffisent pas à nourrir leur propriétaire et sa famille. Bien

---

<sup>199</sup> Alain Rouquié, *L'Etat militaire en Amérique latine*, Paris, Seuil, 1982, p. 304.

<sup>200</sup> Raymond Avalos, *Le Chili*, op. cit., p. 60.

souvent, les travailleurs agraires ne peuvent donc plus conserver leurs terres. Ils s'installent alors, sans garantie de durée, sur les terres des propriétaires des *latifundios*, travaillent pour eux et leur sont soumis – modèle issu du XVII<sup>e</sup> siècle. Or devant les conditions d'exploitation de ces paysans, les tensions dans les campagnes commencent à se faire remarquer à cette époque, et en découle de nombreux mouvements d'insurrection de la part de ces paysans, les *inquilinos*, qui désirent se libérer de l'autorité d'un patron qui les asservit.

La “dépendance” la plus étroite est la règle ; elle lie le paysan au sol, elle le lie au moins autant au grand propriétaire qui, souvent, rend une justice dont les sentences sont sans appel et qui peut toujours, en cas d'incartade, résilier le contrat et priver le récalcitrant de toute subsistance.<sup>201</sup>

Après avoir promis plusieurs changements, la réforme de 1964 change véritablement le fonctionnement des campagnes. En effet, à partir de cette dernière, le patron se voit dans l'obligation de payer un salaire aux personnes qui travaillent ses terres, ce qui n'est pas sans poser problème aux riches propriétaires. Le syndicalisme commence donc à voir le jour. Toutefois, les réformes agraires n'ont pas été appliquées avec ferveur, « la prépondérance de la grande propriété reste, comme par le passé, écrasante, oppressante. Pour l'ensemble du continent en 1960, 10% des propriétaires possèdent toujours 90% des terres cultivables »<sup>202</sup>. Il faut de plus prendre en compte que les grands propriétaires gaspillaient leurs terres, en effet la majorité n'était pas exploitée. De même que l'absence du propriétaire n'était pas toujours soulagée par des exploitants aux connaissances et savoir-faire suffisants. Les gouvernements ont essayé de redistribuer les terres de manière plus équitable, ils se mettent alors à déposséder de riches exploitants de leur domaine, Pinochet les leur rendra par la suite.

### **2.3. La France de l'Occupation : récits de différences et de discriminations**

Disons, rapidement, que le processus d'ensemble est le suivant : après violation du traité de Versailles par l'Allemagne en 1935-1936, la France campe sur une attitude ferme, mais la Grande-

---

<sup>201</sup> Pierre Léon, *Economies et sociétés de l'Amérique latine : essai sur les problèmes du développement à l'époque contemporaine : 1815-1967*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (collection « Regards sur l'histoire »), 1969, p. 305.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 302.



Bretagne, « fidèle à sa politique d'«apaisement» »<sup>203</sup> ne la soutient pas, ce qui permet à Hitler de s'imposer sans résistance, et notamment d'isoler la France.

Cependant, les élections législatives de 1936 portent le Front Populaire au pouvoir avec, à sa tête, Léon Blum. C'est une période d'avancée au Niveau économique, social et culturel, mais pas au plan militaire. Un profond pacifisme, de même que la préparation de ces élections, empêchent la France de prendre de véritables décisions face à la situation internationale et le pouvoir croissant de l'Allemagne. Blum démissionne très rapidement, le 21 juin 1937, après avoir demandé les pleins pouvoirs financiers. Il devient alors vice-président du Conseil des ministres, mais les socialistes quittent rapidement le gouvernement ; c'est alors qu'il en forme un second le 8 avril 1938, en vain, car il est avorté par le Sénat. Edouard Daladier s'installe à la tête d'un nouveau gouvernement deux jours plus tard.

Le Front populaire est bien terminé et surtout il n'est plus possible de rester l'œil fixé sur la situation intérieure. Les problèmes internationaux sont maintenant les plus pressants. Edouard Daladier, ministre de la Défense nationale sans discontinuer de mai 1936 à mai 1940, même quand il occupa la présidence du Conseil, était probablement un des hommes qui en avaient le plus conscience, encore qu'il était pris entre ce qu'il croyait – la nécessité d'être ferme face à l'Allemagne nazie –, ses souvenirs lancinants de fantassin de la Grande Guerre et une population aveuglément pacifiste. Il savait également que la politique française ne pouvait se séparer de la politique anglaise.<sup>204</sup>

La présence de Léon Blum au gouvernement attise l'antisémitisme. Les « Juifs étaient eux aussi soupçonnés de risquer de provoquer la guerre avec l'Allemagne, de même que d'une façon générale les étrangers. La xénophobie était à l'ordre du jour »<sup>205</sup>.

L'antisémitisme est en France traditionnel dans certains milieux. Hérités du ressentiment catholique, des rancœurs populaires, du nationalisme agressif, il s'est fortifié, sous l'effet de la crise. Les ligues, et notamment l'*Action française*, en ont fait un de leurs thèmes favoris.

L'arrivée massive des juifs d'Europe centrale a suscité des réactions de rejet. Dès 1938 des mesures ont été prises contre les étrangers indésirables, allant jusqu'à l'internement dans des camps. La rancune contre Léon Blum et le Front populaire, puis l'idée que les « judéo-bolcheviks » ont joué un rôle dans la défaite expliquent que les juifs aient été les boucs émissaires de la Révolution nationale.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> Rachid Azzouz, *La France de 1870 à 1958*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 1999, p. 68.

<sup>204</sup> Jean-Jacques Becker, *La France de 1914 à 1940, Les Difficultés de la République*, Paris, PUF (collection « Que sais-je ? »), 2005, p. 107-108.

<sup>205</sup> Jean-Jacques Becker, *La France de 1914 à 1940, Les Difficultés de la République*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 2005, p. 106.

<sup>206</sup> Jean Defrasne, *L'Occupation allemande en France*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1985, p. 88.

André Kaspi indique bien le paradoxe qui réside à leur rencontre : « [à] mesure que l'Europe en général, la France en particulier affrontent les périls d'un conflit, les Juifs sont accusés de pousser le gouvernement français à faire la guerre. Au lendemain de l'armistice, ils seront tenus pour responsables de la défaite »<sup>207</sup>. « En définitive, à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, les juifs de France se retrouvaient, pour la première fois depuis bien longtemps maîtres de leur destin »<sup>208</sup>.

Mais « qu'est-ce qu'un juif ? »<sup>209</sup>. Comme André Kaspi l'indique dans son ouvrage *Les Juifs pendant l'Occupation*,

[c]ertains imaginent volontiers, par exemple, que la communauté juive dans la France de 1940 est homogène, structurée, si unie que son influence serait irrésistible. C'est que les mots sont trompeurs. Au sens étymologique, la communauté juive n'existe pas. Elle n'est pas religieuse, car le Consistoire central des israélites de France et d'Algérie ne peut parler au nom de tous les israélites, fussent-ils pratiquants. Elle n'est pas ethnique : beaucoup rejettent la notion de peuple juif. Elle n'est pas davantage culturelle. Chaque organisation rassemble des personnalités actives, des esprits combattifs qui marquent de leur empreinte l'évolution du groupe. Aucune ne saurait être le porte-parole des autres. La communauté, on en parle pourtant dans les milieux juifs comme si elle existait, mais on ne parvient pas à la définir.<sup>210</sup>

L'hypothèse « Elle n'est pas [...]. Elle n'est pas [...]. Elle n'est pas [...] » met ici l'accent sur le fait que la tentative de définition de la communauté juive se fait par la négative. Nous savons ce qu'elle n'est pas, mais qu'est-elle ? La définition est impossible. Car vouloir fournir une définition c'est dessiner des limites selon des critères occultes extérieurs. Toute définition est discrimination. Une fois la définition posée, elle implique en effet l'application de critères qui seront stigmatisants. Vouloir définir ce qu'est un Juif revient donc à lui imposer une ou des formes de discrimination et ainsi à retomber dans le schéma historique.

Le terme d'israélite avait la faveur des Juifs français jusqu'aux persécutions de la guerre. Il était plus noble, estimait-on ; il soulignait l'assimilation à la France et renvoyait à une affiliation religieuse. Les israélites étaient des Français comme les autres, dont la religion est le judaïsme. Dans cette perspective, les Juifs, c'étaient plutôt des étrangers qui croyaient former un peuple distinct dont l'histoire remonterait aux temps bibliques, qui estimaient qu'ils avaient un passé commun, une culture commune avec des variantes régionales, un destin commun, voire un avenir commun. Aujourd'hui, le mot "Israélite" n'est plus guère employé – conséquence, sans doute, du génocide et d'une définition plus complexe de la judéité qui découle de la création de l'Etat d'Israël.<sup>211</sup>

---

<sup>207</sup> André Kaspi, *Les Juifs pendant l'Occupation*, Paris, Seuil, 1991, p. 57.

<sup>208</sup> Xavier De Montclos, *Histoire Religieuse de la France*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1988, p. 110.

<sup>209</sup> D'après le titre d'un chapitre d'André Kaspi dans *Les Juifs pendant l'Occupation*, *op. cit.*

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 53.

Au Niveau géographique, le contexte historique offre à l'auteur un « décor » propice puisque la France est représentée par Kofman divisée en deux et en proie aux conflits entre l'occupant et l'occupé, une dichotomie qui jalonne à plusieurs Niveaux le roman. Deux parti(e)s face à face, entre pseudo-liberté et occupation, une conquête du territoire, un territoire en guerre et en ruines. Dualité et duel que l'on retrouve bien sûr à travers la présence des deux mères, en présence du couple mère-fille, de deux religions qui entrent en collision tout en agissant en faveur de *l'autre*, deux identités qui se débattent. Il est très intéressant ici que le seul pays mis en scène par les romans du corpus littéraire de ce travail de recherches qui soit à peu près proportionnel dans sa hauteur et sa largeur soit divisé par une ligne de démarcation – une ligne non pas droite mais courbe. Une sorte de fausse *fluctuance*, une fluidité erronée. Alors que la surface du pays pourrait être assimilée à un cercle, symbole du tout, de l'entier, de l'union et l'unité, la frontière – qui devait être tout d'abord temporaire, dans le but de faciliter le conflit entre Allemagne et Grande-Bretagne – coupe, sectorise, confronte, affronte, délimite, provoque. Le personnage de la fille dans *Rue Ordener*, *Rue Labat* se trouve propulsé de *l'autre côté* par sa mère qui essaye par ce biais de la sauver. Du côté des Juifs, elle est ensuite assimilée à celui des catholiques, elle passe la frontière qui devient par là-même poreuse. Et le déguisement, sorte de travestissement se jouant non pas au Niveau de l'apparence associée au sexe ici mais au Niveau de la religion, permet ce passage à travers la ligne de démarcation que le contexte de la guerre a dessinée. Jacques Derrida parle de « “contamination” chrétienne »<sup>212</sup>.

A partir du 10 juillet, les pleins pouvoirs sont attribués à Pétain et la III<sup>e</sup> République s'incline devant le régime de Vichy, régime autoritaire et Etat policier connu pour sa politique d'exclusion et d'extermination des juifs. Surgissent alors de nombreuses mesures visant à réduire leurs libertés. Le 3 octobre 1940, est déclaré un premier « statut des juifs », ce à quoi s'ajoutent recensements, ordonnances, étoile jaune, mention « juif/juive » sur les cartes d'identité, rafles, déportation, camps de concentration. On estime à 150 000 personnes le nombre de déportés dans les camps de concentration, les juifs en constituaient la moitié et seulement 3% d'entre eux ont survécu. Dans *Rue Ordener*, *rue Labat*, Kofman vit l'absence de son père, un rabbin, qui a lui-même été déporté. La figure de proue de la famille a donc disparu, et avec lui l'équilibre de la famille, l'équilibre de la vie, la religion, ses interdits, les traditions et symboles, la langue yiddish. L'absence du père, ici arraché à sa famille, joue un grand rôle dans le roman. Nous y reviendrons.

---

<sup>212</sup> Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 90.

La France est occupée par l'Allemagne nazie et la France fait aussi montre d'un certain zèle. Parfois loin de la *seule* contrainte de cohabitation qu'implique la défaite de la guerre, Vichy semble véritablement collaboré avec l'ennemi. Les Français se sentent donc en quelque sorte trahis par Pétain qu'ils voyaient comme leur protecteur face à l'occupant. Vichy se met à lutter contre « l'Anti-France »<sup>213</sup>, dans son projet de « rendre la France aux Français » et tout étranger devient « paria »<sup>214</sup>. En effet, alors que les Allemands avaient promulgué un « statut des juifs » le 27 septembre 1940 en zone occupée, seul le régime de Vichy est responsable de la loi qu'il publia le 3 octobre en zone libre. Elle instaurait elle aussi, sur le modèle allemand<sup>215</sup>, mais plus sévère encore, une définition des juifs : « toute personne issue de trois grands-parents de race juive ou deux grands-parents de la même race, si son conjoint lui-même est juif »<sup>216</sup>, et limitait l'accès des juifs à certaines professions afin de réduire leur influence sur la population française. A travers cette délimitation de statut, le régime de Vichy vise l'exclusion des juifs de la population française, de la vie sociale, politique et économique.

Le gouvernement, dans son œuvre de reconstruction nationale, a dû, dès les premiers jours, étudier le problème des Juifs et celui de certains étrangers qui, ayant abusé de notre hospitalité, n'ont pas peu contribué à la défaite. Partout, et spécialement dans les services publics, si réelles que soient d'honorables exceptions dont chacune pourrait fournir un exemple, l'influence des Juifs s'est fait sentir, insinuante et finalement décomposant. Tous les observateurs s'accordent à constater les effets fâcheux de leur activité au cours des années récentes durant lesquelles ils eurent dans la direction de nos affaires une place prépondérante. Les faits sont là et commandent l'action du gouvernement à qui incombe la tâche pathétique de restauration française. Le gouvernement entier, dans une absolue sincérité, s'est défendu de faire œuvre de repréailles. Il respecte les personnes et les biens des Juifs. Il les empêche seulement d'assurer certaines fonctions sociales, d'autorité, de gestion, de formation des intelligences, l'expérience lui ayant prouvé, comme à tous les esprits impartiaux, que les Juifs les exerçaient dans une tendance individualiste jusqu'à l'anarchie. Notre désastre nous impose l'obligation de regrouper les forces françaises dont une longue hérédité a fixé les caractéristiques. Il ne s'agit pas là de facile vengeance, mais d'indispensables sécurités. Le gouvernement pourra d'ailleurs affranchir de certaines limitations, qu'il prescrit dans l'intérêt vital de la France, ceux des Juifs

---

<sup>213</sup> « Dans l'ordre décrété par Vichy, l'égalité est périmée ; il y a d'un côté les bons Français et de l'autre, l'Anti-France », c'est-à-dire les étrangers, les Juifs (Dominique Veillon, *Vivre et Survivre en France, 1939-1947*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 231).

<sup>214</sup> Dominique Veillon, dans *Vivre et Survivre en France, 1939-1947* intitulé d'ailleurs l'une des parties de son ouvrage « Les Juifs traités comme des parias » (*op. cit.*, p. 232).

<sup>215</sup> « Ceux qui appartiennent ou appartenaient à la religion juive, ou qui ont plus de deux grands-parents (grands-pères et grands-mères) juifs. Sont considérés comme juifs des grands-parents qui appartiennent à la religion juive. » (André Kaspi, *Les Juifs pendant l'Occupation*, *op. cit.*, p. 66).

<sup>216</sup> Marc Olivier Baruch, *Le Régime de Vichy*, Paris, éd. la Découverte (coll. « Repères »), 1996, p. 23 et André Kaspi, *Les Juifs pendant l'Occupation*, *op. cit.*, p. 55.

qui auront bien mérité de la patrie. Et cette réserve prouve dans quel esprit d'humanité il s'est efforcé de régler une question dont l'actuel bouleversement a démontré le caractère universel.<sup>217</sup>

La version du 2 juin 1941<sup>218</sup>, deuxième loi d'une vaste série, indiquait la croissance de la répression et la volonté de ne plus épargner aucun juif, qu'il le soit de près ou de loin. Au départ, la « consigne était de traiter la France avec fermeté mais correction » mais dès fin 1941, la répression se durcit et les sanctions se multiplient<sup>219</sup>. Dans *La Tradition cachée, le juif comme paria*, Hannah Arendt théorise une toute nouvelle conception du peuple juif, écrivant que « le destin des juifs en Europe n'était pas seulement celui d'un peuple opprimé, mais également celui d'un *peuple paria*, selon la formule de Max Weber. Cette situation sociale de parias en vertu de laquelle, à titre d'individus, ils demeuraient extérieurs à la société, reflétait le statut politique du peuple tout entier »<sup>220</sup>. C'est le début des déportations, et du « règne » de la Gestapo, jusqu'au génocide que les nazis entreprennent dès 1942. « Le racisme est à la base de l'idéologie nazie et Hitler a, dès 1919, fondé son action politique sur l'antisémitisme »<sup>221</sup>. Le but est au départ d'évacuer la zone occupée de tous les juifs, notamment en vue de ce que l'on peut nommer l'aryanisation<sup>222</sup>.

Aryanisation est un néologisme à l'époque, la création de ce substantif dans la langue française évoque *la folie dans la langue* qui se fait jour à ce moment-là, reflétant l'absurdité du contexte historique général. Ce phénomène est symptomatique de la langue qui change sous l'influence politique et les rapports de force. Jacques Derrida, dans *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, revient sur son expérience en tant que juif vivant en Algérie et subissant les lois de Vichy en 1940. Le décret Crémieux de 1870 est abrogé et sa famille perd par voie de conséquence la nationalité française. La langue yiddish, « sorte de langue de retraite », leur est

---

<sup>217</sup> Communiqué du gouvernement daté du 17 octobre 1940, cité dans *Le Statut des juifs de Vichy. Documentation*, textes rassemblés et présentés par Serge Klarsfeld, *Les Fils et Filles de déportés juifs de France* (FFDJF, 1990) et repris dans Marc Olivier Baruch, *Le Régime de Vichy, op. cit.*, p. 24-25.

<sup>218</sup> Pour plus d'informations sur cette loi, voir par exemple André Kaspi, *Les Juifs pendant l'Occupation, op. cit.*, p. 68-69. Rédigée par Xavier Vallat qui « reprend la définition du Juif en fonction des trois grands-parents "de race juive", mais le demi-Juif est considéré comme juif si son conjoint est demi-juif – et non juif. De plus, il ajoute qu'"est regardé comme étant de race juive le grand-parent ayant appartenu à la religion juive". La race est définie par la religion, ce qui correspond à un méli-mélo peu rationnel ; elle est néanmoins définie, ce qui n'était pas le cas précédemment. Le paragraphe deux introduit une nouvelle précision : "[Est juif] celui ou celle qui appartient à la religion juive, ou y appartenait le 25 juin 1940, et qui est issu de deux grands-parents de race juive. La non-appartenance à la religion juive est établie par la preuve de l'adhésion à l'une des autres confessions reconnues par l'Etat avant la loi du 9 décembre 1905" ».

<sup>219</sup> Jean Defrasne, *L'Occupation allemande en France, op. cit.*, p. 62.

<sup>220</sup> Hannah Arendt, *La Tradition cachée, le juif comme paria, op. cit.*, p. 180. Nous soulignons.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>222</sup> « Le mot n'existe pas dans la langue française. Il est emprunt au vocabulaire national-socialiste. [...] C'est la volonté des Nazis, celle aussi du gouvernement de Vichy de priver les Juifs de leurs emplois, de les réduire à la misère en leur ôtant tous les moyens de subsistance. Elle s'applique des deux cotés de la ligne de démarcation. » (André Kaspi, *Les Juifs pendant l'Occupation, op. cit.*, p. 132112).

interdite alors qu'elle « aurait assuré [...] un élément d'intimité, la protection d'un "chez soi" contre la langue de la culture officielle »<sup>223</sup>. Dans ce contexte, nous pouvons affirmer que la langue est un bien dont nous ne sommes jamais propriétaires. Or la jeune Sarah Kofman dans *Rue Ordener, Rue Labat* elle aussi abandonne le yiddish : « je ne pouvais plus prononcer un seul mot en yiddish tout en continuant à comprendre parfaitement la langue de mon enfance », avoue-t-elle<sup>224</sup>. L'expropriation de sa langue renvoie le sujet à un non-lieu, non-lieu auquel s'ajoute la dimension géographique lorsque Derrida est exclu de l'école française, lieu où il parle cette seule langue qu'il dit « habit[er] »<sup>225</sup>. Et il en est de même dans *Rue Ordener, Rue Labat* avec le déménagement dans un appartement « catholique ». Le phénomène d'acculturation est à son comble. « En un mot, voilà une "communauté" désintégrée, tranchée ou retranchée »<sup>226</sup>. Ceci relève toujours des questions de diaspora. Quand Derrida, dans sa très longue note<sup>227</sup>, évoque Franz Rosenzweig, c'est pour indiquer le fait que ce dernier ne se reconnaît pas dans sa langue : « un vocabulaire propre ou du moins une sélection spécifique dans le vocabulaire commun, des tournures propres, un sentiment propre de ce qui est beau ou laid dans la langue en question, tout cela trahit que cette langue... n'est pas la sienne »<sup>228</sup>. *La prothèse d'origine* telle qu'elle figure dans le titre de l'ouvrage précédemment cité de Derrida, et qui constitue la langue maternelle *de l'hôte*, devient alors langue seconde. Il y a « dépropriation de la langue attribuée au "peuple juif" » et à deux Niveaux, celui de la langue qui pourrait être considérée comme un « idiome intérieur à la communauté juive »<sup>229</sup>, et celui de la langue *de l'hôte*, devenue langue maternelle, mais qu'il est difficile de reconnaître<sup>230</sup>. Derrida reprend d'ailleurs plus tard l'idée de « retour ou [de] renversement, [de] vengeance et [de] catastrophe, [de] ressentiment, [de] représaille, [de] châtement » et de sécularisation de la langue dans *Les Yeux de la langue* qu'il consacre à une lettre de Gerschom Scholem envoyée à Rosenzweig<sup>231</sup>. La seconde personne évoquée sur ce même sujet est Hannah Arendt chez qui la

---

<sup>223</sup> Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, op. cit., p. 90-91.

<sup>224</sup> Sarah Kofman, *Rue Ordener, Rue Labat*, op. cit., p. 67.

<sup>225</sup> « Mon attachement au français a des formes que parfois je juge "névrotiques". Je me sens perdu hors du français. Les autres langues, celles que plus ou moins maladroitement je lis, déchiffre, parle parfois, ce sont des langues que je n'habiterai jamais. Là où « habiter » commence à vouloir dire quelque chose pour moi. Et demeurer. Je ne suis pas seulement égaré, déchu, condamné hors du français, j'ai le sentiment d'honorer ou de servir tous les idiomes, en un mot d'écrire le "plus" et le "mieux" quand j'aiguise la résistance de mon français, de la "pureté" secrète de mon français » (Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, op. cit., p. 97-99).

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 91-114.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 96-97.

<sup>231</sup> Jacques Derrida, *Les Yeux dans la langue*, Paris, L'Herne, 2005, p. 12.

« Dans quelle langue s'écrit donc cette lettre ? On ne peut pas se contenter du *phénomène* : elle est écrite en allemand. Mais on ne peut pas davantage réduire ce phénomène à une apparence inconsistante ou secondaire. La lettre *se présente* en allemand mais cette auto-présentation est aussi la confession de quelqu'un pour quelqu'un avec qui il partage un

langue allemande est fortement ancrée. Et si « rien ne peut remplacer la langue maternelle » pour elle, elle avoue toutefois que le nazisme l'a modifiée. Elle ne peut en revanche se résoudre à croire que la langue allemande soit, d'après ses propres termes, « devenue folle »<sup>232</sup>. Or le seul fait d'énoncer cette idée révèle qu'elle y a pensé, que l'idée est survenue, quoi qu'il en soit, même si Arendt n'arrive à s'en convaincre. Derrida s'interroge lui-même sur cette réaction « spontan[e] » :

comment penser ensemble cette supposée unicité-singularité-irremplaçabilité de la mère (phantasme indestructible accrédité par la seconde phrase) et cette étrange question sur une folie de la langue, un délire envisagé mais aussitôt exclu par la première phrase ?

Quand, interrogeant puis s'exclamant, Arendt semble nier, comme une chose absurde, qu'une langue puisse devenir folle [...], que fait-elle ? Elle ne nie pas, elle dénie. Elle cherche visiblement à se rassurer<sup>233</sup>.

Ce n'est en effet pas la langue qui est folle, mais bien les utilisateurs de celle-ci : « certains Allemands [...] maîtres du pays et de la langue. Ceux-là seuls sont alors devenus diaboliques et frénétiques »<sup>234</sup>. Pour Derrida en revanche, « une langue [peut] en elle-même devenir folle, voire devenir une folie, la folie elle-même, le lieu de la folie, la folie dans la loi. [...] il faut bien que le citoyen parlant devienne fou dans une langue folle – où les mêmes mots perdent ou pervertissent leur sens prétendument commun »<sup>235</sup>. Il renchérit ensuite en écrivant : « la mère de la langue dite “maternelle”, il faut aussi qu'elle puisse devenir ou avoir été folle (amnésique, aphasique, délirante). [...] Il est possible d'avoir une mère folle, une mère “unique” et folle, folle parce que, dans la logique du phantasme, unique. [...] La relation à la mère serait alors une folie »<sup>236</sup>. Nous y reviendrons par la suite.

Un commissariat général aux questions juives est créé fin mars pour réduire leurs libertés, leurs droits, et les surveiller. Ainsi, il leur était interdit, entre autres, d'accéder aux salles de spectacles, de posséder un poste de radio, d'entrer dans certains magasins, voire de se déplacer sans autorisation<sup>237</sup>. Mais « la solution finale » décidée en 42 révèle la volonté d'extermination, le

---

rapport intense, cultivé, raffiné, engagé avec l'hébreu. L'hébreu n'est pas, pour nous deux, une langue maternelle mais ils la vivent comme langue archi-maternelle ou patriarcale, une langue au nom de laquelle, en vue de laquelle, depuis laquelle ils parlent ensemble, ils correspondent aussi depuis longtemps. Et cette langue est donc, en plusieurs sens de ce mot, le *sujet de la lettre*. » (p. 33).

<sup>232</sup> Hannah Arendt, « Qu'est-ce qui reste ? Reste la langue maternelle », *La Tradition cachée, le Juif comme paria*, Sylvie Courtine-Denamy (trad.), Paris, Christian Bourgeois, 1987, p. 224, et aussitôt dans Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, op. cit., p. 102.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>237</sup> Pour une liste plus exhaustive, voir André Kaspi, *Les Juifs pendant l'Occupation*, op. cit., p. 100.

nombre de personnes à déporter s'élève à 100 000. Le premier convoi vers Auschwitz a lieu le 27 mars 1942, la Rafle du Vel' d'hiv' les 16 et 17 juillet. Le père de Sarah Kofman, le rabbin Bereck Kofman, est lui-même « ramassé », dit-elle, lors de cette rafle le 16 juillet 1942 et conduit à Drancy avant d'être déporté à Auschwitz le 29 juillet 1942<sup>238</sup>. Les premières pages de *Rue Ordener, Rue Labat* décrivent la journée de celui-ci et son comportement empli de dévouement et de sacrifice.

*Le 16 juillet 1942*, mon père savait qu'il allait être « ramassé ». Le bruit en avait couru, une grande rafle se préparait pour ce jour-là. Rabbin d'une petite synagogue de la rue Duc dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement, il était parti très tôt de la maison amener le plus de Juifs possible et les engager à se planquer au plus vite.

Puis il était rentré et attendant : s'il s'était lui-même caché, il le redoutait, sa femme et ses six enfants en bas âge (trois filles et trois garçons de deux à douze ans) auraient été pris à sa place.

Il attendait et priait Dieu qu'on vienne le prendre pourvu que sa femme et ses enfants soient sauvés. [...]

Quatre heures de l'après-midi. L'on frappe. Ma mère ouvre. Un flic, sourire gêné, interroge :

« Monsieur le rabbin Bereck Kofman ?

- Il n'est pas là, dit ma mère. Il est à la synagogue. »

Le flic n'insiste pas. Il s'apprête à repartir. Mon père sort alors d'une chambre où il s'était allongé et dit :

« Si, je suis là. Prenez-moi ! [...] »<sup>239</sup>

D'après Jean Defrasne, le « 10 décembre 1942, Hitler avait ordonné la déportation de tous les juifs et autres ennemis de l'Allemagne »<sup>240</sup>. L'étoile jaune est alors obligatoire pour tous les juifs de plus de six ans à partir du 1<sup>er</sup> juin. Et débutent en 42 les scènes de séparation entre parents et enfants juifs, pour des destinations différentes. « En fait, de 1942 à 1944, 11 000 enfants devaient être déportés. Pour autant qu'on le sache, aucun n'a survécu »<sup>241</sup>. La répression et la persécution des juifs attirent en général une relative indifférence de la population mais la question des enfants, en revanche, invoque rapidement une vive émotion de la part de l'opinion publique.

« Tous ces enfants, sursitaires pour certains, sauvés pour d'autres, parce qu'ils furent brutalement séparés des leurs, furent ceux qui troublèrent avec le plus de force la conscience des passants »<sup>242</sup>. D'ailleurs, plusieurs personnes – juives et non-juives – et organisations ont tenté, clandestinement, de soustraire des enfants juifs à la déportation et au génocide, et ainsi de les sauver. Les parents en premier et tel est bien le cas dans *Rue Ordener, rue Labat*. Le sauvetage des

---

<sup>238</sup>Sarah Kofman, *Rue Ordener, Rue Labat*, op. cit., p. 11.

<sup>239</sup>*Ibid.*, p. 11-12.

<sup>240</sup>Jean Defrasne, *L'Occupation allemande en France*, op. cit., p. 93.

<sup>241</sup>*Ibid.*, p. 92.

<sup>242</sup>Renée Poznanski, *Etre juif en France pendant la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Hachette référence (coll. « La vie quotidienne »), 1994, p. 387.



enfants s'est inséré dans les mouvements de résistance, propulsant ainsi les juifs au rang d'acteurs de la résistance et non plus seulement réduits à la seule position de victimes et objets de l'Histoire. Parfois à l'instigation des parents, parfois des organisations, les enfants étaient cachés dans des foyers ou dans des familles, la plupart du temps des familles chrétiennes qui camouflaient, *aryanisaient*, les enfants pour les protéger.

Au cours des deux premiers mois qui suivirent la Libération, L'OSE parvient à rendre à leurs familles un millier d'enfants juifs qu'elle avait cachés pendant la guerre. Mais les situations familiales n'étaient pas toujours aussi tranchées. Il y avait les familles décimées, dont un seul parent était resté en vie ; celles qui n'avaient pas les moyens de reprendre leurs petits dans l'immédiat ; les familles d'adoption qui s'étaient attachées aux enfants dont elles avaient assumé la garde. Il y avait surtout les enfants dont les parents avaient été déportés<sup>243</sup>.

Comme l'écrit Isaac Schneersohn, ancien rabbin et fondateur le 28 avril 1943 à Grenoble du Centre de documentation juive contemporaine (CDJC) : « Mon obstination et ma persévérance, [...] ma conviction ferme de la nécessité de recueillir cette documentation se renforçaient toujours davantage. [...] Je ne savais pas si je survivrais, aucun de nous ne croyait qu'il sortirait vivant de l'enfer. Mais je n'avais qu'un seul désir, aussi longtemps que je le pourrais, consigner ce qui se passait »<sup>244</sup>. Mais avec sa compilation d'archives, à la manière de Kofman qui re-*trace* dans *Paroles suffoquées*<sup>245</sup> et ensuite *Rue Ordener, Rue Labat* ces années atroces grâce à l'écriture, « il applique l'immémoriale recommandation du judaïsme "Souviens-toi" »<sup>246</sup>.

« La convention d'armistice stipulait que dans la zone libre la souveraineté française s'exercerait pleinement »<sup>247</sup>. Vichy devait en effet être reconnu comme le gouvernement légitime de la France entière et de tout son peuple. Mais bientôt le régime de Vichy apparaît comme la marionnette de l'Allemagne nazie, sa souveraineté n'est qu'illusoire. Vichy cède à toutes les volontés de l'occupant, « c'est le collaborationnisme parisien qui est entré au gouvernement », « [o]n est loin en 1944 du Vichy de la Révolution nationale. Le temps des grands projets est révolu »<sup>248</sup>. Les Allemands occupent la totalité de la France de 1942 jusqu'à leur départ en 44.

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 677-678.

<sup>244</sup> Cité dans André Kaspi, *Les Juifs pendant l'Occupation*, op. cit., p. 9-10.

<sup>245</sup> Sarah Kofman, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987.

<sup>246</sup> André Kaspi, *Les Juifs pendant l'Occupation*, op. cit., p. 9.

<sup>247</sup> Jean Defrasne, *L'Occupation allemande en France*, op. cit., p. 32.

<sup>248</sup> Jacques Dalloz, *La France de la Libération*, Paris, PUF (collection « Que sais-je ? »), 1983, p. 6 et p. 7.

C'est à l'automne 1943 que le Général de Gaulle rassemble les résistances et s'installe à la tête du GPRF (Gouvernement Provisoire de la République Française) sur la voie de la libération de la France.

« Malgré les déceptions, les contretemps, les coups reçus et parfois des découragements passagers, la Résistance est prête au seuil de l'année 1944 dont personne ne doute qu'elle sera celle de la Libération. L'opinion participe à cette attente et à cette certitude, partagée toutefois entre l'espoir que cesse enfin le cauchemar de l'occupation et l'angoisse des dangers inhérents au retour de la guerre sur le sol de France »<sup>249</sup>. Le débarquement *Overlord* du 6 juin 1944 est une victoire, Paris évacué le 16 août 44 et au début de l'automne, la France est presque totalement libérée. Paris s'insurge du 19 au 25 août 1944, jour où le Général Leclerc entre dans la capitale et la libère, et veille du défilé de de Gaulle sur les Champs-Élysées. La France est entièrement libérée le 10 mai 1945, deux jours après la signature de l'acte de capitulation du Reich, et donc de la fin de la guerre en Europe. La libération s'accompagne toutefois d'un bilan contrasté ; en effet, le rationnement a toujours cours, plusieurs villes sont en ruines, le rapatriement des prisonniers est long et difficile.

Au cours des retours qui s'échelonnent pendant le printemps et l'été 1945 l'opinion est particulièrement frappée par le cas des déportés. Au point que, désormais, nazisme (et fascisme) vont s'identifier aux images de ces rescapés squelettiques en pyjamas rayés que diffusent abondamment presse et cinéma. Quelques déportés ont été libérés dès février 1945. Mais il a fallu attendre avril-mai pour que la vérité de l'univers concentrationnaire se découvre. Devant cette réalité l'administration a été assez désemparée : si peu de rescapés – seulement 40 000 – et dans un tel état de misère physiologique... Le dispositif mis en place par le ministère était peu adapté à cette catégorie. Pour les déportés, encore plus que pour les autres rapatriés, il a donc été souvent nécessaire d'improviser.<sup>250</sup>

A la fin de la guerre, la République s'impose de nouveau après le régime de Vichy. Le référendum du 21 octobre 1945 déclare la fin de la III<sup>e</sup> République en faveur de la IV<sup>e</sup>. De Gaulle est élu Président de la République mais démissionne le 20 janvier 1946 face à l'impuissance du gouvernement contre l'Assemblée constituante avant de revenir au pouvoir en 58. Vincent Auriol lui succède en janvier de l'année suivante.

Les guerres de 1870, de 1914 et de 1939 jouent un rôle décisif dans la prise de conscience des nouveaux besoins culturels et dans l'élaboration des projets de réforme. C'est ainsi qu'au lendemain de la Première Guerre mondiale les Compagnons de l'Université nouvelle militent en faveur de l'École unique, de la

---

<sup>249</sup>Yves Durand, *La France dans la Deuxième guerre mondiale : 1939-1945*, (1989) Paris, Armand Colin, 2011, p. 151.

<sup>250</sup>Jacques Dalloz, *La France de la Libération*, op. cit., p. 33.

suppression des barrières entre les différents ordres d'enseignement, imprimant, de ce fait, une orientation nettement sociale au mouvement de rénovation pédagogique du début du XX<sup>e</sup> siècle. A côté de l'influence directe des guerres, il convient de faire une place aux conséquences de certains événements de politique intérieure, comme le succès électoral du Front populaire, en 1936, et l'installation du gouvernement de Vichy, en 1940.<sup>251</sup>

La *libération* de Sarah Kofman face au monde et à mémé, dans l'œuvre littéraire étudiée, s'avère très fortement reliée au savoir, à la volonté et l'envie d'apprendre, entreprise qui traduit une curiosité vers l'autre et l'ailleurs, une ouverture sur le monde. Car dès lors qu'il y a apprentissage, il y a acceptation de recevoir quelque chose de l'autre. Il y a don, un don « sans condition » pour reprendre une expression chère à Derrida.

Adulte ou enfant, homme ou femme, membre de l'élite la plus prestigieuse ou de la partie la plus dominée de la société, nous sommes tous et toutes, un jour ou l'autre confrontés à la question de l'apprendre et du savoir : nous savons des choses, nous en transmettons et nous en acquérons de nouvelles, volontairement ou non, et ces états ou ces activités provoquent en nous des mouvements psychiques et des affects plus ou moins conscients. Ces mouvements psychiques [...] interfèrent dans notre relation à l'autre lorsque celui-ci s'avère – au moins dans notre croyance – être sujet porteur d'un savoir que nous désirons ou susceptible d'acquérir un savoir que nous souhaitons transmettre.<sup>252</sup>

Le savoir influe donc sur les personnes et sur leurs interactions. Le savoir se trouve à l'origine de certains comportements, et il en va de même pour l'absence de savoir. Mais que représente-t-il finalement ? Qu'apporte-t-il et qu'implique-t-il sur nous ? Dans son ouvrage intitulé *Savoir, apprendre, transmettre. Une approche psychanalytique du rapport au savoir*, Françoise Hatchuel expose un lien étroit entre le savoir et l'enfance du sujet, ce qui fait parfaitement écho à *Rue Ordener*, *Rue Labat* où Kofman accepte  *finalement* – elle l'écrit peu avant de se donner la mort, la publication a lieu l'année de son suicide – de témoigner de sa vie et d'expériences douloureuses qui l'ont menée à la quête du savoir absolu, une quête que Mélanie dans *Le Désert mauve* poursuit elle aussi, mais dans un tout autre contexte.

Ces interrogations [sur la notion de savoir] nous confrontent à ce que nous appelons la “singularité du sujet”, ces histoires personnelles qui nous portent au moins autant que nous les portons. Nous postulons, en effet, que notre  *rapport au savoir renvoie chacun et chacune à des problématiques profondément ancrées dans son histoire personnelle et réactive les interrogations jamais résolues de*

---

<sup>251</sup> Antoine Léon et Pierre Roche, *Histoire de l'enseignement en France*, Paris, P.U.F. (coll. « Que sais-je ? »), 2008, p. 89.

<sup>252</sup> Françoise Hatchuel, *Savoir, apprendre, transmettre. Une approche psychanalytique du rapport au savoir* (2005), Paris, La Découverte, 2007, p. 9.

*notre petite enfance*. Parce que savoir c'est, fantasmatiquement, faire face, ne plus dépendre de l'autre et de l'incertain, et légitimer nos choix, le rapport au savoir, sans cesse remanié, en perpétuelle évolution, *structure chaque sujet dans son rapport au monde*. Question éminemment politique et en même temps parfaitement individuelle. [...] De la même façon, il nous semble évident que le rapport au savoir s'élabore avant tout *dans la famille* et qu'il sera donc fortement marqué par celui des parents, dans une logique déjà largement étudiée par la sociologie.<sup>253</sup>

La nature autobiographique de ce roman de Kofman résonne à la lecture de cette théorie de Hatchuel. L'expérience vécue – et subie – par Kofman petite l'a littéralement marquée au sens où cette blessure est profondément inscrite en elle, et en résulte une course acharnée dans la compilation et l'organisation de connaissances. Organisation, construction, médiation parce que le savoir ne sert à rien si nous n'en faisons rien. Une attitude active est nécessaire. Une fois l'amas de connaissances, il faut en effet les structurer et les utiliser à bon escient, au risque, dans le cas contraire, d'en être la victime et l'*objet* ; tel est ce qu'avance Freud dans *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* et dans *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*.

La réaction de rejet face à la mère, et face à mémé indiquent aussi la volonté de la narratrice de se surpasser et d'en apprendre toujours plus. La question du rapport au savoir, c'est avant tout celle du rapport à la mère et du besoin de s'en détacher pour acquérir son autonomie, c'est-à-dire étymologiquement le fait de se fournir ses propres règles.

Evidemment, lorsque la connaissance s'avère au service de la morale bien-pensante, le savoir n'est pas savoir mais informations sélectionnées d'une part, informations censurées d'autre part. Dans ce cas, tel que Foucault le présente, le sujet sexuel ne peut donner lieu à « un discours de forme rationnelle ». Au lieu de « dire la vérité », le soi-disant *savoir* la cache<sup>254</sup>. Or l'université, comme indiqué ci-dessus, « n'est au service, ni des hommes qui la composent, ni de la société dans laquelle elle vit. Elle est au service du vrai, du bien et du beau. La recherche joue le rôle essentiel [...] tout simplement pour "savoir" » écrit Charles Fourier<sup>255</sup>. La censure n'a donc pas sa place dans le monde universitaire. Foucault distingue toutefois la « scientia sexualis » de l'« ars erotica » qui est au contraire issu des sociétés arabo-musulmanes. Dans ce cas, le sexe est appréhendé à partir du plaisir physique. Le savoir passe alors par l'expérience. Il part de la pratique et non de la théorie. Il

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 14-15. Nous soulignons.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>255</sup> Charles Fourier, *Les Institutions Universitaires*, *op. cit.*, p. 22.

est intuition, il est secret, il est intime, il est corps, jouissance, vie<sup>256</sup>. Ce savoir implique deux personnes uniquement, Foucault fait alors appel au couple maître-disciple alors que la théorie écrite est impersonnelle, disponible aux yeux de tous.

Si l'on se fie alors à cette différence, nous accédons au savoir de deux façons différentes, par l'intermédiaire de la raison à travers des théories, et par celui du corps *via* l'expérience. Le résultat n'est pas le même mais n'en est pas pour autant moins pertinent, en fonction de l'objet étudié – à moins que le savoir intellectuel occidental, auquel réfère la « scientia sexualis » persiste à occulter tout discours menant vers le savoir, il en va de soi. Ce procédé de transmission aux canaux multiples, au-delà de l'aspect sexuel, réfère ainsi à une dichotomie selon laquelle une sorte de transmission correspondrait davantage au masculin, celle de la connaissance intellectuelle, et l'autre au féminin, notamment en ce qui concerne la généalogie des femmes dans laquelle les mères intègrent leurs filles en palliant au rejet du corps et de la jouissance maternels prôné par une société patriarcale.

Il ne faut par ailleurs pas négliger le lien de dépendance existant entre la transmission du savoir et le pouvoir qui en résulte, comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, ce qui s'avère tout à fait explicite, au Niveau de la dichotomie hommes/femmes, dans *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire* de Charles Fourier dont la publication de 1845 par la Librairie sociétaire, à la manière de la « scientia sexualis » dont parle Foucault, a censuré trois passages : « point qu'[ils] choquent légèrement la morale officielle, [...] point qu'[ils] constituent un attrait défendu par les injustes rigueurs de celle-ci, c'est qu'[ils] ne peuvent [...] que faire du tort à la cause sociétaire » en illustrant le pouvoir possible des femmes sur les hommes, nous apprend Michel Butor dans ses *Œuvres Complètes*<sup>257</sup>. Butor continue son explication ainsi :

Fourier se découvre lui-même « pro-saphien », c'est-à-dire qu'il éprouve du plaisir à favoriser les amours des femmes entre elles. C'est sans doute cette particularité qui lui permet de récuser si profondément le dogme de la supériorité masculine. Il faut que la condition de la femme en occident se soit déjà considérablement améliorée pour que la lecture de tel passage ne produise plus sur nous la moindre gêne et qu'il n'en reste que la grâce.<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> « Le rapport au maître détenteur des secrets est donc fondamental ; seul, celui-ci peut le transmettre sur le mode ésotérique et au terme d'une initiation où il guide, avec un savoir et une sévérité sans faille, le cheminement du disciple. De cet art magistral, les effets, bien plus généreux que ne le laisserait supposer la sécheresse de ses recettes, doivent transfigurer celui sur qui il fait tomber ses privilèges : maîtrise absolue du corps, jouissance unique, oubli du temps et des limites, élixir de longue vie, exil de la mort et de ses menaces. » (Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, La Volonté de savoir*, tome 1, *op. cit.*, p. 77).

<sup>257</sup> Michel Butor, *Œuvres Complètes, Répertoire 2*, tome 3, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, Editions de la Différence, 2006, p. 254.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 255.

Fourier met en effet le féminin à l'honneur. Contrairement au fait qu'en français les mots féminins se construisent par rapport aux mots masculins, Fourier joue à prendre le sens inverse, le sens interdit, et crée ainsi des *sibyls* à partir de sibylles, des *fés* à partir de fées ou encore des *matrons* à partir de matrones<sup>259</sup> et privilégie de cette manière les « transitions entre les règnes et les sexes »<sup>260</sup>.

L'univers des études auquel accède Sarah Kofman à la fin de *Rue Ordener, Rue Labat* indique, dans la même veine, l'accès des femmes au pouvoir à travers le *logos* et toutes les connaissances que celui-ci rend possible. L'entrée à l'université offre une opportunité à la jeune fille de s'affranchir de sa condition féminine, et, peut-être, de tenter de mettre « l'ars » au service de la « scientia » dans une visée d'équilibre et de complétude.

Après l'univers effroyable de la guerre, qui a un réel impact sur le corps et le mode de vie, mais aussi sur l'esprit et le mode de penser, *Rue Ordener, Rue Labat* se termine alors sur l'ouverture par la connaissance, une ouverture au monde donc, aussi. Il s'agit alors d'une invitation à mieux comprendre le monde et ainsi à mieux comprendre *l'autre*.

## **2.4. Le Canada, géographies du métissage : l'espace de l'être-en-traduction**

300 000 autochtones peuplent le Canada alors divisé en une centaine de nations, lorsque les Européens débarquent sur leurs terres, Jacques Cartier à leur tête en 1534<sup>261</sup>. Un gouvernement militaire dirige le pays dès 1760 et c'est trois ans plus tard qu'est créé un gouvernement britannique qui succède à la tutelle française. Le Canada commence au départ par être nommé « province de Québec », il se limite alors en effet à une partie de l'espace qu'occupe actuellement le Québec. Le reste du territoire se rassemble en 1763 afin de lutter contre la colonisation à la fois américaine et européenne. Les Britanniques apportent avec eux le protestantisme qu'ils tentent d'imposer en échange de fonctions publiques mais l'opposition fait rage. De toute façon, la population française s'accroît rapidement, ce qui décide de la suite des événements et scelle le destin du Québec qui demeure du côté français. Le mouvement des colonies nord-américaines donne lieu en 1774 à l'Acte de Québec, nouveau régime constitutionnel qui légitime la province de Québec et lui adjoint

---

<sup>259</sup> *Loc. cit.*

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>261</sup> Les autochtones sont en effet appelés en anglais "First Nations" (Premières Nations), ou "Native Canadians" (Canadiens d'origine), "Native Peoples" (Peuples d'origine) ou encore "Aboriginal Peoples" (Peuples autochtones).

d'autres terres. Les Etats-Unis gagnent quant à eux leur indépendance en 1783 alors que l'Angleterre commence à peupler son territoire canadien. Les immigrants refusent toutefois le régime français et réclament un nouveau régime britannique, requête à la suite de laquelle est rédigé l'Acte constitutionnel de 1791 qui sépare le Québec en deux colonies qui correspondent aujourd'hui au Sud de l'Ontario et Sud du Québec. En parallèle aux Canadiens d'origine française, la deuxième colonie est identifiée comme anglophone. De nouvelles colonies et provinces se constituent en fonction de l'immigration grandissante ; elles ont toutes pour point commun leurs attaches à l'Angleterre – sauf pour le Québec qui maintient son origine française et « ses caractéristiques culturelles »<sup>262</sup>.

Dans un continent nord-américain largement anglophone aujourd'hui, ils sont des millions à porter des patronymes français ou à parler, à chanter, à rêver, à vivre, même, en français : la Nouvelle-France d'hier est devenue francophonie d'Amérique.<sup>263</sup>

Les francophones se font appeler « Canadiens », ils se situent dans ce que l'on appelait le Bas-Canada tandis que les anglophones, résidant dans le Haut-Canada optent pour les « Anglais ».

L'Eglise catholique fait le lien entre les Britannique et leurs colonies, un lien d'autant plus solide que les *Canadiens* sont très proches de l'Eglise dont l'autorité n'est pas remise en question, du moins jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle lorsqu'arrive une nouvelle sorte d'immigrants issus d'une classe sociale élevée qui commence à avoir une certaine influence sur la population. Ces derniers fondent alors le Parti canadien qui sera renommé Parti patriote en 1827. Toutefois, le catholicisme ne pâlit pas, au contraire.

Roman Catholics have [...] grown with European immigration, notably from France, Britain, and Italy, and Catholic dominance and influence has been particularly evident in Quebec.<sup>264</sup>

Et alors que les francophones exprimaient leur opposition à l'Union de 1840, ils finissent par y trouver des avantages, notamment grâce au renouveau du gouvernement d'Angleterre en

---

<sup>262</sup> Linteau, Paul-André, *Histoire du Canada* (1994), Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je »), 2010, p. 45.

<sup>263</sup> Bertrand Guillet et Louise Pothier (dirs.), *France, Nouvelle-France : naissance d'un peuple français en Amérique*, Paris, Somogy ; Nantes, Musée du château des ducs de Bretagne ; Montréal, Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2005, p. 9. Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition « France/Nouvelle France. Naissance d'un peuple français en Amérique », présentée en itinérance en France et au Canada, 2004-2008.

<sup>264</sup> « Les Catholiques romains se sont développés avec l'immigration européenne, notamment française, anglaise et italienne, et la domination et l'influence catholiques ont été particulièrement évidentes au Québec », ma traduction. (Reginald W. Bibby, « Religion and Modernity: The Canadian Case », *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 18, n° 1, Mars 1979, p. 3).

1847. Dès l'année suivante, les distinctions opérées entre francophones et anglophones au Parlement sont annihilées. Les Canadiens français sont donc parvenus à retourner la situation – qui devait servir à les assimiler – à leur avantage et en faveur de leur singularité. Catholicisme et protestantisme apparaissent donc tous deux dans les colonies, comme nous l'avons déjà évoqué.

Parallèlement à la colonie du Canada, celles de l'Ile-du-Prince-Edouard, de la Nouvelle-Ecosse et du Nouveau-Brunswick évoluent tranquillement. Celle de Vancouver, qui deviendra en 1866 la colonie de Colombie Britannique par adjonction, voit le jour en 1847 de l'autre côté du pays. Et ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard, en 1858, que la « ruée vers l'or » démarre sur le modèle californien. « Une ruée vers l'or s'y amorce en 1858. Venus principalement de Californie, où un phénomène semblable s'est produit dix ans plus tôt, les chercheurs d'or bouleversent instantanément l'économie régionale et perturbent les relations avec les Amérindiens »<sup>265</sup>.

Le mouvement qui amena ces colonies britanniques jusqu'à la Confédération a été lent<sup>266</sup>. L'idée d'une unification apparaît déjà face aux dangers que peuvent subir des colonies éloignées les unes des autres. C'est le 1<sup>er</sup> juillet 1867 que le Parlement britannique proclame l'Acte de l'Amérique du Nord britannique et le Dominion du Canada naît. Il est donc constitué de quatre provinces : l'Ontario, le Québec, le Nouveau-Brunswick et la Nouvelle-Ecosse – chacune possédant son gouvernement et une Assemblée législative. Pouvoir fédéral et pouvoir provincial coexistent désormais. Bien sûr, les francophones constituent une minorité encore plus flagrante dans cet ensemble, mais leur province les regroupe. Il faut de plus noter que la langue française est à son tour officialisée « mais seuls le Parlement et les tribunaux fédéraux, de même que leurs équivalents québécois, sont tenus au bilinguisme, les autres provinces n'ayant aucune obligation linguistique »<sup>267</sup>.

C'est alors que les *Métis* sont à l'origine de la création en 1870 d'une nouvelle province baptisée Manitoba. Entrent à leur tour dans la Confédération la province de la Colombie britannique en 1871, et, la septième : la colonie de L'Ile du Prince Edouard en 1873. Mais reste encore à relier ces provinces les unes aux autres. La construction d'un chemin de fer qui rattacherait la côte pacifique à la côte atlantique est alors prévue, et terminée en 1885, atout majeur pour l'économie du pays.

---

<sup>265</sup> Linteau, Paul-André, *Histoire du Canada* (1994), Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je »), 2010, p. 61.

<sup>266</sup> « Malgré le nom de Confédération donné au régime constitutionnel de 1867, il s'agit d'une fédération ». Linteau, Paul-André, *Histoire du Canada* (1994), Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je »), 2010, p. 63.

<sup>267</sup> Linteau, Paul-André, *Histoire du Canada* (1994), Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je »), 2010, p. 64.



Toutefois, si la croissance du (nouveau) Canada peut débiter et prendre son envol, le mouvement inverse s'avère pour la civilisation amérindienne traditionnelle. Comme à l'habitude, les peuples autochtones sont expropriés, ils sont même relégués dans des réserves. L'étranger est donc toujours mis de côté, d'où les nombreux tabous existant concernant le métissage, tel que nous pouvons le lire dans *The Diviners*. La jeune fille est métisse, or la découverte de ses origines ne va pas de soi et l'identité raciale refait surface, inévitablement. De quelque façon que ce soit, il y a entre-deux, il y a mélange, il y a frictions. Les *Anglais* s'installent par ailleurs rapidement dans la province du Québec : « La majorité canadienne-française fait ainsi parfois figure de minorité dominée sur son propre territoire »<sup>268</sup>.

De 1896 à 1929 se profile une grande expansion avec l'arrivée du Canadien-français Wilfried Laurier, notamment par l'intermédiaire de l'immigration. La pluralité ethnique se fait ainsi jour, donnant lieu à des conflits liés à une xénophobie latente. L'immigration chinoise en Colombie Britannique donne lieu à des émeutes. Devant les flux migratoires importants, la province de Saskatchewan et celle d'Alberta font donc leur grande entrée en 1905 et s'affirment par leurs différences vis-à-vis des autres provinces, notamment celles de l'Est à l'origine de la Confédération. Caractérisées par leurs prairies à dominante agricole, elles contribuent à lancer la croissance économique du Canada.

## **2.5. Les Etats-Unis, espace imaginaire par excellence**

Le choix du territoire des Etats-Unis plutôt que celui du Canada pour *Le Désert mauve* relève du fait que les Etats-Unis constituent « tout un espace imaginaire »<sup>269</sup>. Entre cinéma et littérature, Nicole Brossard en parle comme d'un espace empli de références culturelles qui ne sont autres que des points de départ pour l'imagination et le fantasme : « lorsqu'on survole les Etats-Unis, nous sommes au milieu de l'imaginaire » nous a-t-elle dit dans l'entretien que nous avons effectué ensemble<sup>270</sup>. Les Etats-Unis sont véritablement habités par la culture selon Brossard. L'imaginaire, le rêve, le fantasme, la création et encore le mythe sont par ailleurs des termes plus qu'utilisés lorsqu'il s'agit des Etats-Unis, ce que réitère Hélène Trocmé, et ce à l'échelle de

---

<sup>268</sup> Linteau, Paul-André, *Histoire du Canada, op. cit.*, p. 76.

<sup>269</sup> Voir l'entretien en annexe, *infra*.

<sup>270</sup> Voir l'entretien en annexe, *infra*.

l'Amérique du Nord en totalité, dans la préface de *l'Atlas historique de l'Amérique du Nord : Etats-Unis, Mexique, Canada, une lutte pour l'espace* :

Dès sa découverte par les Européens il y a quelques cinq cents ans, le continent américain a fasciné les cartographes. Mais d'immenses régions de ce nouveau monde restèrent longtemps inconnues [...]. L'imagination fertile et le talent artistique des cartographes européens remplissaient alors ces blancs à l'aide de monstres mythiques, de silhouettes de sauvages emplumés ou de merveilles de la flore et de la faune américaines. Découverte par des hommes assoiffés de connaissances nouvelles, l'Amérique était aussi le lieu de tous les rêves.<sup>271</sup>

Il se trouve de plus que l'on qualifie souvent les Etats-Unis de nation créée,

c'est-à-dire hors de l'histoire, et dont les origines plongent dans le temps du mythe. C'est ainsi que Thomas Jefferson et Benjamin Franklin, pour justifier la rupture [...] avec l'Angleterre, soutenaient que les vrais ancêtres des colons américains étaient les lointains et presque légendaires Anglo-Saxons de Germanie, au-delà des siècles d'une histoire anglo-normande qu'ils récusaient. C'est ainsi que les révolutionnaires américains identifient leur nation au peuple hébreu de la Bible ; et que les défenseurs de la Constitution fédérale signent leurs pamphlets Caton ou Publius, faisant renaître la République romaine sur le nouveau continent. On ne dédaigne pas non plus la mythologie grecque dans laquelle on puise pour donner à la nation des origines inaccessibles à la raison et à la mémoire, pour lui dessiner un destin eschatologique.<sup>272</sup>

Et pour Elise Marienstras, c'est le pays lui-même qui fait « œuvre d'art ». « Des hommes venus d'ailleurs créent [...] une nation, dans le désert, dans la virginité, selon des modalités hors de toutes normes. Leur nation est une œuvre d'art, une création volontaire »<sup>273</sup>. Les Etats-Unis incarnent donc le lieu de toutes les représentations, de toutes les interprétations et symboliques. Ils sont une pierre de touche où se mêlent le réel et le fabuleux, le légendaire, l'onirique, l'utopique et l'historique. Et, bien sûr, ils reflètent inévitablement la liberté du fait de leur configuration géographique. Le peuple obtient l'Indépendance des Etats-Unis en 1776, expulsant l'Angleterre qui laisse alors le pouvoir vacant, et l'opportunité pour celui-ci de devenir citoyen d'Amérique. Cette victoire de l'Indépendance fait accéder la nation à un nouveau statut, et lui fait prendre conscience des différentes formes de pouvoir possibles. Le départ d'un roi jugé despotique et, de ce fait, la chute d'une monarchie omnipotente laissent voir le jour à une nouvelle ère dans laquelle tout est désormais possible. Les étatsuniens ont gagné leur autonomie et leur émancipation, ils ont gagné

---

<sup>271</sup> Hélène Trocmé, « Préface », dans Eric Homburger, *Atlas historique de l'Amérique du Nord : Etats-Unis, Mexique, Canada, une lutte pour l'espace*, Paris, Autrement, 1996, p. 4.

<sup>272</sup> Elise Marienstras, « Nation, état, idéologie », dans Elise Marienstras, Jean Heffer *et al.*, *Les Etats-Unis*, Paris, Hachette (coll. « Histoire »), 1980, p. 9-37, p. 18.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 17.

leur liberté. « La nation américaine donnera l'exemple au monde de la liberté et de la tolérance »<sup>274</sup>. Elle incarne la « [t]erre de liberté » et compte bien servir de figure de proue dans ce domaine pour le reste du monde<sup>275</sup>. Les Etats-Unis restent donc le pays tout aussi emblématique de la liberté et de l'indépendance, et devenait ainsi le décor parfait au *Désert mauve* pour ce à quoi ils renvoient, et ils renvoient à beaucoup, comme nous l'avons mentionné.

C'est pour tenter d'échapper à cette misère que les hommes quittent peu à peu l'état sauvage pour atteindre au patriarcat, caractérisé par la division de la horde en familles rivales sous l'autorité absolue du père, et rendu possible par la naissance de l'industrie au sens le plus large et d'abord de l'agriculture qui de la simple plantation passe au labour. Tout était commun dans la horde, avec les familles patriarcales commence la propriété privée.<sup>276</sup>

La venue des femmes à l'espace appelle à autre chose, appelle à l'ouverture, à l'hospitalité et au respect réciproque.

L'exode rural a par la suite été significatif. L'urbanisation se fait très rapidement, si 84,7% de la population des Etats-Unis résidaient dans la campagne en 1850, il n'y en avait plus que 54% en 1910 contre 20% seulement dans les années 70. Les mouvements de déplacement entre la campagne et la ville sont donc caractéristiques du pays, mais les mouvements inverses de la ville vers la campagne aussi, surtout entre 1920 et 1945. La population s'avère en effet très mobile au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, déplacements qui ont notamment été favorisés par la Seconde Guerre mondiale, et qui rendent compte aujourd'hui d'une occupation du territoire très hétérogène, « plus de la moitié des Américains est concentrée sur 1/7<sup>e</sup> du territoire »<sup>277</sup>. Si la population s'agglutine dans l'Est des Etats-Unis, l'Ouest est loin d'être autant habité, la notion d'espace y est donc d'autant plus essentielle et primordiale.

Les affrontements ayant lieu sur la scène politique réelle servent de catalyseurs et de mise en abyme de la révolution qui s'exerce au sein de la famille Trueba. Quant à *Rue Ordener*, *Rue Labat* qui se situe pendant la Seconde Guerre mondiale, la guerre sert aussi de point de départ à une refonte de la famille. Elle a tout d'abord supprimé le père du cercle familial et s'avère ensuite être la cause de la présence de la petite fille chez mémé : c'est la guerre qui impose à la mère biologique de confier sa fille à une mère de substitution. La représentation de la famille s'en trouve donc

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>276</sup> Michel Butor, *La Rose des Vents, 32 rhumbs pour Charles Fourier, Œuvres Complètes, Répertoire 2*, tome 3, *op. cit.*, p. 31.

<sup>277</sup> Régis Bénichi, *Les Etats-Unis. De la fin du XIXe siècle à la Seconde Guerre mondiale*, tome 1, *op. cit.*, p. 20.

totalelement bouleversée, jusqu'à recréer une famille autre, et ainsi poser la question de la légitimité des membres et des liens la constituant. La relation mère-fille biologique est ici mise à mal par la présence d'une mère que l'on pourrait qualifier d'adoptive et qui se prend au jeu jusqu'à tenter de construire une relation maternelle avec la jeune fille que la guerre a placée dans un espace qui n'est pas le sien. Contrairement aux filles de *La Casa de los espíritus*, l'intrusion ici dans un espace étranger n'est pas volontaire de la part de la jeune Sarah, elle résulte de la mère dans un souci de protection et de survie. Nous retrouvons des points de convergence entre les deux romans, il y a, dans les deux, subversion de l'espace. En effet, une fille juive n'était pas censée habiter en zone occupée comme une fille non-juive y était « autorisée ». Il y a donc un lien fort ici entre les deux romans, et ce à partir de conflits politiques différents mais dont la nature est similaire. La conquête de l'espace est un fil récurrent qui se tisse dans chaque roman en toile de fond. La création du Canada et des Etats-Unis s'est fait d'une manière assez proche et favorise l'interprétation de tous ces échanges de terres. *Le Désert mauve* parle du désert comme d'un espace que les hommes ont tenté de dompter, mais en vain. Laurence fait quant à elle voyager, et traverser, ses personnages féminins sur tout le continent dans une sorte de voyage initiatique qui va permettre de solidifier la relation entre la fille et sa mère. L'univers du roman de Kofman, quant à lui, explicite la quête d'expansion territoriale d'un pays aux dépens d'autres.

La guerre en fond amène de plus dans *Rue Ordener*, *Rue Labat* toute la question de la différence et de la discrimination, précisément vis-à-vis des Juifs. Le fait que la fille soit juive sert de point d'origine à la transformation de la cellule familiale de même qu'il implique qu'elle doive se cacher et devenir quelqu'un d'autre. La religion du père se trouve remplacée par la religion de la mère fictive qui sert ici d'écran protecteur dans cette nouvelle famille illusoire. Dans ce roman, la religion influe sur la famille et c'est aussi le cas chez Allende. La religion catholique joue un grand rôle dans la conception de la famille telle qu'elle est mise en scène par Allende, elle fournit en effet des éléments de réponse intéressants quant à la place de la femme. Et l'aspect religieux passe aussi, mais de manière « déformée », à travers la présence du surnaturel qui découle des croyances traditionnelles latino-américaines. Toutes ces questions sont aussi liées à la langue. Sarah Kofman ne parle plus yiddish du fait du contexte historique et du fait de l'absence de ses parents. La langue maternelle lui est ôtée tout comme le personnage de Clara refuse volontairement de parler pendant des années dans le roman d'Allende. Chez celle-ci, la voix est un instrument, un outil qui sert à contrer l'autorité du patriarcat. Le silence devient alors un moyen des plus efficaces pour s'opposer à l'assujettissement des femmes. Chez Kofman, outre le principe d'acculturation, la langue des parents biologiques perdue signifie aussi d'une certaine manière que la fille s'affranchit de leur autorité et commence à *parler* pour elle. Dans *The Diviners*, c'est par le prisme de l'ethnie que la

question des langues oubliées, perdues, tuées, retranchées, incomprises fait surface alors que *Le Désert mauve* présente un gain de langue à travers la traduction d'une langue à une *même* langue, mais une langue qui s'avère quand même différente dans son approche, dans son renversement de paradigmes. Une langue qui favorise l'ouverture à l'autre, à l'ailleurs. La langue s'enrichit alors plus qu'elle n'est retranchée, même si la langue des hommes est évincée et remplacée par celle des femmes, nous y reviendrons. La traduction est un thème crucial, dans *Le Désert mauve* évidemment, mais au Canada en général où vivent ce que nous avons appelé des êtres-en-traduction du fait du bilinguisme officiel du pays. La langue évoque enfin le savoir – le raisonnement *logique* ; *logos* signifie langage – et l'enseignement qui surgit comme un point sensible réétudié par les pouvoirs politiques du XX<sup>e</sup> siècle est un autre élément impulsé par la société référence. Le milieu scolaire se trouve en effet au cœur de tous les débats. Cette place grandissante des universités et de leur accès pour les filles apparaît dans *La Casa de los espíritus*, *The Diviners* et *Rue Ordener, Rue Labat*. Elle s'affiche notamment en parallèle à l'effacement de la religion dont s'affranchissent les filles dans leur processus de libération de l'autorité (paternelle et) patriarcale.

La relation centrale qui unit ou désunit et creuse en conflit, une mère et sa fille convoque donc des interrogations dont nous trouvons des éléments originels au sein même de l'environnement culturel que nous pouvons identifier comme singulier du fait que ces références sont propres à un pays. Parfois néanmoins, le contexte culturel s'apparente à celui d'un autre pays et les points de convergence sont alors nombreux à l'échelle du corpus. La littérature fait ici appel à l'une de ses fonctions, c'est-à-dire qu'elle se révèle comme le lieu où se dévoilent représentations et interprétations à partir desquelles nous pouvons penser les relations mère-fille.

Maintenant que le sujet de ce travail est défini, la méthodologie présentée et les romans contextualisés, nous allons aborder l'analyse des quatre œuvres littéraires à la lumière de ces concepts et théories dans le but d'explicitier les relations mère-fille et de tenter de comprendre leurs implications et les problèmes qu'elles sous-tendent dans une société phallocentrique qui a, pendant très longtemps, essayé de les minimiser, voire de les passer sous silence. Nous commencerons ainsi par examiner les deux personnes à l'origine de la construction de la relation mère-fille. Nous partirons du couple en tant qu'il est formé de deux femmes très proches, autant au Niveau physique que moral, avec, du coup, tout le danger que le double, cet autre soi, représente. Au-delà de la similitude, la maternité doit aussi autoriser l'autre à devenir une personne à part entière. La question de l'identité se trouve au cœur même des préoccupations des jeunes filles qui doivent absolument trouver le moyen de trouver qui elles sont en dehors de la mère. Il est en effet

nécessaire pour la mère et la fille que chacune trouve sa place, pour soi et en fonction de l'autre, et des autres, même, puisqu'il nous faudra parler du père. La fille doit se forger une identité propre et une personnalité distincte de sa mère pour pouvoir jouer ce rôle de transmission maternelle à son tour par la suite.

## PARTIE II : UNE MÈRE, ET UNE FILLE – UN MIROIR

### SANS TAIN ? LA MÊME ET L'AUTRE

« Le rapport mère-fille est le *continent noir* du *continent noir*. C'est ce qu'il y a de plus obscur dans notre culture actuelle. »  
Luce Irigaray, *Le Corps à corps avec la mère*

Un miroir sans tain... Ne serait-ce pas une formule paradoxale ? En effet, le propre du miroir n'est-il pas justement de correspondre à une vitre, ou une glace sans tain ? Le tain correspond à une altération de l'étain, et lexicalement, linguistiquement, il correspond à une abréviation, résultat d'une élision, du mot étain. Le tain est un « [a]malgame métallique (étain et mercure) qu'on applique derrière une glace pour qu'elle puisse réfléchir la lumière », nous trouvons donc dans le dictionnaire les exemples suivants : « *Le tain d'un miroir. Glace sans tain* »<sup>278</sup>. L'expression « miroir sans tain » revient donc à un oxymore. Le miroir *est* une glace sans tain. Un miroir sans tain *est* une glace. Mais cette contradiction *va* encore plus loin, ou *vient* d'encre plus loin. Le tain s'avère être une couche de métal que l'on dépose à la surface de la glace dans le but d'en faire un miroir, de le *fabriquer*. Faire, fabriquer, créer un miroir à partir d'une glace. Tout comme créer une fille à partir d'*une*, non, à partir de *la* mère. Le miroir possède donc quelque chose en plus, que la glace n'a pas. On ajoute à *celle-ci* du tain pour qu'*elle* devienne ce qu'*il* est devenu. Mais qu'en est-il alors de la préposition « sans » qui s'affiche en butte contre l'idée du gain ? Pourquoi dire « glace sans tain » lorsqu'il s'agit finalement, et effectivement, d'une glace *avec* tain ? Double paradoxe. Parallèlement, ou obliquement, cet ajout du tain au miroir-à-être ne constitue pas obligatoirement un gain. Le miroir peut être considéré comme une glace *ou* « améliorée » *ou* « altérée », en fonction du point de vue – en tout cas comme une glace modifiée, transformée, trans-matricée.

---

<sup>278</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert*

Choisir l'expression « miroir sans tain » résulte donc du désir de s'insérer dans ce contexte, dans ce paysage oscillant, fluctuant, à tâtons, dans l'entre-deux, le *double bind* de Derrida. Il y a contradiction et il n'y a pas. Si la glace avec tain *est* un miroir, le miroir sans tain *est* une glace, et se retrouvent bien là toutes les problématiques de la relation mère-fille, relation qui fait jouer le même et l'autre, la ressemblance et la différence, le singulier et le pluriel, l'individuel et le collectif, ou encore l'identique et le disparate, le tout et le fragment, le morcelé, aussi. Mères et filles se voient et se cherchent, ne se trouvent pas. La mère se voit elle quand elle regarde sa fille, la fille se voit elle plus tard quand elle regarde sa mère. Parfois, le contraire. L'une regarde ce qu'elle ne veut pas devenir, jamais, *à tout prix*. Ou ce qu'elle aurait aimé-voulu-être. Tout ceci renvoie – *reflète* – les différentes facettes d'un miroir brisé qui laisserait la lumière se refléter, se réfléchir, se réverbérer, à sa guise, selon les rayons du soleil, selon la lumière artificielle du foyer, selon l'orientation, la taille du morceau, et sa place. Rien n'est manichéen dès lors qu'il est question des relations mères-filles. Tout est morcelé. Tout est en mouvement. Tout est en vie. Tout est même et autre, avec ou sans tain.



## CHAPITRE 1 : MÈRE ET FILLE, DEUX PERSONNES DE MÊME SEXE

### 1.1 A l'origine la blessure

Les relations mère-fille font appel à des subjectivités et rendent compte d'articulations problématiques entre des éléments comme le sexe le corps le langage l'identité. Elles interrogent de plus des dichotomies telles que nature et culture mais aussi individu et société et en appellent à des pratiques à la fois culturelles et symboliques. Dès le début de la grossesse, l'enfant devient le centre de la vie de ses parents, et plus précisément de la mère dont le corps se métamorphose en fonction. Ainsi le personnage de Morag dans *The Diviners* indique-t-il que “there is a fixed centre, and furthermore it is rapidly expanding inside her own flesh”<sup>279</sup>(243)<sup>280</sup>. Le mot “centre” exprime de manière explicite ici le lieu de la maternité de même que le point de con-centr-ation de la mère. Tout *tourne* autour de la grossesse et de ce corps féminin dont la matière organique se transforme en fonction. Et si la traduction de Sophie-Bastide-Foltz choisit quant à elle de considérer davantage ce centre comme un point de repère nécessaire à la mère, « il y a quelque chose à quoi se raccrocher, quelque chose qui grandit à toute vitesse dans sa propre chair » (328), il n'en est pas moins vrai que ce “centre” demeure l'objet de tous les regards et de toutes les préoccupations. “[...] inside her own flesh”, l'enfant à naître ne fait qu'un avec sa mère, à la fois prolongement, prothèse et parasite protégé par la chair maternelle. Comme l'indique Nicole Brossard dans l'entretien situé en annexe, la maternité rend la mère mortelle et par conséquent vulnérable<sup>281</sup>. Véritable pendule, la mère oscille, vacille, tâtonne, fluctue : “*I fluctuate like a pendulum. The terrible vulnerability of parents, though, your life bound up so centrally with this other one*” (297, italique dans le texte). La maternité, et la relation mère-fille se caractérisent en effet par un double mouvement réciproque, à la fois identification et aliénation, certitude et doute, soulagement et inquiétude que Margaret Laurence illustre à travers le pendule lui-même, la “*vulnerability*” mais aussi le verbe “*to fluctuate*”. Et nous retrouvons ici encore l'élément central que représente l'enfant dans la vie de sa mère à travers l'adverbe “*centrally*”. Autant dire que la maternité n'est jamais parfaitement positive

---

<sup>279</sup> La reproduction de citations fournies en anglais et en espagnol répondra aux normes de format correspondant à ces langues étrangères. Les guillemets et tout autre signe de ponctuation suivront donc un schéma différent de celui utilisé pour les citations françaises.

<sup>280</sup> Toutes les références paginales aux quatre romans du corpus littéraire principal de ce travail de recherche figureront entre parenthèses à la suite des citations de façon à limiter le nombre de notes de bas de page, et ce en rapport avec le modèle canadien. Toutes les autres références continueront quant à elles à apparaître en notes de bas de pages.

« [...] il y a un centre fixe, et il se développe de plus rapidement dans sa propre chair » (notre traduction, italique dans le texte).

<sup>281</sup> Cf. Entretien « “Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien” » en annexe, *infra*.

en tous points. Les sentiments demeurent partagés entre la joie que procure la future naissance de l'enfant, et plus particulièrement de la fille en ce qui concerne Morag, et l'angoisse de s'en occuper ensuite. La construction syntaxique parallèle "happy about" – "but" – "anxious about" ne saurait en effet taire cette réalité<sup>282</sup>. La maternité pose des interrogations concrètes et matérielles, et en dehors du corps, celles notamment du mode de vie. Il en est de même pour la question de l'avortement qui apparaît toujours dans ce même roman, et non pas dans *La Casa de los espíritus* alors qu'elle aurait pu y trouver sa place suite au viol des personnages féminins, mais le poids de la religion et de la politique sociale dans la société latino-américaine contribue à taire cet aspect de la maternité. Le personnage de la « danseuse » (254) de *The Diviners* n'a en revanche aucun complexe à avouer ses cinq avortements, voire à s'en vanter, se cachant derrière ce qu'elle appelle assez énigmatiquement le « type » non maternel<sup>283</sup>, à la grande surprise de la récente parturiente qui, malgré son opinion vis-à-vis de l'avortement, se voit elle aussi dans l'obligation de l'envisager un peu plus tard dans le roman (269)<sup>284</sup>. Le droit de vie et de mort appartenant à la mère est donc abordé lorsqu'il s'agit de savoir si aimer l'enfant d'un homme méprisé peut être « supportable » ou non. Cet épisode écrit par Laurence donne ainsi lieu à une réflexion sur la distinction que le féminisme a rendu possible entre sexe et maternité, sexualité et procréation<sup>285</sup>. Pour Clara dans *La Casa de los espíritus*, chaque grossesse est physiquement éprouvante, la rendant "màs pàlida, asmática, ojerosa"<sup>286</sup> (160). Le fœtus devient véritablement parasite dans ce cas, absorbant toutes les forces vitales de sa mère. Enfin, le moment de la naissance, et une fois encore il revient de considérer celle-ci telle qu'elle est vraiment, c'est-à-dire, avant tout, une blessure, celle du

[...] cordon ombilical – lien premier à la mère – [qui] a donné naissance au corps de l'homme et de la femme. En une matrice originelle, première terre nourricière, premières eaux, première enveloppe où l'enfant se tient ENTIER, et la mère ENTIÈRE. Où selon un rapport certes dissymétrique, ils sont reliés avant toute coupure et découpage de leurs corps en morceaux.<sup>287</sup>

<sup>282</sup> "I'm happy about the baby, but kind of anxious about how I'm going to look after it and make a living." (247)

<sup>283</sup> "I don't go much on kids, to tell you the truth. I'm not what you'd call *the maternal type*. I had to look after a whole bunch of young brothers and sisters when I was a kid, and it kind of put me off. How many abortions you think I've had, Morag?"

[...]

"Five" [...]

"That's – awful. That must have been terrible for you."

"I never batted an eyelid," Fan says." (255)

<sup>284</sup> "Morag detests the whole idea of having a living creature torn out of her body. But there is no way she is going to bear a child to a man she despises. She imagines it growing in her flesh, totally unknowing, a human which cannot be permitted its life under any circumstances." (269)

<sup>285</sup> "I'll never again have sex with a man whose child I couldn't bear to bear, if the worst came to the absolute worst. She hopes she means this. It is not morality. Just practicality of spirit and flesh." (270)

<sup>286</sup> (Notre traduction)

<sup>287</sup> Luce Irigaray, *Le Corps à corps avec la mère*, Paris, Pleine lune, 1981, p. 20.

L'accouchement est à l'origine lié à la violence, à la violence faite aux corps. Celui de Morag est brutal, "It's coming too quickly" la prévient le docteur. Mais il est trop tard et "The child rips its way into its life, tearing its mother's flesh in its hurry, unwilling to wait" (250). L'urgence de l'arrivée de sa fille dans le monde déchire véritablement le corps de la mère comme l'indiquent les deux synonymes "[to] ri[p]" et "[to] tea[r]". L'accouchement de Clara chez Allende fait appel au même champ lexical de la violence et de la souffrance. La mère subit des césariennes pour chacun de ses accouchements, le docteur lui « ouvre » donc « le ventre » afin d'« extraire Blanca »<sup>288</sup> mais aussi les jumeaux suivants<sup>289</sup>, verbe pour lequel le dictionnaire de la *Real Academia* donne "sacar" comme synonyme, c'est-à-dire à la fois extraire et arracher une dent. La force est utilisée et le corps de la mère subit cette violence des médecins qui, dans les deux romans, sont des hommes. Il est de plus intéressant de remarquer que ce qui est effectivement arraché correspond à un élément malade, abîmé ou dangereux pour le corps d'où il vient. Le nourrisson subit donc la connotation négative du lexique employé dans cette description. Il y a toujours un risque de tuer la mère au moment de donner vie à l'enfant – pouvant être ici considéré comme l'élément malsain à amputer. Enfin, la double césarienne redouble la coupure et la cicatrice.

Mais la force employée pour cet événement ne s'arrête pas là, le frère de Blanca, en accueillant sa nièce Alba, lui donne deux gifles destinées à la faire respirer, « l'initi[ant] à la souffrance de la vie »<sup>290</sup>. La relation mère-fille débute donc à travers l'expérience de la douleur et de la blessure, en témoignent les procédés descriptifs, narratifs, syntaxiques, rythmiques et rhétoriques que convoque l'écriture du corps sexué.

## 1.2 Les couples mère-fille

### 1.2.1 La réciprocité du regard

Naître fille enclenche un processus d'identification bien précis face à la mère, cette autre femme à laquelle il est aisé de s'identifier du fait de l'identité, au sens d'identique, de sexe. Elle devient modèle et transmettrice.

---

<sup>288</sup> "procedió a abrir la barriga a la madre y extraer a Blanca" (149, notre traduction).

<sup>289</sup> "volver a abrir la barriga a Clara" (167)

<sup>290</sup> "la inició en el sufrimiento de la vida" (310)

Avoir le sentiment d'appartenir à un sexe ou à l'autre guide toute l'existence de l'individu, lui indique sa façon d'être au monde et éclaire le comportement d'autrui.<sup>291</sup>

Et Luce Irigaray ajoute que cette ressemblance biologique implique l'image du miroir :

[...] je te ressemble, tu me ressembles. Je me regarde en toi, tu te regardes en moi<sup>292</sup>  
[...] la femme [...] devient sujet immédiatement par rapport à un autre sujet même qu'elle : sa mère<sup>293</sup>

Dès lors survient un effet de miroir sans tain entre mère et fille, chacune étant d'un côté, mais la mère ne voyant que son propre reflet face à elle. La fille voit sa mère, la mère se voit elle-même en regardant sa fille. Elle se voit elle-même parce que sa fille lui ressemble, elle est une femme elle aussi. Et c'est en ce sens qu'il y a réciprocity entre mère et fille, c'est-à-dire mouvements de va-et-vient, réflexions incessantes que la rivière de *The Diviners* illustre très précisément, et ce dès le titre de la première partie, "River of Now and Then", c'est-à-dire « Rivière d'hier et d'aujourd'hui ». Intemporelle, la rivière fait l'aller-retour entre le passé et le présent, c'est-à-dire le futur, aussi. Il y a par conséquent *continuum* à travers l'eau, liquide vital par excellence que la rivière pourvoie sans tarir. Elle se régénère sans cesse dans un acte de procréation continu. La rivière demeure la même sans tout à fait l'être, ainsi que le dit Héraclite « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve » à l'image de la fille qui succède à sa mère sans pour autant la remplacer. L'allégorie de la rivière ne s'arrête, de plus, pas à la dimension temporelle, la dimension spatiale entre aussi en compte, comme en réfèrent les premiers mots du chapitre : "The river flowed both ways", c'est-à-dire « La rivière coulait dans les deux sens » (3, notre traduction). Sans article en anglais, la formulation permet d'augmenter son sens général.

The river flowed both ways. The current moved from north to south, but the wind usually came from the south, rippling the bronze-green water in the opposite direction. This apparently impossible contradiction, made apparent and possible, still fascinated Morag, even after the years of river-watching (3)

Cette dualité et cette contradiction des mouvements opposés de la rivière servent à identifier les spécificités de la relation maternelle de manière symbolique. Elles traduisent aussi l'envie de partir et de revenir qu'éprouvent les filles à l'adolescence face à une mère trop envahissante. L'imparfait utilisé pour traduire le prétérit anglais énonce une vérité mais aussi une habitude,

---

<sup>291</sup> Aude Michel, *les troubles de l'identité sexuée*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 7.

<sup>292</sup> Luce Irigaray, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris, Minuit, 1979, p. 10.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 36.

comme s'il s'agissait de la nature même de la rivière, et en un sens c'est bien le cas puisque le phénomène n'est pas temporaire. Au contraire, il se distingue par sa pérennité. "both ways" et "in the opposite direction" reflètent les deux « extrémités », non marquées comme lieu d'origine et de destination à la fois, sans pour autant s'opposer réellement. En effet, la rivière réconcilie les contradictions, elle est complétude ici, perfection. L'« apparente contradiction » se révèle être « une impossibilité rendue possible »<sup>294</sup>, traduction qui ne rend pas complètement les deux polyptotes anglaises avec à la fois "apparently / apparent" et « impossible / possible ». Traduire "apparently" par « apparente » n'a pas tout à fait le même sens non plus. En anglais "apparently" se rattache à l'impossible, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une contradiction en apparence impossible, mais la contradiction *est*, absolument, alors que la traduction française souligne qu'elle est *apparente*, donc remise en cause. Du Nord vers le Sud, du passé vers le présent, du présent vers le futur et *vice versa*, mères et filles ne se limitent pas à une seule génération. Le personnage de Morag pense à la fois à sa mère et à sa fille en regardant les courants s'affronter, elle pense même à ses mères et à sa fille.

Enfin, la réciprocité mère-fille signifie aussi qu'il faudrait établir une relation d'égalité de femme à femme, comme le souligne Irigaray :

Il nous faudra en quelque sorte faire le deuil d'une toute-puissance maternelle (le dernier refuge) et établir avec nos mères un rapport de réciprocité de femme à femme, où elles pourraient aussi éventuellement se sentir nos filles. C'est une condition indispensable à notre émancipation de l'autorité des pères. La relation mère/fille, fille/mère constitue un noyau extrêmement explosif dans nos sociétés. La penser, la changer, revient à ébranler l'ordre patriarcal.<sup>295</sup>

Les quatre romans étudiés critiquent en effet cette loi du père à travers les relations mère-fille présentées, tout autant qu'ils tentent d'atténuer la relation de dépendance entre une fille et sa mère, justement dans le but d'en faire deux femmes distinctes. D'ailleurs la jeune Pique échange les rôles dès son plus jeune âge quand elle propose à sa mère, la voyant en larmes, de lui raconter une histoire. "Want me to tell *you* a story?" lui demande-t-elle (270)<sup>296</sup>. L'italique du pronom personnel "*you*" est un moyen typographique permettant de rendre compte de l'insistance audible à l'oral. Ce procédé est très souvent utilisé dans le roman de Laurence qui privilégie les dialogues. Le roman met en exergue la vie, et la langue maternelle. Il donne la parole aux femmes et leur rend

---

<sup>294</sup> Trad. p. 13 "apparently impossible contradiction [...] apparent and possible":

<sup>295</sup> « Irigaray, Les Femmes-mères : ce sous-sol de l'ordre social. », p. 86

<sup>296</sup> « Tu veux que je te raconte une histoire ? » (Notre traduction)

ainsi leur rôle de *transmettrices* des valeurs de vie. Il révèle aussi, de cette manière, combien la relation maternelle se construit à travers le corps et *dans* la langue (maternelle).

### 1.2.2 Les couples biologiques mère-fille

De nombreux couples mère-fille prennent vie dans les quatre romans étudiés, et ils relèvent bien souvent de souvenirs issus du passé. Le personnage principal de *The Diviners* rend notamment compte du caractère inventé et imaginaire des légendes écrites derrière les quelques photos qu'elle possède de son enfance. Ecrites à la troisième personne du singulier, les inscriptions semblent en effet déjà provenir de l'écrivain qu'elle est lorsqu'elle les regarde. Point de vue extradiégétique, vocabulaire étranger à une enfant de six ans, tout concorde :

“Morag’s mother lets Snap sleep in Morag’s bedroom, to keep her company. Some people wouldn’t have allowed a dog to sleep at the foot of a bed, but Morag’s mother doesn’t mind, because she knows Morag wants Snap to be there so as she will feel safe. Morag’s mother is not the sort of mother who yells at kids. She does not whine either. She is not like Prin.

*All this is crazy, of course, and quite untrue. Or maybe true and maybe not. I am remembering myself composing this interpretations, in Christie and Prin’s house.” (7)*

Les commentaires italiques relèvent du personnage adulte au moment de la narration, ils décrivent très bien la distance qui s'établit ici entre la photographie, son moi passé et son moi présent. “mother” et “Prin” apparaissent consécutivement, ce qui retrace le traumatisme de la mort de la mère mais aussi le déménagement, l'adoption, le changement de mode de vie. La légende semble donc être un moyen de maîtriser enfin le passé, c'est-à-dire de le réécrire à sa guise. Celui qui tient le stylo devient auteur mais aussi inventeur, créateur de fiction, initiateur d'un passé rassurant, mais contradictoire par rapport à la réalité : “[T]hat house [...] is a safe place. Nothing terrible can happen there. [...] I must've made it up much later on, long long after something terrible had happened” (8). Morag adulte utilise les termes “*interpretations*”, “*crazy*”, “*quite untrue*”, “*made it up*”. La légende essaie de persuader, au prix de “*totally invented memories*” (9), sans pour autant que l'auteur en soit conscient : “I can't remember myself actually being aware of inventing them, but it must have happened so” (9). Dans un même ordre d'idée, la narratrice de *Rue Ordener rue Labat* utilise ses souvenirs d'enfance comme matière première du récit biographique, lequel est toujours indissociable de la réécriture, les événements de l'enfance. C'est plus qu'un risque, l'évidence même. Dès lors qu'un fait est raconté *a posteriori*, la fiction est toujours de mise, la perception des événements étant toujours subjective et sujette au temps. Or cette incertitude

quant au passé inquiète la fille de Morag. Celle-ci veut savoir si les histoires racontées dans son enfance sont vraies ou fausses :

“But some of those stories you used to tell me when I was a kid – I never knew if they happened like that or not.”

“Some did and some didn’t, I guess. It doesn’t matter a damn. Don’t you see?”

“No,” Pique said, “I don’t see. I want to know what really happened.”(287)

Le rapport à l’effet de réalité et de vérité apparaît clairement à travers l’expression “I never knew if they happened like that or not” qui insiste sur l’alternative et que renforce “I wan’t to know what really happened” par la suite. Les verbes savoir “to know” et passer “to happen” se répètent respectivement associés à “like that” et l’adverbe “really”. Mais Morag ne peut départager, elle répond par la forme affirmative suivie de la forme négative associées à la répétition “Some / some” qui permet de répartir équitablement histoires vraies et histoires fausses. La réponse n’a toutefois aucun impact selon elle et à vrai dire elle ne comprend même pas le but de la question, comme le souligne le substantif de registre familier “damn” de même que la question finale : “Don’t you see?”. Rien n’est unique, ‘there’s no one version. There just isn’t’. Devant cet aphorisme, qui est une forme du discours tronqué, il convient donc de prendre en compte ces couples mère-fille comme des représentations issues de la mémoire, et surtout, de perceptions individuelles, parfois de la part des mères, parfois de leur fille.

Les romans mettent en scène des couples mère-fille biologiques mais aussi des filles adoptées tout comme des femmes pouvant tenir lieu de mère sans l’être vraiment. Dans *La Casa de los espíritus*, plusieurs générations se succèdent et cohabitent, le roman nous offre donc des couples mère-fille, mais aussi des couples grand-mère-petite fille à travers le personnage de Clara qui porte véritablement le roman. Sa mère s’appelle Nivea, et dès le début du roman, elle est présentée dans son rôle de mère et se caractérise par sa fécondité exceptionnelle (“el ímpetu de su asombrosa fertilidad”) qui remet en question le lien de conséquence entre sexualité et reproduction. Nivea est de fait, considérée dans le récit comme la première féministe de son pays.

A pesar de los lavados con vinagre y las esponjas con hiel, había dado a luz quince hijos, de los cuales todavía quedaban once vivos, y tenía razones para suponer que ya estaba acomodándose en la madurez, pues su hija Clara, la menor, tenía diez años. Parecía que por fin había cedido el ímpetu de su asombrosa fertilidad.(51)

Les méthodes rudimentaires de contraception tentées par le personnage n’ont pas réussi à éviter la naissance de quinze enfants, et seuls les verbes supposer (“suponer”) et paraître (“parecer”) peuvent

être employés concernant son état actuel. Les grossesses constituent donc une véritable menace pour le personnage qui n'a absolument aucun contrôle sur ses maternités avant d'atteindre, "por fin", dit-elle, la ménopause, c'est-à-dire « enfin ». Grâce à ce nouvel état, une nouvelle condition s'offre au personnage, sans incertitude, sans soumission au corps mais aussi avec un moindre élan sexuel.

La première fille à laquelle elle est rattachée dans le roman se prénomme Rosa mais celle-ci meurt très rapidement, empoisonnée. Cette mort l'anéantit au point de ne pas reconnaître ses membres les plus proches : "ella parecía no reconocer ni a los más íntimos." (79). Plusieurs autres enfants, étaient pourtant morts auparavant, mais les narrateurs indiquent qu'« aucun ne lui produisit la sensation de perte qu'elle ressentait en ce moment »<sup>297</sup>. L'adjectif "ninguno" permet d'établir une distinction entre les autres enfants et cette fille dont la mort a atteint son acmé.

Clara est la seconde fille avec laquelle intervient une relation fusionnelle, "La relación con su madre era alegre e íntima, y Nívea, a pesar de haber tenido quince hijos, la trataba como si fuera la única, estableciendo un vínculo tan fuerte, que se prolongó en las generaciones posteriores como una tradición familiar." (130). A travers Clara, Nívea va engendrer un type de lien mère-fille qui vont se transmettre de génération en génération. A la fois "alegre e íntima", c'est-à-dire joyeuse et intime, elle permet à la fille de se sentir unique auprès de la mère et de bâtir ainsi un lien ("vínculo") fort que rien ne parviendra à détruire, la formule adverbiale « tan [...] que » prouvant l'intensité qui s'en dégage. Le verbe "vincular" signifie à la fois lier et rendre inaliénable, c'est-à-dire ce qui ne peut être transféré et qui constitue un lien absolu. Le verbe « prolonger » ("prolongar") avec son préfixe « pro » traduit la ligne géométrique (la lignée) de la demi-droite qui commence avec Nívea et qui n'est pas supposée se terminer : "las generaciones" marque en effet le pluriel. A la fois dans la durée et le prolongement, la relation mère-fille chez Allende est définie et passe de l'acquis à l'inné.

Clara donne à son tour naissance à une fille, Blanca. Et la grossesse même propulse Clara dans un monde où "todo era muy bonito" (160) comme si l'enfant, figure d'innocence et de pureté, avait en retour une influence sur la mère. Malgré l'apparence de Blanca à la naissance, sa mère "estaba encantada con su hija" (150) est dans une totale acceptation de sa progéniture, contrairement au père dont l'attitude s'affiche à l'opposé, notamment à travers la locutio adverbiale

---

<sup>297</sup>79 "Había visto morir a otros hijos en la primera infancia o al nacer, pero ninguno le produjo la sensación de pérdida que tenía en ese momento."



“en cambio” (150). A ceci s’ajoute la distinction des temps verbaux utilisés. Au passé simple (définitif) du père, s’oppose l’imparfait (qui n’en finit pas) de la mère qui s’inscrit ainsi sur le long terme. La construction espagnole “encantada con” permet d’ailleurs, par la préposition « con » qui signifie « avec » de rapprocher encore davantage mères et filles. En français en effet, la traduction qui serait « enchantée par » ne rendrait pas la même idée, le complément d’agent évoquant la passivité et non le parallélisme. Enfin, l’adjectif “encantado” signifie aussi hanté, surtout lorsqu’il est associé au substantif « maison » de sorte que les esprits semblent déjà veiller sur Blanca et cette relation mère-fille. En français, si « enchanté » signifie ravi, il peut aussi prendre l’acception de « magique », telle que le souligne l’expression : “la presencia de Clara ponía una nota extravagante en su vida.” (189). De son côté, Clara connaît sa fille par cœur, sait reconnaître “la verdadera Blanca”, la Blanca “risueña y alegre” de la campagne en opposition à la Blanca de la ville, “tímida y melancólica” (190). Lorsque Blanca est malade au collège et qu’elle part la chercher, elle se rend rapidement compte que celle-ci souffre d’une « maladie [...] de l’âme » (214)<sup>298</sup>. Le verbe “comprender”, c’est-à-dire « comprendre » indique une proximité inconditionnelle des deux femmes, proximité qui se retrouve ensuite dans le lien que Blanca construit avec sa propre fille Alba. Cette dernière par exemple protège déjà sa mère alors qu’elle n’est encore qu’un fœtus. “Blanca, protegida por la criatura que crecía en su interior, olvidó la magnitud de su desgracia.”(300). Et cette fois-ci encore, pour la fille comme pour sa mère auparavant, Alba est acceptée “tal como era”, « telle qu’elle était » (309).

Voir ici le fichier 4BIS de mireille Enfin, Clara et sa petite fille Alba sont presque aussi proches que s’il s’agissait de sa propre fille. La présence de Clara suffit en effet à éloigner tout cauchemar de l’enfant : “En los tiempos en que Clara estaba viva, cuando Alba era todavía una niña, la gran casa de la esquina era un mundo cerrado, donde ella creció protegida hasta de sus propias pesadillas” (313). Le participe passé “cerrado” associé à “protegida” s’opposent tous deux aux “pesadillas” qui effraient les enfants. La maison devient un huis clos où toutes les générations veillent les unes sur les autres.

Le couple mère fille du *Désert mauve* réunit Kathy Kerouac et Mélanie tout en insistant sur la jeunesse de cette dernière. L’expression « Très jeune » est en effet répétée tout le long du roman, dans chacun des récits, à la fois celui de l’auteur et celui de la traductrice. Il apparaît notamment trois fois sur la première page et ce rythme soutenu ne s’essouffle pas (11). Placée en début de phrase suivie d’une virgule, l’expression anaphorique scande le récit et amorce une réflexion sur le

---

<sup>298</sup>Clara comprendió de inmediato que la enfermedad de su hija no era del cuerpo, sino del alma.”

temps, des plus fondamentales pour le personnage d'adolescente. Non seulement Mélanie est « jeune », mais elle est « très jeune » (21). « Indiqu[ant] un superlatif absolu », l'adverbe n'est pas anodin ici, il s'insère parfaitement dans la logique d'absolu de la jeune fille<sup>299</sup>. Son étymologie latine lui attribue en effet le sens de « au-delà », « par-delà », ce qui s'inscrit *très* bien en parallèle au désir d'horizon<sup>300</sup>. Notons par ailleurs le fait que Mélanie se voit attribuer le rôle de narratrice du roman original et du roman traduit – intradiégétique, homodiégétique et métadiégétique pour reprendre les termes de Gérard Genette<sup>301</sup> –, et que cette caractéristique est par conséquent personnellement revendiquée. Or n'est-ce pas le propre du temps que d'indiquer le lien existant entre soi et le monde ? « [F]ormes pures de la sensibilité, comme principes de la connaissance, l'espace et le temps » marquent en effet en creux le personnage de la fille<sup>302</sup>. Elle évolue *dans* le temps et l'espace, elle se construit *dans* le temps et l'espace. Associé à l'adverbe « déjà », le « très » insère la jeune fille en marge des autres jeunes filles de son âge, quinze ans, mais aussi en marge de « l'humanité » tout entière à laquelle elle refuse de s'identifier : « Très jeune, je pleurais déjà sur l'humanité. A chaque nouvel an, je la voyais se dissoudre dans l'espoir et la violence » (11). L'adolescence se considère-t-elle « en avance » sur son âge ? A quel univers de référence le « [t]rès » et le « déjà » se trouvent-ils liés ? Sont-ils à prendre en compte par rapport au temps de la vie humaine ? Par rapport à l'infini ? Singulière par sa maturité et son caractère désabusé, le personnage de la fille dans *Le Désert mauve* semble *très* bien illustrer les propos de Lukacs sur le héros. D'après lui en effet, la quête du héros revient à signifier l'accusation du microcosme laissé derrière soi en vue d'un autre, plus approprié, plus « authentiqu[e] »<sup>303</sup>. Tout départ est rupture, tout départ implique une recherche et un objectif. Mélanie pourrait donc, *déjà* confrontée au système patriarcal que le roman condamne, partir à la recherche d'un autre système de valeurs, sachant *déjà* ce dont « l'humanité » est capable. Entre « violence » et « espoir », mort et vie, elle prend la route et fuit l'homme long qui se cache dans sa chambre d'hôtel (11). L'ambivalence des hommes, la contradiction du monde, elle connaît *déjà* tout ceci *très* bien.

Si Brossard conçoit ses personnages comme « des prétextes », et en effet, les personnages ne sont pas précisément décrits, la traductrice du roman de Laure Angstelle ne peut s'empêcher de dessiner les traits de Mélanie. Le visage de cette dernière l'obsède, comme en témoigne le contenu de la fiche qu'elle écrit au sujet de ce personnage dans le cadre de son travail de préparation à la

---

<sup>299</sup> *Dictionnaire Larousse*, Paris, Larousse, 2009.

<sup>300</sup> *Dictionnaire Gaffiot*, Paris, Hachette, 1934.

<sup>301</sup> Gérard Genette, *Le Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, chapitre XIV « Niveau ».

<sup>302</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Tome 1, J. Tissot (trad.), Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1864, p. 378.

<sup>303</sup> Cf. György Lukacs, *La Théorie du roman*, op. cit., p. 73.

traduction<sup>304</sup>. Pourtant, tout ce qu'elle décrit ne contraint pas Brossard à modifier sa conception des personnages. Travaillant sur le visage de Mélanie, Maude Laures reste dans l'absolu. Le visage exprime surtout la maturité de cette adolescente « très jeune » :

D'emblée le visage de Mélanie prend place dans l'histoire comme une figure soutenue, quelques traits *indécidables* de la solitude bien qu'à certains égards, quand le visage est attentif, on puisse s'interroger sur la composition même de l'air. Car vivre vite au présent assigne à certains traits leur emplacement : ride, cicatrice, au cœur du lisse, le présent s'approprie tout naturellement l'ensemble des pensées, ouvre et referme la peau, répartit le désir, *l'espoir et la violence*, marques circonstancielle qui arriment le visage à l'existence. Le visage de Mélanie comme une image qui suit son cours entre la voix narratrice et le personnage, ce visage ouvre des *abîmes* de comparaisons. Comme tout visage, celui de Mélanie est un *acte physique de la pensée*. Il mime, simule, joue, tremble, effraie, charme, contraste, il retient ou rejette par chacun de ses pores le vrai, la feinte, l'image, la superstition de vivre, il acquiesce, témoigne, il nie jusqu'à ce que les muscles faciaux règlent la tension, ajustent les forces avides intérieures et la pression cumulée de la réalité. Lorsque le visage s'offre, ce sont les cheveux courts et le front dégagé, les sourcils fins, la parfaite symétrie qui donnent au désir sa configuration. Lorsqu'au contraire le visage s'obstine à vouloir plus, la bouche abrite une telle vélocité qu'on voit très distinctement les lèvres et le menton s'organiser pour l'offensive. Si les yeux interviennent, ils dessinent des ombres, des calculs, des trous comme de grandes négations, se suspendent au-dessus du *vide* ou encore se mettent à danser autour de quelques images hypersexuées. Mais le plus souvent les yeux, quand ils se mettent à l'écoute, enfilent l'un après l'autre les mille détails de la *vitesse* et de la *lumière* croisées. Bien que jeune, c'est un visage *habité*, multiplié, non pas commun, mais portant la marque de ce qui remplit les sens abondamment et en renouvelle ainsi la théâtralité : le multiple de *mourir*, le multiple de *passion*. Rien de psychologique, seulement *l'intensité*, *rush d'intensité*, *vitesse* concentrée d'un vouloir dire sans manière. » (117-118, nous soulignons)

Le visage reflète la pensée, la représentation physique du psychique, l'extérieur devient miroir de l'intérieur. Il est *vitesse*, il est *lumière*. Il est *abîme*, il est *passion*. Surtout, il est « habité » (118). Mélanie *est* au monde, elle *existe* dans son corps. « Ainsi, bien que jeune, le visage de Mélanie ne déçoit pas. On [...] peut vouloir s'en faire un masque et le porter quand le goût de vivre dépasse en nous la mesure et que le front, la mâchoire et les lèvres s'appêtent à quelques attentats sur la réalité » (119). La contradiction entre l'âge et l'apparence représente la recherche de l'absolu. Les verbes utilisés pour décrire le personnage révèlent l'urgence, l'outrance, l'excès et la violence. Pour Kathy Kerouac, sa mère, Mélanie « est subtile. Elle comprend les choses » (133). Seule une

---

<sup>304</sup> « J'ai souvent dit que mes personnages ne m'intéressaient pas vraiment, qu'ils étaient des prétextes. » (Entretien « *Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien* » en annexe, *infra*).

« scène » les fait dialoguer dans tout *Le Désert mauve*, les informations émanent presque exclusivement de la fille, en dehors des propos de la traductrice. Il y a donc subjectivité et point de vue. Contrairement aux trois autres romans, la fille du roman de Brossard ne passe pas de l'enfance à l'adolescence, voire à l'âge adulte au fil des pages. Elle « [a] quinze ans » (12).

*The Diviners* présente quant à lui deux couples mère-fille biologiques, l'un relevant toutefois uniquement du passé et de la mémoire – plus ou moins flou, d'ailleurs, le personnage principal et de sa mère décédée alors qu'elle n'avait que cinq ans. Morag s'avère par contre être une mère présente et bien vivante pour sa fille Pique(tte). De Piquette à la naissance, la jeune fille devient Pique très rapidement. Il y a diminutif et diminution. Il y a césure. Piquette est prénommée d'après la sœur du père, cette même sœur que Morag a vu mourir devant ses yeux alors qu'elle n'était qu'une enfant. Ce souvenir hante les parents à tour de rôle, la troncature du prénom retire la hantise, efface la revenance, insuffle la vie. Ce lien maternel est tout d'abord évoqué à partir du motif de la fugue, motif ce qui n'est pas sans rappeler le comportement de Mélanie du *Désert mauve*. La première page de *The Diviners* indique en effet explicitement le départ du personnage de la fille, sans un mot, sans un bruit. "Pique had gone away. She must have left during the night. She had left a note on the kitchen table". Le "pluperfect" anglais, temps du plus-que-parfait, souligne l'antériorité de l'action de même que l'emploi du verbe "to go" signifie l'absence. « Pique est partie » mais elle n'est pas encore revenue, l'évocation d'hirondelles permet toutefois une comparaison entre la jeune fille et ces oiseaux qui migrent selon les saisons, partent et reviennent, adoptant ce même va-et-vient de la rivière que Laurence fait « coul[er] dans les deux sens »<sup>305</sup>. Le roman, à travers ses nombreuses analepses, permet de circuler dans le temps et d'aborder le lien qui unit Morag et Pique depuis la naissance de celle-ci jusqu'à l'âge adulte. La fille n'est donc pas toujours absente, et même lorsqu'elle l'est physiquement, sa mère lui redonne vie à travers la langue, l'auteur à travers l'écriture.

Morag en revanche, a été adoptée mais elle se rappelle sa mère biologique avant qu'elle ne meure, les photos aidant.

Morag Gunn is in this picture, concealed behind the ugliness of Louisa's cheap housedress, concealed in her mother's flesh, invisible. Morag is still buried alive,

---

<sup>305</sup> Notre traduction

the first burial, still a little fish, connected unthinkingly with life, held to existence by a single thread.<sup>306</sup>(6)

Avec cette première photo évoquée par le personnage, il est question du fœtus, de l'*invisibilité* de l'être (« invisible ») Il y a mise en abyme de la vie. Morag est sur la photo sans y être. Elle est derrière (“behind”), dissimulée, masquée, couverte par la chair maternelle, le participe *passé* “concealed” apparaît deux fois. Plus encore, la gestation est *vue* ici comme un enterrement, « le premier enterrement ». La mère n'est pas décrite de manière positive non plus, lui est attribué « un tablier pas cher » dont « la laideur » frappe. La mère est *vue* comme une femme au foyer, enserrée dans la sphère domestique. Elle joue un rôle. Néanmoins, « Louisa » est associée au « tablier », « sa mère » à « la chair ». Le maternel est bien matrice ici, il est corps, il est matière, il est organique. Il est aussi toucher. La chair devient métonymie de la vie. D'ailleurs Morag ne figure pas sous « la chair », il ne figure pas “under” mais “in”, « dans la chair de sa mère ». La mère est un tout. La fille est dedans. Telle une prothèse, un parasite, une seconde peau. Laurence reprend de plus un thème qui revient plus tard dans le roman, celui de l'entrelacement entre vie et mort. Le fœtus enterré ici trouvera une résonance ensuite lorsqu'il est question, à deux reprises, de nourrissons morts, de mort-nés<sup>307</sup>. Comment le nourrisson peut-il déjà être mort avant même de naître ? Comment peut-il être enterré avant même de naître ? Il y a état avant action, il y a voie passive avant voie active, il y a infinitif passé avant infinitif présent. Or Morag se présente “buried alive”, or comment peut-elle être « vivante » avant de naître ? Est-elle « enterrée » avant d'être « vivante » ? Mort et vie sont donc intrinsèquement entremêlées. D'ailleurs seul « un unique fil » « raccord[e] » le bébé « à la vie ». Et si l'article indéfini anglais “a” ne fait pas référence au chiffre comme en français, *un*, l'adjectif “single” insiste sur l'unicité et l'exclusivité de ce lien qui rattache le fœtus à sa mère. Il y a « fil », lien, « raccor[d] », connexion (“connected”). Il y a cordon ombilical – ce même cordon que la couverture de l'édition de Poche de *La Maison aux esprits*, traduction de *La Casa de los espíritus*, met en exergue<sup>308</sup>. Le cordon est en effet « l'unique » lien à la vie, à la mère, mais aussi l'unique lien qui apporte la vie, l'alimente. La « vie » et « l'existence »

---

<sup>306</sup> « Morag Gunn est sur cette photo, cachée derrière la laideur du tablier pas cher de Louisa, cachée dans la chair de sa mère, invisible. Morag est encore enterrée vivante, le premier enterrement, encore un petit poisson, inconsciemment raccordé à la vie, attaché à l'existence par un unique fil. »(Notre traduction)

<sup>307</sup> Christie, le père adoptif de Morag dans *The Diviners* trouve une fille mort-née dans la décharge où il travaille :

“[...] a newborn baby. Wrapped in newspapers, but it fell out. Dead, of course. Hadn't gone its full term. It was that small, like a skinned rabbit.”

‘What'd you do with it?’ Skinner.

‘Buried her. It was a girl.’

[...] Morag sits quiet. [...] Dead. Dead when born? Or what? What is dead, really? Do you know when you are?” (62)

Trad 91

<sup>308</sup> Isabel Allende, *La Maison aux esprits*, (coll. « Poche »), .

ne tiennent véritablement qu'à un fil. Cette expression idiomatique présente, de fait, l'aspect incertain que revêt la vie, rappelant notamment l'éventualité de l'enfant mort-né. Si un problème survient, le ventre de la mère devient bien le lieu de l'enterrement. Ce lien est donc menacé, mais il est aussi « inconscien[t] ». En effet, Laurence écrit “unthinkingly”, la traductrice des *Devins* choisit toutefois « miraculeusement » en choisissant de faire référence au miracle de la vie. Mais l'invisibilité du corps de la fille dresse un parallèle très intéressant avec l'inconscience réelle du fœtus. Ce dernier n'a en effet aucune responsabilité ni aucune volonté, il *vient* à la vie. Et cette question sera abordée par Pique au sujet de sa propre vie et de la raison de celle-ci. Notons de plus la répétition de l'adverbe “still”, « encore » qui sous-entend la naissance comme point *final*. « Morag est encore enterrée vivante », pas dans le sens où elle a l'habitude de l'être, mais dans le sens où elle l'est encore jusqu'à ce qu'elle ne le soit plus. La racine du substantif en-terre-ment rappelle la terre, ici remplacée par la chair, or il s'agit toujours de matière organique et de paroi. Mais il y a passage. Il y a mythe de l'éternel retour. De l'enterrement à la naissance, de la naissance à la mort, de la mort à l'enterrement. Il y a retour au point d'origine, et ici il y a retour à la mère, retour à la matrice du corps maternel. La mère de Morag est par ailleurs déjà morte lorsqu'elle écrit la légende susmentionnée. Il y a donc, aussi, retour à la mère en évoquant l'enterrement du fœtus. Enfin, “still a little fish, connected unthinkingly with life, held to existence by a single thread”. La naissance est annoncée comme à-venir. Le « petit poisson » évolue « encore » dans la poche prénatale, dans le liquide vital du ventre de la mère – à la fois cercueil et aquarium, mais toujours paroi et huis clos. Le ventre protège, encercle. Espace contigu, il est difficile d'y échapper, et ceci renvoie aussi à la déchirure, déjà évoquée, de la naissance de Pique.

Depuis les photos toutefois, la mère biologique n'est pas vraiment rappelée. “*When I look now at that one snapshot of them, they aren't faces I can relate to anyone I ever knew*” (9). Oublier la mère. Est-il possible d'oublier la mère ? Comme si elle n'avait jamais existé ? Comme si elle n'avait jamais donné la vie ? Le lien est ici rompu, tronqué, scindé. Le « visage » s'est effacé. La mémoire efface le passé, et « l'unique fil » se re-tisse avec quelqu'un d'autre, ce qui fait très précisément écho à *Rue Ordener, rue Labat* de Kofman où « mémé » remplace la mère, mais sans que celle-ci soit pour autant morte. La figure de *la* mère est donc remise en question. Ne peut-il y avoir qu'*une* mère ? La mère, une seule et une unique, la seule et l'unique ? Il semble en effet que la mère ne soit pas irremplaçable. Au contraire, elle peut être remplacée. Et elle l'est, parfois, comme chez Kofman et Laurence, nous y reviendrons. Cette citation interroge aussi la connaissance à travers le verbe “knew”. Peut-on connaître la mère ? A quel genre de connaissances ceci réfère-t-il ? Parle-t-on de transmission ou de re-connaissance ? Bien sûr, Morag se souvient de ses parents mais le temps gomme les souvenirs et quitter ses parents très jeune ne permet pas au

personnage de dire qu'il connaît ces visages. Elle se sent alors coupable de mieux se souvenir de personnages inventés que ses propres parents : *"I remember those imaginary characters better than I do my parents. What kind of a character am I?"* (11). La fiction l'emporte sur la réalité de façon à échapper au traumatisme, à la mort. La fille s'est créé un monde imaginaire où elle pouvait être maître de la réalité, de sa réalité. Enfin, le lien biologique raccordant Morag à Louise traduit le silence. Le silence du passé mais aussi le silence de la mort. Aussi dit-elle : *"my mother took sick. The whole thing was so quiet. No outer drama. That was the way, there"* (11). Les éléments "so quiet", "[n]o outer drama" renforcent le mutisme lié à la mort de la mère. La dérégulation du corps maternel ne fait pas de bruit, subissant temps et maladie sans un mot. Cette mort évoque en effet l'univers du secret, du trop grand secret pour la jeune fille qui utilise des termes intensifs comme "so", ou encore "outer" qui signifie « extrême » mais nié par la négation. Elle affirme d'ailleurs plus tard ne pas avoir de famille : *"I don't have any family, actually"* (156) ou encore *"I just feel as though I don't have a past. As though it was more or less blank"*<sup>309</sup> (157). Les parents ont disparu et tout avec, c'est le « vide » total. La mère a été effacée, elle devient ce « vide », elle incarne la lacune, elle se dés-*incarne*.

L'effacement de la mère constitue de même l'un des thèmes majeurs de *Rue Ordener, rue Labat*, même si la relation qu'entretient la narratrice avec sa mère biologique commence par être présentée d'une toute autre manière, qui lui est totalement opposée. La jeune fille a en effet remporté, et notons le superlatif, le concours de « la plus belle » lettre adressée à sa mère, ce qui n'est pas sans évoquer le lien positif et solide alors construit à ce moment-là, « [p]eu d'années auparavant ».

Peu d'années auparavant, le maréchal Pétain avait organisé dans les écoles un concours : il s'agissait d'écrire la plus belle des lettres à l'occasion de la fête des Mères qu'il venait d'instituer. Je fus l'une des gagnantes et reçus *La Cigale et la Fourmi* illustrée. L'on m'envoya lire tout haut ma lettre dans chaque classe de l'école et exhiber le prix que m'avait offert celui qui remettait à l'honneur le travail, la famille et la patrie. (55-56)

La lettre indique une écriture personnelle, de l'ordre de l'intime, ce prix témoigne donc d'une relation de proximité entre la mère et sa fille, elle fait entrer en ligne de compte les sentiments, l'amour. Or le superlatif « la plus belle » fait aussi écho à l'épisode de la carte que la jeune fille

---

<sup>309</sup> « Je n'ai pas de famille, en fait. »

« J'ai juste l'impression de ne pas avoir de passé. Comme si c'était plus ou moins vide. » (Notre traduction)

achète pour une autre fête des mères, postérieure, et dont l'une des cartes, « la plus belle », revient à « mémé », la mère remplaçante (55).

### 1.2.3 Les mères remplaçantes

Figurent en effet dans le corpus des mères que nous appellerons des mères remplaçantes, c'est-à-dire des mères de substitution, lesquelles prennent véritablement la place de la mère biologique. Ce dé-*place*-ment revient donc à repenser la mère. Qu'est-ce qu'une mère ? Y a-t-il une mère unique ? Une mère est-elle unique ? Si la personne est *a fortiori* irremplaçable, la fonction maternelle semble en revanche ne pas l'être. Au contraire, dès lors que la mère disparaît, de quelque manière que ce soit, une autre personne prend le relais pour pourvoir aux besoins de l'enfant. La mère s'avère par conséquent une construction, elle remplit une fonction. Si la mère biologique est, elle, unique, le critère biologique n'est, lui, toutefois pas nécessaire, comme nous le montrent les romans étudiés, pour établir une relation maternelle. Car que signifie le mot « mère », finalement ? Outre le sens de la « [f]emme qui a mis au monde un ou plusieurs enfants », c'est-à-dire la mère biologique, le substantif renvoie aussi à la « [f]emme qui est comme une mère », et c'est justement ce « comme » qui nous intéresse ici, car il permet le remplacement de la mère viscérale par une autre de fonction. Enfin, la deuxième catégorie de significations présentée par *Le Petit Robert* s'intitule « [f]emme (en dehors de sa fonction maternelle) », dans laquelle est inscrit « [f]emme qui est à l'origine d'une lignée », ce qui renvoie parfaitement à une grand-mère, par exemple.

Rien ne semble prévoir que « “la dame de la rue Labat” » (*Rue Ordener, rue Labat* 26) une étrangère, « ancienne voisine [des] parents lorsqu'ils habitaient encore rue des Poissonniers » (39) puisse devenir la mère de la narratrice. Et pourtant. Du statut d'inconnue, puis de simple connaissance, cette « dame » va petit à petit finir par incarner la « vraie » mère de la jeune fille, celle qui lui sauve la vie (autre forme de don). Le facteur temps contribue à affirmer la construction maternelle par rapport à une fille. Rien ne prédestinait cette voisine à incarner un jour la mère, si ce n'est que la mère biologique la décrit comme « une femme qui aime les enfants » (40). Et en effet, cette « dame », rebaptisée mémé par la fille, va se rapprocher de celle-ci, jusqu'à bâtir à ses côtés un lien aussi solide que celui qui apparaissait avec la mère biologique au départ. Bien sûr, dès la dénomination « mémé », la « dame » s'inscrit d'emblée dans un espace familial qui pourrait être la grand-mère, il est d'ailleurs indiqué dans le texte qu'elle est « [v]euve, depuis le mariage de son fils » (48) la grand-mère peut se lire comme un superlatif : la grande mère, la mère de la mère. La



fille étant l'aînée de ses frères et sœurs, le décalage avec le fils déjà marié témoigne effectivement de l'écart générationnel et par conséquent de la possibilité pour « mémé » de passer pour la grand-mère. Le chapitre « XVIII » intitulé « Les deux mères de Léonard » par Kofman prend alors tout son sens, motif qui sous-tendait déjà *L'Enfance de l'art* dès la première de couverture, et ce que Kofman indique explicitement dans *Rue Ordener, rue Labat*. Kofman a en effet choisi pour la couverture de *L'Enfance de l'art* une reproduction du tableau de Léonard de Vinci.

Sur la couverture de mon premier livre *L'Enfance de l'art*, j'ai choisi de mettre un Léonard de Vinci, le fameux « carton de Londres ». Deux femmes, la Vierge et sainte Anne, étroitement accolées, se penchent avec un « bienheureux sourire » sur l'enfant Jésus qui joue avec saint Jean-Baptiste. (73)

Le « carton » indique qu'il y a modèle, il y a patron, mais aussi brouillon, et Kofman a bien choisi ce *brouillon* plutôt que le tableau *final* qui se trouve aujourd'hui au musée du Louvre. Elle choisit donc l'inachevé, l'inachevable<sup>310</sup>, aussi, mais surtout l'origine, la matrice, au sens de « [m]oule qui, après avoir reçu une empreinte particulière en creux et en relief, permet de reproduire cette empreinte sur un objet soumis à son action »<sup>311</sup>. Nous ne pouvons pas parler de « relief » pour un tableau, mais le modèle constitue bien le point de départ pour lequel la réalisation du tableau, celui qui en trace les formes et les contours, les traits aussi. Il y a donc bien façonnage, d'une certaine façon et, par suite, *fiction*. Si l'utilisation, dès le titre du chapitre, du prénom Léonard pour Léonard de Vinci surprend au premier abord et tel est le cas, déjà, chez Sigmund Freud et dans *L'Enfance de l'art*, ce procédé révèle une connivence entre l'auteur et l'artiste, marque d'une certaine filiation, comme s'ils se connaissaient et vivaient dans la même temporalité. Il y a dialogue entre Kofman et Léonard. Il y a proximité et transmission. De plus, il ne s'agit pas de l'artiste ici mais de la personne et de son lien intime avec ses « deux mères », représentées dans le tableau à travers la Vierge et sainte Anne, la mère de celle-là. Le tableau met à l'honneur une mère et sa fille, mais aussi la grand-mère et la mère de l'enfant. La proximité physique et *spirituelle* est doublement marquée par l'expression « étroitement accolées » qui valorise l'harmonie et la connivence des deux femmes. Si l'adjectif « bienheureux » veut dire « [q]ui jouit d'un très grand bonheur, de la félicité » ; « [q]ui jouit de la béatitude, du bonheur parfait » ; « [p]ersonne dont l'Eglise catholique reconnaît, par la béatification, la perfection chrétienne en autorisant qu'on lui rende un culte local », un « “bienheureux sourire” » reprend tous ces sens. A la fois celui de la « félicité » de la

---

<sup>310</sup> Le carton a donné lieu à un tableau remanié. En effet, dans le tableau final, Jean-Baptiste est remplacé par un agneau alors que les deux femmes ne se regardent plus.

<sup>311</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert*, *op. cit.*

généalogie des femmes et de l'enfant né, la « béatitude » de la foi et la « perfection chrétienne » de la Vierge et de sa mère, toutes deux représentantes s'il en est de la religion. Le sourire est de plus très important, comme l'indique notamment l'analyse de Freud concernant de Vinci. Le sourire de la femme signifie beaucoup. Kofman cite d'ailleurs les propos de Freud au sujet du tableau dans le chapitre correspondant de *Rue Ordener, rue Labat*. Ce chapitre se situe dans le récit autobiographique, juste après l'« enlèvement » de la fille par sa mère biologique et le fait qu'elle s'avoue soulagée laisse supposer le désir de voir la proximité des trois personnages se concrétiser dans sa propre vie. Sa mère reprendrait le rôle de la Vierge, même celui de sainte Anne, et elle celui de l'enfant. Elle se réinsère ainsi à l'intérieur d'une lignée féminine et recrée une généalogie qui intégrerait les deux femmes qui comptent à ce moment-là le plus pour elle. Devenant par ce biais, symboliquement, la mère de la mère de la narratrice, même favoriserait de bonnes relations avec « sa fille ». Le sourire de la Vierge ne correspond toutefois pas vraiment à la posture de la mère biologique chez Kofman. La citation de Freud après le nom de famille de l'auteur et les deux points donnent concrètement la parole à Freud qui continuerait dans *Rue Ordener, rue Labat* le dialogue déjà entamé sur de Vinci et ses « deux mères ».

Freud : « *Ce tableau synthétise l'histoire de son enfance ; les détails de l'œuvre s'expliquent par les plus personnelles impressions de la vie de Léonard. Dans la maison de son père, il ne trouva pas que sa bonne belle-mère Donna Albicia, mais encore sa grand-mère paternelle Mona Lucia, qui, nous pouvons le supposer, fut tendre envers lui comme sont d'ordinaire les grands-mères. Cette circonstance le familiarisa avec l'idée de l'enfance placée sous la sauvegarde d'une mère et d'une grand-mère. [...] L'enfance de Léonard fut aussi singulière que ce tableau. Il avait eu deux mères ; d'abord sa vraie mère, Caterina, à qui on l'arracha entre trois et cinq ans, et ensuite une jeune et tendre belle-mère, la femme de son père, Donna Albicia. En rapprochant cette circonstance de son enfance d'une autre, la présence chez son père, d'une mère et d'une grand-mère à la fois, en en faisant une unité mixte, Léonard conçut sa sainte Anne. Sa figure maternelle la plus éloignée de l'enfant, la grand-mère, correspond, par son apparence et sa situation dans le tableau par rapport à l'enfant, à la vraie et première mère : Caterina. Et l'artiste recouvrit et voilà, avec le bienheureux sourire de la sainte Anne, la douleur et l'envie que ressentit la malheureuse, quand elle dut céder à sa noble rivale, après le père ; l'enfant [...]. Quand Léonard, avant sa cinquième année, fut recueilli dans la maison grand-paternelle, sa jeune belle-mère Albicia supplanta sans aucun doute sa mère dans son cœur.* » (73-74, italique dans le texte)

Sans écran ni intermédiaire, Freud apparaît dans le roman tel un personnage, *via* le discours direct. Et Kofman entretient bien un lien symbolique filial avec ce dernier. Il prend lui aussi un peu la place du père, vide, béante. Freud, d'autre part, fait fonction de passerelle entre Kofman, Vinci et

ce tableau jugé autobiographique. Cette citation évoque la tradition dite « naturelle », « *comme sont d'ordinaire les grands-mères* » tout comme elle suppose un rapport de nécessité, c'est-à-dire qui-ne-peut-pas-ne-pas-être. Mémé a elle aussi un fils, elle pourrait donc tout à fait incarner Mona Lucia. L'enfant de *Rue Ordener, rue Labat* ne va-t-elle pas habiter chez cette « grand-mère paternelle » ? Après avoir cédé son fils à la femme de celui-ci, mémé doit elle aussi céder la narratrice à sa mère biologique plus tard dans le roman. Chez de Vinci également, la mère biologique est évincée, substituée par une autre femme. Ni cordon indestructible, ni figure. Peu importe le lien inné ou naturel, Freud est catégorique, « *sa jeune belle-mère Albicia supplanta sans aucun doute sa mère dans son cœur* ». Le « cœur » devient véritablement dans l'imaginaire, le lieu de création et de construction du lien maternel, davantage que le sang. La narratrice de Kofman considère en effet mémé comme une mère, et les fondations de ce couple se trouvent dans les sentiments. Dans *The Diviners*, le remplacement de la mère biologique se présente à travers l'adoption explicite, mais l'adoption-même est-elle légitime ? Le lien maternel ne se réduit-il pas, dans cette situation, à quelque chose de totalement ? Prin devient en effet la mère de Morag par la voie administrative, dont il n'est par ailleurs fait aucune mention dans le roman. Allende ne remplace pas la mère, elle ajoute toutefois des figures maternelles, comme celle de la Nana qui se situe entre la remplaçante et la figure maternelle. La mère étant toujours vivante et bien présente, la Nana occupe le rôle de la nourrice. Elle n'est donc pas la mère mais s'occupe des enfants comme s'ils étaient les siens. « Clara era la preferida de La Nana. La había ayudado a nacer y ella era la única que comprendía realmente la naturaleza estrafalaria de la niña » (56). La nourrice donne la vie à Clara dans cette citation, mieux, elle l'« aid[e] à naître ». Au moment charnière entre la fusion naturelle avec la mère biologique et l'arrivée « sans attache » dans le monde extérieur, c'est la Nana qui fait le lien.

Cuando Clara salió del vientre de su madre, la Nana la acunó, la lavó y desde ese instante amó desesperadamente a esa criatura frágil, con los pulmones llenos de flema, siempre al borde de perder el aliento y ponerse morada, que había tenido que revivir muchas veces con el calor de sus grandes pechos cuando le faltaba el aire, pues ella sabía que ése era el único remedio para el asma, mucho más efectivo que los jarabes aguardentosos del doctor Cuevas. (56)

La Nana ressent un amour *inconditionnel* pour la fille, bien qu'aucun lien biologique n'existe entre elles. Il n'y a donc ni instinct maternel, ni amour filial inné. La relation maternelle est bel et bien un construit. Et même lorsque Clara est plus âgée, la Nana s'en occupe « comme si elle était une

enfant »<sup>312</sup>, comme nous le constatons à travers le motif du bain et de la préparation matinale nocturne :

Acostumbrada a vivir rodeada de niños, cuando les demás crecieron y se fueron, la Nana volcó en Clara todas sus ternuras. Aunque la niña ya no tenía edad para eso, la bañaba como si fuera un crío, remojándola en la bañera esmaltada con agua perfumada de albahaca y jazmin, la frotaba con una esponja, la enjabonaba meticulosamente sin olvidar ningún resquicio de las orejas a los pies, la friccionaba con agua de colonia, la empolvaba con un hisopo de plumas de cisne y le cepillaba el pelo con infinita paciencia, hasta dejarselo brillante y docil como una planta de mar. La vestía, le abría la cama, le llevaba el desayuno en bandeja, la obligaba a tomar infusión de tilo para los nervios, de manzanilla para el estómago, de limón para la transparencia de la piel, de ruda para la mala bilis y de menta para la frescura del aliento, hasta que la niña se convirtió en un ser angélico y hermoso que deambulaba por los patios y los corredores envuelta en un aroma de flores, un rumor de enaguas almidonadas y un halo de rizos y cintas. (130-131)

La Nana adopte elle aussi la place de sainte Anne dans la famille, par rapport à Clara et à sa mère, déjà, mais encore plus par rapport aux enfants de Clara ensuite. L'écart de générations est en effet davantage explicite lorsque Clara a elle-même fondé sa propre famille et que la Nana, à « soixante-dix ans » vient travailler chez elle (172)<sup>313</sup>.

#### 1.2.4 Les figures maternelles, représentations symboliques de la mère

Par son amie Ella, le personnage de Laurence connaît pour la première fois *la* mère, approche pour la première fois une figure maternelle avec laquelle elle partage pleurs et réconfort. “Morag has never known anything like this kind of house before”, elle fond par conséquent en larmes devant cette « chaleur » qui lui est totalement inconnue (150)<sup>314</sup>. La proximité que dégage dans cette maison, le rapport entre mère et filles, déclenche chez Morag une réaction nouvelle pour elle, “as if the process had just recently been invented” (150). Et ce sont ces larmes, liquide vital, qui relie les deux femmes. La fille se rend compte du poids de la mort de sa mère biologique et, de fait, de son absence. Mrs Gerson la console et l’engage à pleurer, niant tout déshonneur à cet acte. “So what’s the disgrace, Morag? [...] So cry, child”. A travers cette nouvelle figure

---

<sup>312</sup>Notre traduction.

<sup>313</sup>“Tenía cerca de setenta anos” (172).

<sup>314</sup> “Morag has never known anything like this kind of house before. Its warmth is sometimes very much harder to take than any harshness could be, because it breaks her up” (150)

maternelle, sont valorisés les sentiments et surtout le corps, l'expression corporelle de la tristesse qu'il n'est nul besoin de refouler. Mrs Gerson représente la mère tendre et chaleureuse. Elle représente la mère que Morag n'a jamais eue. "Ella's mother" *est là*. La mère d'Ella *est là*. En français, la paronomase attribue une présence physique et linguistique à la mère. Elle connaît pourtant à peine la jeune fille, mais lui transmet déjà son savoir, son expérience, et son affection, « sa force » ("her strength") aussi (150). A la fin de la scène, "Ella's ma has adopted Morag in some way or other, and is going to give her the same benefits as her own daughters receive" (150). Le verbe "to adopt" est toutefois purement symbolique ici, Morag habite déjà seule pendant ses études universitaires, nous préférons donc la situer parmi les figures maternelles, importantes certes, plutôt que parmi les mères adoptives, comme l'est par exemple Prin Logan pour ce même personnage de fille. Bien que la narratrice insiste sur l'âge de la fille, laquelle est déjà adulte, "Morag Gunn, nearly twenty, five-feet-eight, grown-up, puts her head on the shoulder of Ella's mother and cries" (150) – et "grown-up" (« adulte ») s'avère presque tel un pléonasme à travers le verbe "to grow" qui signifie grandir, pousser, se développer, devenir, et la préposition "up" qui signifie quant à elle « vers le haut » – il y a bien maternage dans cette scène. Morag célébrera d'ailleurs plus tard son mariage chez Mrs Gerson, comme s'il s'agissait de sa mère (171). En ce qui concerne Férula chez Allende, cette célibataire sans enfant s'occupe des autres dans tout le roman. Tout d'abord infirmière puis nourrice, elle voue sa vie à autrui. Lorsque Clara l'accueille chez elle, "sellaron un pacto de amistad que duró muchos años" (143). Et cette relation évoluera ensuite en amour démesuré ("amor desmesurado"), de sorte que, une fois encore, Férula peut elle aussi représenter la deuxième mère dont parle Freud au sujet de Vinci (157). Venant de la maison du père, plus âgée, elle répond aux critères.

"El cariño que Férula sentía por su cuñada se transformó en una pasión por cuidarla, una dedicación para servirla y una tolerancia ilimitada para resistir sus distracciones y excentricidades. Para Férula, que había dedicado su vida a cuidar a una anciana que iba pudriéndose irremisiblemente, atender a Clara fue como entrar en la gloria. La bañaba en agua perfumada de albahaca y jazmin, la frotaba con una esponja, la enjabonaba, la friccionaba con agua de colonia [...] como una planta de mar, tal como antes lo había hecho la Nana." (146)

Et en effet, la comparaison avec la Nana en fin de citation, "tal como antes lo había hecho la Nana", se concrétise par toutes les actions citées, reprenant très exactement les mêmes termes que lors de l'épisode du bain lorsque Clara était plus jeune. Clara laisse Férula s'occuper d'elle comme si elle était une enfant, "con cuidados de madre" (147)<sup>315</sup>. Les personnages d'institutrices sont propices à

---

<sup>315</sup> « [...] avec les soins d'une mère » (notre traduction).

la représentation maternelle eux aussi, et tel est le cas chez Kofman où la narratrice décrit ses institutrices comme de véritables figures maternelles, notamment celle de la mère qui transmet.

J'ai adoré presque toutes les institutrices de cette école primaire de la rue Doudeauville. [...] Mais pour madame Fagnard, j'éprouvais de la vénération. Elle n'était pas seulement une institutrice remarquable, mais une femme pleine de bonté, attentive à toutes les détresses.

Lorsque la sirène retentissait, nous descendions avec elle dans la cave de la librairie Lemire ; elle savait nous faire oublier l'« alerte » et l'angoisse, en nous faisant chanter, jouer, ou en nous racontant des histoires comme celle, assez inquiétante, du *Charmeur de rats de Hamelin*, pour détourner notre attention du danger présent. Elle donnait chez elle des leçons de piano. Connaissant la pauvreté de ma famille, elle ne me les faisait pas payer. Elle venait à la maison nous apporter des jouets, des *Bicot* ou autre livres. Je me souviens avoir reçu d'elle une petite poupée (la seule dont je n'ai pas eu peur) enfermée avec ses vêtements dans une petite mallette marron, simili peau de serpent (25-26)

Non seulement madame Fagnard protège les enfants de sa classe, mais elle fournit aussi les biens matériels qu'une mère pourrait acheter, par exemple la « poupée », « des jouets » et « livres », mais ce sont des biens affectifs (pas la nourriture de première nécessité). Elle fait de plus « chanter » et « racont[e] des histoires ». Elle a toutes les qualités pour la narratrice, allégorie de la connaissance, elle transmet sa culture, son savoir et son ouverture d'esprit, favorisant ainsi la curiosité intellectuelle. Elle va même jusqu'à jouer ce rôle maternel en dehors de l'école, « emmena[nt] » promener la narratrice. Pourtant elle va parfois jusqu'à fournir le « lait » comme la mère et elle le donne « à volonté », allant à l'encontre du « réglemen[t] » :

De temps en temps, elle nous emmenait, mes sœurs et moi, visiter Paris et ses environs : le Mont-Valérien ou le zoo de Vincennes. Nous rapportâmes chacune de cette dernière excursion une carte postale de notre choix : Rachel l'« éléphant », Annette, les « singes » et moi, l'« ours ».

[...]

Dans la cour de l'école, lorsqu'elle distribuait les gâteaux casés et le lait écrémé, elle m'en servait à volonté, bien plus que les portions réglementaires. (27-28)

Enfin, elle offre un toit, un nid dans lequel dormir lorsque nécessaire :

Trois heures du matin : Edith a peur de se rendre chez ma mère ; peut-être avons-nous été suivies. Elle me demande chez qui nous pouvons débarquer, à cette heure-là de la nuit, et à l'improviste. Je ne peux penser à personne d'autre que madame Fagnard. [...] Elle me prépare une tisane, apporte des couvertures et je m'endors, épuisée, dans un fauteuil du salon. (31)

Dans *le Désert mauve*, c'est le personnage d'Angela, « quarante ans », qui correspond le plus à la figure maternelle (28). Dans la scène qui les fait dialoguer, elles parlent de leurs ressemblances. Cette scène est alors assimilable à la séquence typique de la reconnaissance.

- Je crois que nous nous ressemblons.
- Sans miroir, on ne saurait le dire.
- Je crois que nos yeux savent mieux reconnaître lorsqu'il n'y a pas de reflets.
- [...]
- Voilà, je suis près de vous. Me reconnaissez-vous ?
- Oui, je vous reconnais. Il est vrai que vous êtes sans âge. Vous avez toujours existé. Ne croyez surtout pas que j'invente. Je discerne parmi les signes et les indices ce qui en vous est fait pour durer. Vous n'avez pas à craindre le temps. Seule la vitesse vous abîmera.
- Ne dites pas cela. J'aime vivre vite.
- C'est bien en quoi je vous reconnais. (138-139)

Le miroir est un intermédiaire avec reflet factice, illusoire, qui ne rend pas compte du moi. Il renvoie une image, une apparence, une apparition. L'œil est plus direct, immédiat. Et permet ici de voir la « ressembl[ance] », notamment, au Niveau lexical, à travers le verbe « se ressembler », verbe pronominal réciproque qui rend très bien compte de cette *mutualité* entre les deux personnages. Enfin, un dernier type de couples mère-fille se présente dans les quatre romans, qui sont constitués des auteurs et de leurs personnages féminins. Pour Morag de *The Diviners*, ses personnages fictifs prennent vie en elle : “They'd been real to her, the people in her books. Breathing inside her head” (47)<sup>316</sup>. La tête dresse ici un parallèle avec le ventre de la mère. Les personnages se développent dans la tête de l'auteur à l'image du fœtus à l'intérieur du ventre de la mère. Fiction et réalité sont poreuses, l'auteur donne vie à ses personnages. La gestation est intellectuelle, pas corporelle, mais elle est gestation. Il y a maternité dans le sens de création, tout comme c'est le cas aussi chez Allende. “When actually writing, Morag is certain [her main character] [...] is getting it accross. When not writing, she is certain she isn't. A seesaw existence”(184). Création littéraire et procréation sont liées. Or c'est bien ce à quoi fait référence Irigaray dans *Le Corps à corps avec la mère* :

Les femmes ont été valorisées uniquement en tant que mères. [...] Elles avaient comme objet, comme enjeu, l'enfant. Elles ont capté les enfants dans une espèce de désir qui ne trouvait pas à créer ailleurs. Toute femme est potentiellement mère mais la maternité ne revient pas à la procréation. La maternité, c'est aussi bien créer la personne qu'on a devant soi, créer de l'art, créer un style de vie. Si on

---

<sup>316</sup> « Ils avaient été réels pour elle, les gens dans ses livres. Respirant dans sa tête. » (Notre traduction)

avait le droit, la possibilité, la tension pour être créatrices tout le temps, on ne serait pas des procréatrices étouffantes.<sup>317</sup>

Dans tous les romans du corpus, les femmes écrivent en effet, s'adonnent à la création littéraire : les quatre auteurs réelles, tout d'abord, mais aussi les auteurs fictives : Laure Angstelle et Maude Laures chez Brossard, Morag Gunn chez Laurence, Clara et Alba Trueba chez Allende, et bien sûr Kofman. D'autres personnages encore, comme par exemple Mélanie dans *Le Désert mauve*. Ce rapport entre auteur et personnage surgit aussi dans la scène imaginaire que la traductrice de ce dernier roman invente entre l'auteur Laure Angstelle et le personnage d'Angela. Cette mise en abyme permet de faire dialoguer deux instances que l'écran de l'art sépare (140 sq.). Angela s'adresse à son auteur comme s'il s'agissait de sa mère, et il s'agit bien de celle qui l'a créée dans le ventre spirituel de l'auteur qu'est le cerveau. Elle la tutoie d'emblée, « Pourquoi m'as-tu mise à mort ? » lui demande-t-elle immédiatement (141). Dans *The Diviners*, Morag a l'impression quant à elle, à un autre Niveau encore, de rencontrer la protagoniste de l'un de ses romans à travers sa propriétaire (254). L'invention de personnages fictifs finit donc par donner vie à ces derniers comme s'ils s'agissaient des enfants de la « mère » qui en est à l'origine. Tous ces couples mère-fille, qu'ils soient biologiques, de « seconde-main » ou encore symboliques, permettent d'analyser comment se construit ce lien maternel, et quelles sont ses implications, à la fois *dans* la langue mais aussi *à travers* les cultures et les sociétés, de cette prise de conscience

### 1.3 Rôles et fonctions de mère

Si la mère biologique n'est pas unique, c'est que la fonction de mère peut être attribuée à n'importe qui, le personnage du père adoptif dans *The Diviners* par exemple, et paradoxalement, s'en rapproche à plusieurs reprises, même si la figure maternelle est davantage féminine. La mère est tout d'abord « douce » et « belle », des qualités qui font à la fois appel au corps et au comportement. La fille de *Rue Ordener, rue Labat* « trouve [ainsi mémé] « très belle, douce et affectueuse » (40). Et deux phrases plus haut, est mentionné : « Elle était là. Elle soignait sa sœur atteinte d'un cancer à l'estomac » (40). D'infirmière, ce personnage n'aura nulle difficulté à jouer le rôle de la mère. Les deux fonctions sont en effet proches. Chez Kofman, la référence au film *The Lady Vanishes* d'Hitchcock permet à l'auteur de parler « du bon visage “maternel” », « si doux et si souriant » dont l'intensif de la conjonction renforce non seulement le côté agréable mais aussi la

---

<sup>317</sup> Irigaray, *Corps à corps avec la mère*, p. 63.



transmission de valeurs de vie (75 et 77). N'est-ce d'ailleurs pas ce que font toutes les mères, donner la vie ? Donner vie humaine mais pas seulement, comme l'indique la précédente citation d'Irigaray, notamment. Dans *La Casa de los espíritus*, Clara redonne carrément vie à la maison tout entière : “Clara devolvió la vida a la casa” (257)<sup>318</sup>, ce que fait à son tour sa petite-fille quelques années plus tard alors même qu'elle est enceinte (478). Plus encore, Clara va jusqu'à sauver la vie de cette dernière alors qu'elle est emprisonnée par la police militaire lors du Coup d'Etat.

Trató de no respirar, de no moverse, y se puso a esperar la muerte con impaciencia. Así estuvo mucho tiempo. Cuando casi había conseguido su propósito, apareció su abuela Clara [...]. La vio tal como la había visto siempre en su infancia [...]. Clara trajo la idea salvadora de escribir con el pensamiento, sin lápiz ni papel, para mantener la mente ocupada, evadirse de la perrera y vivir.(461-462)

Alors que la mort arrive enfin, après l'avoir tant espérée, c'est le fantôme de la grand-mère qui vient redonner l'élan de vie à Alba – par l'intermédiaire de ses paroles, mais aussi par l'acte d'écrire. Ainsi, les verbes d'action, des verbes de vie, sont niés pas leur forme négative, tel est le cas de “respirar” ou encore “moverse”. Le refus de respirer est explicite. Le refus de bouger renvoie non plus à une action, mais à un état, passif, celui de la mort. Mais c'est à ce moment-là, alors même qu'Alba se trouve dans l'entre-deux (“casi”), que Clara « appara[ît] », « salvatrice », dans le but de continuer à faire « vivre » le personnage. Dans cette scène encore, le sourire de la grand-mère marque l'esprit, il est question de “su dulcísisonrisa”, « son sourire le plus doux ». Le sourire insuffle la vie, son superlatif renforce la douceur de *la* mère (462). Dans ce monde d'hommes qui ont enfermé et torturé le personnage de la jeune fille, Clara apparaît “salvadora”, s'inscrivant ainsi en butte face aux hommes et à la brutalité et la violence auxquelles ils soumettent les femmes. Mais rien ne peut empêcher la vie de resurgir. La compagne de cellule est enceinte, et nous apprenons sur la dernière page du roman qu'Alba l'est aussi. La vie *prend* vie partout, n'importe quand, peu importe les attaques des hommes, voire même malgré les attaques des hommes. Les femmes *donnent* vie, les hommes la *reprennent*. Les femmes se situent donc du côté du gain tandis que les hommes privilégient celui de la perte. Si l'adjectif “salvador” signifie “que salva” (« qui sauve »), d'après le *dictionnaire Real AcademiaEspañola*, il renvoie aussi, par association, à Jésus Christ, le « sauveur ». Clara apparaît par ailleurs “con su batablanca de lino” (462), c'est-à-dire « avec sa blouse blanche en lin », couleur du messie apportant la bonne parole. C'est une femme qui apporte ici la bonne parole, la parole de vie, salvatrice et resurrectrice. Sans

---

<sup>318</sup> « Clara redonna vie à la maison » (Notre traduction).

compter que le prénom Clara rappelle la clarté, la lumière, la pureté, l'apaisement. Enfin, elle enjoint Alba à écrire afin de "sacar a la luz" toutes les atrocités politiques (462). L'expression verbale se traduit par « mettre à la lumière », tout comme l'accouchement fait passer l'enfant de l'obscurité à la lumière, vers la vie. L'"alumbramiento" (« accouchement ») en espagnol prend son origine dans le terme lumière. La grand-mère transmet donc la vie à sa petite-fille en même temps qu'elle lui demande de la donner, symboliquement. Le prénom Alba signifie « aube », le personnage fera la lumière sur les événements de la fin du roman. Enfin, l'apparition du personnage pour parler attribue un caractère performatif au langage qui devient lui-même le moyen de transmission de ses valeurs de vie. Celui-ci emploie des impératifs en même temps qu'il engage la jeune fille à boire de l'eau, liquide vital par excellence. "Tienes mucho que hacer, de modo que de ja de compladecerte, toma agua y empieza a escribir" (462). Le cerveau est l'organe humain qui contient le plus d'eau, environ 80% d'eau le constituent. L'eau permet donc à Alba de maintenir son corps physique et intellectuel en vie. Le cerveau et l'esprit deviennent lieux de gestation, gestation de quelque chose voué à être extériorisé après. Il faut ingérer pour créer.

Cette même utilisation du discours direct caractéristique de *The Diviners*, actualise la parole de sorte que les personnages prennent vie devant nous. Le style oral transcrit par Laurence transmet le quotidien de la vie, sans fioritures stylistiques ni lexicales, rendant compte d'un vocabulaire parfois viscéral, notamment lorsque Pique évoque son incompréhension à sa mère. Le discours direct gomme les ficelles de l'intermédiaire, du tiers, bien qu'il y en ait toujours un. L'effet de ce type de discours donne l'impression de ne pas en avoir, donnant accès au lecteur à la plus profonde subjectivité des personnages. Dans *Le Désert mauve*, seule une scène permet de retrouver ce procédé, le reste n'étant que récit, par contraste avec le roman de Laurence, ou celui de Kofman. *La Casa de los espíritus* alterne quant à lui dialogues et récit. Laurence transmet les pensées de ses personnages comme elles le pensent. Kofman réécrit le passé d'une petite fille de sept-huit ans et l'intellectualise *a posteriori*, quoi qu'il en soit. L'atrocité du climat socio-politique gouverne un certain type de langage qui ne peut s'avérer aussi libre que chez Laurence, par exemple. La fille de *Rue Ordener, rue Labat* a dû grandir plus vite, ce qui explique aussi sa présence dans ce corpus alors que la majorité du récit se situe dans ses années de pré-adolescence. La question identitaire n'en pourrât pas moins forte et problématique. Lorsqu'il s'agit des enfants dans *The Diviners*, l'oralité traduit par ailleurs l'expression personnelle de ceux-ci. Ainsi Jules Tonnerre, qui deviendra le père de Pique, "talks funny". Il « parle bizarrement ». "He says *da* instead of *the*. He talks funny, kind of. He always has" (58). La traduction des *Devins* rend par exemple cette singularité langagière par l'expression incorrecte « à cause que j'étais », il y a en effet beaucoup d'erreurs grammaticales ou syntaxiques, beaucoup d'abréviations et d'éllision, aussi (69). L'éducation des

personnages ressort donc de leurs faits de langage, chez Jules, mais aussi chez les parents adoptifs de Morag. La mère est considérée limitée. Le dialogue autorise l'expression des sentiments, mais il autorise aussi le transfert de dialectes avec l'appartenance à une communauté. Des expressions comme "Listenhere" (« écoute-moi ») jalonnent le texte.

Il revient aussi à la mère ou toute figure maternelle de protéger ses enfants, comme le ferait tout mammifère. Il convient tout d'abord de protéger sa fille des autres et de leurs jugements par rapport à la différence.

Lo grave era que si las proezas de su hija trascendían las paredes de la casa y el cura empezaba a indagar, todo el mundo iba a enterarse.  
- Va a empezar a llegar la gente para mirarla como si fuera un fenómeno – dijo Nívea.(57)

Pour Nívea, l'extérieur s'oppose à l'intérieur de la maison familiale, et le passage en dehors des murs protecteurs demeure problématique par rapport à la jeune Clara dont les pouvoirs lui ont déjà valu l'accusation du prêtre de la paroisse. Si "proezas" a le sens d'action remarquable, le fait qu'elles soient remarquées par les autres pointent justement le problème essentiel. Elles se voient, et deviennent spectacle. La perméabilité des murs de la maison, véritables frontières protectrices dans ce cas engendre la réaction et le regard de la société, "para mirarla como si fuera un fenómeno" (57)<sup>319</sup>. Le danger provient en effet de l'extérieur, et provoque la peur de la mère. Lorsque Nívea voit le chien que promène Clara, elle "observaba sus pezuñas de cocodrilo y sus dientes afilados y su corazón de madre se estremecía pensando que la bestia podía arrancarle la cabeza a un adulto de un tarascón y con mayor razón a cualquiera de sus niños" (68). Nous constatons par ailleurs l'anticipation de la mère face au danger hypothétique, qui, dans ce cas précis, n'est pas avéré. Dans *Le Désert mauve*, « Lorna attis[e] la peur de [l]a mère, une peur qui la ren[d] fébrile et qui transform[e] sa voix. Lorsque Lorna plongeait son corps musclé dans l'eau de la piscine, [l]a mère criait : "Lor, je t'en prie" mais [...] ses bras [...] emportaient [Mélania] avec elle, et [l]a mère encore une fois, [l]a mère se penchait au-dessus de l'eau, le visage inquiet »(24-25). La répétition du mot « peur » donne tout son sens à l'épisode dans lequel l'eau réfère en partie à la noyade. La mère devient « fébrile », elle « cri[e] » et « prie », « le visage inquiet ». Autant d'éléments qui témoignent de cette fonction protectrice, qu'il y ait effectivement danger, ou pas. Bien que la fille soit seulement dans une piscine, et accompagnée qui plus est, la mère ressent le besoin de se rapprocher au plus près de l'enfant, « au-dessus de l'eau » pour vérifier si tout va bien. Or cette peur est réciproque. Mélania, en effet « n'aime pas quitter [s]a mère la nuit. [Elle a] peur pour elle. Les mères sont fragiles comme la civilisation » (18). La relation de protection s'inverse

---

<sup>319</sup> « [...] pour la regarder comme si était un phénomène » (Notre traduction).

ici, c'est la fille qui se trouve dans la position de celle qui se fait du souci pour sa mère. Alors que les enfants ont en effet peur de l'obscurité et donc de la nuit, Mélanie s'inscrit en marge de cette conception traditionnelle. C'est la nuit qu'elle préfère. Ce que l'on remarque avant tout, c'est l'incertitude des mères qui se trouvent à l'origine de cette peur incontrôlée. Incontrôlable ? Morag va jusqu'à se demander si la couverture ne va pas étouffer sa fille : "She sleeps in the livingroom [...] and gives the bedroom to Pique. At first, Morag is nervous thinking of the child alone in there – what if the cot blankets slip and she smothers? This is, of course, ridiculous" (253). Bien que « ridicule », selon ses propres termes, la peur panique viscérale, primaire, originelle est là, en-deçà de la conscience. Cette mère se caractérise par son excès d'inquiétude. Elle "worries incessantly at such times and often phones the doctor unnecessarily" (266). La narratrice épingle sa façon de s'occuper de sa fille, "with exaggerated care" (269). Une simple grippe la rend "frantic with worry. [...] She wants to ask the doctor [...] to stay for a while [...], reassure her, tell her Pique isn't very ill and will be fine, and that it isn't Morag's fault for having sent her out unwell into the raw morning. There is, however, no external reassurance available, as she learns each time as though for the first time, whenever Pique is sick" (297). Comme en témoigne cette citation, la peur devient obsédante et obsessive. Le docteur a déjà fourni son diagnostic mais la mère a besoin de l'entendre lui répéter que ce n'est rien, encore et encore. Mais, encore une fois, la mention de l'absence de contrôle sur cette réaction est explicitement énoncée : "[t]here is, however, no external reassurance available". A chaque fois que sa fille est malade, la même situation a lieu et ce sont les mêmes sentiments, toujours. Le mythe de l'éternel retour. L'adjectif "frantic" peut se traduire par « dans tous ses états ». La moindre petite maladie fait planer la menace de la mort. Morag pense d'ailleurs, suite à son comportement, à sa voisine qui aurait « hérité [...] de sa mère névrotique » son inquiétude extrême, "out of her mind"<sup>320</sup>. L'adverbe "unnecessarily" se produit deux fois, à la fois lorsqu'il s'agit de Morag, et de sa voisine ensuite, comme si toutes les mères avaient pour fonction cette peur injustifiée, non maîtrisable. En effet, il semblerait que ce trait de comportement passe de génération en génération, transmission génétique, donc. La citation se termine sur "As probably I am". Morag se compare donc elle-même à ces deux mères, confirmant une sorte de transmission maternelle génétique universelle. Pour le Petit Robert, une névrose correspond, en psychiatrie, à l'« [a]ffectation caractérisée par des troubles affectifs et émotionnels (angoisse, phobies, obsessions, asthénie), dont le sujet est conscient mais ne peut se débarrasser, et qui n'altèrent pas l'intégrité de ses fonctions mentales », ce qui correspond en effet à ces mères *exemplaires*. Morag vit avec la

---

<sup>320</sup>«When the baby is sick, she says to Dennis that she's worried out of her mind, and he says she always worries unnecessarily and she's inherited it from her neurotic mother and she had better snap out of it. And maybe she is indeed worrying unnecessarily. As probably I am.» (398, italique dans le texte).

peur de l'abandon, depuis la mort de ses parents, cette angoisse se reporte donc sur l'enfant et la phobie de la voir *disparaître*. Quand la mère se trouve loin de sa fille, cette angoisse augmente donc inévitablement. Devant la fugue de Pique, sa mère continue à s'inquiéter : "Oh jesus, it was not funny. Pique was eighteen. Only. Not dry behind the ears. Yes, she was, though"(4). L'exclamation "Oh jesus" reflète cette appréhension maternelle. Et alors que l'âge de Pique la considère comme une adulte, le narrateur, qui semble parfois tellement proche de ce que Morag pourrait penser qu'il pourrait incarner sa voix intérieure, emploie l'expression idiomatique "Not dry behind the ears" qui correspondrait en français à celle-ci : « On lui presse le nez, il en coule du lait », et c'est en effet la traduction choisie dans *Les Devins*. « [D]ix-huit ans. Seulement ». Nous sommes toutefois bien loin du maternage pour enfants en bas âge. Mais peu importe, l'âge n'est pas un critère suffisant devant cette anxiété irrationnelle, car provenant du plus profond du corps de la mère. Attitude qui lui permet de remporter le titre d'« inquiète professionnelle », selon ses propres termes (22)<sup>321</sup>. En effet, le personnage est tout à fait lucide, "I worry. I worry" repète-t-elle inlassablement, mais en vain (22). Rien ne l'empêche en effet d'imaginer que, sans carte d'identité sur Pique, personne ne pourrait la contacter pour lui dire que sa fille a eu un problème – réflexion qui invoque l'aide de l'auteur canadienne Catharine Parr Traill<sup>322</sup>. « Aucun doute », le narrateur parle d'"over-concern" dont la préposition signifie « au-delà » ("beyond a point or limit, further than"<sup>323</sup>), excès que traduit aussi l'expression familière, parfois même vulgaire, "[w]here the hell", "[e]xpressing annoyance, anger, or surprise" ou "expressing incredulity, amazement, annoyance" d'après le *dictionnaire Oxford*<sup>324</sup>. Lorsque, enfin, sa fille l'appelle pour lui donner des nouvelles, Morag est prête à payer "the earth", la terre, littéralement pour l'écouter, l'entendre<sup>325</sup>. Pique appelle en effet de Winnipeg en P.C.V. Mais cet aspect matériel n'équilibre pas l'envie et le désir de la mère de s'assurer que sa fille va bien. Plusieurs épisodes que celle-ci raconte pendant la conversation téléphonique relance par ailleurs l'appréhension et la crainte de la mère mais la fille

---

<sup>321</sup> "“I’m a professional worrier, that’s all,” Morag said.” (22, Notre traduction).

<sup>322</sup>“Where the hell was Pique and why didn’t she phone or write? If Pique were not carrying any form of identification (as was likely), how would anyone know who she was and be able to get in touch with Morag if anything happened? Should Morag try to trace her? Pique had been okay not too long ago. [...] Was this over-concern on Morag’s part? No doubt. But still. How could you stop yourself from worrying? The kid was eighteen. Only. What had Catharine said, somewhere, about emergencies? [...]

In cases of emergency [...]. It is better to be up and doing.

[...]"

Morag: Thank you, Mrs. Traill”(79).

<sup>323</sup> *Oxford English Dictionary*

<sup>324</sup> *Ibid.*

<sup>325</sup>“Listen, I’m sorry, this call really is costing you the earth –”

*I’m not quite broke yet. It’s only money. Don’t ring off. Not quite yet.”* (88)

en est consciente et essaie tant bien que mal d'y remédier. L'angoisse est une habitude avec laquelle « il est difficile de rompre » (174)<sup>326</sup>.

Ce désir de protection se dessine dans *Rue Ordener, rue Labat* par le fait de cacher les enfants juifs. Il y a donc ici aussi déplacement et séparation mais le contexte est tout autre.

Entre juillet 42 et février 43, ma mère entreprit donc de nous cacher. Isaac (« baptisé » Jacquot) et Joseph, très jeunes, furent mis dans une pouponnière dans le nord de la France. Annette qui venait d'être opérée d'une double mastoïdite et était de santé fragile fut gardée à Nonancourt, dans l'Eure, par une femme juive communiste, Jeannette, mariée à un non-Juif. Au courant de la situation, elle s'était chargée de trouver des paysans qui pourraient accueillir des petits Parisiens n'ayant plus de quoi se nourrir (ce fut le motif officiel). Rachel, transformée en Jacqueline, Aaron, devenu Henri, et moi-même fûmes cachés à quelques kilomètres de Nonancourt, à Merville. (29)

Non seulement y a-t-il mouvement physique et géographique mais il y a aussi tentative volontaire d'acculturation, ici religieuse, à travers la dé-nomination et la re-nomination par des prénoms chrétiens servant à parachever l'illusion identitaire. *Devenus* chrétiens, les enfants juifs se fondent alors dans le paysage et la mère espère ainsi les protéger d'une mort plus qu'hypothétique, contrairement au cas décrit par Laurence. Pour la narratrice, les cachettes se succèdent. Tout d'abord « à la campagne, dans la Somme » puis « rue du Département » et bien d'autres encore (37). L'angoisse de risques moindres apparaît aussi chez Kofman, pour des événements quotidiens : « Ma mère eut peur de me laisser prendre seule le métro et me retira le droit d'aller voir mémé » (69). Or ceci pose donc la question de la bonne et de la mauvaise mère. Qu'est-ce qu'une bonne mère ? et qu'est-ce qu'une mauvaise mère ? La mère peut-elle incarner les deux à la fois, simultanément ? Il y a ambivalence et ambigüité chez Kofman. Empêcher violemment la fille de revoir mémé contraste littéralement avec l'inquiétude liée au métro. Ce qu'il faut savoir, c'est que la mère est prête à tuer pour protéger sa fille, tel est le cas de Morag qui découvre un python en guise d'animal de compagnie dans la maison où elle vient d'emménager. « [I]f that thing comes near Pique, I'll kill you with my bare hands. I mean it » (256). Cette prise de parole sèche et directe énonce tout le poids de la menace.

La mère doit de plus rassurer l'enfant. Voilà qui explique notamment pourquoi la mère biologique de Morag chez Laurence laisse le chien dormir avec cette dernière. « Morag's mother lets

---

<sup>326</sup>«I wish I didn't worry about Pique. It serves no purpose, but it is hard to break the anxiety habit.» (174)

Snap sleep in Morag's bedroom, to keep her company. Some people wouldn't have allowed a dog to sleep at the foot of a bed, but Morag's mother doesn't mind, because she knows Morag wants Snap to be there so as she will feel safe." (7). Le verbe "to let" implique l'autorisation et s'oppose au verbe "to allow" qui se présente sous la forme négative, reprenant l'opinion de "[s]ome people". Ici le but est de « se sentir en sécurité » ("she will feel safe"). Malgré le silence de sa fille Blanca, Clara, quant à elle "se limitó a sentarse un rato en la cama y acariciarla hasta que se calmó" (191). L'objectif est rendu par l'expression "hasta que" qui se traduit pas « jusqu'à ce que ». Enfin, le verbe "calmarse" témoigne de la fonction consolatrice de la mère. La mère se met ici à la hauteur de la fille et valorise le corps, comme dans l'épisode où Morag pleure sur l'épaule de Mrs Gerson, à l'image de l'une des citations d'Irigaray proposées précédemment au sujet de la réciprocité, et du fait que filles et mères doivent bâtir une relation d'équilibre entre elles, l'une et l'autre devant pouvoir se mettre à la place de *l'autre*. Parfois, seules quelques paroles suffisent à reconforter l'enfant :

"Deja de llorar, hijita. [...] Pedro Tercero [...] está vivo, hija.  
[...] Eso fue suficiente para tranquilizar a Blanca por completo. Se secó las lagrimas, enderezó la cabeza y no volvió a llorar hasta el día en que murió su madre, siete años más tarde, a pesar de que no le faltaron dolores, soledades y otras razones"(264)

L'adjectif "suficiente" fait appel au pouvoir des mots qui parviennent, depuis la voix maternelle, à « calmer Blanca complètement » ("tranquilizar a Blanca por completo"). La mort de la mère, par contre, s'avère être inconsolable, c'est qu'elle n'a plus la parole. La Grande Faucheuse coupe la parole de sa faux.

Telle une infirmière, la mère soigne aussi, comme nous l'avons déjà mentionné à travers mémé dans *Rue Ordener, rue Labat*. Lorsque le père de Blanca la frappe à coup de cravache après l'avoir découverte dans les bras d'un paysan, la mère s'en occupe avec le plus grand soin. Encore une fois, le verbe "tranquilizar", ici associé au verbe "conseguir" qui signifie réussir. Soigner, reconforter et soulager sont les maîtres-mots de cette scène. « [C]ompresas frías », « berc[euses] et sommeil forment un mélange positif au repos de la fille qui se sent en sécurité dans les bras et sous la surveillance de sa mère (247)<sup>327</sup>. Nous remarquons alors ici l'importance de la voix

---

<sup>327</sup>«Clara lavó a su hija, le aplicó compresas frías en los moretones y la arrulló hasta que consiguió tranquilizarla. Después que la dejó dormitando fue a enfrentarse con su marido, que se había encerrado en su despacho y allí paseaba furioso dando golpes con la fusta a las paredes, maldiciendo y pateando los muebles. Al verla, Esteban dirigió toda su furia contra ella, la culpó de haber criado a Blanca sin moral, sin religión, sin principios, como una atea libertina, peor

maternelle, bien sûr, mais plus précisément la berceuse, c'est-à-dire le chant, vecteur de vie, et sur lequel nous reviendrons plus tard. Ensuite, alors que Blanca est adulte, mariée au Français Jean de Satigny, Clara continue de jouer son rôle de protectrice. Elle rassure notamment sa fille, mais cette fois-ci par écrit, sur l'impact des momies sur les êtres vivants. "Fortalecida por los consejos de su madre", Blanca s'avèrerassurée (304).

Toujours au Niveau physique et corporel, la mère doit aussi pourvoir aux besoins alimentaires de sa progéniture, satisfaisant l'un des instincts primaires de celle-ci. Ainsi, « [n]ous revenions assez tard le soir, toujours chargées [...] de pots de confiture de groseilles, de framboises ou de cassis provenant du jardin de la vieille grand-mère », nous apprend Kofman (62). C'est d'ailleurs mémé, la fille de « la vieille grand-mère », qui « chang[e] de régime » la narratrice alors qu'elle habite chez elle<sup>328</sup>. Il en va en effet de la santé de la jeune fille, semble-t-il. « [T]rès vite, mémé déclara que la nourriture de mon enfance était pernicieuse pour la santé ; j'étais pâle, "lymphatique", il fallait me changer de régime. C'est elle qui désormais allait s'occuper de moi ». L'adjectif pernicieux vient de *nex, necis*, la « mort violente ». Mémé s'oppose donc ici, en nourrissant la narratrice, à une mort plus ou moins proche de l'enfant. En lui fournissant une alimentation différente, elle entend *remédier* à la situation. Le verbe « déclarer » sonne comme une sentence, quelques traits physiques servent à justifier l'argument qui se veut objectif. L'auteur a choisi des formules impersonnelles comme « il fallait » qui semblent annihiler tout jugement subjectif. Enfin, la formule de présentation « [c']est elle qui » impose le personnage féminin de mémé en tant que gardienne des valeurs de vie sur le pronom personnel tonique « moi » disposé en fin de phrase, sous l'autorité du sujet du verbe pronominal réciproque « s'occuper ». La mère vérifie toujours l'état de santé de sa fille, surtout quand elle ne l'a pas vue d'un moment, comme c'est le cas dans *The Diviners*.

"How *are* you, honey?" Morag asked, holding the girl at arm's length as though searching for signs of malnutrition, ill-treatment by world, or sadness of any variety. Shadows under Pique's eyes. Sleepless nights? Worry? Over what?  
"You look a bit tired," Morag said.  
Pique laughed. (190)

---

aún, sin sentido de clase, porque se podía entender que lo hiciera con alguien bien nacido, pero no con un patán, un gazzápiro, un cerebro caliente, ocioso, bueno para nada."(247).

<sup>328</sup> « Mais, très vite, mémé déclara que la nourriture de mon enfance était pernicieuse pour la santé ; j'étais pâle, "lymphatique", il fallait me changer de régime. C'est elle qui désormais allait s'occuper de moi. De toute façon, ma mère ne pouvait guère sortir, et je devais pouvoir continuer à "prendre l'air". On demandait rarement les pieds identité d'une enfant, et elle me ferait passer pour sa fille. »(48)



La distance du bras évoquée dans cette citation implique un toucher sur le corps en même temps qu'une vision générale. La mère tient physiquement sa fille par les bras comme pour être corporellement reliées et empêcher tout nouveau départ. Il y a inspection ici pour « découvrir des signes de malnutrition, mauvais traitements du monde, ou tristesse de toute sorte » (notre traduction). Sont toujours pris en compte le corps, avec notamment l'importance de l'alimentation, garante de vie. L'interprétation de la mère justifie de plus les éventualités envisagées afin d'expliquer les preuves physiques. Ce n'est qu'au prix de cette inspection que la mère peut enfin se sentir soulagée. "What she felt, more than anything, was relief that Pique was home. Alive" (196). Le terme relief, "Alleviation of or deliverance from distress, anxiety, or some other emotional burden; the feeling accompanying this; mental relaxation, release, or reassurance"<sup>329</sup> paraît surprenant concernant le personnage de Morag. Mais Pique est « En vie », "Alive". Ce mot seul suffit en anglais pour faire phrase sous la plume de Laurence. Il exprime tout ce qu'il faut, ne nécessite aucun supplément d'indication. "home" est adverbe dans cette phrase, il n'y a plus de distance ni syntaxique ni géographique entre mère et fille, celle-ci étant revenue au point de départ, au point d'origine. En français "to be home" se traduit par « être à la maison », par un intermédiaire d'une préposition et d'un article. L'espagnol emploie "estar a casa" avec une préposition seule. Chaque langue le dit donc différemment, à l'aide de plus ou moins de mots. La forme anglaise correspond très exactement à cette disparition de la distance qui est elle-même cause du « soulagement » de la mère. De même que Morag soit apaisée par le fait de voir sa fille en vie, Clara est "aliviada por saberla a salvo y tenerla a su lado" après le tremblement de terre<sup>330</sup>.

La transmission est une autre fonction de la mère. Kofman écrit au sujet de mémé : « [e]lle ne cessait de répéter que j'avais été mal élevée : j'obéissais à des interdits religieux ridicules mais n'avais aucun principe moral. Il ne fallait pas dire "ceci", faire "cela", "ceci" était "bien", "cela" était "mal". Elle entreprit de me rééduquer de pied en cap et de parachever mon instruction » (58). Ici, la transmission est drastique, ayant pour but de métamorphoser la fille entièrement, « de pied en cap ». Il faut en effet reconsidérer toute l'éducation de la jeune fille, selon l'opinion de la deuxième mère. De nouveau, des formules impersonnelles du devoir à travers le verbe « falloir » apparaissent à côté de verbes comme « rééduquer » ou « parachever » qui soulignent la profondeur et la complétude du processus de transmission. Mémé corrige de plus l'orthographe et les erreurs dans la langue. « Elle me faisait des dictées et apprendre par cœur *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin*. Elle s'énervait devant mes difficultés à effectuer les divisions à virgule ; moi qui étais si intelligente, je

---

<sup>329</sup> Dictionnaire Oxford

<sup>330</sup> « [...] allégée de la savoir en vie et de l'avoir à ses côtés » (Notre traduction).

devais le faire exprès ! » (58). Le discours indirect libre en fin de citation est très intéressante. A la fois ironique et rapporté. Ce procédé s'inscrit dans un geste de pudeur de la part de l'auteur qui ne reprend jamais à son compte les propos des autres. A la fois au Niveau de l'éducation, de la scolarité et de la langue française, mémé agit sur la jeune fille. La correction de la langue problématise dans ce cas la légitimité de la langue française. Y a-t-il alors deux langues maternelles ? Est-ce la langue d'une seconde mère ? La langue maternelle (biologique) de la narratrice correspondrait en effet au yiddish alors que mémé lui parle et lui corrige son français. Et en guise de représailles, mémé n'hésite pas à punir la jeune fille, dans la continuité de ce que la fonction de mère peut impliquer : « Elle me punissait alors en partant se promener avec Jeanine et en m'abandonnant seule à la maison. La punition était bien choisie : elle n'ignorait pas que mon plaisir le plus grand était d'aller faire les courses avec elle, de l'entendre me faire passer pour sa fille auprès des commerçants, et de porter au retour les canettes de bière » (58). Mémé s'octroie le rôle d'éducatrice. La fonction de mère regroupe donc des rôles qui sont étroitement liés au maternage, bien qu'ils agissent toujours lorsque la fille grandit, même lorsqu'elle est majeure, devenue adulte. Parce que le maternage signifie bien l'« [e]nsemble des soins apportés aux enfants en bas âge »<sup>331</sup>, mais la relation mère-fille ne se conclut pas à l'entrée dans la majorité. Et la mère ne voit, bien souvent, pas grandir sa fille qu'elle conçoit toujours comme le petit être fragile qui dépend totalement d'elle, ce petit être qui commence par lui être identique.

## 1.4 L'identique

Dans le séminaire de Claude Lévi-Strauss sur l'identité, il est indiqué que « la question de *l'Autre* apparaît comme constitutive de l'identité »<sup>332</sup>, et cette affirmation ne saurait être plus juste que lorsqu'il est question des mères et de leurs filles. Il y a bel et bien reflet lorsque la mère regarde sa fille de même que la fille regarde le miroir de sa mère.

[...] le travail de Lacan sur le stade du miroir a eu le grand mérite d'attirer l'attention sur le rapport de réflexion que la médiation d'une glace permettait d'accomplir à l'enfant qui passait du vécu du corps morcelé au sentiment d'unification idéale qu'engendrait la perception de l'image du personnel maternel. Dans le prolongement de cette hypothèse Winnicott a tenté d'en construire le précurseur hypothétique. Il le situe dans la relation de l'enfant au regard de la mère. Lorsque l'enfant contemple le visage de la mère, où il se voit

---

<sup>331</sup> Le Petit Robert

<sup>332</sup> Claude Lévi-Strauss (dir.), *L'identité*, séminaire interdisciplinaire (1977), Paris, PUF 1983, p. 17.

lui-même où il la voit, elle. C'est-à-dire que dans le premier cas le circuit qui s'établit permet le retour sur lui-même de la communication qui part de lui. Il peut alors constituer son monde d'objets subjectifs à partir de ce rapport d'échange où lui revient ce qu'il donne. Dans le second cas il devient dépendant à l'excès de la perception extérieure du visage de la mère qui ne refuse pas, mais ne reflète qu'elle-même. « Si le visage de la mère ne répond pas, le miroir devient alors une chose qu'on peut regarder, mais dans laquelle on n'a pas à se regarder ». En fait il ne faut pas limiter ses échanges à une pure symétrie. Tout un jeu s'instaure, qui permet tout autant à des phénomènes de complémentarité, voire d'opposition, de prendre place. C'est pourquoi, en utilisant le terme de réplique, nous n'en restreignons pas l'usage à la formation d'une simple réplique mais à tout rapport de dualité crée la réciprocité, fussent par la création d'un contraire affectif et significatif, la relation prime ici aussi la valeur absolue des termes envisagés à l'Etat distinct. C'est en ce sens que nous parlerons d'une relation de double entre mère et enfant. Des nœuds d'identification réciproque sont à l'œuvre, qui font intervenir un courant progressif de l'enfant à la mère et régressive de la mère à l'enfant jusqu'au carrefour du semblable, à la fois différent et « identique », puisqu'il est fondé sur la reconnaissance du même dans le visage de l'autre.<sup>333</sup>

En effet, l'anthropologue Jean-François Gossiaux résumait cette posture en déclarant : « D'un point de vue anthropologique, l'identité est un rapport et non pas une qualification individuelle comme l'entend le langage commun. Ainsi, la question de l'identité est non pas « qui suis-je ? », mais « qui je suis par rapport aux autres, que sont les autres par rapport à moi ? »<sup>334</sup>.

Dans les couples mère-fille, les ressemblances sont très souvent flagrantes. Commençons par les prénoms de *La Casa de los epiritus*. L'appellation "Rosa, la bella", dès le titre du premier chapitre, évoque euphoniement à la fois Blanca et Alba, à travers l'adjectif "bella" (49). Si la lettre « a » est fréquente en espagnol, un peu comme le « e » le serait en français, il n'empêche que le lecteur ne peut passer à côté. La lecture fait résonner les termes entre eux, les noms aussi. Les consonnes « b » et « l » demeurent dans Blanca, Alba et Rosa, créant une allitération favorable à leur ressemblance. Toutes les lettres du prénom « Alba » apparaissent d'ailleurs dans le prénom de la mère et seul le « e » manque pour passer de « Alba » à "bella". Nous pouvons parler d'héritage et de transmission. Et il en découle une ressemblance qui s'inscrit à la fois physiquement et nominativement. De fait, dans les romans, la mère *est* la personne qui *prénomme* ses enfants, fille ou garçon.

Et quand le nom propre est donné à l'enfant, il vient déjà à la place la plus irréductible de sa naissance, *le nombril*. Le nom propre, et même déjà le prénom, sont toujours en décalage par rapport à cette trace d'identité la plus irréductible ;

---

<sup>333</sup> Levi-Strauss, *Identité*, p. 89-90.

<sup>334</sup> « Le concept d'identité ne peut pas se séparer du concept d'altérité » Halpern, 2.

la cicatrice de la coupure du cordon. Le nom propre, et déjà le prénom, glissent sur le corps tels des revêtements, des pièces d'identité – hors corps.<sup>335</sup>

Clara, nous apprend-on, “era un delicado medallón de marfil” (137), elle renvoie donc à l'ivoire tandis que le prénom de sa mère, Nívea, signifie « neigeuse », ce qui n'est pas sans rappeler non plus Rosa, souvent qualifiée de « sirène ». Malgré la volonté du père d'avoir un fils afin de lui transmettre le nom de famille, Clara annonce qu'il s'agit d'« une fille et elle s'appelle Blanca » (149)<sup>336</sup> :

A medida que avanzaba su estado de gravidez, parecía irse despegando irremisiblemente de la realidad y volcándose hacia el interior de si misma, en un dialogo secreto y constante con la criatura.

Esteban quería un hijo que llevara su nombre y le pasara a su descendencia el apellido de los Trueba.

- Es una niña y se llama Blanca – dijo Clara desde el primer día que anunció su embarazo.

Y asifue. (149)<sup>337</sup>

Le “dialogo secreto y constante con la criatura” semble ici être l'élément déclencheur du choix du prénom. Le récit laisse place à du discours direct indiquant le sexe et le prénom du bébé à venir. C'est que la maternité repose bien sur “el interior de si misma”, « l'intérieur de soi-même ». Malgré le fait que Blanca soit ici toujours l'*infans*, c'est-à-dire celle qui ne parle pas, un dialogue viscéral, organique, corporel et sensitif se met en place dans la langue maternelle, mais une langue ici intérieure, qui ne cesse toutefois de parler. Clara exclut le père dans le premier lien qui lie les parents à l'enfant, « dès le premier jour où elle annonce sa grossesse ». Elle ne lui pose pas de question, ne lui demande pas son avis. Elle impose le prénom “[y] asifue”, « [e]t c'est ce qui se passa », l'adverbe “asi” impliquant la conséquence – indiscutable tout en donnant l'impression de sceller un destin. Et cette indépendance de la mère concernant la nomination ne se limite pas aux filles, mais s'applique aussi aux garçons. Ainsi Clara nomme-t-elle ses jumeaux, sans en parler, de nouveau à son mari. Parallèlement à la première annonce de grossesse, Clara sort de son mutisme pour annoncer que tout se passera bien.

---

<sup>335</sup> 19-20 Corps Irigaray

<sup>336</sup> Notre traduction.

<sup>337</sup> « Esteban voulait un fils qui porte son prénom et qui transmettrait le nom de famille des Trueba. C'est une fille et elle s'appelle Blanca – dit Clara dès le premier jour où elle annonça sa grossesse. Et c'est ce qui se passa. » (Notre traduction)

“Los mellizos se llamarían Jaime y Nicolás respectivamente – agregó.

Eso fue demasiado para mí. [...] Me puse furioso, alegué que esos eran nombres de comerciantes extranjeros, que nadie se llamaba así en mi familia ni en la suya, que por lo menos uno debía llamarse Esteban como yo y como mi padre, pero Clara explicó que los nombres repetidos crean confusión en los cuadernos de anotar la vida y se mantuvo inflexible en su decisión. Para asustarla rompí de un manotazo un jarrón de porcelana [...] pero ella no se conmovió y el doctor Cuevas sonrió detrás de su taza de té, lo cual me indignó más”(163)

Si le père souhaitait privilégier la lignée, la mère valorise davantage l'identité des enfants, l'identité individuelle. L'emploi du verbe “*agregar*” ajoute une information, ici les prénoms des jumeaux, mais sans en parler au père, une fois de plus, comme l'indique la réaction du futur père à travers l'adjectif “*demasiado*” qui veut dire « trop » et que l'on pourrait traduire ici par « C'en fut assez pour moi ». Le personnage féminin ne se laisse toutefois pas impressionner.

A travers cette scène, Clara se dévoile en tant que mère « inflexible », ce qui dénote avec le personnage, mais le choix des prénoms est un choix mûrement réfléchi, en accord avec les futurs enfants semble-t-il. Elle « maint[ient], inflexible, sa décision », ne se laisse pas influencer. Fidèle à elle-même, elle ne bouge pas devant la colère de son mari et le père n'a pas d'autre choix que d'accepter *le nom de la mère*. Esteban n'a aucun moyen de pression sur sa femme. Elle n'intervient pas dans ses sautes d'humeur de son mari mais les laisse passer, sans rien dire ni rien faire. Malgré la volonté explicite d'Esteban de faire peur à sa femme, ce que traduit “[p]ara asustarla”, “ella no se conmovió” : « elle ne bougea pas »<sup>338</sup>. Clara tient bon sur ses décisions, notamment lorsqu'il s'agit de ses enfants, et encore plus de leurs prénoms. Chaque prénom est choisi par la *mère*, sans demander son avis au *père*, ce qu'Esteban n'apprécie d'ailleurs pas, mais se voit dans l'obligation de s'y résigner<sup>339</sup>.

Chaque génération de *La Casa de los espíritus* donne au moins naissance à une fille et le lien qui unit ces femmes, mère et/ou fille, se révèle dans le choix de ce prénom dont l'assonance en [a] se fait mélodie et refrain. Ainsi Nivea, Clara, Blanca et Alba, prénoms dont il faut de plus noter la métaphore filée qui constelle le roman et lui confère une temporalité spécifique, quasi « hors du temps ». Le prénom Blanca réfère à la couleur blanche, comme celle de la neige annoncée par la grand-mère, il renvoie aussi à la lumière du prénom de la mère et fait lui-même écho à celui de la

---

<sup>338</sup>Notre traduction.

<sup>339</sup> 163

fille. Chaque génération porte en elle les signes de la différence et de la similarité à travers la même idée de blancheur, de lumière, de pureté, de transparence, jusqu'à l'« aube », signification du prénom de l'arrière-petite-fille. L'aube, très présente chez Brossard aussi, contribue à asseoir le champ lexical sélectionné par les femmes de la famille. Alba est d'ailleurs la seule « survivante » de la famille à la fin du roman alors qu'elle s'est battue jusqu'au bout et annonce par là-même un renouveau, avec le lever du soleil, après la nuit. Ces décisions concernant les prénoms résultent d'une volonté précise et d'un choix conscient de la part des mères de la famille. Chaque prénom de la lignée féminine englobe donc les mêmes significations, ce qui n'est pas sans rappeler l'inclination des femmes pour les événements surnaturels. A la génération suivante, Blanca « voulait appeler [sa fille] Clara, mais sa grand-mère n'était pas d'accord avec le fait de répéter les noms dans la famille, parce que ceci sème la confusion dans les cahiers où elle note la vie »(notre traduction)<sup>340</sup>. D'autre part, une diversité des prénoms permet aussi, inconsciemment, d'individualiser les personnes les uns par rapport aux autres – dans leur *singularité*. Il est donc décidé de consulter un dictionnaire des synonymes afin de découvrir « le prénom [d'Alba], qui correspond au dernier d'une chaîne de mots lumineux qui veulent tous dire la même chose »<sup>341</sup>. Et c'est bel et bien le mot “cadena” qui traduit les traits communs, la ressemblance existante entre mères et filles, et surtout, la lignée. Chaque maillon de cette chaîne servant à construire le tout, les uns attachés aux autres. Cette identité des maillons passe, aussi, par le pré-*nom*. Chaque femme est liée, reliée, raccordée. Nous sommes véritablement dans la logique du même et de l'autre. Or le prénom « Alba » constituant le dernier synonyme de la lignée lexicale, la jeune fille va jusqu'à s'inquiéter, alors qu'elle n'est qu'enfant, du fait qu'il ne lui reste plus de prénoms possibles pour ses propres enfants, alors même qu'elle désire faire perdurer la tradition familiale. Non seulement Alba sait qu'elle aura une fille, le narrateur indique “cuando” et non pas “si” – pour la condition ou l'hypothèse –, mais elle qu'elle continuera en effet la transmission caractéristique élaborée par ses ancêtres, engagée par son arrière-grand-mère Nivea. A la dernière page du roman, en effet, le lecteur apprend qu'Alba attend un enfant, une fille. La tradition de la continuité maternelle, et matricielle, aussi, concernant une unité dans les prénoms devrait donc perdurer et se poursuivre dans cette généalogie de femmes qui s'est toujours élevée contre le patriarcat. A l'image du synonyme, c'est-à-dire en grec le *sunônumos*, « mots de sens différent désignant un même genre »,

---

<sup>340</sup>« Su madre quería llamarla Clara, pero su abuela no era partidaria de repetir los nombres en la familia, porque eso siembra confusión en los cuadernos de anotar la vida. Buscaron un nombre en un diccionario de *sinónimos* y descubrieron el suyo, que es el último de una *cadena* de palabras luminosas que quieren decir lo mismo. Años después Alba se atormentaba pensando que cuando ella tuviera una hija, no habría otra palabra con el mismo significado que pudiera servirle de nombre, pero Blanca le dio la idea de usar lenguas extranjeras, lo que ofrece una amplia variedad” (309-310, nous soulignons).

<sup>341</sup> Notre traduction

les femmes de *La Casa de los espíritus* sont elles-mêmes *différentes*, ce sont en effet des personnes, des femmes *différentes* qui s'inscrivent toutefois dans une même famille et une même généalogie féminine définie par la *solid(ar)ité* que représente la chaîne, la "cadena" métallique dont le terme espagnol fait inévitablement pensé au substantif français « cadenas » – qui vient d'ailleurs, lui-même, du latin *catena*, la chaîne<sup>342</sup>. *Tout* comme dans la famille représentée par Allende, *tout* est ici relié, et pour reprendre le *lien* au cadenas, *tout* est solidement attaché, à la fois singulièrement et collectivement, les femmes devenant elles-mêmes cadenas entre elles, forme cyclique du retour, protégeant ce qui *circule* entre elles.

Le don du prénom relève d'une prise de parole de la mère, il y a donc transmission, ce qui semble d'ailleurs totalement nécessaire dès lors qu'il est question de maternité, car comme le dit Irigaray, « [o]n nous demande de promouvoir les valeurs de vie... ce ne sont pas des valeurs silencieuses. Pour des êtres humains, la vie passe et se déploie par la parole. Pour promouvoir des valeurs de vie, il faut prendre la parole » (87)<sup>343</sup>. Dans *La Pensée sauvage*, Lévi-Strauss nous fait part des systèmes claniques des sociétés exotiques dans lesquelles il distingue

[...] deux types extrêmes de noms propres, entre lesquels existent toute une série d'intermédiaires. Dans un cas, le nom est une marque de l'identification, qui confirme, par application d'une règle, l'appartenance de l'individu qu'on nomme à une classe préordonnée (un groupe social dans un système de groupes, un statut natal dans un système de statuts) ; dans l'autre cas, le nom est une libre création de l'individu qui nomme et qui exprime, au moyen de celui qu'il nomme, un état transitoire de sa propre subjectivité. Mais peut-on dire que, dans l'un ou l'autre cas, on nomme véritablement ? Le choix, semble-t-il, n'est qu'entre identifier l'autre en l'assignant à une classe, ou, sous couvert de lui donner un nom, de s'identifier soi-même à travers lui. On ne nomme donc jamais : on classe l'autre, si le nom qu'on lui donne est fonction des caractères qu'il a, ou on se classe soi-même si, se croyant dispensé de suivre une règle, on nomme l'autre « librement » : c'est-à-dire en fonction des caractères qu'on a. Et, le plus souvent, on fait les deux choses à la fois<sup>344</sup>

Ce passage est très intéressant puisqu'il semblerait que ces deux nominations puissent définir la manière dont le père et la mère nomment tous deux leur progéniture. En effet, « l'appartenance [...] à une classe » nous rappelle l'usage du nom propre qui nous associe à une famille, à une généalogie tandis que le nom en tant que « libre création de l'individu *qui nomme* et qui exprime, au moyen de celui qu'il nomme, un état transitoire de sa propre subjectivité » ne pourrait-il pas renvoyer à la

<sup>342</sup> Dictionnaire Le Petit Robert.

<sup>343</sup> Irigaray, Luce. *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre*. Paris : Ed. de Minuit, 1979.

---. *Le Corps-à-corps avec la mère*. Ottawa : Les éditions de la pleine lune, 1981.

---. *Le Temps de la différence*. Paris : Librairie générale française (Coll. « poche »), 1989.

<sup>344</sup> Lévi-Strauss 240

mère et à son type de rapport avec l'enfant, en dehors de toute rationalité ? Ainsi, alors que le père fournit son nom de famille, ne peut-on pas associer la mère au prénom de l'enfant qui par son choix, l'identifierait à elle-même, et à son ascendance, tout en lui transmettant sa propre identité ? Le prénom serait-il donc une solution pour la mère en vue de reconstruire sa part d'héritage ?

En outre, dans ce roman, même le nom de famille aurait tendance à dévier et à représenter la lignée des femmes. Alors que Lori Saint-Martin écrit que « *notre société a effacé les généalogies féminines et oblitéré le nom de la mère* » (13 je souligne) dans l'ouvrage du même titre, Allende semble justement aller à contre-courant. Le nom de famille qui permet à la généalogie masculine de subsister alors que l'on oublie le nom de la mère et sa propre généalogie se voit ici transfiguré. En effet, le sénateur Esteban, patriarche par excellence, porte le nom de sa mère dont il revendique le « prestige »<sup>345</sup>. Sa mère souhaite quant à elle une descendance portant son sang et son nom de famille<sup>346</sup>. Enfin, même l'un des fils d'Esteban souhaite changer de patronyme et opter pour le nom de sa mère pour raisons politiques, ce qui rend le père furieux. Pour ce dernier en effet, son mariage avait justement pour but d'avoir des enfants légitimes qui porteraient le nom du père et non pas des « bâtards », selon ses propres termes » portant le nom de leur mère<sup>347</sup>. Il a donc échoué. Chacune des femmes contribue ainsi, d'une génération à l'autre, à installer ce climat itératif qui règne dans le roman, et permet d'instaurer une sorte d'éternité du temps, de la famille et de la femme. Chaque fille, par jeu de miroir, incarne un peu sa mère et pérennise ainsi les femmes qui la précèdent dans la famille et au creux de la généalogie. Alba a par exemple hérité de la couleur très spéciale de cheveux de sa grand-tante Rosa (316), elle dessinera d'autre part les mêmes animaux imaginaires que Blanca fabrique en céramique et que ceux que Rosa brodait sur son manteau, « sans savoir qu'elle était en train de faire la même chose que sa tante Rosa, qu'elle n'avait pas connue, [...] alors que Clara pensait que si les folies se répétaient dans la famille, ce devait être qu'une mémoire génétique existait »<sup>348</sup>. Et cette mémoire génétique est symboliquement révélée par l'attribution consciente et concertée des prénoms féminins. Laurence elle aussi attribue un prénom symbolique à la fille de Morag, il s'agit de celui de sa tante décédée (250, 251). Quant au prénom Mélanie du *Désert mauve*, il s'agit d'une paréchèse, « « Mélanie, mais la nuit » ». Et en effet, la jeune fille semble s'épanouir dans le noir, dans l'obscurité du monde, pendant que « la civilisation dort ». Une

---

<sup>345</sup> 72 “Obtuve la concesion de una mina en el Norte con la ayuda del prestigio del apellido de mi madre, que sirvio para que el banco me diera una fianza.”

<sup>346</sup> 135 “alguien que lleve mi sangre, que tenga nuestro apellido.”

<sup>347</sup> 275 “Me casé para tener hijos legítimos que lleven mi apellido, y no bastardos que lleven el de la madre!”

<sup>348</sup> 221 “Después agrego animales que inventaba, pegando medio elefante con la mitad de un crocodilo, sin saber que estaba haciendo con barrí lo mismo que su tía Rosa, a quien no conocio, hacia con hilos de bordar en su gigantesco mantel, mientras C especulaba que si las locuras se repiten en la familia, debe de ser que existe una memoria genética que impide que se pierdan en el olvido.”(Notre traduction).



fois de plus, dans ce roman, la mère se positionne comme celle qui prénomme, dans une sorte de continuité au *nombril*. Il n'y a pas césure entre les deux mais prolongement. Le choix du prénom se fait de plus dans un esprit de solidarité féminine, la réciprocité des deux mères étant annoncée à travers le verbe « séduire » et le verbe « partager ».

Grazie était mon ainée de deux mois. Nous étions des « sœurs éloignées », c'est-à-dire des filles que leurs mères avaient nommées ainsi un soir alors que toutes deux enceintes s'étaient séduites et partagées comme un espoir de vingt-quatre heures. Nous étions des filles espérées dans la nuit de nos mères amantes. Je connais la réalité. Ma mère m'avait parlé d'un voyage à Dante's View, m'avait raconté promenade et point de vue, le plus saisissant à Dante's View [...]. Puis elle avait ajouté : « Mélanie, mais la nuit »(31)

La mention « sœurs éloignées » repense la généalogie et le lien d'hérédité qui définit normalement deux sœurs entre elles. Ici aucun lien biologique, un lien temporaire, marqué dans le temps, « un soir » mais le pluriel « des filles espérées dans la nuit de nos mères amantes » et « leurs mères [...] toutes deux enceintes » dresse des parallèles intéressants, laissant le lecteur juge de cette hérédité symbolique, fictive mais corporelle et tangible, sensuelle, aussi. Eloignement de sang, mais proximité de corps. Quant à mémé dans *Rue Ordener, rue Labat*, c'est elle qui prend la place de la *nommeuse*, voire de la *re-nommeuse*. Elle tente en effet d'effacer le nom originel pour le remplacer par un prénom chrétien, dans le but de terminer l'acculturation de la narratrice dont l'identité doit être dissimulée. « La pièce qui la jouxtait était celle de cette femme qui se fit désormais appelée par moi “mémé”, tandis qu'elle me baptisait “Suzanne” parce que c'était le prénom le plus voisin du sien (Claire) sur le calendrier »(47). Le démonstratif « cette femme » ne semble pas justifier l'acte en soi. A connotation péjorative, le « cette » associé au substantif « femme », le plus prosaïque qui soit, et qui renvoie à une catégorie sexuelle générale, ne laisse en aucun cas présupposer le lien qui unira ces deux personnes plus tard dans le récit. Nous remarquons ici la distance qui règne encore entre mémé et la narratrice, alors que celle-là modifie déjà le prénom de celle-ci. Une nouvelle réalité se construit autour de la fille à travers ce déictique qui pose les fondations d'un nouveau décor, d'une nouvelle relation mère-fille. Mémé est sujet de l'action, elle « se fit [...] appelée », nous dit le texte. La mère choisit le nom en fonction d'elle-même, il y a subjectivité dont découle une identité, au sens d'identique, entre mères et filles. Dès lors, puisque Lévi-Strauss indique précisément que la nomination attribue une place dans la famille, c'est-à-dire une forme de pouvoir, la mère exerce son pouvoir dans la sphère domestique en même temps qu'elle attribue une place à sa fille. Le prénom « Suzanne » semble toutefois surprenant, du fait de son origine hébraïque. En effet, ne s'agit-il pas, originellement, du prénom Shoshannah, issu du terme hébreu « shoshan », le

lys ? Pourquoi changer le prénom pour le remplacer par un autre dont l'origine serait identique ? « Suzanne » fait-il néanmoins plus chrétien que « Sarah » ? L'explication revient sûrement au vecteur-même, pragmatique, matériel et pratique, le calendrier – calendrier chrétien listant ses martyrs, ce qui n'est pas sans rappeler le contexte socio-politique du roman qui fait des Juifs autant de martyrs – à travers lequel point la proximité future, *superlative* (« le plus voisin du sien »), caractérisant les deux femmes. Derrida parle alors de « conversion » pour reprendre le phénomène de christianisation s'inscrivant en butte face au Régime de Vichy.

A côté du prénom, la similitude des couples mères-filles se remarque aussi au Niveau physique, notamment par les cheveux, comme nous l'avons déjà mentionné pour Rosa et Alba : “ella era la única que había heredado algo de la bella Rosa”, pour le plus grand plaisir d'Esteban (316, mais aussi 379, ou encore 425, 466). Et si Rosa n'est pas la mère d'Alba, sa proximité avec Clara lui permet de se placer dans la position de la figure maternelle symbolique dont la transmission est dans ce cas-ci aussi, génétique. Le verbe “heredar” précise l'héritage génétique marquant le corps, ce qui lui vaut d'être appelée, par son grand-père, “esa nieta de pelo verde” (466). Chez Brossard aussi, les cheveux permettent de rattacher, par un fil, mère et fille.

Et aussi cette image imprévue de la lumière : il y a la fille et la mère, il y a deux chevelures, dans l'une un petit peigne argenté, son chatoiement puis à la réflexion, les angles miroités se courbent, arc-en-ciel, *allant de la mère à la fille*, fil de soie, lien ancien qui ravive la souplesse des cheveux, la force du cheveu. (154, nous soulignons)

Les cheveux, porteurs d'ADN, symboles de vie, de la vie qui passe, subissent l'extérieur en même temps qu'ils reflètent la santé de la personne. La « fille et la mère, [...] deux chevelures, [...] allant de la mère à la fille, fil de soie, lien ancien [...], la force du cheveu ». Le pluriel s'éclipse devant le singulier qui fusionne les deux femmes par un fil physique et matériel, tout comme le cordon ombilical. La soie constitue par ailleurs la matière la plus rigide qui soit, alors qu'il paraît si léger, si facile à couper. Sont évidentes ici l'association et la transmission à travers la conjonction de coordination « et », les prépositions « de [...] à » qui autorisent Brossard à arriver à « la force du cheveu », *force* physique et génétique, solidarité et identité. Mais aussi reflets et « miroit[ement] », « chatoiement ». La lumière se divise et se réfracte, en autant de rayons que de cheveux, comme au travers d'un prisme kaléidoscopique.

L'héritage se remarque sur le corps, mais il s'imisce aussi à d'autres Niveaux, “Clara era muy precoz y tenía la desbordante imaginación que heredaron todas las mujeres de su familia por vía materna” (51). L'héritage passe par l'action, mais surtout par la “vía materna”, c'est-à-dire la voie maternelle qui s'applique à « toutes les femmes de sa famille », sans exception. La lignée

maternelle fournit, engendre, identifie, mais elle exclut aussi, limitée aux seules femmes. Quant à Alba, c'est « l'intuition de Clara » qui lui a été léguée (“ella heredó la intuición de Clara” (425)). Nous pouvons donc constater que le verbe “heredar” s'applique autant pour l'héritage physique que l'héritage comportemental, intellectuel spirituel, psychique. Cette identité de vocabulaire se retrouve aussi entre les personnages féminins, notamment pour rapprocher Alba et sa grand-mère. Alors que la petite-fille n'a aucun don paranormal, les narrateurs lui octroient toutefois le verbe “adivinar”, après son enlèvement, elle “adivinó su destino”, elle « devina son destin » (451). Même si cette expression n'est pas consacrée au domaine de la magie, il n'en est pas moins vrai qu'il est en majorité associé au personnage de Clara dans tout le roman. Blanca n'a aucun talent magique non plus, mais elle a toutefois *hérité* de la douceur de sa mère, ce qui s'oppose en tous points au caractère des Trueba. “Había heredado de los Trueba la sangre española y árabe, el porte señorial, el rictus soberbio, la piel aceitunada y los ojos oscuros de sus genes mediterráneos, pero teñidos por la herencia de la madre, de quien sacó la dulzura que ningún Trueba tuvo jamás” (190). Dans cet extrait, la mère modifie l'héritage masculin, en ajoutant quelque chose, elle se trouve donc toujours du côté du gain, et non de la perte, qui définit davantage les hommes, un contraste que revendique la conjonction de coordination “pero” entre “los Trueba” et “la madre”.

Chez Morag et Pique, tout se joue au Niveau de la similitude de sentiments. Lorsque l'une a peur de quelque chose, l'autre aussi. Et la symétrie a lieu à la fois au Niveau diégétique, lexical et syntaxique. A l'affirmation “It's the anger that scares me”, l'autre répond “Yeh. Me, too” (191). La symétrie ici se traduit à travers le “too” exposé en fin de phrase, apposé, mis en évidence. L'angoisse prend racine dans un autre contexte encore, indiquant un type d'angoisse qui serait lui aussi légué de la mère à sa fille.

Pique is scared at nights. *So* is Morag, although she doesn't let on. Pique announces that if a bat gets in her bedroom, she will die. Morag yells at her not to be so stupid; bats are harmless. Then feels self-reproachful, *as* she herself *also* feels that if a bat gets in anywhere, she *too* will die. (339, nous soulignons).

La ressemblance se situe au Niveau de la peur, une peur panique, viscérale, qui relierait donc le corps, la matière et la matrice à sa création filiale. Ce qui frappe ici, ce sont ces tout petits mots, une syllabe, parfois deux “so, is, as, also, too” qui suffisent à relier les deux entités féminines. Les réactions sont les mêmes, il y a le participe passé “scared”, l'expression du futur “will die”. Pique et Morag se connaissent et partagent une connaissance réciproque d'elles-mêmes. Lorsque la fille fait un commentaire sur sa mère, la mère pense au plus profond d'elle-même : “This girl knows me” (332). Et lorsque le père, et le compagnon meurt à la fin de *The Diviners*, les deux femmes s'échangent à tour de rôle la fonction maternelle de celle qui reconforte : “Pique said nothing. Then

crumpled, knelt, put her head on Morag's lap and cried. But later, when she rose and saw her mother's face, it was she who comforted Morag" (66).

La religion juive qui distingue le récit autobiographique de Kofman scelle le destin de tous les Juifs, et, particulièrement dans cette fiction, celui de la narratrice et de sa mère.

Après le 16 juillet 42 les rafles s'amplifièrent : les femmes, les vieillards, les enfants, les Juifs naturalisés français comme les autres, personne ne fut plus épargné. Plus possible d'aller à l'école, de crainte d'être « ramassé ». Tous ceux qui depuis quelque temps portaient l'« étoile » risquaient d'être « cueillis » à la sortie. Un jour, mon père était allé au commissariat chercher ces signes, ces signes d'infamie ; ma mère les avait cousus sur nos manteaux. Nous les Youpins, nous n'étions plus seulement reconnaissables à vue de « nez », ou de sexes circoncis. Ainsi « étoilés », parqués dans les derniers wagons des métros, en troisième classe, il devenait de plus en plus facile de nous rafler. (23)

Le signe distinctif de l'étoile, signe de l'infamie et de la cruauté humaine, ne fait pas de différences entre adultes et enfants, il sert de repères pour les rafles de grande envergure. Et ni la mère ni la fille ne sont à l'abri. Cette identité religieuse les condamne à être « "cueillis" ». Et en effet, la police ne tarde pas à frapper au domicile de la famille pour la mère et ses « six enfants » (39). La narratrice raconte, tout en pudeur et ellipses : « nous nous retrouvâmes, elle et moi, dans la rue. "Recherchées", ne pouvant plus afficher sans danger notre étoile jaune et sans savoir où aller » (42). Les guillemets utilisés par l'auteur permettent d'instaurer une distance entre les termes repris, de seconde-main, qu'elle refuse de prendre à son compte. Se joue ainsi toute une dualité du texte, devenu palimpseste, strates de discours, tantôt phallogocentrique, pour reprendre un terme de Derrida, tantôt plus personnel, de l'ordre de l'intime et du traumatisme. Monique Wittig a explicitement montré, dans *Les Guérillères* par exemple, que la langue pouvait échapper à la contrainte de la loi du père. Sa révolution, poétique, travaille *dans* la langue et se joue des normes grammaticales tout en valorisant le féminin, à la fois singulier et universel, intime et collectif, mais sans essentialisation, notamment à travers les noms féminins qu'elle inscrit au centre des pages. « Elles » se font une place dans la littérature, dans la société, au creux de la *khôra* qu'analyse Derrida dans l'un de ses ouvrages.

En parlant à sa fille comme si elle était déjà adulte, Clara offre l'opportunité à sa fille de parler pour elle-même rapidement, évitant ainsi les pièges de la langue.

A una edad en que la mayoría de los niños anda con pañales y a cuatro patas, balbuceando incoherencias y chorreando baba, Blanca parecía una nana razonable, caminaba a tropezones, pero en sus dos piernas, hablaba correctamente y comía sola, debido al sistema de su madre de tratarla como persona mayor(151)

Et en ceci Blanca fait « exception », ce qui résonne avec la dédicace de l'auteur du roman. Le “sistema de su madre” permet ici à l'enfant d'appréhender la langue maternelle sous toutes ces formes, d'évoluer dans le *logos*, dès le plus jeune âge. Clara voit en sa fille une personne qui incarne son égale. Ceci témoigne bien encore de l'influence de l'environnement sur les mères et les filles, et sur la construction de l'identité des filles par rapport à tout un univers de règles, de lois, de contraintes et de traditions. La construction de l'adolescente, comme son identité, est influençable, arbitraire aussi. *Fluctuante*. La fille se trouve façonnée par la matrice, elle est matriciée. Ceci signifie-t-il que ce système marcherait sur tous les enfants ? Et que tous les enfants pourraient maîtriser la langue de la mère plus rapidement, en fonction de leur éducation, de leur foyer, de leurs parents ? Une inégalité des chances s'en dégage, et surtout une myriade de relations mère-fille qui dépendraient d'autant de facteurs que de personnes. Dans le cas de *La Casa de los espíritus*, le matriciel évoqué ici n'a de rapport qu'avec la mère. Le père est en effet absent du récit dans les pages qui suivent la naissance de la fille. A partir du comportement de la mère, la fille devient très vite “raisonnable”, on dit aussi que la fille sait marcher sur ses pieds, qu'elle parle correctement et mange seule, autant d'actions qui font références à l'intellectualisation, et à des activités acquises qui font rupture avec la dépendance de la mère. Ce qui signifie que nous pouvons apprendre à faire tout ceci rapidement, contrairement à l'idée traditionnellement *acquise*. Et c'est la mère qui est à l'origine de ces apprentissages. La mère transmet, encore une fois.

Enfin, plusieurs personnages féminins, filles ou mères, à l'échelle du corpus, sont marquées par les vomissements. La narratrice de Kofman vomit très souvent sur les trajets qui la déplacent de lieux en lieux, de cachette en cachette. « Nous nous rendîmes rue Lamarck. J'avais le hoquet et je vomis à l'arrivée » (38). « Une station de métro sépare la rue Ordener de la rue Labat. Entre les deux, la rue Marcadet : elle me paraît interminable et je vomis tout le long du chemin » (40).

Le rejet gastrique caractérise les filles que l'angoisse prend littéralement aux tripes. Chez la narratrice de ce récit autobiographique, le lien à la nourriture kascher pourrait indiquer une volonté, inconsciente, de rejeter la religion juive au dehors du corps, de façon à ne plus être victime de ce système discriminatoire et inhumain. Elle est malade au plus profond d'elle, et se met physiquement en danger en rejetant toute nourriture susceptible de redonner des forces à son corps. Les passages sont aussi précis que des hypotyposes, mais sans pathos, relatant simplement les faits. Morag chez Laurence est elle aussi sujette aux vomissements où à l'éventualité, comme lors de la mort des parents, qui lui est cachée. Elle comprend toutefois que « [q]uelque chose se passe. [...] »

Morag est terrifiée, et son estomac lui fait mal. Si elle mange quoi que ce soit, elle vomira »<sup>349</sup>. L'inquiétude se porte au cœur du corps féminin, au lieu de la *khôra*, le lieu de la cicatrice maternelle, celui de la rupture avec la mère, celui du cordon ombilical coupé.

Vomits. [...] When upset or too tense, her digestion is the first thing to go. Her stomach, obviously, not her heart, is the *dwellingplace* of her emotions. How humiliating. Unless, of course, she is pregnant. (230, nous soulignons).

Aucune différence entre l'angoisse et la grossesse ici, il s'agit du même mal, un mal qui touche au plus profond de l'organique. L'« estomac, évidemment, pas son cœur, est la demeure [des] émotions ». Non seulement centre, centre lié à la famille (“dwellingplace”) mais priorité, comme le démontre le superlatif du chiffre un. La structure binaire met en rapport “obviously” et “of course”, deux synonymes de « bien sûr », mais l'hypothèse, le doute inséré à travers l'adverbe “[u]nless” distingue deux causes dont le résultat est le même.

### ***Des activités qui les rapprochent***

Le personnage de Mémé considère les « mots croisés » comme l'« une de ses occupations favorites » (58-59). La narratrice, aussi, par voie de conséquence. Cette « passion » est acquise chez la fille à travers le temps, au contact de la seconde mère, « *Larousse* en main, je devins très forte à mon tour. Nous écoutions aussi en permanence de la “grande musique”, et elle m'initia à Beethoven qui était sa passion » (59). Chez Allende, c'est le féminisme qui se transmet de génération en génération, c'est-à-dire un système de valeurs. Nívea est considérée dans le texte comme la première féministe, et initie sa fille Clara à son combat.

A veces Clara acompañaba a su madre y a dos o tres de sus amigas sufragistas a visitar fábricas, donde se subían en unos cajones para arengar a las obreras, mientras desde una prudente distancia, los capataces y los patrones las observaban burlones y agresivos. A pesar de su corta edad y su completa ignorancia de las cosas del mundo, Clara podía percibir el absurdo de la situación y describía en sus cuadernos el contraste entre su madre y sus amigas, con abrigos de piel y botas de gamuza, hablando de opresión, de igualdad y de derechos, a un grupo triste y resignado de trabajadoras, con sus toscos delantales de dril y las manos rojas por los sabañones. (129-130)

---

<sup>349</sup>«Something is happening. [...] Morag is scared, and her stomach aches. If she eats anything, she will throw up.» (12, notre traduction)

L'ancêtre de la famille del Valle transmet des valeurs d'indépendance, à commencer par le droit de vote pour les femmes, mais aussi l'égalité. Et si Clara, lucide, se rend compte du décalage entre sa mère et son public, ouvrières d'usine dont les préoccupations ne peuvent coïncider, celle-ci reproduit la même situation face aux paysannes travaillant sur le domaine de son mari. Il y a un clivage entre les femmes, il est impossible d'essentialiser *la* femme tellement les différences sont nombreuses entre chacune, comme l'indique par exemple Bourcier, cité auparavant. Lorsque Nívea parle d'«opresión, igualdad y derechos» (« oppression, égalité et droits », 129, notre traduction), elle ne voit pas que ces trois termes, ne peuvent être conscrits à une définition précise, d'où «el absurdo de la situación». Cet apprentissage sert toutefois à Clara, notamment face à son mari autoritaire. Et loin de la position de victime ou d'épouse soumise, elle crée, tout d'abord dans sa cuisine, ensuite dans l'école, des réunions pendant lesquelles elle reprend le discours maternel face aux femmes habitant sur ses terres et y travaillant. Mais il y a «injusticia» (« injustice », 130, notre traduction). Clara

[...] aprovechaba la reunión para repetir las consignas que había oído a su madre cuando se encadenaba en las rejas del Congreso en su presencia. Las mujeres la escuchaban risueñas y avergonzadas, por la misma razón por la cual rezaban con Férula: para no disgustar a la patrona. Pero aquellas frases inflamadas les parecían cuentos de locos. «Nunca se ha visto que un hombre no pueda golpear a su propia mujer, si no le pega es que no la quiere o que no es bien hombre; dónde se ha visto que lo que gana un hombre o lo que produce la tierra o ponen las gallinas, sea de los dos, si el que manda es él; dónde se ha visto que una mujer pueda hacer las mismas cosas que un hombre, si ella nació con marraqueta y sin cojones, pues doña Clarita», alegaban. Clara desesperaba. Ellas se codeaban y sonreían tímidas, con sus bocas desdentadas y sus ojos llenos de arrugas, curtidas por el sol y la mala vida, sabiendo de antemano que si tenían la peregrina idea de poner en práctica los consejos de la patrona, sus maridos les daban una zurra. Y merecida, por cierto, como la misma Férula sostenía. Al poco tiempo Esteba, se entero de la segunda parte de las reuniones para rezar y montó en cólera. Era la primera vez que se enojaba con Clara y la primera que ella lo veía en uno de sus famosos ataques de rabia. Esteban gritaba como un enajenado, paseándose por la sala a grandes trancos y dando puñetazos a los muebles, argumentando que si Clara pensaba seguir los pasos de su madre, se iba a encontrar con un macho bien plantado que le bajaría los calzones y le dañaría una azotaina para que se lo quitaran las malditas ganas de andar arengando a la gente, que le prohibía teminanyemente las reuniones para rezar o para cualquier otro fin y que él no era ningún pelele a quien su mujer pudiera poner en ridículo. Clara lo dejó chillar y darle golpes a los muebles hasta que se cansó y después, distraída como siempre estaba, le preguntó si sabía mover las orejas. (153-154)

Ces réunions reprennent très exactement le format des groupes américains de “consciousness rising”, sous couvert de réunions religieuses, ayant effectivement lieu en première partie. Mais le conservatisme religieux du personnage de Férula contraste évidemment avec les propos que tient sa belle-sœur lors de la seconde partie de ces réunions. Le public, de toute façon, ne peut être réceptif aux idées de Clara, qualifiées de révolutionnaires par l’audience médusée. La violence maritale qu’elles cautionnent rend tout à fait illogique la situation, mettant en exergue “cuentos de locos”, c’est-à-dire « des histoires de fous ». L’argument *traditionnel* est évidemment le premier à apparaître, “Nunca se ha visto que un hombre no pueda golpear a su propia mujer, si no le pega es que no la quiere o que no es bien hombre”<sup>350</sup>. Cette opinion est aujourd’hui inconcevable – malheureusement pas encore pour tout le monde, partout – mais pour des femmes pour qui la violence masculine et le statut de victime relèvent de la tradition, de l’inné, parler d’égalité entre hommes et femmes est inconcevable. Selon le principe de saint Thomas, ces femmes ont besoin de *voir* que la situation peut être différente pour pouvoir commencer à la penser. Férula contribue elle aussi à évoquer la hiérarchie existante entre hommes et femmes à travers le participe passé « merecida » qui signifie « mérité ». Selon ce personnage de célibataire, la violence du mari serait tout à fait justifiée face à des femmes qui désireraient remettre tout le système patriarcal en cause. Comme sa mère, Clara n’a pas le recul nécessaire pour faire passer son message d’une manière correspondante à l’audience à laquelle elle est confrontée. Ces femmes sont “desdentadas, [...] curtidas”, marquées par les “arrugas [...] y la mala vida”. Un gouffre les sépare de Clara qui maintient toutefois les réunions, malgré l’interdiction de son mari, et le « désesp[oir] » que lui font ressentir ces femmes. Il s’agit d’une activité, et d’un contexte, qui renforcent les similitudes mère-fille, similitudes qui, chez Allende, prennent véritablement la forme d’une fusion mère-fille.

## 1.5 La fusion mère-fille

Cette fusion indique une proximité des plus étroites entre mères et filles, elle définit des couples maternels qui éprouvent des difficultés à se séparer, ou alors des couples chez lesquels la relation est extrêmement solide, pouvant se transférer de génération en génération, tel est le cas pour les mères et les filles du roman d’Allende où les diminutifs, caractérisés par l’ajout espagnol

---

<sup>350</sup>On n’a jamais vu qu’un homme ne peut pas frapper sa propre femme, s’il ne se bat pas, c’est qu’il ne l’aime pas ou qu’il n’est pas un homme comme il faut” (Notre traduction).



du suffixe féminin “-ita” comme dans “hijita” ou encore “Clarita” révèlent un échange intime et affectif par l’entremise de surnoms (129). La performativité de la parole ici favorise la communication orale entre les personnages féminins qui se réattribuent un pouvoir par ce biais, un pouvoir transmis par la langue maternelle. Dans cette optique, Nívea « compens[e] [la] solitude » de sa fille Clara, que plusieurs personnes qualifient d’“endemoniada” (« ensorcelée »), notamment le père Restrepo qui a fait cette accusation en pleine messe.

La niña ocupaba el tiempo que le dejaban sus preceptores en leer, mover sin tocar los objetos más diversos, corretear a *Barrabás*, practicar juegos de adivinación y aprender a tejer que, de todas las artes domésticas, fue la única que pudo dominar. Desde aquel Jueves Santo en que el padre Restrepo la acusó de endemoniada, hubo una sombra sobre su cabeza que el amor de sus padres y la discreción de sus hermanos consiguieron controlar, pero la fama de sus extrañas habilidades circuló en voz baja en las tertulias de señoras. Nívea se dio cuenta que a su hija nadie la invitaba y hasta sus propios primos la eludían. Procuró compensar la falta de amigos con su dedicación total, con tanto éxito, que Clara creció alegremente y en los años posteriores recordaría su infancia como un período luminoso de su existencia, a pesar de su soledad y de su mudez. Toda su vida guardaría en la memoria las tardes compartidas con su madre en la salita de costura, donde Nívea cosía a máquina ropa para los pobres y le contaba cuentos y anécdotas familiares. Le mostraba los daguerrotipos de la pared y le narraba el pasado. (127-128)<sup>351</sup>

La différence fait peur, et les pouvoirs magiques de Clara la marginalisent alors qu’elle n’est une enfant. L’image de la bonne mère apparaît alors ici parfaitement dans ce couple maternel, la mère se démenant pour rendre la vie de sa fille la plus agréable possible. Les termes “conseguir”, “procurar”, “compensar”, “dedicación total”, “tantoéxito” indiquent cette attitude positive de même qu’ils la célèbrent. La famille protège Clara, et la mère encore plus, bâtissant avec elle des rapports qui durent toute une vie, sans accroc ni césure. Le verbe “compensar” indique que la mère évalue la situation et le bien-être de sa fille de façon à rééquilibrer la vie affective de celle-ci sans que la solitude ne lui pèse trop. Le substantif “dedicación” quant à lui est explicite, surtout mis à côté de l’adjectif « total ». C’est un dévouement de la part de la mère, mais qui ne ressemble en rien au fardeau. Il y a plaisir partagé à être ensemble, il y a réciprocité, contrairement à la relation que Férula entretient, ou plutôt subit, aux côtés de sa mère. Nívea considère la relation mère-fille fondée sur l’acceptation de l’autre telle qu’elle est, que Clara ait des pouvoirs ou non. Il n’y a aucun

---

<sup>351</sup> « Nívea s’est rendu compte que personne n’invitait sa fille, jusqu’à ses propres cousins qui l’évitaient. Elle tâcha de compenser le manque d’amis avec son engagement total, avec tellement de succès, que Clara grandit dans la joie et se rappellerait son enfance dans les années à venir comme d’une période lumineuse de son existence, malgré sa solitude et son silence. Toute sa vie elle garderait en mémoire les soirées partagées avec sa mère dans la salle de couture » (Notre traduction).

sentiment négatif présenté. La “salita de costura” avec son suffixe “-ita” décrit une petite pièce intime où elle peut enfin profiter de sa mère sans ses frères et sœurs. Il y a ici une relation d’exclusivité, accentuée par la taille de la pièce, que l’on retrouve aussi chez Laurence et Kofman aux moments où les filles sont malades et ne peuvent aller à l’école. Il s’agit toujours du même motif. Sorte de huis clos où personne ne les dérangera, la fille peut devenir possessive et ne rien partager, si ce n’est ce moment d’intimité et d’amour. Nívea “la trataba como si fuera la única”, elle la « traitait comme si elle était [sa fille] unique » (130). Il y a donc bien disparition fictive de la fraternité ici en faveur d’un moment hors du temps. La mère se définit par une hospitalité profonde, non seulement elle est en train de coudre des vêtements « pour les pauvres » mais elle accueille aussi Clara dans son monde, lui racontant toutes sortes d’histoires familiales, gardienne qu’elle est du passé. L’imparfait permet alors de considérer l’action comme une habitude de même qu’elle s’étend sur la durée. L’habitude apparaît d’ailleurs par la suite par l’intermédiaire du verbe “acostumbrar” au sujet du silence de Clara (129)<sup>352</sup>. La mère garde espoir que la fille reparlera, mais elle l’accepte comme elle est au moment présent, sans la juger, ce qui favorise une acceptation réciproque et explique pourquoi il n’y aura pas de rupture entre mères et filles dans ce roman. Sans se formaliser, elle continue de lui raconter des histoires du passé, espérant qu’un jour la curiosité de la fille lui redonne la parole. En attendant, sa transmission orale ne s’atténue pas, comme en témoigne la construction verbale “seguir” suivie du gérondif. Et qui pourrait, mieux que la mère, redonner la langue maternelle à la fille ? La mère donne en effet la langue à l’*infans*, celui qui ne parle pas. Clara étant muette, la situation originelle se représente ici et peut-être la transmission orale est-elle en effet la meilleure solution. La langue devient ici langue de proximité, langue anecdotique et familiale. Langue de vie et d’amour. Une langue qui ne sera pas coupée *post-mortem*. En effet, les pouvoirs de Clara lui permettent d’entendre l’appel de la mère au-delà de la mort. Les parents de Clara ont eu un accident de voiture et Nívea a littéralement perdu sa tête. Elle lui transmet toutefois l’endroit exact où elle pourra la retrouver. Lorsque Clara meurt, elle est par conséquent enterrée avec la tête de sa mère qu’ils avaient conservée jusque-là « de façon à ce qu’elle repose avec sa fille préférée »<sup>353</sup>. Le participe passé “preferida” exprime en quelque sorte le superlatif qui définit leur relation, des liens affectifs tressés serrés que la mort ne défera pas. Dans la vie et la mort, mère et fille ne seront pas séparées. Il y a donc bien fusion, et ce au-delà du temps humain. La proximité spatiale se pérennise et l’adjectif “junto a” la scelle à jamais à l’intérieur du cercueil.

---

<sup>352</sup>“Nívea seguía hablando porque se había acostumbrado al silencio de su hija. Por otra parte, tenía la esperanza que de tanto meterle ideas en la cabeza, tarde o temprano había una pregunta y recuperaría el habla.” (129)

<sup>353</sup> “para que descansara junto a su hija preferida” (340-341, notre traduction).

La même proximité se répercute sur le couple Clara/Blanca à ceci près que cette intimité géographique se situe à l'origine, lors de la grossesse. Le délai traditionnel des neuf mois est en effet dépassé mais la fille n'est toujours pas née.

[...] el alumbramiento *debía producirse a mediados de octubre, pero a principios de noviembre Clara seguía bamboleando una panza enorme*, en estado semisonámbulo, cada vez más distraída y cansada, asmática, indiferente a todo lo que la rodeaba, incluso a su marido, a quien a veces ni siquiera reconocía y le preguntaba ¿qué se le ofrece? cuando lo veía a su lado. Una vez que el médico descartó cualquier posible error en sus matemáticas y fue evidente que Clara no tenía ninguna intención de parir por la vía natural, procedió a abrir la barriga a la madre y extraer a Blanca (149, nous soulignons).

L'accouchement correspond à l'arrivée dans le monde, celui de la lumière par contraste avec le ventre de la mère qui représente l'obscurité. Les racines du mot, à la fois "el umbral" et "el lumbré", renvoient au seuil et signifient bien l'entre-deux qui définit ce passage de l'intérieur à l'extérieur de la mère. Le verbe "alumbrar" indique l'action d'éclairer, celle de la mise en lumière et de l'arrivée au jour, champ lexical qui renvoie évidemment aux prénoms Blanca et Clara, comme nous l'avons déjà évoqué. Blanca retarde ici sa séparation d'avec la mère, restant le plus longtemps possible dans le ventre de la mère, protégée et complète, ENTIERE, dirait Irigaray. Le ventre représente en effet la complétude, microcosme tout entièrement habité par le nourrisson avant d'être inséré au monde et par conséquent morcelé. Or rester plus longtemps *que prévu* dans le corps de la mère, tel un parasite, n'est pas présenté comme un avantage, au contraire, le temps supplémentaire passé dans la matrice a un impact sur la petite fille, née "más peluda y fea que lo usual", c'est-à-dire « plus poilue et laide que d'habitude », ce qui a pour conséquence « un frisson » parcourant le *corps* du père ("sufrió un escalofrió", 149). Cette fusion intérieure n'est pourtant pas totalement rompue après la naissance. Clara maintient sa fille contre *elle* comme pour conserver ce lien physique qui a été *naturellement* coupé. Ainsi est-il écrit dans le roman : « Elle prit la petite dans ses bras et ne la lâcha plus »<sup>354</sup>.

Tomó a la niña en los brazos y no la soltó más, andaba con ella pendida al pecho, dándole de mamar en todo momento, sin horario fijo y sin contemplaciones con las buenas maneras o el pudor, como una indígena. No quiso fajarla, cortarle el pelo, perforarle las orejas o contratarle una aya para que la criara y mucho menos recurrir a la leche de algún laboratorio, como hacían todas las señoras que podían pagar ese lujo. Tampoco aceptó la receta de la Nana de darle leche de vaca

---

<sup>354</sup> Notre traduction.

diluida en agua de arroz, porque concluyó que si la naturaleza hubiera querido que los humanos se criaran así, habría hecho que los senos femeninos secretaran ese tipo de producto. Clara le hablaba a la niña todo el tiempo, sin usar medias lenguas ni diminutivos, en correcto español, como si dialogara con una adulta, en la misma forma pausada y razonable en que le hablaba a los animales y a las plantas, convencida de que si le había dado resultado con la flora y la fauna, no había ninguna razón para que no fuera lo indicado también con la niña. La combinación de leche materna y conversación tuvo la virtud de transformar a Blanca en una niña saludable y casi hermosa, que no parecía en nada al armadillo que era cuando nació. (150)

Le verbe “soltar” métaphorise donc le lien fusionnel, et ce de manière filée sur tout ce passage. Clara nourrit en effet sa fille “en todo momento, sin horario fijo”, ce qui implique une dépendance totale à celle-ci. Ce rapport évolue ensuite lorsque Blanca grandit, mais la relation construite reste toujours aussi solide, tout comme c’est le cas dans le reste des couples de ce même roman.

## CHAPITRE 2 : POURRAIT-IL Y AVOIR UNE “BONNE MÈRE” ?

Malgré la ressemblance – comme concept – qui se dégage des couples mère-fille, surtout dans les premières années de la vie de la jeune fille, à part ce qui concerne les similitudes physiques, ou les coïncidences pré-nominales qui perdurent sous une forme ou une autre, de manière plus ou moins visible, de nombreux éléments opposent quasi systématiquement les mères et leurs filles. Il arrive pratiquement *toujours* rupture, à un moment donné et celle-ci prend des aspects aussi divers qu’il y a de rapports entre les mères et leur(s) fille(s). Il ne faudrait toutefois pas, pour autant, généraliser ce type négatif de représentations maternelles littéraires. Comme nous l’avons signalé au chapitre précédent, de nombreux traits de convergence sont notables dans la relation mère-fille, et le roman d’Allende, *La Casa de los espíritus*, est en ceci exemplaire. Non seulement les mères et les filles se ressemblent et se rapprochent jusqu’à la fusion, mais ces maillons serrés de la chaîne généalogique – la figure de la « cadena », encore et toujours (309) – sont tellement solidement soudés que rien ne les désolidariserait. *La Casa de los espíritus* n’illustre en effet aucun dysfonctionnement à l’intérieur de ces couples mère-fille. *Le Désert mauve* apparaissait peu dans le chapitre précédent, le roman s’attachant davantage à l’identité de la jeune fille par rapport à la mère, notamment du fait que la narratrice « première », *primaire*, est la fille – la focalisation en est donc d’autant plus subjective, et prend précisément parti dans la relation maternelle. Dans ce chapitre, c’est du roman d’Allende dont il sera le moins question. Aucune dispute, aucun désaccord, aucun rejet, aucune scène de lutte ni d’incompréhension. Nous reviendrons sur ce point, pour tenter de l’expliquer à travers l’objectif commun des femmes Del Valle-Trueba. Devant un ennemi commun, ici le patriarcat, les forces se rassemblent et les femmes, toutes générations confondues, sont solidaires d’une même cause, d’un même combat. La rupture se trouve donc *face* à elles, *avec eux*, pas entre elles. Il est toutefois évident que cette tradition *cadenale* idyllique relève du discours utopique. Tout couple rencontre inévitablement des tensions et des contradictions internes. Dès lors qu’il y a du *deux* et non plus du *un*, il y a séparation, il y a division, il y a compromis. Toute relation, de couple amoureux, de couple amical ou de couple maternel s’avère confrontée, à la discorde, à la difficulté d’un dysfonctionnement, c’est-à-dire à quelque chose qui ne fonctionne pas correctement pour les deux parties.

Le complexe d'Œdipe est régulièrement invoqué lorsqu'il s'agit de la relation mère-fille. Nous serions toutefois d'avis, avec Jacques Lacan, de nous en *désolidariser*. Car, comme celui-ci l'écrit dans *L'Étourdit* :

A ce titre l'élucubration freudienne du complexe d'Œdipe, qui fait la femme poisson dans l'eau, de ce que la castration soit chez elle de départ (Freud dixit), contraste douloureusement avec le fait du ravage qu'est chez la femme, pour la plupart, le rapport à sa mère, d'où elle semble bien attendre comme femme plus de substance que de son père, – ce qui ne va pas avec lui étant second, dans ce ravage.<sup>355</sup>

Dans cette citation, Lacan s'éloigne de Freud, comme indique la parenthèse marquant le discours rapporté. Il prend ses distances avec le complexe d'Œdipe et même si le terme d'« élucubration » se révèle discutable, il n'en est pas moins vrai que la notion de ravage devrait elle-même être considérée comme *un* point d'origine de la nature du lien unissant mère et fille. *Un* point d'origine et non pas *le*. Lacan utilise « pour la plupart » et il a raison. Éviter l'essentialisation de *la* femme à *tout* prix. Qu'est-ce que *la* femme ? Y a-t-il *la* femme quelque part ? N'existe-t-il qu'*une* seule femme ? Généraliser, essentialiser, universaliser ne serait d'aucune aide, et raisonnablement peu utilisable. Nous partons donc du principe que le rapport à la mère relèverait à l'origine, viscéralement, originalement, primairement et corporellement de la mère elle-même, et de la nature de ce qu'elle construira avec sa fille. Car si Judith Butler par exemple adopte une logique constructionniste au sujet du genre (, le *gender*), nous trouvons également dans nos romans que la relation mère-fille provient elle aussi d'un fait *deconstruction*. Le personnage de Morag, fille orpheline (et faut-il rappeler que ce statut résulte de la poliomyélite des parents, maladie elle-même orpheline ?), fille adoptée, mère aimante, affectueuse et inquiète, témoigne de cette construction, et par conséquent de l'arbitraire de la relation-mère, qu'attend surtout de la mère, et un peu de la fille, mais surtout de la société. Mère et fille sont deux agents, pris dans une société, et dans une temporalité, dans une langue, aussi, et tous ces facteurs *matricent* leur couple. Dans *The Diviners*, l'auteur met en scène Morag, entendant une conversation entre professeurs, à son sujet. Les femmes, se plaignent du comportement de l'enfant en ménageant l'avenir : à la fois présence physique et absence psychique, Elle a des capacités mais ne sait pas les utiliser, timide, trop expansive... mais un homme finit par prendre la parole. Il ne décrit pas, il juge. Il trace un lien indélébile entre mères et filles, entre Prin Logan et Morag Gunn :

---

<sup>355</sup> Jacques Lacan, *L'Étourdit*, Paris, Seuil, 1973, p. 21.

*Mr. Tate*: “the home the home always look to the home old Christie and that half-witted wife of his”(51)

Par la répétition du lieu familial – qui souligne son importance – lieu où les liens se tissent, où les relations se construisent, Mr. Tate explique le lien de construction et de conséquence qui existe entre la mère, métonymie de la maison, et la fille. La mère influe sur ce que sera sa fille, et la maison non moins, c’est-à-dire la société, à une échelle plus large. Remarquons en passant l’absence de ponctuation et les espaces typographiques, représentés ici tels que dans le texte de Laurence. Morag n’entend pas tout, elle « capte » des bribes de conversations et des blancs. Les professeurs, de plus, interagissent, chacun parle en même temps, il n’y a pas de phrases, seulement des propositions – ici aussi, la polysémie du mot est intéressante. Dans ce discours sans construction, c’est la construction de la fille par rapport à la mère qui importe. Expliquer quelqu’un par rapport à son lieu de vie. Ici l’influence maternelle n’est pas jugée de manière positive, la qualification de Prin n’est pas positive, le pronom démonstratif “that” est utilisé ici dans son sens péjoratif, annonçant ce qu’il détermine, “that half-witted wife”, c’est-à-dire « cette femme simple d’esprit », littéralement « cette femme à la moitié d’esprit », femme étant ici la traduction du mot “wife”, c’est-à-dire la femme française dans son acception d’épouse. Morag est jugée par rapport à la mère, elle-même reliée au mari, le “Scavenger”, le *faiseur de poubelles*. Christie est l’éboueur de la ville, il s’occupe de la déchetterie. Voir la fille comme un construit par rapport à la mère explique en partie la réaction de Morag quant à ces « nouveaux » « parents », qu’elle ne considère jamais vraiment, justement, comme *ses* parents – du moins en ce qui concerne la mère. Il en est autre chose pour Christie qu’elle reconnaîtra face à lui comme son père, mais seulement sur son lit de mort. Dans le cas de l’adoption précisément, la nature arbitraire de la relation mère-fille et donc de l’identité, devient représentative, *exemplum*.

La légitimité de la voie de traverse de Lacan, exposée dans *L’Etourdit*, se voit justifiée par le fait qu’il n’emploie pas le terme de « fille », mais uniquement celui de « femme ». Il évacue donc ainsi « totalement » le complexe d’Œdipe de sa théorie. Est intéressante la comparaison de la femme avec le « poisson dans l’eau » qui fait écho à la façon dont Morag considère le fœtus, comme un “little fish”, un « petit poisson » (6). Le fœtus se sentirait-il comme un poisson dans l’eau amniotique du ventre de sa mère ? Le personnage de Blanca semblerait ne pas le nier, sa naissance ayant dû être provoquée plus de deux semaines après la date prévue pour l’accouchement<sup>356</sup>. Concernant les propos de Lacan à l’encontre du père, il est vrai qu’il peut

---

<sup>356</sup> “[...] el alumbramiento debía producirse a mediados de octubre, pero a principios de noviembre Clara seguía bamboleando una panza enorme.” (149)

apparaître « second[aire] » dans le lien *homosexuel* fille-mère, mais il ne faudrait pas l'évacuer complètement, son évacuation étant justement elle-même cause de dysfonctionnement – envers celui-ci, mais aussi envers la (mère) fille.

Nous ne pouvons donc parler de la relation mère-fille et des troubles qu'elle engendre, sans revenir à la notion de « ravage » – propre à Lacan mais reprise par Marie-Magdeleine Lessana par exemple – pour considérer les troubles qu'expérimentent les couples mère-filles. Ce rapport à la mère prime, il est primitif, originel, avant même que la fille soit consciente, rappelons-nous l'adverbe “unthinkingly” utilisé par Laurence (6), le père, en tant que personne de l'autre sexe, arriverait donc après, s'ajouterait ensuite, et c'est bien ce que *La Casa de los espíritus* laisse entrevoir dans ces pages – un nombre conséquent – qui suivent la naissance de Blanca. Aucune mention du père. Il arrive d'ailleurs parfois *physiquement* après, comme dans *The Diviners*, alors que Pique a déjà cinq ans. Ou alors n'arrive-jamais-n'est-jamais-arrivé (*Le Désert mauve*), ne reviendra plus (*Rue Ordener, rue Labat*). Tout expliquer par la castration ne nous semble pas toujours convaincant. Cette « envie du pénis » serait-elle raison à tout, conséquence de tout ? Limitation, surtout.

Nous souhaitons maintenir notre métaphore liée au miroir sans tain dans cette partie, et dans ce chapitre, utilisant son utilisation en salle d'interrogatoire. Si, dans le premier chapitre, le miroir sans tain permettait d'indiquer la ressemblance entre mères et filles, c'est-à-dire le fait que, lorsque la mère se regarde dans le miroir sans tain, ce n'est pas sa fille qu'elle voit, mais bien un reflet d'elle-même, une création – ici encore, la polysémie fait sens. Si l'image, l'illusion, aussi, du miroir sans tain nous a permis d'indiquer la ressemblance entre mères et filles, elle permet aussi, de cette matière, le tain : de *placer* la mère à la *place* de l'accusé. La mère se trouve dans ce chapitre en salle d'interrogatoire, elle voit son image, son reflet dans la glace sans tain, devenu de fait miroir. La fille est derrière, elle demande de l'aide aux autorités, elle accuse, elle se plaint. La mère ne voit pas au travers, la fille observe, tremblante, de l'autre côté. Mais ne faisons pas d'une singularité une généralité. Les filles aussi, peuvent se faire arrêter, elles seront à leur tour interrogées. La relation mère-fille est relation, elle est réciprocité. Chacun des membres qui la composent doit être à égalité, nous dit Luce Irigaray, et elles ont en effet des torts partagés, parfois. La glace sans tain elle-même révèle cette réversibilité, l'identité double, la dualité de la glace sans tain, ou avec tain. La couche réfléchissante fait en sorte que la glace renvoie la lumière vers son point d'origine, en tout cas vers le lieu d'où émane la lumière. Le tain stoppe la lumière, l'empêche de *passer* à travers pour éclairer ce qui est derrière. Ce qui se trouve derrière, justement, doit être



sombre, car le tain a cette faculté de pouvoir agir dans les deux sens, par l'intermédiaire de ses deux faces. Cette couche réfléchissante est double-face. Dans une zone bien éclairée, la majorité de la lumière renvoyée sur la face de la glace sans tain revient vers nous et notre image apparaît ainsi. Mais la quantité infime de lumière restante arrive à passer à travers la glace, et permet à celui qui se trouve derrière, tapi dans l'ombre comme l'homme long de Brossard, de *voir* de l'*autre* côté, le côté éclairé. Lorsque la lumière et l'obscurité sont inversées, le processus s'inverse lui aussi. L'observateur devient alors l'observé et vice versa, les rôles sont échangés.

Quant à l'ampleur des torts et des dégâts – dont l'étymologie latine renvoie à la notion de dévastation, tout comme le ravage en est un synonyme – elle dépend des mères et des filles, et en ce qui concerne ce travail, dépend des représentations que les quatre romans sélectionnés en fournissent, depuis leur univers culturel et linguistique propre.

Ravage – dévastation – dégât – tort – il s'agit donc ici d'analyser les diverses représentations de « la mauvaise mère ». Bien que cette expression puisse paraître contradictoire, la mauvaise mère existe. Mais est-elle alors *toujours* mauvaise ? Ou plutôt d'être mauvaise, n'est-elle pas bonne ? Moins possessive moins aliénante favorisant par suite l'émancipation. Et la « bonne mère » n'est-elle pas mauvaise, en fin de compte, par tant de bonté écrasante ?

## 2.1 La question du double, et du clone

La fusion mère-fille peut rapidement tomber dans les travers et devenir dangereuse. La fusion mère-fille en effet entraîne une perte de repères qui rend l'identité de la relation maternelle platonique floue, les limites s'effacent de sorte que la fusion bascule rapidement dans une sorte de relation amoureuse, tel est le cas à travers Férula dans *La Casa de los espíritus* qui s'immisce entre son frère et Clara, tel un amant jaloux, voire le mari jaloux de l'époux légal renvoyé à la place de l'amant, incertaine, non-officialisée, illégitime<sup>357</sup>. Férula s'est occupée de sa mère malade telle une infirmière *totallement dévouée* à sa patiente, et nous retrouvons ici les termes, à l'identique, qu'Allende utilise pour Nivea lorsqu'elle parle de sa relation fusionnelle totalement positive – ainsi la montre l'auteur – avec sa fille Clara. Rappelons-nous “su dedicación total” (127), sans compter que pour parfaire cette comparaison, le même substantif “dedicación” est aussi employé lorsqu'il est question de Férula face à sa mère : “Parecía tan perfecta, que llego a tener fama de santa. La citaban como ejemplo por la dedicación que le prodigaba a doña Ester” (91). Or cette dévotion –

---

<sup>357</sup>“Férula había llegado a querer a Clara con una pasión celosa que se parecía más a la de un marido exigente que a la de una cuñada.” Ou encore “Se interponía de mil maneras entre los esposos”<sup>174</sup>

dévotion et dévouement appartiennent à la même famille étymologique – envers Clara, rapproche intimement Férula pour qui le corps est objet de refoulement, mais surtout objet subissant le temps, la maladie. Le corps est objet de dégoût pour cette célibataire toute de noir vêtue. L'affection de Clara réveille donc en elle des sentiments qu'elle n'avait jusqu'alors jamais ressentis. Et rapidement, cet amour que l'on pourrait qualifier au départ de sororal – n'est-elle pas la belle-sœur de Clara ? – devient amour maternel, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent : Férula s'occupe d'elle comme d'un enfant<sup>358</sup>, avant que son intention ne se transforme enfin en amour passionnel. La scène de leur rencontre initie d'ailleurs ce mouvement crescendo. De la première rencontre entre étrangères, elles “sell[an] un pacto de amistad”, elles « scellent un pacte d'amitié »<sup>359</sup> (144) qui devient amour ensuite.

“Férula detestaba el momento en que su hermano regresaba del campo [...] rompiendo la armonía que se establecían su ausencia. Con él en la casa, ella debía ponerse a la sombra y ser más prudente” (147). Le frère devient ennemi ici, et sa présence, qui contraste à “su ausencia”, son absence, bouscule le quotidien de Férula qui ne peut plus agir selon son habitude avec Clara. Elle sait que ses gestes sont *déplacés*. Elle ressent de la culpabilité, et se confesse à plusieurs reprises dans le roman<sup>360</sup>. Clara ne s'en soucie pas, ne semble pas voir cette fusion possessive, elle est en effet habituée à ce que des femmes s'occupent d'elle, même à l'âge adulte. Et il n'y a d'ailleurs aucun dépassement de frontière franc, aucun indice, si l'on en reste dans l'optique d'un mari jaloux, d'un quelconque adultère. Mais acte et pensée sont différents. Férula « ressent en effet la grosseur de Clara comme un affront personnel », “sentía la preñez de Clara como una afrenta personal” (160). Elle accuse d'ailleurs le mari d'en être à l'origine, ce qu'il revendique de manière à la fois humoristique et ironique. “¡Por culpa tuya !” lui crie-t-elle<sup>361</sup>. Cette possessivité à l'encontre de Clara, cette jalousie à l'encontre de son frère fait miroiter un amour homosexuel, pour Férula du moins, qui ne sera toutefois pas consommé. D'ailleurs l'exacerbation de ses sentiments et de ses désirs servent davantage à exprimer la nécessité pour les femmes de gagner leur indépendance et leur liberté, mais aussi à valoriser le corps et le besoin de l'exprimer, la nécessité de s'épanouir pour soi. Cet amour homosexuel, davantage utilisé ici pour référer à un amour *x* entre deux personnes du même sexe, sans connotation sexuelle, permet d'interroger l'amour entre mère et fille, lui-même amour homosexuel. Férula est simplement très intime avec Clara, notamment dans le

---

<sup>358</sup> Elle compare elle-même Clara à un enfant : “Clara [...] es inocente como un niño”, (148), et utilise le verbe “cuidar” lorsqu'elle décrit le type d'activité qu'elle fait pour elle : elle s'en occupe comme d'un enfant (148)

<sup>359</sup> Notre traduction.

<sup>360</sup> 148 par exemple

<sup>361</sup> « Par ta faute ! » (Notre traduction)

rapport au corps. Elle lui donne son bain, dort à côté d'elle. C'est justement cet événement qui va déchaîner son frère qui, avec "un odio desconocido", « une haine méconnue » (147) décrit cette scène comme une scène d'adultère et chasse de chez lui sa sœur—"el seductor de su esposa" à jamais (179). Lorsqu'il a la place de narrateur, Esteban considère la manière de Férula de s'occuper de sa femme "obsesiva", il parle de vice ("vicio" 178) (« obsessive », 161) alors qu'elle délaisse la véritable enfant de la maison, Blanca "habíadescuidado a Blanca" (161). Figure maternelle trop possessive et trop corporelle, privilégiant trop le toucher du corps vis-à-vis de Clara, elle ne s'occupe toutefois pas de la petite fille. Le verbe "cuidar" ici sous sa forme négative "descuidar", est en revanche utilisé lorsque Clara devient complément d'objet, uniquement (148). Une même relation proche fait penser à celle-ci, dans une moindre mesure toutefois. La jeune fille de *Rue Ordener, rue Labat* ressent à certains moments une « inqui[étude] » dans son rapport à mémé, notamment dans le chapitre XVI, « Paravent » :

Mémé décida que l'on passerait la nuit à l'hôtel. Je me sentis soulagée et en même temps, sans savoir pourquoi, très inquiète.  
 Nous dormîmes dans le même lit. Mémé s'était déshabillée derrière un grand paravent en bois acajou et du lit, curieuse, j'avais guetté son apparition. Rue Labat, à la grande stupéfaction et irritation de ma mère, elle avait l'habitude de se promener dans l'appartement en pyjama, poitrine découverte, et j'étais fascinée par ses seins nus. (65-66)

A la lecture du récit, un mouvement se détache, une fois le chapitre sur les Libérations passé : la relation entre mémé et la narratrice est décrite selon un crescendo positif alors que les chapitres analeptiques suivants, qui repositionnent le temps de la guerre, se caractérisent par l'évocation en pointillés d'éléments qui surprennent la jeune fille. Dans ce passage derrière le « Paravent », l'adjectif « inquiet » est ambivalent en ce qui concerne l'univers de référence. A quoi est-il attribué, vraiment ? Et même s'il peut renvoyer à la solitude de la mère biologique, au fait qu'elle ne sait pas où elles sont, le saut de ligne vers un nouveau paragraphe commençant par « Nous dormîmes dans le même lit. Mémé s'était déshabillée » etc. peut justifier le questionnement. Cette proximité de corps « inquiète »-t-elle la jeune fille ? Ou bien sa « fascin[ation] » pour le corps de l'autre femme est-elle la raison de cette inquiétude ? Le rapport au corps des deux mères est opposé. La mère juive est du côté de la dissimulation, du rejet ; le rapport au sang, propre à l'alimentation kascher, fait une distinction lourde de conséquences entre le pur et l'impur. Le liquide vital coulant dans les veines de ce corps le placent lui aussi du côté de l'impur qui doit être refoulé. Mémé est chrétienne et cette scène du paravent n'est pas sans rappeler le péché de chair d'Eve et toute la question de la pudeur, ainsi que la dichotomie pudeur/secret, pudeur/curiosité qui

en découlent. La question du voile aussi, à travers le « pyjama » ouvert d'une part, le paravent d'autre part, qui dissimulent et donnent à voir à la fois, tel un spectacle, c'est-à-dire étymologiquement *ce qui s'offre au regard*. Par l'intermédiaire du voile, il y a aussi dé-voilement, ré-vélation. L'ambivalence des sentiments règne. La jeune fille « se sen[t] soulagée et en même temps [...] très inquiète ». La transmission de valeurs corporelles et de vie, de maternité, même, à travers « les seins nus » semble en effet déplacée pour la mère biologique. La transmission généalogique du féminin ne doit-elle passer que par la mère « légitime » ? Mémé n'a de fait aucun statut ; c'est de vivre sous un même toit qui va *construire* la relation mémé-fille. Or la mère biologique jalouse cette transmission corporelle qu'elle refoule elle-même. Dès lors, il y a deux sexes en zone de contact, le sexuel peut par conséquent s'immiscer dans la relation, jusqu'à remettre en question les frontières et créer une ambivalence de représentations et de sentiments qui rendent la mère coupable de débordements. Il n'y a toutefois aucun inceste dans aucun des quatre romans.

Le second trouble lié à la fusion mère-fille réside dans la volonté de vouloir faire de sa fille son double, voire son clone, niant ainsi la singularité de la progéniture au point d'en faire une extension de soi-même, dans un mouvement de retour à la place de l'enfant dans le ventre. Mémé est la seule figure maternelle du corpus à métamorphoser la jeune fille qu'elle considère comme sa propre fille – cependant que la mère biologique *défait* ce que mémé a transformé. Il faut toutefois resituer cette transformation physique dans le contexte politique et la raison de la présence de la narratrice rue Labat. Cachette. Dissimulation. Survie. Si la fille habite dans cet appartement, c'est pour « fuir » son identité religieuse. Mémé offre donc une aide en modifiant la jeune fille. Toutefois, cette transformation devient littéralement métamorphose, ce qui peut devenir pernicieux pour une fille de cet âge qui voit son être morcelé et rejeté. Si la narratrice nous apprend qu'elle a tout d'abord refusé la métamorphose, notamment religieuse – elle fugue par exemple depuis l'établissement du « père Devaux » (45) – les actions répétées de mémé finiront par aboutir. Le chapitre sur la « Métamorphose » est le plus long, la majorité des autres sections ne fait qu'entre une et sept pages, celui-ci en compte le chiffre. La métamorphose prend du temps, et elle importe, elle signifie.

La première transformation se révèle physique, c'est la plus aisée à effectuer. « Peu à peu, mémé opéra en moi une véritable transformation. Elle me changea de coiffure » (49). La seconde mère prend de plus en plus de place, commençant par les cheveux, véritable canon esthétique, attribut féminin de la beauté. Le fait de couper ses cheveux revient de plus à assimiler ce geste à celui du sculpteur qui remodelerait son œuvre, sa création.

Elle m’habilla aussi tout autrement : j’étais jusque-là plutôt mal vêtue, car nos vêtements provenaient d’organismes d’entraide. Mémé me fit des vêtements « sur mesure ». Elle m’apprit à « défaire » de vieux habits avec une lame de rasoir et elle me confectionna sur sa machine à coudre à partir de ces vieilles étoffes, des corsages froncés, avec des nids-d’abeilles, des jupes à godet, et un petit manteau. (50)

Bien sûr, la métamorphose a pour but de changer du tout au tout et de faire devenir « tout autrement ». Il y a un point fixe dans le temps ici qui décrit le point final de l’ancienne fille et le point de départ de la nouvelle. L’imparfait du passé succombe au passé simple du présent de l’acte de « transformation ». Le fait que la mère crée, de plus, les vêtements renforce la singularité de la métamorphose qu’elle contrôle de bout en bout. La mère fait de sa fille un miroir dans lequel elle peut se regarder. En transformant entièrement la fillette pour qu’elle lui ressemble, la mère empêche celle-ci d’être ce qu’elle serait sans elle, ou ce qu’elle aurait été sans elle. Et la conversion par le passage de la *Rue Ordener* à la *rue Labat* le retranscrit bien. Lorsque la fille a l’autorisation de manger avec mémé et Paul, elle raconte : « [j]e me sentais mal à l’aise : ces soirs-là, je ne reconnaissais plus tout à fait ma mémé de tous les jours et je devais me tenir particulièrement bien à table » (59). Elle doit reproduire les gestes qu’elle lui a appris, *refléter* l’éducation qu’elle lui a inculquée, surtout sous le regard de l’homme.

Parallèlement à la modification physique, la nouvelle mère impose des règles contraires au mode de vie précédent, un mode de vie, en l’occurrence, qui réfère au père absent, assassiné à Auschwitz. La disparition du père rend encore plus difficile l’effacement de ces habitudes devenues représentatives de soi, à commencer par l’alimentation, qui, dans la religion juive, implique des interdits. « A la maison régnait une atmosphère religieuse et sacrée. Mon père était rabbin et nous observions, de la façon la plus stricte, tous les interdits alimentaires »(19).

Nous vivions dans la *terreur* de nous *tromper* d’assiette, de couvert, ou d’ouvrir par mégarde l’interrupteur électrique le jour du Shabbat. L’hiver, une « goy » venait allumer le poêle ce jour-là et réchauffer sur le réchaud à gaz la nourriture préparée la veille. J’étais étonnée qu’elle eût le droit d’accomplir ce qui nous était interdit. (19, nous soulignons)

La religion du père est constitutive de la jeune fille, elle est ancrée en elle comme une marque, une trace d’identité qui implique des contraintes à respecter, et une « terreur de [se] [...] tromper » ; mais aussi l’incompréhension de la différence : « J’étais étonnée qu’elle eût le droit

d'accomplir ce qui nous était interdit ». Comment est-il envisageable pour une enfant de faire la distinction entre ce qu'elle croit universel, car ingéré au point d'être devenu inné et ce qui pourrait être ? Braver l'interdit alimentaire est inconcevable, car impossible. Rien d'autre n'est possible. Tout ce qu'un enfant fait, à défaut de voir autre chose, et autrement, est considéré par lui comme allant de soi. Accepter la métamorphose – mais, accepte-t-on jamais une métamorphose ? Nous dirions-nous plutôt subir la métamorphose –, relève donc de problématiques inhérentes et transcendantes. Dans cette transformation, mémé prend la place du père et impose sa propre vision du monde. Elle s'oppose au père, et indirectement l'accuse. Rejeter un système ou un modèle signifie dans ce cas, un antagonisme insurmontable d'un côté mémé chrétienne, de l'autre le père juif. La déchirure est inévitable.

Je dus m'accoutumer à un nouveau régime alimentaire. La viande saignante m'avait toujours été interdite. Rue Ordener, dans la cuisine, ma mère laissait dégouliner des heures entières des morceaux de bœuf salé qu'elle faisait ensuite bouillir. Rue Labat, je dus me « refaire la santé » en mangeant de la viande de cheval crue, dans du bouillon. Il me fallut manger du porc et me « faire » à la cuisine au saindoux.(50-51)

Le verbe pronominal réfléchi, « m'accoutumer », révèle le destinataire de l'action en même temps que l'auteur, et le fait qu'il doive faire seul le changement. Par ailleurs le temps et la durée se perçoivent explicitement à travers l'emploi de ce verbe, tout comme, ensuite, avec « me “faire” ». Evidemment, « viande saignante, crue, porc et saindoux » s'opposent à « laissait dégouliner, salé, bouillir », deux méthodes diamétralement opposées que rend l'écriture du système d'opposition binaire. Les deux noms de rue sont placés au même endroit mais l'un après l'autre, par ordre chronologique, en tête de phrase, en opposition. Le motif du sang, caractéristique de l'interdit, redéfinit le transfert vers la nouvelle bonne mère, celle qui réinjecte le liquide vital, transfuse à travers la nourriture, pour redonner vie à la fille et la faire survivre, de la même manière qu'elle l'héberge pour la sauver de l'extermination. Le sang indique alors à la fois mort et vie, impur et pur. Mais il y a excès dans cette scène, la phobie du sang étant remplacée par la profusion de sang. Encore une fois, la métamorphose pointe du doigt le caractère construit et donc discutable de l'éducation des enfants en même temps que le lien à la mère. Avec deux mères dans l'appartement, avec deux matrices, tout est duel, tout est double dans *Rue Ordener, rue Labat*, dès le titre même qui semblerait donc anticiper sur ces mouvements contraires, ces flux provenant et se dirigeant “both ways”, pour reprendre une image de *The Diviners* (3, 297, 335, 370). Cette métamorphose est rejetée par le corps, « refus[ée] :

Je vomissais fréquemment et mémé se mettait en colère ; je n'arrivais même pas à avaler les comprimés de lactéol qu'elle me donnait pour faciliter la digestion. Mon corps, à sa manière, refusait cette diététique qui m'était si étrangère et ne pouvait que m'inquiéter. Elle était pourtant excellente cuisinière [...] et je n'avais jamais si « bien » mangé. [...] nous pûmes ainsi, sous l'occupation, manger notre pain blanc brioché tous les matins. (51)

L'interdit alimentaire est inscrit au plus profond de l'estomac de l'enfant et les habitudes ne peuvent pas être intégrées sans réaction de rejet par ce même corps, comme c'est le cas pour les prothèses, corps étrangers qu'il faut apprendre à accepter. Ici aussi, « cette diététique » est qualifiée d'« étrangère ». Il faut que le corps se bouleverse entièrement à cet effet, avant d'être contraint de recommencer la métamorphose en sens inverse plus tard. D'autre part, le changement est en fait un va et vient, une bascule par la comparaison sans fin entre deux maisons, deux rues, deux familles, deux dressages. L'intensif « si “bien” mangé » révèle implicitement, comme par préterition, que mémé commence à supplanter la mère biologique, de même que cette dernière n'est pas si bonne « cuisinière ». Les vomissements de l'enfant expriment aussi la lutte qui la caractérise à ce moment-là, déchirée entre deux camps, dans un univers où elle est victime et proie.

Le deuxième élément subissant la métamorphose relève de l'éducation.

Elle ne cessait de répéter que j'avais été mal élevée : j'obéissais à des interdits religieux ridicules mais n'avais aucun principe moral. Il ne fallait pas dire « ceci », faire « cela », « ceci » était « bien », « cela » était « mal ». Elle entreprit de me rééduquer de pied en cap et de parachever mon instruction. (58)

Devant la mère, mémé légitime la métamorphose mentale et intellectuelle, mais elle juge. Les interdits religieux « [sont, dit-elle] ridicules ». Comme tout parent, mémé désire ici que « sa fille » reflète ses propres « principes » et sa propre éducation de sorte qu'elle est en train de créer un miroir d'elle-même. Mais comment décider de ce qui est « bien » et « mal » ? D'après ce passage, il est évident que tout est relatif, se juge dans une certaine mesure, et que tout ou presque s'avère possible. La narratrice est ici considérée comme une « mémé » en herbe, devant s'inscrire dans la ressemblance. La seconde mémé sera d'ailleurs fière, par la suite, de faire passer la narratrice pour sa mère, une fois qu'elle l'aura métamorphosée « de pied en cap » et du physique au mental sans oublier l'intellectuel. Elle marque, de son estampille la jeune fille à la manière d'une ardoise réutilisable à l'infini, sur laquelle on peut réécrire et surtout effacer. La fillette doit s'effacer. Tout ceci pointe la question de la légitimité des ou d'une culture(s) et de la violence de l'hégémonie et de l'intolérance. N'est-ce pas, sur le mode individuel et bénin, un écho au système de l'idéologie nazie et de ses crimes commis au nom d'une ethnie et d'une culture supérieure ? Refuser la culture de l'autre, le rayer de la surface de la terre. S'imposer à tout prix. Au prix du

sang et de la terreur, de la barbarie et de l'inhumanité. Comment une culture pourrait être jugée supérieure ou inférieure et selon quels critères ? Il est clair que le récit de Kofman qui renvoie dos à dos les deux matrices, fait une critique – douloureuse – de ces rapports de force. Ne pouvons-nous donc pas aller jusqu'à considérer cette métamorphose comme une condamnation et la lutte de l'enfant comme un acte de résistance à l'univers de référence historique ? Mémé « colonise » la narratrice et ceci renvoie d'une certaine façon à *La Lettre aérienne* de Brossard où celle-ci parle des femmes comme des personnes colonisées<sup>362</sup>. Mémé acculture la fille. Le yiddish se trouve bientôt lui aussi supplanté par le français, ce qui n'est pas faire écho à la situation des convertis et des marranes, juifs adoptant la christianisation imposée<sup>363</sup> tout en continuant à pratiquer en cachette leur religion.

Est-il donc possible de vivre avec *l'autre* sans vouloir le métamorphoser ? Sans vouloir le façonner – le matricer – à son image ? Il est toujours question de l'hospitalité, d'une hospitalité *sur-conditionnelle*, dont l'excès finirait par dévoyer le terme du sens d'« hospitalité », tant il y aurait contradiction entre son signifiant et son signifié. Ceci dit, « la France » a *accepté* le Régime de Vichy, « la France » a *accepté* les nazis, « la France » a *accepté* la soumission. Une partie de « la France », du moins. Le Maréchal Pétain a accueilli l'ennemi *avec hospitalité*. De même, mémé accueille sous son toit la narratrice et sa mère juive. De nombreux points communs peuvent donc être esquissés ici, qui tissent des liens entre le microcosme de l'appartement et le macrocosme qu'est le monde. Cette métamorphose physique et spirituelle de la jeune fille sert bien de pierre de touche à la condamnation plus radicale d'un système, l'aryanisation, qui refuse l'altérité du tout autre. La relation maternelle constitue ainsi un instrument important dans le roman : non seulement elle travaille les rapports de force aux multiples facettes dans un cadre individuel qui dévient ontologique mais, en outre elle constitue une position politique. Car le privé est *maintenant* politique et passe par la mixité culturelle au sein d'un même foyer ? Peut-on vivre avec quelqu'un qui n'aurait pas les mêmes croyances religieuses, politiques, éthiques ? Si mémé ouvre sa porte à la mère de la narratrice, il ne semble pas y avoir d'interaction entre les deux femmes ; la mère biologique vit quasiment enfermée dans sa chambre. Et lorsque mémé dîne avec Paul dans la cuisine, ou quand sa famille vient et s'introduit dans cet espace, mère et fille juives doivent rester dans la chambre. Le seuil de la chambre joue métaphoriquement le rôle de frontière et de séparation entre camps opposés, et concrètement entre individualités singulières. Lorsque des invités arrivent, ils franchissent le seuil de l'entrée et sont acceptés, mais aux dépens du rejet des réfugiés, comme si leur coïncidence n'allait pas de soi, voire était impossible, inconciliable. En effet, n'oublions pas

---

<sup>362</sup> Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, Montréal, Remue-Ménage, 1987 p. 8.

<sup>363</sup> *Loc. cit.*



les mots cités plus haut par lesquels la mère de substitution juge les interdits religieux alimentaires « ridicules ». Par association plus générale, on peut en conclure qu'elle juge la religion juive de « ridicul[e] » ? Elle parle en effet de « moral[e] », ses opinions sont à double tranchant. Elle n'est pas, en effet, nous dit la narratrice,

[...] dépourvue de préjugés antisémites. Elle m'apprit que j'avais un nez juif en me faisant palper la petite bosse qui en était le signe. Elle disait aussi : « La nourriture juive est nocive pour la santé ; les Juifs ont crucifié Notre Seigneur Jésus-Christ ; ils sont tous avares et n'aiment que le pognon (*sic*) ; ils sont très intelligents, aucun autre peuple ne possède autant de génies en musique et en philosophie ». Et elle me citait Spinoza, Bergson, Einstein, Marx. C'est dans sa bouche et dans ce contexte que j'entends pour la première fois ces noms qui me sont aujourd'hui si familiers.(57)

Une rivalité entre les deux religions s'esquisse dès lors, marque d'une hospitalité conditionnelle qui, malgré l'idéal affiché, tendrait à révéler la nature utopique de quelque hospitalité « sans condition ». L'hôte risque de subir le même sort que les réfugiés, nous dit le récit : mémé est donc prête à sacrifier sa vie pour sauver ses protégés, ce qui est admirable. Il n'en est pas moins vrai qu'elle est aussi bourrée de préjugés et d'une idéologie douteuse. Il est d'ailleurs bien question, dans ce passage, de colonisation, d'impérialisme, de conversion religieuse. Comme si mémé jouait un peu le rôle d'une missionnaire qui transforme et convertit sa première disciple.

Ce paradoxe marque combien rien n'est tranché, que le monde n'est pas manichéen, et que toute opposition est réversible. Tout côté à son revers, comme les faces d'une même médaille. Il n'y a d'éthique qu'aporétique. Ainsi, malgré la différence entre l'acte d'hébergement généreux et la parole *préjugée* de mémé, il y a une essentialisation dangereuse du peuple juif. Nous remarquons les formules à la troisième personne du singulier avec des verbes de discours rapporté : « Elle m'apprit », « Elle disait », « elle me citait ». Notons aussi l'utilisation des guillemets ou du « (*sic*) » qui distinguent le texte cité du texte de la narratrice. Une fois encore, les propos ne sont pas repris, ils sont livrés, chargés de la marque de la subjectivité. Les préjugés ne peuvent pas ne pas être, mais les repérer permet de les combattre. Et ce récit semble nous montrer qu'il est possible d'aimer quelqu'un, ici la mère d'adoption, malgré ses défauts et son attitude, discriminatoire envers sa fille. L'amour maternel et filial dépasserait-il toutes les limites, toutes les frontières ?

La rééducation passe aussi par l'instruction et les « dictées » ou récitations (58) qui privilégient la langue française, nouvelle langue maternelle, aux dépens du yiddish.

Elle me faisait des dictées et apprendre par cœur *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin*. Elle s'énervait devant mes difficultés à effectuer les divisions à virgule ; moi qui étais si intelligente, je devais le faire exprès ! (58)

Le discours indirect libre de cette dernière portion de phrase est un procédé caractéristique de l'écriture de Kofman qui refuse de prendre en son nom un discours qu'elle ne cautionne pas. Ici l'effet est ironique, humoristique presque. Mais d'autres passages sont plus existentialistes. L'écriture est pudique, elle recouvre la diégèse d'un voile qui semble former comme un écran, l'écran de l'art qui met de la distance entre les propos et le lecteur, mais critique aussi la société, ses repréailles<sup>364</sup>. Les réactions de mémé face aux erreurs revendiquent encore le désir de la mère pour le bien de sa fille. Mais peut-être cette marche forcée vers le changement peut-elle se retourner encore une fois : ne faudrait-il pas devenir autre pour comprendre qui l'on est ? N'est-ce pas, aussi, lorsque la narratrice est complètement métamorphosée que le retour à soi peut se poser ?

Car la métamorphose complète réussit en effet chez Kofman :

[...] elle n'ignorait pas que mon plaisir le plus grand était d'aller faire les courses avec elle, de l'entendre me faire passer pour sa fille auprès des commerçants, et de porter au retour les canettes de bière.(58)

Le substantif « plaisir » implique une acceptation, une soumission au changement dont le but revient à être considérée, par les autres, comme « sa fille ».

Plus tard, après la guerre, c'est la mère biologique qui enclenche le processus de transformation mais cette fois-ci à l'envers, afin de revenir au modèle originel. Les deux mères cherchent à s'attribuer le pouvoir, et c'est la fille qui devient l'objet de leur lutte. La première mère s'attelle à reconvertir sa fille, à la « faire renouer avec le judaïsme » (93), c'est-à-dire à refaire ce nœud entre elles deux. Et cette entreprise réussit à son tour, « Je réappris l'hébreu, faisais toutes les prières et respectais les trois jeûnes annuels : j'obéissais de nouveau à tous les interdits religieux de mon enfance » (94). La métamorphose peut-elle avoir lieu à l'infini ? Et peut-on encore parler de métamorphose lorsqu'il s'agit de retourner au modèle initial ? Mais est-ce que cela revient au même ? Redevient-on jamais la même ?

---

<sup>364</sup> Elle me punissait alors en partant se promener avec Jeanine et en m'abandonnant seule à la maison. La punition était bien choisie : elle n'ignorait pas que mon plaisir le plus grand était d'aller faire les courses avec elle, de l'entendre me faire passer pour sa fille auprès des commerçants, et de porter au retour les canettes de bière.58

Brossard elle aussi évoque la question du miroir de la mère et celle de l'impact de cette dernière dans la seule scène dialoguée qui la confronte à sa fille.

- Je t'ai toujours voulue capable et entière.
- Je le suis.
- Oui, parce que c'est ainsi que j'ai voulu que tu sois. (129)

La fille correspond ici à la volonté de la mère. Elle est un résultat et l'alternative ne semble pas possible à travers le « ainsi » de la formule présentative. La mère décide ce que sera sa fille et la façon, pour qu'elle atteigne le but qu'elle s'est fixée. La fille n'a donc-t-elle aucune marge de manœuvre ? N'a-t-elle aucun moyen de décider elle-même ce que et qui elle sera ? Une fois encore, il y a construction, la fille serait un puzzle que la mère *fabriquerait* à l'aide de pièces dont elle serait elle-même l'origine et dont l'assemblage formerait un tout « entie[r] ». Toutes les temporalités sont présentes à travers ces répliques : à la fois le passé du moment où la mère a pris sa décision, le présent de l'existence « Je le suis », et le futur qui est déjà passé mais émane de la volonté « que tu sois ». L'avenir de ce que la fille sera, l'objectif et la destination, le point d'arrivée aussi. C'est là que se trouve niée la multiplicité de l'identité. « Ainsi », singulier ou pluriel ? Ceci signifie-t-il que rien d'autre n'est possible ? L'identité est pourtant multiplicité dans ce roman où rien n'est fixe. Et encore plus chez Mélanie qui n'a pour objectif que l'absolu, l'infini de possibles et de réalités, loin de la vision que sa mère a eue d'elle au moment où elle a « voulu ». Ceci qui impliquerait que tout mérite revient à la mère. La fille demeure en effet secondaire. Le pronom personnel sujet « tu » est sujet de la proposition conjonctive secondaire par rapport à, – et dépendante de – la proposition principale dont la mère occupe la place de sujet. La mère inscrit sa fonction de mère ainsi que la fonction de fille de manière immuable, sans que l'une ni l'autre ne puissent en sortir. Or ce schéma réducteur empêche les deux, mère et fille, de devenir des femmes, c'est-à-dire deux personnes à la fois liées et indépendantes l'une de l'autre. Jessica Benjamin revient sur ce point, et s'arrête sur la volonté, le vœu maternel réducteur pour la fille, dans son ouvrage *Bonds of love* :

A mother, by treating her daughter as a second self, by expecting her to fulfill maternal wishes rather than have any of her own, would not be able to recognize the daughter as a person in her own right.<sup>365</sup>

---

<sup>365</sup>Benjamin 111

Dans cette citation, il y a *volonté* de distinguer la mère de la fille, c'est-à-dire insister sur le fait que la fille est une personne elle aussi, en son *pré-nom* propre (“of her own”, “in her own right”). Et les attentes de mère que traduisent l'expression “by expecting her to” sont condamnées, la conséquence étant négative, à la fois au Niveau du sens et de la grammaire. La mère agit, façonne sa fille quotidiennement afin de parvenir à l'image qu'elle se fait d'elle-même.

Que ce soit chez les critiques américaines ou les critiques françaises, ce thème et cette problématique du double qui porte au refus, s'exprime en termes *identiques*. Dans *Le Corps-à-corps avec la mère*, Irigaray elle aussi insiste sur la nécessité de scinder mère et fille de façon à ce que l'une ne soit pas le reflet de l'autre :

[...] je t'aime mais je ne veux pas être prise dans ton cercle. Essaie d'entendre celle qui est dehors. Je ne veux pas être simplement ton double. Je t'interpelle et je t'appelle du dehors, du dehors de l'éternelle rupture, du dehors de la volonté de puissance. Essaie de m'entendre.<sup>366</sup>

La « volonté » encore une fois, semble être au cœur de la dynamique du double : celle de la mère en faveur de ce double, celle, opposée, de la fille. L'image de l'extériorité est récurrente, comme si la mère était un « tout », un « cercle », alors que la fille désire ne pas être enfermée, enserrée, préférant se situer « dehors ». Or c'est précisément la mère comme « tout » qui prévaut dans *Le Désert mauve*. C'est en tout cas l'un des reproches que Mélanie adresse à sa mère. « Tu voudrais être tout, n'est-ce pas ? Tout pour moi, tout pour Lorna, tout pour les clients. Tu voudrais que la perfection commence avec toi » (129). La mère est une complétude étouffante, *encerclante*, et par là-même *piégeante*. Ce « tout » répété devient attribut mais la phrase demeure elliptique chez Brossard, comme pour contrer cette entièreté dont nous marquons la majorité en majuscules à la manière d'Irigaray. L'intégralité, sorte d'absoluité, est condamnée par le personnage de la fille chez Brossard, à travers ce bel aphorisme, en italique qui en dit *long* par le *court*.

*Tu n'es qu'une mère.* (129)

La formule est restrictive, de style tronqué, elle retentit telle une sentence, et semble dire « Tu n'es rien... *Tu n'es qu'une mère* ». Entre rien et tout, où se trouve la place de la mère ? Il semblerait en effet que les extrêmes soient de rigueur dès lors que l'on touche au primordial, à

---

<sup>366</sup> Irigaray, Nietzsche et les Femmes, (Entretien avec Suzanne Lamy et André Roy ).(48)

*khôra*. Mais l'important est de ne pas enfermer la fille ni la mère dans des formes circulaires dont les remparts empêcheraient quiconque d'entrer ou de sortir. Et en ceci, il est particulièrement éclairant de se référer à la traduction telle que Brossard la met en scène romanesque, car elle peut fournir une situation *salvatrice*. Dans la traduction, en effet,

Tout n'est encore qu'intention de *faire passer*. Perspective répétée de l'aller-retour. Recours à l'original, néanmoins la démarche interposée, la dérive comme un choc culturel, une émotion grave semée de miroirs et de mirages.(61)

La traduction n'est autre qu'une forme de transmission et de matriçage – de la langue et du sens, de la sensation aussi, et de la saveur, comme le dit très bien Brossard dans l'entretien<sup>367</sup>. La traduction est mouvement, vie à travers les mots. Elle est allers-retours d'un texte à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un mot à l'autre, elle est le même et l'autre. Mais aussi, elle décline tous les prestiges du miroirs : « miroirs » – au pluriel et non plus au singulier – reflets, « mirages », illusion « interposée ». La relation mère-fille doit se bâtir sur ce modèle d'ouverture à l'autre et de recherche des différences. Pourtant chez Brossard, le trouble du clone filial, qu'il *pass*e par une fusion ambiguë ou la métamorphose, ne valorise jamais la mère qui demeure égoïste, et finit par jouer à la poupée avec sa fille-objet.

## 2. 2 De quelques types

La littérature devient archives de représentations, des représentations négatives de la mère autant que positives. Parmi les négatives, figurent la mère *éteinte*, la mère « indifférente », la mère « plus femme que mère », la menteuse, celle qui effraie, l'hypocrite qui trahit sa fille, la mère violente et abusive, enfin la mère matricide.

Prin, est une mère ni présente ni absente, elle n'est jamais vraiment pensée comme « la mère » par Morag, mais plutôt comme une représentation de figure maternelle. Malade, « obèse », “She hardly ever moves [...], except from rocker to table to bed. [...] Prin hardly ever talks any more, either. But will not see a doctor.” (108). Il s'agit bien ici de la figure passive, située du côté de la douleur et de la maladie. Son corps la piège, la cloue au sol, la tire vers le bas. Les valeurs de

---

<sup>367</sup> Entretien « “Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien” » en annexe, *infra*.

vie l'ont donc quittée et son cas se dégrade. Elle se dévoile "heavier and more silent all the time, living only in her head, if anywhere" (130-131). Le corps n'est plus objet de vie ("living"), celle-ci se réduisant à la tête ("head"). Prin est bientôt considérée "Like a tub with eyes" (140) : le corps est devenu contenant, récipient, l'intérieur est vide. Les trois caractéristiques énoncées sont les suivantes : "obese and silent and almost motionless" (140), c'est-à-dire « obèse et silencieuse et presque inerte »<sup>368</sup>. Elle est vue à travers le motif de la perte, perte de mobilité et de parole ; et l'adjectif "obese" reprend les deux, de même qu'il indique une lourdeur de la matière, un poids, fardeau du passé. La mère est carcasse, épave mais aussi masse gigantesque, telles sont les acceptions du terme « hulk » : "The hulk of anonymous ox-flesh which was once Prin Logan (christened Princess in another world)" (140). Plus aucune vivacité ne se dégage de cette mère adoptive éteinte. Quand elle meurt physiquement, l'intérieur est déjà mort (204). Morag ressent alors de la "repulsion" (140), ce « [p]hénomène par lequel deux corps se repoussent mutuellement » ou encore la « [r]épugnance physique ou morale à l'égard d'une chose ou d'un être qu'on repousse »<sup>369</sup>. Telle est la réaction de Morag face à Prin qui ne transmet plus rien.

La mère indifférente apparaît, étrangement, dans *La Casa de los espíritus*. D'autant plus étrange qu'il s'agit de Nivea vis à vis de Clara, alors que le roman prône leur lien solide et fusionnel, plus tard il est vrai. Au début de l'œuvre en revanche, la maladie de Rosa les sépare. L'épisode révèle ce que l'on pourrait qualifier d'indifférence, toutefois temporaire. "El viernes, [...] Clara anunció que habría otro muerto en la casa. 'Pero será un muerto por equivocación – dijo'" (73). Cette prévision ne sera pas écoutée, ou pas entendue par l'entourage de la petite fille. Lorsque "El sábado pasó mala noche y despertó gritando [...] nadie le hizo caso" (74). Le comportement de la jeune Clara ne suscite aucune réaction. La fille vient pourtant d'annoncer la mort d'un membre de la famille. Cette prémonition transmise déclenchera le silence de Clara pendant les neuf années suivantes. Véritable parole performative que cette annonce du futur : Clara est une Cassandra incomprise, à ceci près qu'elle s'auto-punit, sans action extérieure.

Tenía la terrible duda de que su hermana había muerto porque ella lo había dicho. Creía que así como la fuerza de su mente podía mover el salero, igualmente podía ser la causa de las muertes, de los temblores de tierra y otras desgracias mayores. En vano le había explicado su madre que ella no podía provocar los acontecimientos, sólo verlos con alguna anticipación. Se sentía desolada y culpable y se le ocurrió que si pudiera estar con Rosa, se sentiría mejor. (86)

---

<sup>368</sup> Notre traduction.

<sup>369</sup> Petit Robert

Le pouvoir de donner la mort par la parole effraie la jeune fille dont la mère ne s'occupe pas à ce moment du récit, ni ne la réconforte ni ne la déculpabilise ; telles sont précisément les raisons de cet enfermement dans le mutisme<sup>370</sup>. Cette attitude fait écho avec la Cassandre de la mythologie grecque, que personne ne croyait. La dénomination même : "mi Clara clarividente" (466), ressemble à une épithète homérique. Le pouvoir divinatoire de Cassandre est maudit par Apollon qui la condamne à faire des prédictions auxquelles personne ne croit, quand bien même elles se réalisent. Autre Niveau de similitude entre la figure antique et le personnage moderne : tout comme Cassandre prédit la chute de Troie à cause de Pâris qui enlève Hélène, le mari de Clara est à l'origine de la vengeance et de la malédiction de la famille – la cause étant aussi une femme. A la fin, par ailleurs, avant l'emprisonnement d'Alba, l'esprit de la grand-mère prévient celle-ci du danger, et de la nécessité de fuir mais ne l'écoute pas. Elle viendra par contre la soutenir dans sa cellule. Ceci n'est pas sans rappeler l'étymologie grecque de Kassandra qui signifie « la femme qui repousse l'ennemi, celle qui protège » ; tel est le rôle de Clara au sein de sa famille. Au début, c'est donc en partie à l'indifférence de la mère que le silence de l'enfant est relié. Il y a pire ensuite, car afin de lui faire retrouver la parole, "Severo y Nivea intentaron hacerla hablar con métodos caseros, con amenazas y súplicas y hasta dejándola sin comer, a ver si el hambre la obligaba a abrir la boca para pedir su cena, pero tampoco eso resultó. [...] se pasó nueve años inventando recursos desesperados para aterrorizar a Clara, con lo cual sólo consiguió inmunizarla contra la sorpresa y el espanto."(123). Ce comportement parental extrême se révèle ambiguë. Refuser de nourrir l'enfant ou lui faire peur sont deux actions qui caractérisent la mauvaise mère, acceptant "las apariciones de monstruos lívidos y desnutridos en su habitación, ni los golpes de los vampiros y demonios en su ventana." (123). Finalement, Nivea "prohibió [a la Nana] que siguiera asustando a su hija. Se dio cuenta que el estado de turbación aumentaba sus poderes mentales y producía desorden entre los aparecidos que rondaban a la niña."(123). A partir de ce moment là, la fusion devient positive entre les deux femmes ; mais il semble évident que laisser une enfant gérer un pouvoir d'une telle puissance est le fait d'une « mauvaise » mère, même si elle ne l'est pas foncièrement, et qu'il s'agit d'une représentation. L'indifférence est également mise en scène par Brossard. Cette fois-ci, la mère ne lit pas les pages écrites par sa fille.

Je harcelais ma mère pour qu'elle lise le peu que j'avais écrit. Mes fautes ! Je voulais qu'elle corrige tout ça. Je laissais trainer le cahier sur le téléviseur ou sur

---

<sup>370</sup>«Clara tenía diez años cuando decidió que no valía la pena hablar y se encerró en el mutismo.»122

le plancher, bien en vue. Le soir, je l'entendais raconter à Lorna quelques histoires qu'elle avait lues dans le Time ou le Convention Globe. [...] J'augmentais alors le volume du téléviseur et je m'adonnais corps et âme à la peur puissante de la réalité. (27)

La mère préfère « raconter » des « histoires » plutôt que lire celles que sa fille invente ; elle passe du temps avec Lorna, son amante, plutôt qu'avec sa fille. Pour cette dernière, sa mère relèverait donc davantage du type que Nathalie Heinich et Caroline Eliacheff appellent « plus femme que mère ».

Une seule description, sommaire et partielle, est fournie au lecteur, et elle débute grâce à la télévision qui sert d'impulsion par sa fonction de *miroir*. Alors que la télévision représente d'habitude la fiction, c'est ici la réalité qui se reflète sur l'écran, comme si celui-ci représentait la frontière entre l'extérieur, monde réel, et l'intérieur du « téléviseur » : la fiction. « Je voyais son profil et le reflet du petit peigne en argent qu'elle portait toujours dans ses cheveux [...]. Son tablier était jaune avec de petites fleurs. Je ne l'ai jamais vue portant une robe »(11). Le peigne, symbole de féminité par son rapport étroit aux cheveux, devient synecdoque de Kathy. Ce passage qui pourrait promettre au lecteur une description de la mère, à l'échelle du roman, se réduit finalement à l'indication du peigne et des vêtements, en l'occurrence son uniforme de travail. Ce sont des indications concrètes, matérielles, extérieures à la personne mais qui l'emblématisent. Nous pouvons d'ailleurs relever le cliché du tablier associé à la femme au foyer. La remarque de l'absence de robe, symbole elle aussi de féminité, ici niée, devient emblématique de la représentation que Mélanie se fait de sa mère. Il y a déplacement du peigne au tablier, déplacement de l'état de femme à celui de mère. Mais peut-être est-ce un moyen pour la narratrice d'affirmer que sa mère ne doit être qu'une *mère*, et non plus une *femme*. Image généralisée de la réalité – Mélanie assimile la mère à son motel, lequel résume la vie de cette dernière : « Chaque fois que je pense à ma mère, je vois des filles en maillot allongées au bord de la piscine du Motel » (19). La piscine, ici, relie le motel et l'homosexualité de la mère, notamment à travers l'érotisme du maillot de bain dont l'évocation se répète au fil des pages. Pour Mélanie, la mère est homosexuelle et possède un motel

L'arrivée de la troisième personne au milieu du duo mère-fille a transformé la relation maternelle que Mélanie entretenait avec sa mère. Mélanie désire sans tenir au statut de *mère* afin de protéger et rétablir la relation filiale qu'elle conçoit comme exclusive. Celle qui met en péril cette relation première, c'est-à-dire Lorna, incarne le « tiers » ou ce que Donald Winnicott appelle



l'« objet transitionnel »<sup>371</sup>. Mélanie n'éprouve pas de haine à proprement parler envers Lorna, sa colère se traduit davantage à l'égard de sa mère à qui elle reproche non pas l'homosexualité mais la prépondérance de cette relation sur la leur, *leur* relation mère-fille. Cette amie de Kathy est présentée comme une intruse dans l'environnement comme dans le rapport de la jeune fille avec sa mère.

Elle m'avait décrit des paysages [...] incompatibles avec la végétation [...] de mon enfance. *Lorna inventait*. Je savais qu'elle inventait *car moi je* pouvais distinguer entre le diamantin de l'Ouest et le crotale cornu (12, nous soulignons)

En s'affirmant comme celle qui connaît le mieux le désert, la jeune fille légitime sa place et condamne l'intrusion de Lorna dans sa famille, dans son territoire, le désert de l'Arizona. En effet, rapidement, un sentiment de jalousie se dessine qui plombe la description.

Au souper, ma mère lui souriait. Elles se regardaient et quand elles parlaient leurs voix étaient pleines d'intonations. J'observais obstinément leurs bouches. (12)

La forme pronominale du verbe indique la réciprocité des regards échangés par les deux adultes en présence de Mélanie, tiers exclu. L'objet des regards a donc changé. Mélanie souligne le singulier qui la représente face au pluriel du couple dont elle se voit exclue. La concentration du récit sur les bouches, n'est pas anodine. Il s'agit du point d'union des deux femmes pour la petite fille de cinq ans, il s'agit aussi de la partie du visage exprimant le plus sensualité, désir, et féminité.

Pour Mélanie, le couple homosexuel entre tout simplement en compétition avec le couple mère-fille. Si Nathalie Heinich et Caroline Eliacheff parlent des mères « plus mères que femmes » ou « plus femmes que mères », c'est en considérant le comportement de la mère en tant que « position objective occupée par » celle-ci. Dans le roman de Brossard en revanche, nous sommes confrontés au « vécu subjectif de la fille »<sup>372</sup>. Mélanie nous fait elle-même part de la manière dont elle conçoit sa mère, et elle a l'impression que cette dernière la délaisse. Dans le récit qu'elle fait, ce manque ressenti face à la situation dans laquelle elle se sent remplacée par Lorna, se traduit en ces mots : « Ma mère avait le pouvoir insoupçonné de susciter en moi une terrible solitude qui, lorsque

---

<sup>371</sup> *De la pédiatrie à la psychanalyse*. 109-126

<sup>372</sup> E 159

je la voyais si rapprochée de Lorna, me ravageait » (18). Cette complémentarité, cette union marquée par l'intensif « si rapprochée » dévoile le genre de lien que Mélanie recherche auprès de sa mère, un lien tantôt amoureux tantôt platonique, dont la tension serait aussi forte que celui qui unit les deux adultes. Le fait du saphisme de la mère, Lorna prend forcément la place de Mélanie.

Dans son rejet de Lorna, on pourrait déceler le désir d'un « inceste » avec la mère, l'inceste se définissant à partir de l'absence du tiers. Dans le roman, contrairement au schéma de l'inceste platonique, ce n'est pas Kathy qui met sa fille à la place du père absent. C'est au contraire la fille qui s'attribue le rôle que joue habituellement la mère dès lors qu'on parle d'inceste mère-fille. « Dans l'inceste platonique vers lequel tend la mère “plus mère que femme”, celle-ci exclut tout tiers dans la relation à l'enfant, et à la fille en particulier, en tant que semblable à la mère. A l'inverse, dans le cas de la femme “plus femme que mère”, c'est l'enfant qui est exclu – la fille de préférence, en tant que non différente de la mère »<sup>373</sup>. L'« inceste platonique » n'a « pas pour enjeu la jouissance sexuelle mais l'identité, parce que ce qui s'y joue est l'assouvissement non d'une pulsion érotique mais d'un besoin identitaire ou narcissique »<sup>374</sup>. Mélanie a besoin de sa mère pour construire sa propre identité : elle a besoin d'être la proche aimée et cependant d'être considérée comme une personne distincte. En attente d'un rapport réciproque, non seulement elle s'identifie sexuellement à sa mère à travers sa propre homosexualité<sup>375</sup>, mais elle s'en rapproche aussi par l'intermédiaire du personnage d'Angela dont l'âge, quarante ans<sup>376</sup>, l'assimile à la mère. Ce qui

---

<sup>373</sup> Eliacheff 106

<sup>374</sup> Eliacheff 70

<sup>375</sup> L'homosexualité de la jeune fille soulève plusieurs questions auxquelles Irigaray offre un élément de réponse : « Pour les femmes, le premier rapport de désir et d'amour s'adresse au corps d'une femme. Et quand la théorie analytique dit que la petite fille doit renoncer à l'amour de et pour sa mère afin d'entrer dans le désir du père, elle soumet la femme à une hétéro-sexualité normative courante dans nos sociétés, mais complètement pathogène et pathologique. » (Irigaray 30-31). Ainsi, l'absence de père pour Mélanie ou de tout autre personnage masculin aurait-elle contribué à l'homosexualité de Mélanie ? Quoi qu'il en soit, l'identité sexuelle de la jeune fille s'est en effet définie par rapport à sa mère.

<sup>376</sup> « Elle devait avoir quarante ans » (18).

présente un nouveau cas de figure : celui de l'inceste symbolique, avec la femme qui pourrait être sa mère.

Si, de son côté, le mensonge, dans le récit de Kofman, s'attache à la mère biologique. Ainsi, dès le début du récit, la narratrice rapporte le mensonge de l'absence du père devant le « flic » (12). Et c'est là que se fait le partage pour la fille, entre la mère biologique suspecte et la fascination pour le père.

Quatre heures de l'après-midi. L'on frappe. Ma mère ouvre. Un flic, sourire gêné, interroge :

« Monsieur le rabbin Bereck Kofman ? »

- Il n'est pas là, dit ma mère. Il est à la synagogue. »

Le flic n'insiste pas. Il s'appête à repartir. Mon père sort alors d'une chambre où il s'était allongé et dit :

« Si, je suis là. Prenez-moi ! »

- Ce n'est pas possible, j'ai un bébé dans les bras qui n'a pas encore deux ans ! » dit ma mère, lui montrant mon frère Isaac. Puis elle ajoute :

« J'attends un autre enfant ! »

Et elle tend son ventre en avant.

Ma mère ment ! Mon frère venait d'avoir deux ans le 14 juillet. Et elle n'était pas enceinte, que je sache ! Je ne pouvais, sur ce point, être aussi affirmative que sur le premier, mais je me sentais très mal à l'aise. Je ne savais pas encore ce qu'était un « mensonge pieux » (l'on ne prenait pas à cette date les pères dont les enfants avaient moins de deux ans, et si le flic avait été crédule, mon père aurait pu être sauvé) et je ne comprenais pas très bien ce qui se passait : que ma mère puisse mentir m'emplissait de honte et je me disais, inquiète et tourmenté, qu'après tout, j'allais peut-être avoir encore un petit frère ! (12-13)

Le père prend figure de héros dans ce passage. Il se dénonce, il se sacrifie pour sa famille. La mère en revanche « ment ». Elle est dans l'affect et les sentiments, le père du côté de la raison. L'insistance de la mère dans le mensonge, « Puis elle ajoute », relèverait d'une stratégie d'exagération, accentuer ou ajouter d'autres mensonges pour faire plus vrai. La nouvelle grossesse est représentée par le symbole du ventre donné à voir au « flic ». La fonction maternelle est en effet célébrée par le régime de Vichy. La jeune fille ne comprend pas pourquoi sa « mère ment », et ceci la met en colère. Elle ne comprend pas les implications salvatrices du mensonge. Notation : les enfants sont perdus dès lors que les parents disent le faux. Il y a perte de repères. Ce premier mensonge est lourd de conséquences pour la narratrice, ce n'est que plus tard qu'elle comprendra les raisons ayant poussé sa mère à mentir – sauver le père. Quelques chapitres plus loin, cette mère biologique est associée petit à petit à la peur qu'elle suscite sa fille. La « mauvaise mère » fait peur. Et celle qui fait peur est une mauvaise mère. C'est la figure de l'ouroboros qui se profile ici. Plusieurs mentions de la peur : « ma mère nous faisait peur en revêtant des masques horribles »

(22), « Je me souviens des séances où elle me lavait la tête avec du pétrole et me passait le peigne fin, tout en essayant de me distraire avec un pantin mécanique qui m’effrayait autant que les yeux des poupées et les masques » (50). Soit la mère elle-même fait peur, soit ce sont les objets dont elle se sert dans sa relation à ses enfants qui effraient. En effet, elle « mena[ce][ses enfants] de la venue de “Maredewitchale<sup>377</sup>”. [...] Cette figure fantomatique et terrifiante de mon enfance, je me la représentais sous la forme d’une très vieille femme qui devait venir me punir en m’emportant loin de la maison » (85). La mère existe de façon castrante. *Maredewitchale* semble être la menace préférée. Lorsqu’elle perd l’autorité, lorsqu’elle ne peut pas « venir à bout de nous », elle en vient à rappeler cette figure effrayante, inhumaine, censée subjuguier les enfants. La racine *mer* pour « la mort », rappelle aussi étrangement la mère. La figure de la sorcière se profile. Mais la mère biologique *re-présente* elle-même Maredewichale<sup>378</sup>. En enfermant sa fille dans une toute petite salle, elle reproduit l’acte « par étouffement » de la figure folklorique mentionnée. Et l’évocation du mythe et de la légende indique que l’enfant peut tout imaginer à partir de la langue et de la menace décrites, surtout des représentations cauchemardesques que l’imagination enfantine rend aussi diverses que réelles. La mère biologique instaure un climat d’angoisse et prend la place de tortionnaire. Mais cet aspect de la relation mère-fille surprend après un nombre important de pages évoquant la difficulté viscérale de se séparer de la mère. La mère est ambivalente, peut se révéler contradictoire, en contradiction. Ou alors ceci vient-il du fait qu’à cette époque la jeune fille ne connaissait pas mémé, son système de références était par conséquent limité et ce rôle de la mère étant le seul connu d’elle, elle ne pouvait pas considérer sa mère comme la « mauvaise mère » ? Ceci renvoie à tout ce que nous avons déjà évoqué, notamment au Niveau des interdits religieux. Comment se rendre compte que toutes les mères ne sont pas terrifiantes ? Avec l’entrée de mémé dans sa vie, l’enfant peut alors comparer les deux mères et la peur liée à la première mère surgit alors des profondeurs du texte pour émerger dans la langue et dans le récit autobiographique. Elle découvre la bonne et la mauvaise mère sans pour autant que la mauvaise mère ne soit que mauvaise-n’ait été que mauvaise. La comparaison possible remet tout en question, permet de prendre de la distance et de comparer, de voir que tout est relatif et que tout est question d’environnement et de construction. L’enfant devient lieu d’adaptation, lieu de l’habitude qui s’inscrit au corps. Les autres types de mort représentatifs de la Maredewichale, par manducation par exemple, dressent là encore des parallèles. Au lieu de la bonne mère qui nourrit et fait vivre, la

---

<sup>377</sup> Cette note est de Sarah Kofman : « Dans *Comment s’en sortir ?*, *Cauchemar*, je fais allusion à ce personnage du folklore juif, dont le nom dérive de la racine indo-européenne *mer* qui a donné toutes sortes de mots évocateurs de la mort, plus précisément de la mort lente, par manducation ou par étouffement. »

<sup>378</sup> Pour un lecteur n’ayant jamais entendu ce mot, il est possible d’entendre, euphoniement, à travers les premières syllabes, « Marre de vie », comme si, lassée par la vie, la « victime » de la Maredewichale l’implorait de la tuer.

Maredewichale nourrit pour tuer. Il y a perversion. Et si le supplice de l'enfant consistait à être « emport[ée] loin de la maison », ce qu'elle veut lorsqu'elle connaît mémé, c'est quitter cette maison, car l'ailleurs est bien plus accueillant, sans Maredewichale, alors que *la maison de la mère*<sup>379</sup> biologique se dévoile petit à petit comme le lieu de la figure fantomatique effrayante, dont l'allégorie n'est autre que la mère biologique. Tout le paragraphe concernant cet enfermement Rue Ordener se situe entre parenthèses, alors qu'il s'agit d'un paragraphe séparé, mis en exergue : il compte. De fait, les parenthèses enferment elles aussi les propos de la narratrice. Ce procédé typographique témoigne aussi de la volonté de circonscrire cet événement en le bloquant entre parenthèses, de sorte qu'il n'en sorte pas, ne puisse pas contaminer le reste de l'œuvre. La narratrice ne veut pas revivre cet épisode – habituel –. Ce qui appartient au passé doit y rester. Elle ne donne d'ailleurs aucun jugement durant le temps de la narration. Mais c'est à l'oblique, par lien analogique ou contrastés, qu'elle oriente le récit. Elle ne juge pas sa mère, ne *procède* pas à son procès. Ce n'est pas la visée du livre. Il s'agit au contraire de se libérer de ce poids.

La mère-peur est aussi hypocrite et trahit sa fille. Elle l'empêche notamment de faire ses études correctement alors qu'elle se fait remarquer à chaque événement scolaire.

Je fus reçue à mon D.E.P.P. et le jour de la distribution des prix, je jouais dans une petite pièce chantée, (*Madame Capulet et sa voisine Picarde*), et y tenait le rôle de madame Capulet. [...] Ma mère, toute fière, criait tout haut : « C'est ma fille ! c'est ma fille ! » J'avais honte. (89-90)

La référence à Madame Capulet rappelle le mythe de Roméo et Juliette. Juliette Capulet se retrouve tiraillée entre deux clans, entre sa famille biologique d'un côté, l'amour de l'autre. Et n'est-ce pas le lieu aussi de la narratrice face aux deux mères, figures réversibles à l'image de Janus bifront ? La mère juive se tient dans la profusion, elle « cri[e] tout haut » en face des autres, mais à la maison elle fait tout pour arrêter les études de sa fille. Si le cri, primitif, instinctif de la mère fière insiste sur la place que tient la narratrice par rapport à elle : « C'est ma fille ! C'est ma fille ! », cette répétition exclamative, révélatrice de la filiation trouve son pendant inverse dans la scène où la mère biologique vient arracher sa fille à mémé après le verdict juridique : « Je suis ta mère ! je suis ta mère ! », la légitimité qui donne pouvoir importe ici davantage. La fille apparaît alors comme la propriété de la mère. Le motif du miroir ne saurait disparaître totalement.

(A la fin de la terminale, au lycée Jules-Ferry, les parents des prix d'excellence avaient été invités à la distribution des prix. « Oubliant » qu'elle avait tout tenté

---

<sup>379</sup> P. Smart, *La Maison du père*

pour me faire « arrêter » le lycée et me contraindre à « travailler » comme mes frères et sœurs, afin de « rapporter de l'argent à la maison », à l'appel de mon nom, ma mère répéta la même scène, tandis que moi, sur l'estrade, j'aurais bien voulu disparaître sous terre.)(90)

De nouveau, le paragraphe se trouve entre parenthèses, elle veut l'oublier, l'enterrer. Un revirement de situation est explicite dans cet extrait évocateur. La mère est traîtresse, la mère est hypocrite. Comment la fille peut-elle l'accepter ? Comment peut-elle lui pardonner ? La mention du « prix d'excellence » n'a rien *d'encenseur*. Il n'est révélé qu'à travers la réaction de la mère, inconstante, incohérente, et la contradiction de son comportement dans la sphère privée et publique. Ces succès permettent de replacer la mère dans une relation par procuration. La fille devient trophée, et associée à la mère, c'est la mère elle-même qui se valorise. La fille est objet de fierté, mais demeure objet. Les reproches de la fille à l'égard de sa mère retentissent pourtant de tous bords. Comment continuer à aimer cette mère ?

D'autant plus qu'elle s'avère aussi violente, abusive, bourreau.

Je refusais de manger et passais mon temps à pleurer jusqu'à ce que ma mère consentît à me laisser retourner voir ma mémé : « Une heure par jour » décréta-t-elle. [...] Si je prolongeais de quelques minutes, j'étais accueillie à coups de martinet. Curieusement, ma mère avait pensé à l'emporter avec elle le jour où nous étions passées par la fenêtre donnant sur la véranda... (69)

L'injustice s'affirme dans cet extrait, si la mère est supposée prendre soin de sa fille, la narratrice serait mieux chez mémé, mais c'est justement ces pensées que la première mère entend condamner et effacer « à coups de martinet ». La mère biologique incarne ici la loi, et c'est la loi du père. Elle « décrét[e] », verbe qui anticipe le procès juridique plus tard. Pour la mère, sa fille c'est son droit, elle est à elle. La mère est donc dans son droit, mais comment justifier la violence physique ? L'euphonie entre le verbe ordonner et le nom de la rue Ordener associe le martinet au décret. Comme le dit la narratrice, « [c]urieusement, [s]a mère avait pensé à l'emporter avec elle » alors que la situation était dangereuse et que seules les choses essentielles devaient être récupérées. Quelle légitimité pour le martinet ? La singularité de la mauvaise mère ? Le respect par la violence – qui rappelle l'expression « tenir en respect », un terme que Kofman a longtemps analysé. Le respect peut-il être acquis par la violence ? Tout comme l'illustre le régime totalitaire en arrière-plan, il y a toujours une hiérarchie où majorité et minorité s'opposent, forts et faibles, et il y a toujours un plus faible. Par l'usage des points de suspension, le silence en dit plus que des mots. L'écriture se retire et garde ses distances. La violence maternelle s'inscrit sur le corps de sa fille, laissant des marques à la fois externes et internes : « Je fus très vite couverte de bleus et me mit à

détester ma mère. La vie à l'hôtel, avec elle, devint intolérable. » (69). Si la mère est à l'origine de la construction du couple mémé-fille, elle le renie ensuite lorsqu'elle n'a plus besoin de cachette. Un certain opportunisme décrit donc la mère biologique, en plus des mauvais traitements qu'elle inflige à sa fille, dans le but de lui imposer son autorité et de la contraindre à la re-connaître comme sa mère – légitime ? De nouveau « chez elle » après avoir quitté l'appartement de la seconde mère, la première mère reprend ses habitudes de violence et, avec « grands cris et [...] coups de martinet, [...] l'enferme plusieurs heures (ou jours ?) dans les cabinets », pièce qui ressemble bien à une cellule, voire un cachot (85). Le verbe accueillir suivi du martinet n'a rien d'hospitalier. Tout comme pour Alba emprisonnée, le temps de l'enfermement n'est plus référencé, ne peut être comptabilisé et l'enfermement déforme la durée. La mère est enfin comparée à l'« enfer » (97). Vivre avec elle est un « enfer » ; « Ma mère me coupait l'électricité tôt le soir ; je me souviens d'avoir lu, sous les draps, à l'aide d'une lampe électrique, *Les Chemins de la liberté* de Sartre » (98). Les obstacles jalonnent la vie de la narratrice. Cette mère est en tous points mauvaise dès l'apparition de mémé, comme si le fait d'avoir deux mères simultanément étaient impossible. La mère peut, à la rigueur être remplacée mais ne peut être dédoublée.

Enfin, la figure de la mère matricide apparaît à deux reprises dans tout le corpus : sous la plume de Kofman, encore, qui reprend ainsi les différents illustrations de la « mauvaise » mère sous toutes ses déclinaisons, mais aussi dans *La Casa de los espíritus*. Toutefois, ces deux mentions semblent relever d'une volonté, pour les mères, de sauver leur progéniture, jusqu'à la sauver par la mort, afin d'échapper à tout ça.

Autre nouvelle sinistre : Mathilde Klaperman venait de mourir. Sa mère, désespérée, ne supportant pas la déportation de son mari, avait ouvert le gaz pendant la nuit. (24-25)

Mais la mort peut-elle être un moyen de protéger ses enfants ? Ce droit de vie et de mort n'est-il pas insupportable ? Le contexte politique, chez Allende, repose la même question :

Adriana había tenido otro de sus ataques y se había abalanzado sobre sus hijos para matarlos (475)

La mort est ici représentée comme un but en soi. Il n'empêche que la mère espagnole est tout de même qualifiée de « trastornada », devenue folle. Vie, mort et folie ne font plus qu'un dans un tel contexte arrivant à pousser la mère, porteuse de vie, à l'annihiler de ses propres mains, sur ses

propres enfants sommet du désespoir. Mais aussi sommet de l'hybris / de la démesure du pouvoir.  
Folie.



## PARTIE III : FIGURES ET FORMES MATRICIELLES EN

### QUESTION – DU MATRICIEL À L’INITIATIQUE

“The key to meaningful and intimate relationships is to maintain a tension between mutual cognition and self-assertion.”  
Jessica Benjamin, *The Bonds of Love*

Mères et filles s’attirent et se repoussent, tels deux aimants dont les charges magnétiques seraient semblables ou opposées. Mères et filles se magnétisent et se démagnétisent à l’envi. Elles sont *chargées* d’affects, comme tous les êtres humains, mais plus encore lorsque se trouvent au centre la question des origines et celle du lien de dépendance-hiérarchie-pouvoir qui les conditionnent. Ce qui les *co-ordonne* justifie le rapport au corps, le rapport aux viscères, au primaire, c’est-à-dire tout un espace d’émotions où le raisonnable n’a que peu de place. Les interactions jouent toutes en tension. Elles sont excessives. Oscillent entre amour et désamour, reproches et culpabilité, passion et haine, fusion et rejet *ad vitam eternam*. A la vie à la mort en effet. Le lien maternel défie le temps et la mort, il remonte toujours à la source, à la source de vie. La fille fait perdurer sa mère en elle, de même que celle-ci continuera d’influencer ses décisions et ses choix de vie toute sa vie. C’est en effet un lien de vie qui les lie, et la mort ne saurait taire ce rapport originel. Prises dans un champ magnétique qu’elles créent l’une l’autre, elles s’influencent malgré la distance, se cherchent et se *décherchent*.

La force magnétique implique des pôles Nord et Sud – la mère est-elle Nord, la fille Sud ? Encore faut-il *ne pas perdre le Nord*, ni partir sans boussole dans cette quête – mais elle implique surtout un processus d’alignement, une même orientation. En ce qui concerne les aimants, les pôles identiques se rejettent, les pôles opposés s’attirent. Voilà pourquoi certains aimants refusent d’assembler, malgré la volonté de *les faire* se concilier. Ce mouvement illustre bien les relations mère-fille. Le besoin de se rapprocher mais la nécessité de s’opposer. Ambivalence. Et n’est-il pas contradictoire que les opposés soient les seuls à pouvoir s’aligner ? Alignement qui ne peut se faire que sur la base de la contradiction. Autrement dit sur la base de la différence, et de la singularité. Ceci indique peut-être, déjà, la nécessité pour les filles de se séparer de leur mère avant de

« s'aligner » sur cette dernière. De fait cette distance entre elles ne reproduirait-elle pas le même schéma que celui qui *fait passer* du matriciel à l'initiatique ? Tout d'abord similaires, ayant la biologie en commun, identiques, reflets, à la fois physiquement et psychiquement, les deux femmes finissent par se rejeter l'une l'autre – les filles repoussent leur mère ; charge commune, deux pôles Nord qui s'affrontent pour se détacher l'un(e) de l'autre. Il y a rejet du double. Il y a prise de conscience de la part des filles, une prise de conscience qui les contraint, parfois de force et par le sang, à quitter la mère... à *tuer* la mère et ce, dans le but de s'épanouir soi-même et de commencer à vivre pour soi, valorisant ses différences et affirmant son indépendance. La mère, à la fois lune et soleil, totalité et ENTIERETE dans la vie de la fille, n'est autre qu'un astre autour duquel celle-ci gravite, prise dans son champ magnétique. S'en extirper n'est pas chose aisée, le champ magnétique d'origine solaire ne diminue pas proportionnellement à la distance qu'on laisse entre l'astre et soi. Mais demeurer sous son *emprise*, selon le terme psychanalytique proposé par Françoise Couchard, serait un vrai désastre. *Le désastre de l'absence de dés-astre*. Il doit y avoir départ, il doit y avoir impulsion dans la direction opposée de l'astre de vie, de l'astre de mort, l'astre du jour, l'astre de nuit. Ce n'est qu'au prix de ce *dés-astre* – qui peut lui aussi s'avérer un réel désastre – que la quête d'indépendance des filles pourra remplir son objectif initiatique – loin du matriciel, en dehors du matriciel.

Une fois ses propres valeurs découvertes, sans dresser de parallèles entre soi et (son) *l'autre*, la fille peut enfin retrouver sa mère et commencer à créer à ses côtés, avec elle et à sa suite, continuer le livre de leurs origines, ensemble, côte à côte, ou plus justement, face à face, tout comme les aimants. Un face à face qui signifie, sur le modèle du discours « je/tu » d'Irigaray, quelque chose du genre « je te vois mais tu n'es pas moi ». Assumant toutes deux leur personnalité – *et Nord et Sud* – elles peuvent entreprendre leur ré-conciliation, leur rap-prochement, elles s'attirent et leur alignement métaphorise le lien générationnel de la branche ou du fil. Il faut que de la similitude naisse la différence, et c'est depuis la différence que le même peut être revalorisé à son tour. Les filles ont donc le devoir, en quelque sorte, de s'éloigner d'*elles* pour mieux revenir. Après s'être découvertes, après s'être *dévoilées* du voile de la ressemblance matricielle, elles peuvent *s'orienter* vers la mère et espérer construire une relation fondée sur l'égalité et le respect de chacune. Reconquérir la mère et la célébrer.

## CHAPITRE 1 : FIGURES D'UN DÉSASTRE

« Sur l'aire de la dépossession je voudrais  
pouvoir chanter »  
Assia Djebar

### **1.1 Un parcours initiatique de *filles* à *femmes***

Le lien mère-fille doit accueillir l'autre afin d'offrir une opportunité de se positionner contre la violence de son institution naturelle. Le cordon ombilical est coupé à la naissance de l'enfant et sépare ainsi corporellement la mère de l'enfant. "The cord is cut" (*The Diviners*, 250). Mais le corporel et le symbolique ne se recouvrent pas. Qu'en est-il en effet de ce cordon symbolique qui continue à attacher une fille à sa mère et *vice versa*, longtemps après la naissance. L'adolescence est la période de la vie où les enfants rompent les attaches à la *mère*. C'est la période où la dépendance instinctive et nécessaire se termine. L'enfant peut voler de ses propres ailes, et l'image du nid se dévoile communément et traditionnellement afin d'évoquer ce départ de l'enfant, ce départ de la fille depuis la mère vers l'ailleurs.

Lorsque l'enfant est petit, la mère constitue l'astre autour duquel il vit et grandit – l'astre et l'axe. La mère est soleil et lune à la fois, deux termes que Catherine Clément et Hélène Cixous opposent dans *La Jeune-née* comme l'un relevant de l'homme : le soleil, l'autre renvoyant à la femme, la lune. Pourtant, dans la symbolique solaire, ce même astre est pourvoyeur de vie et de chaleur, tout comme la mère dont elles sont des qualités communément admises. La fille a donc besoin de sa mère comme elle a besoin du soleil pour vivre. Et cette relation de dépendance s'illustre bien à travers la métaphore céleste *des astres* et de leur système planétaire. Toutes les planètes, le cosmos entier, créent une composition qui se maintient par liens réciproques. Tout tourne autour de. Tout a un sens. Une fréquence. Et si un élément disparaît, l'onde de chocs se répercute sur tout le système.

L'adolescence correspond à l'époque où la planète doit se désolidariser du soleil pour se prouver sa différence et sa légitimité, en tant que personne qui appartient à un groupe *et* demeure une individualité. Elle doit vérifier si elle peut *évoluer* seule. Il y a donc départ, il y a rupture, il y a fugue. La fille veut absolument s'inscrire en porte-à-faux face à sa mère, pour lui montrer qu'elle

*peut* le faire, et qu'elle le *fait*. La fille prend alors conscience de sa différence et la revendique. Elle explore un *univers* de différences et de possibles, sans attaches protectrices. Tous les dysfonctionnements que met au jour la relation mère-fille permettent une prise de conscience et donnent l'impulsion à une crise identitaire indispensable au *devenir-adulte*. Ces troubles de la relation maternelle rendent possible la rupture, ils en sont l'origine, ils fournissent le prétexte, la force nécessaire. Il faut *couper le cordon et prendre son envol*. Ce n'est qu'à ce prix que la fille pourra atteindre à la vie de femme. Cependant, il y faut la reconnaissance de la mère. Irigaray explique cette demande :

[...] que tu ne te réduises pas à une fonction maternelle et que tu ne me réduises pas à une fonction d'enfant. Ça voudrait dire : c'est un conflit mortel, la mère que tu as été et la mère que je vais devenir. Me laisser naître, c'est me laisser être autre chose que ta production. Si je deviens autre chose que ta production, tu continueras à exister. Si tu es femme et que je suis femme, nous ne nous réduisons pas à une simple fonction maternelle prescrite par la société.<sup>380</sup>

Cette requête, une autre psychanalyste féministe la revendique, à la même époque, de l'autre côté de l'Atlantique : Jessica Benjamin. Son ouvrage *Bonds of love : Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination* est presque contemporain du *Corps-à-corps avec la mère* d'Irigaray puisqu'ils paraissent respectivement en 1988 et 1981. Ainsi dit-elle :

The key to meaningful and intimate relationships is to maintain a tension between mutual cognition and self-assertion.<sup>381</sup>

Sur le modèle de la coupure et de la quête, il y a syntaxiquement, dans cette citation, destination, notamment à travers la répétition de la préposition "to" mais aussi dualité, « entre reconnaissance mutuelle et auto-affirmation », c'est-à-dire à la fois *toi-et-moi* et *rien-que-moi*.

Ce moment charnière correspond de plus à un autre moment charnière de la vie humaine, celui de l'adolescence, lieu de passage, passerelle entre l'enfance et l'âge adulte, lieu de transformation aussi, de mutation du corps de petite fille en celui de femme. La fille du *Désert mauve* a « quinze ans » (13), Pique dans *The Diviners* "[is] eighteen", soit dix-huit ans (3), les filles

---

<sup>380</sup> Luce Irigaray, *Le Corps*, Pleine lune, 1981, p. 66

<sup>381</sup> « La solution pour des relations significatives et intimes revient à maintenir une tension entre reconnaissance mutuelle et auto-affirmation » (Benjamin 110, notre traduction)

de *La Casa de los espíritus* grandissent dans le corps de l'œuvre textuelle et passent de l'enfance à la situation de mère, le roman devenant par ce biais lui-même roman initiatique. Enfin, la narratrice de *Rue Ordener, rue Labat* évolue également sur plusieurs années. Elle est toutefois un peu plus jeune que ses camarades dans le temps diégétique, entre huit et dix ans. La spécificité du contexte socio-politique implique toutefois une maturité de l'enfant, ce qui lui permet de figurer aux côtés des autres filles. Elle rencontre en effet les mêmes problèmes d'identification, de rupture, de remise en question de la relation maternelle, de prise de conscience de soi. Toutes les filles du corpus entament une quête, toutes traversent l'épreuve de l'initiation. Qu'est-ce à dire ? Il y va de l'« [a]dmission aux mystères », l'« [i]ntroduction à la connaissance de choses secrètes, cachées, difficiles »<sup>382</sup>. Les jeunes filles s'initient au féminin, au « mystèr[e] » de l'identité féminine et de la vie. Mais peut-on définir quelque identité féminine ? Il semble qu'elle ait partie liée avec le savoir car le maternel et le matriciel ne cessent de transmettre.

Parmi les critiques faites au personnage du roman *Prospero's Child*, de Laurence, en voici une particulièrement révélatrice : “the character of Mira shows an interesting development from a child-like state to that of a limited independence and the eventual possibility of spiritual maturity” (272). Outre le fait que cette critique est destinée au roman écrit par le personnage principal, elle retrace exactement le parcours de Morag jeune, mais aussi celui de sa fille Pique. Il y a passage, il y a évolution, « développement » et ceci implique un mouvement depuis un point d'origine, celui de l'enfance (“child”), jusqu'à un point « d'arrivée », celui de l'“independence” et de la “maturity” – “from [...] to”. Il y a passage, pour reprendre le titre de Michèle Fellous ainsi que celui de Nathalie Heinich, d'un « état de fille » à un « état de femme ». Il s'agirait donc de refuser le maternage ; et parfois la relation mère-fille va jusqu'à dénier la maternité-même, notamment à travers le personnage de Pique qui, lors de la scène où elle est alitée sur son lit d'hôpital psychiatrique, (re)nie totalement la mère.

L'adolescence constitue une étape de transit, qui peut parfois se figer, et toujours le lieu et le temps d'un renouveau. A quinze ans, Pique décide d'appeler sa mère par le surnom *Ma* plutôt que *Mum* :

“This *Ma* bit is new. It is as though Pique, at fifteen, has now decided that *Mum* sounds too childish and *Mother*, possibly, too formal. The word in some way is a proclamation of independence, a statement of the fact the distance between them, in terms of equality, is diminishing, and the relationship must soon become that of

---

<sup>382</sup> Dictionnaire Le Petit Robert, op. cit.

two adults. On balance, Morag is glad. But it will take some inner adjustment.”  
(342)

A cet âge-là, Pique continue à (se) créer, (se) renouvelant sans arrêt. Elle se situe alors dans l’entre-deux, à la fois au seuil de l’enfance et de l’âge adulte, ayant un pied de chaque côté, et n’étant nulle part à la fois – pas encore. Etymologiquement, l’adolescent, *adulescens*, signifie celui qui va vers l’âge adulte. Il s’agit en effet du participe présent du verbe *adulesco*. L’adolescence est un « [â]ge qui succède à l’enfance et précède l’âge adulte (environ de 12 à 18 ans chez les filles, 14 à 20 ans chez les garçons), immédiatement après la puberté »<sup>383</sup>. Toutes les définitions s’entendent sur l’idée de « succe[ssion] », de transmission, donc, aussi. Le narrateur crée ici une division entre “toochildish” et “tooformal”, deux états que refuse l’adolescente pour se situer au milieu, au centre. Mais elle doit pour cela créer *dans* la langue, et prononce le « *Ma* » performatif auquel la mère répondra positivement. Cet extrait des *Diviners* correspond point par point au schéma de la quête des valeurs. Il faut “proclamation” et “statement”, et ce n’est qu’à partir de ces précisions langagières et linguistiques qu’une relation d’“equality” peut se fonder. Il faut nomination aussi, pour que la double reconnaissance puisse être justifiée. A partir de tous les éléments annoncés, s’ils sont respectés, le rapport mère fille « doit bientôt devenir celui de deux adultes », le *modal* “must” révèle la forte probabilité la nature de ce nouveau lien.

Selon Jean-Claude Ruano-Borballan, l’« individu se socialise et construit son identité par étapes, au cours d’un long processus qui s’exprime forcément de la naissance à l’adolescence, et se poursuit à l’âge adulte »<sup>384</sup>.

Ainsi, de l’enfance à l’adolescence, trois phases sont distinguées :  
L’individuation primaire durant les trois premières années de l’enfance,  
l’individuation « catégorielle » jusqu’à l’adolescence et l’individuation  
« personnalisante » de l’adolescence.

En relation avec ces proches fortement empreintes de conceptions psychanalytiques, René L’Ecuyer distingue, lui, sept stades, englobant les trois stades classiques de la tradition développementaliste et quatre stades à l’âge adulte. Il est donc désormais communément admis que l’identité se construit par stades successifs dans la confrontation entre les individus au sein des groupes. Cette construction où les aspects cognitifs, les affects et les interactions sociales

---

<sup>383</sup> Petit Robert

<sup>384</sup> Halpern3, Intro (Jean-Claude Ruano-Borballan) : La construction de l’identité  
HALPERN Catherine ; RUANO-BORBALAN Jean-Claude  
Identité(s). L’individu. Le groupe. La société  
Auxerre : éditions Sciences humaines, 2004. 391 p.

sont consubstantiels, s'exprime pour l'individu sur le double registre de la similitude et de la différence.<sup>385</sup>

« [S]imilitude et [...] différence » : exactement comme l'image miroitante du couple mère-fille. Le rapport au temps s'avère des plus importants dans le cadre de cette « construction ». Mélanie, chez Brossard, répète indéfiniment qu'elle a « quinze ans », trait linguistique et scriptural qui marque le corps de l'œuvre-même. Mais aussi qui la rythme, et lui donne forme. La structure. Tout comme l'objectif clef de l'adolescence, moment où la fille accède à une identité femme, est moins affaire d'identification que déstructuration. La construction ne limite ni n'emprisonne le sujet.

Le fait-même que Mélanie soit une adolescente joue un rôle essentiel dans la diégèse. La période de l'adolescence est la période sensible quant à l'identité et la liberté de la fille dans la relation maternelle. C'est une période de transition où se déroule le processus de détachement par rapport à la mère. Michèle Fellous insiste sur cette évolution *De L'Etat de fille à l'état de mère* dont elle tire le titre de l'un de ses ouvrages. Il est impressionnant de remarquer l'importance que donne le personnage de Mélanie à son âge, « quinze ans », indication répétée six fois en moins de quarante pages<sup>386</sup>. La narratrice insiste sur le fait qu'elle est « très jeune » (11, 13, 20) ; et ces répétitions (quasi-hypnotiques) contribuent au caractère poétique du roman. Ce détail, qui finit par ne plus en être un, devient caractéristique de l'histoire et de la crise que traverse Mélanie<sup>387</sup>. Charlotte Sturges qualifie ce personnage d'« héroïne en devenir, en voie de formation ». Mélanie est un personnage mystérieux et obscur qui, selon Larry Steele, « correspond à une certaine image de rébellion associées aux Etats-Unis »<sup>388</sup>. Seule, volontairement hors de la société, loin de « l'humanité » et de la « civilisation », séparée de sa mère, Mélanie atteint un état d'euphorie lorsqu'elle se rapproche du néant : « J'avais dans la vie, les yeux fous d'arrogance. J'avais quinze ans. C'était un délice comme un pouvoir de mourir ou de s'enfoncer dans la nuit avec des cernes autour des yeux, des espaces absolument délirants à proximité du regard » (12).

Ce personnage vit une véritable crise existentielle d'absolu : elle court à (sa) perte ; ne cesse d'affirmer sa solitude dans un monde qui ne la « voit pas », sa mère surtout : « *Je bois une bière et*

---

<sup>385</sup> Halpern, *op. cit.*, p. 4.

<sup>386</sup> (13, 15, 25, 36, 44, 48)

<sup>387</sup> L'expression « crise d'identité » apparaît tout d'abord sous la plume du psychologue Erik Erikson et dont il dit qu'elle est la plus importante à l'adolescence, sans exclure son éventuelle présence plus tard. Erikson s'est spécialisé sur le sujet des interactions entre l'humain et la société.

<sup>388</sup> « Fascination et déception : L'Amérique dans *Le Désert mauve* de Nicole Brossard et *Une histoire américaine* de Jacques Godbout »

*personne ne s'aperçoit que j'existe* » (15). Cette fragilité au Niveau de l'affirmation de soi est révélatrice de son comportement envers sa mère et Lorna.

Très jeune, je fus sans avenir comme la baraque du coin qui fut un jour incendiée par des gars « venus de loin », disait ma mère qui leur avait servi à boire. Un seul d'entre eux était armé, m'avait-elle juré. Un seul parmi eux. Tous les autres étaient blonds (11).

Cette comparaison à un objet quelconque, « la baraque du coin », révèle une sous-estimation de la part de la jeune fille. A travers ce procédé, Brossard insiste sur une « présence-absence » paradoxale, et plus intense d'être paradoxale. Non seulement elle se compare à la baraque, mais plus encore à la destinée de cette baraque : une petite maison incendiée par des hommes. En effet, la forme passive du verbe incendier met en relief le vandalisme de ces derniers. Néanmoins, malgré l'insistance sur la négativité qui se dégage des hommes, le paradoxe fait écho à l'acte de la mère qui semble aller dans le sens de l'incendie de la baraque, et par métonymie, de celui de sa fille. En effet, n'est-ce pas elle qui sert à boire aux incendiaires ? Le fait qu'elle remplace la dirigeante du bar à ce moment là n'est pas anodin. Véritable *alma mater* dans cette séquence, elle pourvoit aux besoins des terroristes et se trouve associée à la destruction symbolique de sa fille. Nous pourrions aller plus loin, et associer par paronomase ces hommes « blonds » et « l'homme long », personnage singulier qui porte une arme... Cet « homme long » séjourne aussi dans un motel, et c'est lui qui s'interposera entre Mélanie et Angela Parkins<sup>389</sup>. Alors qu'Angela est tuée à la fin, et pas par n'importe quelle arme, mais par une arme à feu, Mélanie se voit ici métaphoriquement incendiée de l'intérieur, telle une prédiction. Le feu destructeur provient toujours de main d'homme, ce genre d'être humain dont l'existence se réduit pour Kathy à une nature fictionnelle, « comme s'ils avaient vu le jour dans un livre » (11). Le récit leur refuse toute généalogie, leur préférant une généalogie de femmes (91<sup>390</sup>), ainsi que, par ailleurs, Luce Irigaray le revendique dans les ouvrages théoriques.

La transition « [d]e l'être-fille au devenir-femme » pose problème<sup>391</sup>. Mélanie a besoin d'un modèle. Cette étape passe à la fois par une reconnaissance de la mère à l'endroit de sa fille en tant que femme, et par la prise de distance de la fille d'avec sa mère. Mélanie donne à son départ une cause qui est le comportement même de la mère envers elle :

---

<sup>389</sup> dans l'histoire et à travers l'intervention matérielle du dossier photographique (102-116)

<sup>390</sup> Lorna est fille unique, elle vivait au départ avec sa mère et sa grand-mère, elle est donc elle aussi issue d'une famille où la généalogie se limite aux femmes – la femme y est donc valorisée.

<sup>391</sup> 5<sup>ème</sup> partie de *Mères-filles, Une relation à trois*.



Tu regardes Lorna et tu ne vois rien autour. (...). Tu ne me vois pas.  
(...)/Tu existes trop en moi parce que tu ne me parles jamais. Je suis obligée  
d'imaginer ta tendresse, d'inventer des dialogues dans lesquels tu me dis ton  
amour, ton estime, ton appréciation (127-128).

Afin de « couper le cordon », la fille procède au meurtre symbolique de la mère. Ce matricide se situe à la fois au Niveau du langage et de l'action. Mélanie affirme directement sa volonté d'indépendance dans cet unique dialogue des deux personnages féminins<sup>392</sup>. L'incompatibilité et l'incompréhension régnant entre elles ne peut se terminer qu'avec le départ de Mélanie. « En quittant la maison, la fille expérimente ce qu'est une identité autonome, où l'on existe en tant que personne à part entière et non plus en tant qu'occupante d'une place prédéfinie dans une configuration familiale »<sup>393</sup>. L'absence de la mère lors du processus d'identification et de libération de la fille assure *a posteriori* la persistance de la relation maternelle ainsi que l'affirmation d'une lignée féminine – et non leur anéantissement, comme on pourrait s'y attendre. Nous reviendrons sur ces points.

Chez Allende en revanche, les filles ne quittent pas leur mère, ne s'opposent pas. Et peut-être pourrions-nous expliquer cette absence de rupture par le fait, par exemple, que les mères confirment déjà cette égalité de femme à femme depuis le berceau, considérant l'enfant comme s'il était adulte.

A una edad en que la mayoría de los niños anda con pañales y a cuatro patas, balbuceando incoherencias y chorreando baba, Blanca parecía un enana razonable, caminaba a tropezones, pero en sus dos piernas, hablaba correctamente y comía sola, debido al sistema de su madre de tratarla como persona mayor.(151)

L'enfant s'oppose ici à la « mayoría de los niños » du fait qu'elle paraît avoir un comportement plus avancé. Un système d'oppositions binaires se crée. Si « la majorité » « anda con pañales y a cuatro patas, balbuceando incoherencias y chorreando baba » Blanca en est presque l'opposé. Et cette différence dans l'égalité est très intéressante, rendue par la polyptote attribuant « la majorité » à celle des enfants alors que l'adjectif « mayor » définit Blanca et le fait que, seule, elle s'oppose à cette majorité non majeure. En effet, s'il y a des départs dans ce roman, Blanca part notamment au collège mais sans un mot, le lecteur souvent ne le sait pas (189). Quant à son entrée dans l'adolescence, Clara ne s'en rend pas compte mais les narrateurs expliquent que cette relation mère-

---

<sup>392</sup> Dans le « livre à traduire »

<sup>393</sup> Eliacheff 280

filles étant fondée sur un lien extrêmement solide, valorisant la nature-même de chacune, elle ne peut être remise en question. Blanca connaît sa mère et l'accepte telle qu'elle est (190).

La relación de ambas no sufrió grandes cambios con el desarrollo de la muchacha, porque estaba basada en los sólidos principios de la total aceptación mutua y la capacidad para burlarse juntas de casi todas las cosas de la vida. (190)

## 1.2 Qui sommes-nous ? Nous sommes différentes

L'identité n'est plus considérée par les chercheurs comme une substance, comme un attribut immuable de l'individu ou des collectivités, telle qu'avait pu l'être la culture, par exemple. Les recherches contemporaines rappellent toutes, avec insistance, que l'image et l'estime de soi, les identités communautaires ou politiques s'élaborent dans des interactions entre les individus, les groupes et leurs idéologies. Elles soulignent toutes que la base de l'identification est psychologique, qu'elle se construit et s'actualise sans cesse<sup>394</sup>

Il s'agit alors de réfléchir sur le *moi*, le moi en tant qu'il est différent du *elle*. Comment les filles se représentent-elles ? Comment les mères se voient-elles ? Quelle maîtrise avons-nous de ce processus d'identification du sujet en construction ?

Plus généralement, les réflexions sur l'identité individuelle s'ancrent aujourd'hui autour de l'étude de la notion de « soi » (image de soi, représentation de soi, construction de soi, contrôle de soi, etc.). Le soi peut se définir comme « *un ensemble de caractéristiques (goûts, intérêts, qualités, défauts, etc.), de traits personnels (incluant les caractéristiques corporelles), de rôles et de valeurs, etc., que la personne s'attribue, évalue parfois positivement et reconnaît comme faisant partie d'elle-même* »...<sup>395</sup>

En effet, « la notion de soi » correspondrait à ce mot vague d'identité, employé pour tout et pour rien, devenu prosaïque, vulgarisé. Sans doute faudrait-il dire plutôt les identités.

Parmi les éléments à prendre compte, il y aurait d'abord, selon le modèle de L'Ecuyer, tout ce qui englobe les sentiments, c'est-à-dire la relation à *l'autre*. Le deuxième critère relèverait, quant à lui, de l'interaction entre nous et le monde. Enfin, le dernier critère concernerait l'aspect

---

<sup>394</sup> HALPERN Catherine ; RUANO-BORBALAN Jean-Claude , *Identité(s). L'individu. Le groupe. La société* Auxerre, éditions Sciences humaines, 2004, p. 4.

<sup>395</sup> L'Ecuyer R. *Le Développement du concept de soi*, de l'enfance à la vieillesse, Presses de L'univ de Montréal, 1994.

intellectuel. Trois centres, trois nœuds, *une* identité ? Mais comment pouvons-nous interpréter l'article indéfini *une* identité ? Sachant qu'elle est multiple, et variable, qu'elle s'enrichit ou qu'elle se perd. Et comment arrêter des « critères d'identité » ? Les ouvrages sur le sujet s'accordent à parler de langues, de nationalités, de famille, de sentiments, mais tout reste très vague, dans l'entre deux du *double bind-double blind*<sup>396</sup>. Nous sommes en effet nous-mêmes aveugles à notre « identité ». Dont la seule objectivité est celle de nos papiers – des papiers *d'identité*. On pense ici à l'une des acceptions du terme “bind”. Il s'agit du sens familier qu'il prend dans l'expression “to be in a bind” qui signifie « être dans le pétrin ». Ne le sommes-nous pas dès lors qu'il nous est demandé de *révéler notre identité* ? Difficile à définir, l'identité se laisse aussi pétrir dans un pétrin empli d'une multitude d'ingrédients disparates.

Pour certains enfin, l'identité renvoie seulement à la nationalité ou à l'ethnie, ce qui est erroné, mais fait sens à la lecture de *The Diviners*, puisqu'il s'agit d'une question fondamentale pour la jeune fille.

Trop souvent le terme identité est utilisé dans un sens très restrictif équivalent à identité ethnique. Or l'identité d'un individu présente une complexité et une dynamique qui se perdent dans cette simplification. Comme le précise Henri Tajfel (1974), l'identité sociale est la dimension de la conception de soi de l'individu qui résulte de sa connaissance d'appartenance à un ou plusieurs groupes. Pour lui, le concept de groupe est de nature psychologique dans la mesure où il se réfère à une entité cognitive chez l'individu qui, à la suite d'un mécanisme de catégorisation sociale, a reconnu certains individus comme ayant des caractéristiques communes entre eux et lui-même. Cette catégorisation sociale permet à l'individu d'ordonner son environnement social suivant différents critères.

Ainsi, le groupe social inclut non seulement le groupe linguistique (partageant une même langue ou plusieurs), le groupe culturel (partageant une même culture ou plusieurs) et le groupe ethnique (partageant une même hérédité ou plusieurs) (Hamers et Blanc, 1983), mais aussi, pour nous, toutes les situations et caractéristiques par lesquelles un individu s'identifie à un groupe social qui le situe par rapport aux autres, tels que le groupe professionnel, le groupe économique, l'origine géographique, l'âge, le sexe, les handicaps, ou encore des identifications plus ponctuelles comme les situations d'interaction particulières (rencontres entre amis, entre collègues) ou les réunions involontaires dans un lieu commun (les clients d'un café, les passagers d'un train).<sup>397</sup>

---

<sup>396</sup> L'adjectif anglais “blind” signifie aveugle.

<sup>397</sup> 226-227 Kasparian, Identités et dynamique identitaire  
Identités sociales d'un individu

Tout fait identité ? Ces tentatives de définition(s) rendent néanmoins compte d'une dynamique identitaire qui se joue en-deçà, de même qu'elles révèlent explicitement la forme que peuvent prendre ces identités entre elles, car elles sont toutes en mouvement et entrent en contact les unes avec les autres de manière incessante. Elles se superposent, se bousculent. Et comme pour les relations mère-fille, l'image du kaléidoscope est doublement appropriée. En fonction du mouvement impulsé, les modifications débordent les unes les autres et créent une myriade de possibilités. Dans sa démarche qui considère l'identité comme multiple, Derrida dans le premier chapitre de *La Grammatologie*, arrive à la pluralité du trait et au concept de *différance*, se refusant à chercher une quelconque solution de la multitude, quiest, c'est tout.

En venir à reconnaître [...] à l'horizon des chemins heideggériens, et encore en eux, que le sens de l'être n'est pas un signifié transcendantal [...] mais déjà, en un sens proprement inouï, une trace signifiante déterminée, c'est affirmer que dans le concept décisif de différence ontico-ontologique, tout n'est pas à penser d'un seul trait : étant et être [...] seraient, en un style original, dérivés au regard de la différence<sup>398</sup>.

Ceci donne lieu à la « pensée de l'écart ». Différer, s'écarter, zigzaguer : Aucune ligne n'est droite, toutes les identités peuvent se juxtaposer, s'opposer, se contourner ou entrer en collision. Cette coïncidence du pluriel et du différent est abordée par *The Diviners* où le nourrisson est considéré comme quelqu'un qui, par rapport à sa mère, "would be part hers, and its own person" (269), à la fois partie de la mère et sa propre personne. Provenant de la mère : comme l'origine, il trouve quand même son identité propre. Et cette différ-a-nce s'accroît lorsqu'il est question d'adoption. Mère et fille adoptives sont issues de familles diamétralement opposées, aucun cordon ne les a reliées. Une succession d'opposition sont d'ailleurs présentées dès lors que l'auteur veut comparer les deux personnages féminins : "Prin minds the heat, but Morag doesn't" (33), d'un côté la « mère », la virgule et la conjonction de coordination "but" que renforcent le premier verbe à la forme affirmative, le second à la forme négative. Morag va même jusqu'à se demander si Prin « est une personne ». "The Big Fat Woman sighs. She is so fat – can she be a person? Can people look like that?" (24). L'obésité du personnage contraste en effet avec la petite fille. La fille serait prête à exclure le personnage de la catégorie des êtres humains, à partir de son incompréhension face au poids du corps. Y a-t-il compatibilité entre le mot "person" et l'adjectif "fat" ? C'est que la petite fille questionne, alors qu'elle n'avait encore jamais dû voir de personnes obèses. Or cette opposition en rapport avec la chaleur, bien que pouvant apparaître totalement anodine, anecdotique,

---

<sup>398</sup>J. Derrida, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, 1967, p. 38

resitue bien la question de l'identité au – et à son – point de départ : le corps. Dans ce contexte de l'adoption, où il n'y a pas eu transmission génétique de Prin à Morag, l'opposition des deux femmes fait d'autant plus sens. Le manque d'éducation de Prin est aussi indiqué, et la plupart du temps depuis le point de vue de Morag : “She [...] wasn't none too bright (you were supposed to say wasn't any too bright but Prin didn't know that)” (29). Il ne peut donc y avoir transmission ici, puisque Prin manque de *savoir*. Elle ne transmet rien, elle demeure stérile. Et son état général en témoigne métaphoriquement. Les varices du personnage indiquent elles aussi un problème vital, quant à la circulation de la vie, la circulation du liquide sanguin qui ne *circule* plus comme il faut (35). Ses valeurs de vie sont donc extrêmement réduites, par conséquent non-transmissibles, surtout depuis que son fils est mort-né – ce qui renforce sa stérilité à la fois corporelle, linguistique, affective, intellectuelle :

“That's why I don't, you know, look after you better, sort of. I'm that sorry, Morag.”

[...]

Prin wipes Morag's eyes with fat warm hands.

“The Lord knows I care about you. I lost my only one.”

“[...] Strangled on the cord. A boy. Dead when born.”

“What? What cord? What means Cord? Dead when born? Oh. How could you be born and dead at the same time? Oh –” (36)

Ce contexte en fait donc une femme résignée, dont l'une des occupations favorites consiste à contredire son mari ou à effectuer des remarques déplacées (71). La conséquence est évidente, le mari la remplace auprès de la fille. Il y a donc divergence entre mère et fille ici, il y a même prise de distance, voire abîme au fil des pages.

Dans *Rue Ordener, rue Labat*, les deux mères s'opposent en ce qui concerne leur religion, nous en avons déjà parlé, et du coup la fille se situe elle aussi *entre-deux*. Quant au comportement, il est intéressant de remarquer la distinction entre la mère juive, liée à la profusion des cris, alors que la fille se singularise par son *épure*, sa pudeur et ses ellipses scripturales. L'auteur utilise notamment l'art pour se *dé-voiler*, pour se *ré-véler*, – mais le voile est toujours présent – pensons aux références à de Vinci ou Hitchcock, mais aussi à ses titres d'ouvrages comme *Camera obscura* qui lui sert d'écran pour parler de l'enfermement auquel sa mère la réduisait en guise de punition, parler ou plutôt *écrire*, toujours, « la chambre noire »<sup>399</sup>.

---

<sup>399</sup> Ecrire, contrairement à parler, revient à pouvoir *dire l'indicible*. « De lui, il me reste seulement le stylo. [...] Je le possède toujours, rafistolé avec du scotch, il est devant mes yeux sur ma table de travail et il me contraint à écrire, écrire.

Mes nombreux livres ont peut-être été des voies de traverse obligées pour parvenir à raconter “ça”. » (9)

(Rue Ordener, quand elle ne pouvait pas venir à bout de nos cris, de nos pleurs ou de nos disputes, elle nous enfermait dans une chambre noire<sup>400</sup> qui servait de débarras, nous menaçant de la venue de « Maredewitchale<sup>401</sup> ». Comment s'en sortir ? [...])(85-86)

L'organisation du récit autobiographique en chapitres replace le récit dans l'univers de la fiction, il n'y a qu'un effet de réel, illusion, mirage. Dans le corps du récit, d'autre part, les titres des chapitres ne sont pas fournis, ils le sont dans la table des matières seulement. Or, un titre ne relève-t-il pas du domaine de l'identification ? Encore une fois il y a brouillage, flou, cachette, dissimulation, écran, illusion. Et si dans tout notre corpus, il revient aux femmes de prénommer leur fille, leurs créatures, ne faudrait-il pas utiliser le refus des titres pour repenser le matriciel et le re-questionner ? Du point de vue de la création artistique. Quelle légitimité pour la mère de nommer ? Mais aussi, à quoi sert le nom, le prénom ? Surtout s'il doit être dissimulé, modifié, transformé, car c'est toujours bien de formes dont il est encore question. Il y va de la forme de l'œuvre, de la forme des chapitres, du texte en tant que corps de l'œuvre littéraire. Parcourir les pages restantes du livre jusqu'à la fin pour y trouver la table des matières, la liste des noms – comme celle des « Morts pour la patrie » –, reviendrait alors à un parcours initiatique apportant *le* savoir, celui du nom *nié*, celui de l'identité *déniée*. Traverser tous les chapitres et toute l'Histoire comme autant d'épreuves initiatiques pour trouver le nom, pour *retrouver son* nom, après la « Libération », chapitre XVII (67)<sup>402</sup>.

La façon de nommer les chapitres évoquent en effet le nom propre par l'absence d'articles. Les termes ne sont jamais ni définis ni indéfinis, ils font allégories. A la manière de la madeleine de Marcel Proust – semblable et différente –, ils font resurgir des événements, des sensations, des mots – et des souvenirs, bien sûr<sup>403</sup>.

[...] peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé ; les formes – et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot – s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion

---

<sup>400</sup> La citation suivante est une note de Sarah Kofman, dans *Rue Ordener, rue Labat* : « J'ai écrit un petit livre intitulé : *Camera obscura* ». Hors du récit, en marge au bas de la page, elle est exclue du corps du texte, exclue de la fiction. Elle réfère en effet à un indice autobiographique en même temps qu'elle revendique la maternité de la création littéraire, la maternité du texte.

<sup>401</sup> Autre note de Sarah Kofman, issue de *Rue Ordener, rue Labat* : « Dans *Comment s'en sortir ?*, *Cauchemar*, je fais allusion à ce personnage du folklore juif, dont le nom dérive de la racine indo-européenne *mer* qui a donné toutes sortes de mots évocateurs de la mort, plus précisément de la mort lente, par manducation ou par étouffement. »

<sup>402</sup> Le titre exact de ce chapitre est au pluriel : « Libérations », à la fois individuelle et collective. Libération de tout un pays et de chacun de ses habitants, mais aussi libération de la mère biologique de la narratrice, que ce changement historique *replaces* à sa *place*. Notons de plus l'utilisation des chiffres en caractères romains qui remplacent les noms des titres, mise en abyme de la *re-nomination*, ou plutôt de la *re-numérisation* des prisonniers des camps de la mort.

<sup>403</sup> Marcel Proust, *Du Côté De Chez Swann*, dans *A La Recherche du temps perdu*, tome 1, Pierre Clarac et André Ferré (éds.), Paris, Gallimard (coll. « La Pléiade »), p. 43 *sq.*

qui leur eût permis de rejoindre a conscience. Mais, quand un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.<sup>404</sup>

Les objets, les lieux, les concepts font titres chez Kofman et sont *revenances* du matriciel : Stylo ; Zigzag ; Fêtes et interdits ; Séparations ; Errances ; Scellés ; Paravent ; Idylle ; Merville ; Rue Notre-Dame-des-Champs ; L'Hay-les-Roses ; L'hôpital ; Hendaye – Moissac – impasse Langlois ; ou encore « Une femme disparaît ». Ces mots évocateurs, axes directeurs de la narration sont, de plus, autant de biographèmes que ceux de Roland Barthes<sup>405</sup>. Ils matricent la pensée, matricent les souvenirs, le passé et l'Histoire.

A un tout autre Niveau, chez Allende, c'est le comportement de Clara, de "naturalezastrafalaria", qui la distingue de la mère et lui apporte des éléments identificatoires magiques et surnaturels (56)<sup>406</sup>. Si sa sœur Rosa était désignée comme "Rosa, la bella"<sup>407</sup>, Clara est "clarividente"<sup>408</sup>, c'est-à-dire clairvoyante, comme l'indique le prénom lui-même. Le personnage comprend les choses, avec discernement et *lucidité* – notons ce même champ lexical de la lumière lié à la connaissance et à la transmission matricielle.

Si l'on sépare "Clarividente" en deux, d'un côté son prénom Clara, de l'autre l'adjectif "vidente" qui signifie "voyant", synonyme de "adivino" ou "profeta", c'est-à-dire celui qui voit avec d'autres yeux, c'est exactement ce que dit Morag au sujet du "diviner" Royland<sup>409</sup>. L'adverbe "claro" dit, de plus, l'évidence et il est vrai que le futur se dessine au présent comme une évidence, devant ce personnage. L'adjectif "claro", au féminin "clara", signifie quant à lui « clair, net » bien sûr, mais aussi le vide, la place libre. Or Clara n'épouse-t-elle pas le fiancé de Rosa décédée avant le mariage ? Clara va en effet occuper la place laissée vide. Enfin, en météorologie, Clara renvoie à une éclaircie, et c'est bien elle qui, dans le roman, illumine tout sur son passage, jusqu'à son mari qu'elle parvient à transformer. Alors qu'elle se définit à travers ses capacités surnaturelles :

---

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>405</sup> Roland Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes.

<sup>406</sup> Nature bizarre, extravagante ou encore abracadabrante.

<sup>407</sup> Titre du chapitre n° 1, p. 49.

<sup>408</sup> Titre du chapitre n° 3, p. 122.

<sup>409</sup> "Eyesight terrible [...]. Of course, his work did not depend upon eyesight. Some other kind of sight. A water diviner."  
(4)

“habilidades telepáticas” (124), “decifrando sueños” (125), “veía el futuro y conocía la intención de la gente” (125), les mêmes verbes la caractérisent : les verbes “anunciar”, “adivinar” “predecir” (125 etc.). Sa fille Blanca, en revanche, “no manifestaba la menor inclinación natural por el espiritismo de su madre” (190). Dans cet extrait, ni matriciel ni initiatique : l’“inclinación natural”, sorte d’oxymore acquis/inné, savoir/talent, initiative/héritage maternel est niée par la négation du verbe. Blanca ne marche pas sur les traces magiques de sa mère. Outre cet aspect, une métaphore filée à l’échelle du roman révèle différences physiques et symboliques entre sœurs, tantes, mères et filles et ce en rapport avec les éléments naturels de sorte que chacune se voit attribué un trait différent auquel correspond des bribes d’identité. Rosa “la bella”, la belle Rosa a *hérité* – ? de qui ? aucune matrice humaine n’en est à l’origine, nous apprend-on, au contraire, “parecía fabricada de un material diferente al de la raza humana. Nívea supo que no era de este mundo aun antes que naciera” (52) – d’une beauté surnaturelle<sup>410</sup>, la traduction de Poche traduit d’ailleurs ce qualificatif, proche des épithètes homériques et dont la signification ici renforce l’identité quasi-mythologique de Rosa, par « magnifique ». La mère de Rosa elle-même s’étonne de la beauté de sa fille à chaque fois qu’elle la regarde, ce qui implique davantage de différences physiques que de ressemblances entre elles : “[s]u extraña belleza tenía una cualidad perturbadora de la cual ni ella escapaba” (52). La forme n’a rien de matriciel ici. Mais la “rosa” est une rose, *topos* de la fleur fragile et fugace, tant célébrée en poésie, comme dans les *Sonnets pour Hélène* : « Vivez, si m’en croyez, n’attendez

---

<sup>410</sup>«Posó la vista en Rosa, la mayor de sus hijas vivas, y, como siempre, se sorprendió. Su extraña belleza tenía una cualidad perturbadora de la cual ni ella escapaba, parecía fabricada de un material diferente al de la raza humana. Nívea supo que no era de este mundo aun antes que naciera, porque la vio en sueños, por eso no le sorprendió que la comadrona diera un grito al verla. Al nacer, Rosa era blanca, lisa, sin arrugas, como una muñeca de loza, con el cabello verde y los ojos amarillos, la criatura más hermosa que había nacido en la tierra desde los tiempos del pecado original, como dijo la comadrona santiguándose. Desde el primer baño, la Nana le lavó el pelo con infusión de manzanilla, lo cual tuvo la virtud de mitigar el color, dándole una tonalidad de bronce viejo, y la ponía desnuda al sol, para fortalecer su piel, que era translúcida en las zonas más delicadas del vientre y de las axilas, donde se adivinaban las venas y la textura secreta de los músculos. Aquellos trucos de gitana, sin embargo, no fueron suficiente y muy pronto se corrió la voz de que les había nacido un ángel. Nívea esperó que las ingratas etapas del crecimiento otorgarían a su hija algunas imperfecciones, pero nada de eso ocurrió, por el contrario, a los dieciocho años Rosa no había engordado y no le habían salido granos, sino que se había acentuado su gracia marítima. El tono de su piel, con suaves reflejos azulados, y el de su cabello, la lentitud de sus movimientos y su carácter silencioso, evocaban a un habitante del agua. Tenía algo de pez y si hubiera tenido una cola escamada habría sido claramente una sirena, peros sus dos piernas la colocaban en un límite impreciso entre la criatura humana y el ser mitológico. A pesar de todo, la joven había hecho una vida casi normal, tenía un novio y algún día se casaría, con lo cual la responsabilidad de su hermosura pasaría a otras manos. Rosa inclinó la cabeza y un rayo se filtró por los vitrales góticos de la iglesia, dando un halo de luz a su perfil. Algunas personas se dieron vuelta para mirarla y cuchichearon, como a menudo ocurría a su paso, pero Rosa no parecía darse cuenta de nada, era inmune a la vanidad y ese día estaba más ausente que de costumbre, imaginando nuevas bestias par bordar en su mantel, mitad pájaro y mitad mamífero, cubiertas con plumas iridiscientes y provistas de cuernos y pezuñas, tan gordas y con alas tan breves, que desafiaban las leyes de la biología y de la aerodinámica. Rara vez pensaba en su novio, Esteban Trueba, no por falta de amor, sino a causa de su temperamento olvidadizo y porque dos años de separación son mucha ausencia.»(52-53). Et bien d’autres références à « sa beauté inhumaine » (“su belleza inhumana”) jalonnent le premier chapitre du roman (71, 72, 79, 82 etc.)



à demain : / Cueillez dès aujourd’hui les roses de la vie »<sup>411</sup>. Rosa va en effet se faner très rapidement. Tout la relie à l’eau et à l’air, éléments souples et flottants, fluctuants et étherés. Ainsi est-elle “un habitante delagua”, “Tenía algo depez” : ce qui fait écho au mot laissé par Pique avant sa fugue, mot dans lequel elle se compare à une Ondine, autre figure aquatique mythologique : Nixe, génie aquatique, nymphe ou naïade dont les cheveux couleur d’or correspondent bien à la description de Rosa. Il y a en effet comparaison entre ses cheveux et le motif de la cascade au bord de laquelle les Nymphes passent leur temps à se coiffer<sup>412</sup>. Aussi est-elle hybride, “si hubiera tenido una cola escamada habría sido claramente una sirena”(52) – la queue, ultime élément pour faire de Rosa une « sirène » (76), une “belleza de fondo de mar” (77). Cette même différence physique caractérise aussi le couple Pique-Morag. Le père de Pique est asiatique, mais Laurence dissimule cette nationalité toute une partie du roman, jusqu’à la première rencontre de l’enfant par une amie de la mère. Le lecteur n’a en effet aucune connaissance de la nationalité du personnage de Jules Tonnerre, pourtant dans la même classe que Morag dès l’école élémentaire – il est donc bien présent dans l’histoire diégétique avant la naissance de sa fille. Mais l’auteur occulte cette partie de son identité. A quoi bon la livrer ? L’ethnie est-elle si *différente*, si *visible* qu’il faille absolument la livrer, telle des stigmates discriminantes ? Laurence repense en effet ici la différence, et choisit, en ne mentionnant pas cet aspect identitaire, de refuser une position que l’on pourrait qualifier d’anti-raciste, en essayant de valoriser sa nationalité pour la faire accepter au lecteur comme quelque chose de « normal ». Qu’est-ce que la normalité ? Une simple catégorieréductrice friande de préjugés. Est-il important de savoir que Jules est grand, petit, athlétique ou chauve ? Laurence semble dire qu’il en est de même pour l’identité ethnique. La mentionner changerait-elle quelque chose ? Ne pas stigmatiser le personnage jusque sur son corps, jusque dans son corps, telle est une problématique chère à Laurence. Par voie de conséquence, le lecteur se trouve aussi surpris que Julie lorsqu’elle découvre la petite Pique pour la première fois.

[...] seeing the baby for the first time says *My gosh*. Morag bristles.  
 “It’s okay,” Julie says quickly. “I was only a little surprised, is all.”  
 “You remember Skinner Tonnerre, Julie?”  
 “Sure. Well, my goodness. Small world.”  
 They do not discuss it again. (251)

“*My gosh*” en italique, expression de la surprise de l’observatrice et preuve de la non-coïncidence entre ses attentes et la réalité. La naissance de Pique non plus ne donnait aucun indice quant aux origines de Pique. Rien de surprenant à ce que ce détail ne surprenne pas la mère, cette

<sup>411</sup> Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, Gustave Cohen (éd.), Paris, Gallimard (coll. « La Pléiade »), 1965. Ronsard « Quand vous serez bien vieille », *Sonnets pour Hélène*, II, 24, 1578

<sup>412</sup> “su largo pelo cayendo como una cascada vegetal hasta el suelo.”(76).

caractéristique physique, pour elle, n'a d'autre implication que la couleur des yeux ou des cheveux. Certes, mais Pique est loin d'être de cet avis, en grandissant, d'où le fait que l'écriture elliptique de Laurence, sa façon de livrer les renseignements, ou son choix délibéré de les occulter s'avère très intéressante. Pique se sent exclue de sa propre identité physique, se sent étrangère à son propre corps. Lorsque sa mère remarque les tresses dans les cheveux de sa fille, la conversation s'oriente sur les origines, à la fois « incomprises » et « mystérieuses » :

“Also, I’m part-Indian – it’s suitable, isn’t it?”

“I don’t think I’m hearing you very accurately. What’re you trying to say?”

“I don’t know,” Pique said. “I don’t want to split. I want to be together. But I’m not. I don’t know where I belong.”

“Does it have to be either/or?”

Pique’s eyes became angry.

“I don’t guess you would know how it feels. Yes, maybe it does have to be either/or. But I was brought up by you. I never got much of the other side.”

Once again, the reproach. Not to Jules; to Morag. When Pique wielded that particular knife, it always founded its mark, as she very well knew.

“I told you what I could.”

“Sure,” Pique said. “But it wasn’t much, was it? I never knew what really happened. There was only that one time, when my dad was here – when I was fifteen, eh? And he said a lot of things. And the songs – I’ve got those. And he said some more, when I was him in Toronto, this time. But some of those stories you used to tell me when I was a kid – I never knew if they happened like that or not.”

“Some did and some didn’t, I guess. It doesn’t matter a damn. Don’t you see?”

“No,” Pique said, “I don’t see. I want to know what really happened.”

Morag laughed. Unkindly, perhaps.

“You do, eh? Well, so do I. But there’s no one version. There just isn’t.”

“Maybe not,” Pique said, dispiritedly. “I’m sorry, Ma, going on like this. It’s part of things which are worrying me.” (287)

La coiffure comme origine de la conversation, élément impulsant l’interrogation concernant les origines ethniques. La coiffure comme reflet de l’identité. Mais la jeune fille cherche une coïncidence : “it’s suitable, isn’t it?”, comme si l’apparence physique et l’identité devaient absolument ne faire qu’un. Pique considère en effet ‘identité comme un concept réducteur exclusif qui ne laisse pas de place au deux, seulement au un. Or la jeune fille est métisse, comme son père avant elle. Elle se situe donc dans l’entre-deux, sur le seuil entre deux groupes ethniques, un pied dans chaque, moitié moitié. La dynamique identitaire construit le roman *The Diviners*. Tout comme tout adolescent(e), Pique cherche sa place et recherche l’unité, la complétude, cependant elle ressemble à ses deux parents et à aucun des deux. “I don’t want to split. I want to be together. But

I'm not. I don't know where I belong". Autant de termes signifiant son désastre, loin de l'astre de l'entièreté. Son discours relève du manque, de la lacune, du tronqué, aussi. Elle se considère comme incomplète, elle n'est que moitié, rupture, scission : "part-Indian". Elle témoigne notamment de cette division interne à travers le verbe « déchirer », « diviser » "to split" et la volonté d'être rassemblée, unie, à travers le verbe vouloir ("I want to") et l'adverbe "together". Mais cette volonté ne suffit pas, car l'auxiliaire « être » qui suit est à la forme négative : le statut, l'état, la nature, le tout complet lui sont refusés : « elle veut [...]. Mais ne l'est pas ». La négation du verbe savoir ("to know") consolide son inquiétude : l'ignorance des origines, l'éternel « *qui suis-je* » ? Pique recherche l'appartenance à un lieu ("where I belong") mais celui-ci lui est nié aussi. Ni épitrochasme ni stichomythie, les phrases courtes se succèdent toutefois, le rythme est rapide, saccadé, morcelé comme elle, fragmenté. La mère répond par une question. Aussi, à la manière de Socrate, tente-t-elle de faire arriver sa fille à la « bonne réponse », mais sans intervenir. Celui qui doute doit trouver la solution seul. Le discours est maïeutique. Il permet d'*accoucher* les esprits, matrice la pensée et le raisonnement. "Does it have to be either/or?" Morag met sa fille sur la voie du refus de l'alternative à travers cette question rhétorique prononcée sous la forme négative, *interro-négative*. "[E]ither/or", « soit/soit » avec la barre oblique entre les deux, les séparant, les opposant, les excluant l'un l'autre. Contrairement au personnage de l'adolescente du *Désert mauve*, dont la quête d'absolu l'oriente vers l'infini, l'horizon et l'éternité, en un mot vers l'ouverture et la possibilité, Pique se situe du côté de la fermeture, dans le temps présent. Voilà pourquoi la réponse-question de sa mère la met en colère ("angry"). Le propre d'une interrogation est d'être ouverte, bien que la réponse puisse être ici oui-ou-non, elle laisse néanmoins place à la discussion et à la réflexion. Elle n'assène rien, n'est pas dogmatique. Au contraire, elle questionne la contrainte, l'obligation à travers la formule "[d]oes it have to [...]?", et par là-même condamne l'idée même de l'irréconciliable. Toutefois, la richesse multiculturelle de la jeune fille est vécue comme un fardeau pour elle et la question de sa mère jugée par conséquent trop simpliste ou sans issue, car il n'y a aucune possibilité pour elle de penser la réconciliation des identités, du moins pour l'instant, c'est même là que se trouve précisément le problème. Elle refuse le partage et la réciprocité : "I don't guess you would know how it feels". Stratégie de sortie typique de l'adolescent : l'incompréhension à laquelle il est constamment confronté, de par les parents, l'école, la société, le monde. Il n'y a pas transmission de savoir ici, pas de partage car mère et fille ne peuvent vivre la même expérience. Evidemment, la mère n'est pas métisse, comment pourrait-elle « comprendre » ? Pique se situe du côté de l'affect, elle utilise le verbe de sentiment et de sensation "to feel". Il n'y a pas transmission de la fille à la mère (la mère *ne peut pas comprendre*) ni de la mère à la fille (la mère *ne peut pas savoir* ; "I told you what I could" – modal de la possibilité, mais

surtout de la capacité ici. Si Mélanie refuse chez Brossard que sa mère soit un « tout » (129), Pique aimerait que sa mère le soit, elle en ressent l'urgence dans son être, dans la langue, comme en témoigne son discours et le cri de la douleur originelle) : il y a impasse et c'est cette impasse qui meut la jeune fille dans sa quête initiatique et l'incite, la pousse, l'oblige à partir loin de sa mère, loin du foyer, loin du matriciel. Sa *façon* actuelle, pris ici dans son sens étymologique de « forme » n'a justement pas été matricée comme la jeune fille l'aurait souhaité, et il s'agit là du plus gros reproche que Pique fasse à sa mère, alors que le père était absent, pas la mère (“Once again, the reproach. Not to Jules ; to Morag” (287)). La mère est *toujours* coupable. La mère a *toujours* tort. Sauf chez Allende. Or, ce type de matricage, la mère aurait-elle pu l'apporter à sa fille ? Non. Justement parce qu'elle n'est pas dans cette transmission, elle ne lui appartient pas. Tout comme sa fille ne sait pas où se trouve sa place, la mère n'a pas la sienne dans l'identité asiatique de sa fille (“where I belong”). Est-ce alors à dire que le père puisse lui aussi transmettre et façonner ? Peut-il y avoir du matriciel masculin ? du *matriciel* sans *khôra* ? Et quelles en seraient les implications pour les mères et leurs filles ? Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre plus loin. Mais arrêtons-nous pour l'instant sur ce que dit Halpern au sujet des « dimensions » de l'identité personnelle :

- le premier aspect est constitué par le désir de continuité du sujet. Cette continuité s'exprime dans l'affirmation d'une *appartenance* à une lignée, à un environnement, à une culture ou à un imaginaire. Cette dimension est particulièrement à l'œuvre dans les manifestations contemporaines d'identité ethnique, régionale ou culturelle » :<sup>413</sup>

Quand Pique pose la question à sa mère, elle cherche non pas des réponses, mais *la* réponse. Quand elle utilise le verbe “to belong”, appartenir, elle pose une interrogation profonde sur sa personnalité, sur son individualité intrinsèque. Elle cherche à savoir à qui elle peut se rattacher dans cette “cadena” (« chaîne ») que les femmes de la famille Del Valle-Trueba mettent en exergue et prônent à voix hautes et *claires* (309). Quel maillon de quelle chaîne Pique est-elle ? Cette prise de conscience de la diversité et, par suite, de la dissemblance de la mère, de la scission d'avec la généalogie féminine qui, à travers l'indice ethnique, ne peut être un *tout* acceptable et *uni-que* impulse le départ vers l'Ouest – destination allégorique de l'initiatique dans la famille Gunn Tonnerre. Le père est parti dans l'Ouest, la mère est partie dans l'Ouest, la fille part dans l'Ouest. Le lecteur se demande pendant une partie du roman ce que l'Ouest représente pour les membres de

---

<sup>413</sup> Halpern 3, nous soulignons.

cette famille, à la fois individualité et collectivité. L'Ouest devient allégorie de la recherche identitaire. Sur le modèle de la Conquête de l'Ouest, l'auteur de *The Diviners* trace un parcours initiatique familial généalogique métissé. Morag n'est pas métisse mais l'adoption qu'elle a vécue enfant la rend bel et bien métisse elle aussi, du moins au symbolique. Pique doit partir ("has to"), elle le sent ("to feel"), au plus profond d'elle-même, viscéralement. Sa mère avoue ne pas la comprendre, parfois. Mais à cet aveu, le lecteur sourit, car il sait, la mère refoule son passé. "Sometimes I think I know what she's about, and other times I don't. I know it's inevitable, but it hurts all the same" (139) dit-elle. Bien qu'"inévitabile", mère et fille se blessent réciproquement, car tout est question d'émotion, c'est-à-dire aussi incompréhension, interprétation, accusation et reproche. Mère et fille sont à la fois trop proches et pas assez. L'accouchement les a divisées, elles ne vivent plus la complétude de la grossesse. Et d'autres personnes entrent en jeu, *entre* elles. Le verbe "to think" relève de l'interprétation autant qu'il fait la part belle au doute. Quant au verbe de savoir « to know » il est pratiquement toujours employé dans sa forme négative dès lors qu'il est question d'identité et d'origine ethniques. Malgré cette incompréhension ponctuelle, Morag est assez "clarividente" (*La Casa de los espíritus*, 466). Elle arrive en effet aisément à traduire les (in)tentions et les tensions de sa fille. Ou alors, interpréterait-elle la vie de sa fille à la lumière de sa propre expérience ? Gord désire épouser Pique qui ne croit pas au mariage, comme sa mère<sup>414</sup>. Cette dernière possède les réponses.

"What's she want me to *do*?"

*She wants you to get lost, you poor mug. No, that's too flippant.*

"Look, Gord," Morag said, "she cares about you. That is, she cares about you as a person. But I just think she feels she has to be on her own awhile, and find out what she's meant to do. You will just have to let go of her."

Would it be kinder simply to tell him that Pique couldn't get on with him any more, through no fault of his or hers, that she was on some kind of search on her own behalf, that she couldn't care about him as once she had and couldn't pretend to feel what she didn't feel? No, not kinder, probably.

*Am I only interpreting her through my own experience? Maybe she doesn't feel like that at all. Why all that talk, suddenly, about her dad?*(194, italique dans le texte)

La réponse de la mère suscite l'interrogation personnelle : "*Am I only interpreting her through my own experience?*" L'affirmation "she has to be on her own" suivie de la reprise "on her own behalf" reflète en effet tout à fait l'attitude de Morag elle-même, quelques années auparavant. Le

---

<sup>414</sup>"He wanted to get married. She doesn't believe in it."

'God, what an example you've been to her,' he said, but laughing, really in approval" (conversation téléphonique entre Jules et Morag, les parents de Pique, 48). Il est question de transmission ici, transmission constructionniste.

Dictionnaire *Oxford* définit l'expression "on [one's] own" de la manière suivante : "alone, unaccompanied; by oneself", c'est-à-dire « seul, non-accompagné ; par soi-même »<sup>415</sup>. La mère anticipe ici le départ de sa fille. Et ce départ s'esquisse sous le signe de la ressemblance/dissemblance entre mère et fille. Morag utilise le même vocabulaire et les mêmes constructions syntaxiques pour elle et pour sa fille. En même temps qu'elle formule le tout sous forme interrogative, laissant le lecteur, mais aussi elle-même, dans l'incertitude et le danger de cette réécriture du présent de la fille par rapport au passé de la mère ("*through my own experience?*"). Le narrateur (ou la narratrice ?) utilise l'adjectif "[d]angerous" pour qualifier cette superposition mère-fille alors que, malgré la similitude de toute quête identitaire, celle de Pique se situe au Niveau du corps, de la peau multiculturelle.

"Ma – [...]. Do you think I'm mean?"

"Not wantonly cruel, no. What's the alternative? To go on with him and feel diminished or destroyed yourself?"

"Well, I wouldn't put it quite that dramatically," Pique said.

*Morag had perhaps been talking not about Pique but about herself. She must not do that. No parallels. Dangerous.* (195, nous soulignons)

"*No parallels.*", "*not [...] that*". Par contraste par rapport au démonstratif "this", "that" adopte souvent une connotation péjorative, il est celui qui accuse, celui qui dénigre. « Pas de parallèle », pas de miroir, *attention danger*. La mère projette ici son expérience du mariage, assez *désastreuse*, et assez éloignée des pensées de sa fille qui "wouldn't put it quite that dramatically" – intensif, conditionnel, adverbe d'émotion et d'inscription dans le corps indiquent la différence régnant entre mère et fille, entre expériences personnelles et ressentis. Mais ce n'est pas le pire épisode abordant ces questions-là. En effet, le chronotope<sup>416</sup> de la fugue renvoie, dès les premières pages du roman, à une fugue précédente, un an plus tôt, "a year ago" (81). Mais les détails ne sont fournis que plus tard : Pique, sur un lit d'hôpital psychiatrique, niant l'existence de *sa* mère, de *la* mère.

### 1.3 Tuer la mère, le matricide à l'œuvre

Pique, her long black hair spread over the hospital pillow, her face turned away from Morag, her voice low and fierce. *Can't you see I despise you? Can't you see I want you to go away? You aren't my mother. I haven't got a mother.* The nurse,

<sup>415</sup> Dictionnaire Oxford

<sup>416</sup> Cf. Bakhtine, chapitre

candy-voiced, telling Morag it would be best for her to leave and in a week or so we would see. Morag, walking on streets, not knowing where, stumbling into people, seeing only small hard-bright replayed movies inside. Pique at five saying *Tell me a story about the robin in our own dogwood tree please Mum*. Pique on the first plane flight saying *Is it safe Mum?* And Morag saying *Yes*, hoping this was true. Pique in England saying *We're going home?* [...] Pique, when her father visited both those times, ten years apart, and then when he had to go away again, Pique saying nothing. Nothing. Pique's face turned away, her hair spread across the white freeze-drift of hospital linen, saying *I despise you.*" (81)

Cette analepse replace Morag au moment du matricide symbolique perpétré par sa fille. Et il est intéressant de remarquer, ici encore, la proximité du narrateur et de Morag. Plusieurs indices, permettent d'envisager le narrateur/la narratrice comme étant la voix intérieure de Morag. Discours indirect libre, questions rhétoriques, ironie de la situation, jugements critiques, *piques* et reproches, tels que pourrait (se) le dire le personnage de la mère. Bien sûr, le récit lui donne la parole à travers les quelques passages narratifs écrits en italique, mais en dehors des italiques, Morag semble aussi imprégner l'œuvre, par jeux de miroir, analepses et prolepses. De nouveau dans cette scène, les analepse par le prénom sont nombreux : Pique petite, souvenirs joyeux, Pique affectueuse. Il personnifie la fille, et tente de remédier à son absence, ou du moins de chercher, peut-être, comment elle en est arrivée *là*. Des indices ? La mère voit des images, ce sont des flashes – comme un scénario de film avec des scripts de scènes audiovisuelles, des films de famille qui se mélangent et se superposent « encore et encore » dit la traduction (115). La langue anglaise aligne les participes présents et non des verbes conjugués dont le principe actif n'aurait pas transmis le même sens. L'action est en train de se dérouler, mais la mère-nièce a perdu une partie d'elle-même, sa vie lui a été aspirée, usurpée, elle n'est plus qu'un corps – et *encore*, un corps-de- mère sans fille est-il encore un corps ? –, à moitié inconscient. Une structure binaire oppose Pique et Morag, toutes deux en apposition, ni sujet, ni sujet de l'action. Morag n'est plus que l'ombre d'elle-même. Le corps n'est plus qu'une mécanique, sans intention, ni but : "walking on streets, not knowing where, stumbling into people". Son monde s'est écroulé, un monde construit autour de la fonction-identité-mère. La progéniture matricide. Les quelques mots prononcés par Pique relèvent de l'acte performatif. Ils tuent la mère en même temps qu'ils lui retirent le rôle et la reconnaissance maternels. Pourtant, les analepses fournissent la dénomination affective intime maternelle "*Mum*", comme à travers un discours direct qui réactualiserait ces moments précieux de vie et d'amour. Morag peut entendre sa fille lui demander l'histoire du rouge-gorge et de sa *maman*. L'histoire, épisode maternel par excellence, à l'abri du monde extérieur, en sécurité dans le lit comme dans le ventre de la mère, dans l'obscurité, à la lumière tamisée des étoiles et autres astres scintillants. La

transmission orale aussi. Mort et mélancolie. Mélancolie de la mère – de la mère. La moindre anecdote prosaïque fait resurgir tout un univers enseveli sous la poussière du souvenir. La madeleine de Proust revient faire référence ici. Des souvenirs forts qui *signifient* quelque chose. Morag cherche des moments du passé qui *font* sens après cette scène qui n'en a aucun. Rien ne laissait prévoir le mépris de la jeune fille envers sa mère. Pourquoi une telle (dé)négligence du matriciel, de l'origine ? Pique est en pleine crise identitaire, pour reprendre l'expression d'Erik Erikson. L'Oxford Dictionary relie au substantif français « pique », « resentment », celui-ci définit « pique » comme “[a] quarrel or feeling of enmity between two or more people, countries, etc.; ill feeling, animosity” ou encore “([a] feeling of) anger, irritation, or resentment, resulting from a slight or injury, esp. to one's pride; offence taken”<sup>417</sup>. En français, nous traduirions « pique » par « dépit », dont l'étymologie latine ne renvoie à rien d'autre que le mépris (*despectus*). Dépit : « [c]hagrin mêlé de colère, dû à une déception personnelle, un froissement d'amour-propre »<sup>418</sup>. Le désastre, la chute de l'astre. L'étymologie italienne du substantif « désastre », *disastrato* signifie « né sous une mauvaise étoile ». Or n'est-ce pas ici ce que reproche Pique à sa mère ? Sa naissance ? Ses origines ? Sa *mauvaise étoile* ? Sa sentence s'accompagne d'un déni du corps, de la mère en tant qu'espace corporel et créatif. Elle est tournée vers la fenêtre, dos à Morag, “turned away from” – la préposition “from” indiquant l'origine du déni, c'est-à-dire Morag et la place qu'elle tient, d'après Pique illégitime, à la fois géographiquement dans cette pièce. Et non moins symboliquement, La Mère. Mais aussi l'origine matricielle, la mère, la naissance, la responsabilité de la mère dans la vie de sa fille. Pique ne la regarde pas. Le regard. Le respect de *l'autre*<sup>419</sup>. Pas de réciprocité. Elle ne lui donne aucune importance, l'indifférence. Et c'est bien la définition du mépris : « [e]stimer indigne d'attention ou d'intérêt, ne faire aucun cas de » ; « [e]stimer indigne d'intérêt (un bien ordinairement prisé et convoité) » ; « [c]onsidérer (quelqu'un) comme indigne d'estime, comme moralement condamnable ». Se dégage cependant, depuis cris et pleurs, la haine. De la haine qui s'oppose à l'amour, investissement émotif de la fille. Celle-ci chancelle entre les deux : détester la mère ou la faire disparaître, la réduire à néant ? Morag se retrouve seule devant le refus d'elle-même, face à sa propre annihilation. Posture de refus, du regard et du discours, du lien biologique et généalogique ; de l'identité. L'épanaphore du modal de forme négative “[c]an't you”, prononcé sous forme d'interrogations souligne combien la fille ne comprend pas l'incompréhension de sa mère à son égard ; elle semble lui dire, à la manière du discours fictif d'Irigaray : « s'il te plaît, rends toi compte » mais aussi « ne sais-tu pas ? », « n'as-tu pas la

---

<sup>417</sup> Oxford Dictionary

<sup>418</sup> Petit Robert

<sup>419</sup> Cf. Kofman, *Le Respect des femmes*.



capacité de... ? ». Mépriser relève de plus de la valeur, du prix. Ce verbe nie toute valeur à la mère, elle ne vaut rien. Plus rien. Mais elle est « moralement condamnable ». Ensuite la sentence : “*You aren’t my mother. I haven’t got a mother*”. Pique refuse ses origines, elle dénie à Morag son identité et son rôle de mère. Remarquons le passage du possessif “*my mother*” à l’article indéfini “*a mother*”, ou encore du sujet de la deuxième personne du singulier “[*y*]ou” à la disparition totale. La mère n’a en effet d’existence qu’en fonction de ses enfants. Lorsque la fille nie son identité de mère, elle lui dénie toute existence, Pique assène d’ailleurs le coup de grâce : “*I haven’t got a mother*”. Plus que la mère, c’est ici la vie qui est niée. Les liens sont rompus. Le cordon ombilical symbolique, arraché avec violence. En refusant la matrice, la maternité, l’origine, la généalogie et la grossesse, la jeune fille ne doit rien à personne. Elle est fabrication *ex nihilo*. Renier : « Déclarer faussement qu’on ne connaît ou qu’on ne reconnaît pas (quelqu’un) »<sup>420</sup>. C’est bien de reconnaissance qu’il est question dans cette scène. La fille ne reconnaît plus mère. La reconnaissance passe par vue, le refus du regard objectivise Morag. D’ailleurs, l’infirmière n’utilise pas le comparatif de l’adjectif “good” : “better” mais bien le superlatif “best”. La mère doit partir. Pique demeure sous la protection, non plus de la mère mais de l’hôpital. Celui-ci devient figure de substitution. Le père est là aussi, ou plutôt non, il n’est *pas là*, comme à son habitude. “Pique, when her father visited both those times, ten years apart, and then when he had to go away again, Pique saying nothing. Nothing”. C’est bien l’absence du père dont résulte cette crise identitaire. Le voile des origines. Une généalogie paternelle occultée. Mais aussi le désir de grossesse non-partagé, conditionnel du moins, pour reprendre le terme de Derrida au sujet de l’hospitalité. En effet, la grossesse n’est-elle pas *a priori* un accueil ? une hospitalité ? Hospitalité dans le corps de la mère, dans les entrailles de la mère. Absencedupère. “Pique’s face turned away, her hair spread across the white freeze-drift of hospital linen, saying *I despise you*”. Acmé de la scène du désastre et du désamour.

Or Morag n’a-t-elle pas, elle-non-plus-elle-aussi, renié Prin et Christie, en son temps ? Y aurait-il héritage, héritage matricide ? Héritage génétique du matricide ? Lorsque Morag rencontre son futur mari, auparavant son professeur de littérature, elle nie-renie-dénie toute généalogie, tout matriciel, toute maternité.

“I don’t have any family, actually. I was brought up by—”By *no one*. She cannot speak Christie’s name, Prin’s name.

“I was brought up by some friends, well, acquaintances of my parents,” she finishes. “They’re *no relation to me*. *My parents died* when I was very young.”

“You seem very calm about it,” he says

---

<sup>420</sup> Petit Robert

[...]  
 “I *don’t remember* it. Or at least hardly at all. I guess I was *too young to be affected much*.”  
 Untrue. But she does not want to pose as brave, which would be even more untrue.  
 “And these – acquaintances who brought you up?”  
 “We were *never – close*.”  
 [...]  
 “I just feel as though *I don’t have a past*. As though it was more or less *blank*.” (156-157, nous soulignons)

“[D]on’t have any family”, “no one”, “no relation to me”, “[m]y parents died”, “I don’t remember”, “[w]e were never close”, “I don’t have a past”, “more or less blank” – autant d’éléments que la mère aujourd’hui dévastée, désastrée, avait elle-même prononcés auparavant depuis la *place* de fille, et que sa fille occupe aujourd’hui. C’est le mythe de l’éternel retour, celui de *l’arroseur arrosé*. Tous les termes de proximité ou liens affectifs sont niés. Chaque expression ci-dessus est en effet négative, à part “[m]y parents died” mais nul n’est difficile d’y voir là aussi, quand même, la perte, le manque, la négation. Le verbe mourir, “to die”, bien que sous la forme grammaticale de l’affirmation, signifie la négation de la vie, la négation ultime. Prin, « mère » de remplacement, faute de mieux. Revenons, d’ailleurs, sur la mort de la mère biologique, la mère absolue, la seule et l’unique, comme s’il pouvait n’y en avoir qu’une – pour Morag. Kofman démontre pourtant bien le contraire, et Laurence elle-même a été élevée par une figure maternelle autre que la mère, tout comme de Vinci. *La* mère n’est pas irremplaçable. *Une* mère, si.

Mort et mélancolie, mort et culpabilité. Mère et mort, mort et mère. L’amère<sup>421</sup>.

Si le personnage de Morag enfant décrivait la grossesse comme “the first burial”, « le premier enterrement » (6, notre traduction), la mère biologique meurt alors que sa fille est enfermée dans la cuisine par la figure maternelle de substitution. Enfermée à double tour dans un espace contigu de façon à ne pas aller voir la mère, Morag est d’une certaine manière elle aussi enterrée, mais cette fois-ci en dehors du corps de la mère dont la dérégulation a eu raison d’elle. Cette maladie déformant le corps, Morag est enfermée « pour son bien », elle est dans une pièce de vie, celle de l’alimentation. La mère meurt d’une poliomyélite, “[t]he infantile paralysis”, la maladie de la paralysie infantile à cause de laquelle les corps ne sont plus chez eux en eux. Alors qu’elle touche habituellement les enfants de moins de cinq ans, ceux de l’âge de Morag à ce moment-là, ce sont

---

<sup>421</sup> Nicole Brossard, *L’amer*

les parents qui deviennent proies et victimes de cette maladie jugée infantile. Et précisément: “The infantile paralysis. [...] though, why them and not her? She is the kid around here” (14). La culpabilité de la mort de la mère. “The cord is cut”, donc, mais coupé par la Faucheuse (250).

Rien de tout ceci dans *Rue Ordener, rue Labat*. La mère biologique ne meurt pas dans le récit. Elle *est* morte. Elle passe de la vie à la mort, précisément sans passage. C’est un état, un état passé, révolu. Aucun affect dans l’écriture, si ce n’est pour le père, *toujours*, l’image du père idéalisé que même la mort de la mère ne parvient à surpasser, ne peut surpasser.

A la mort de ma mère, il fut impossible de retrouver cette carte que j’avais relue si souvent et que j’aurais voulu conserver à mon tour. C’était comme si j’avais perdu mon père une seconde fois. Rien ne restait plus désormais, même plus cette seule carte qui n’avait pas été écrite de sa main.(16)

Si la mort de la mère ne sert qu’à parler du père, ici, et de sa seconde mort, que cet événement crée, par l’« impossib[ilité] de retrouver cette carte ». La transmission maternelle est niée, la mère part avec ses secrets. La froideur et l’indifférence qui se détachent de cette scène provient sûrement du fait que la narratrice s’est, à ce moment-là, déjà bien éloigné de la mère, coupe franche. De fait, elle a notamment été remplacée par mémé de son vivant. « A son insu ou non, mémé avait réussi ce tour de force : en présence de ma mère, me détacher d’elle » (57). L’attache est rompue, le cordon cisailé – depuis longtemps, déjà. En effet, auparavant même, la narratrice avouait :

Ma mère attendait, folle d’angoisse [...].  
Je l’avais complètement oubliée. J’étais tout simplement heureuse. (66)

La joie semble par ailleurs, sur cette dernière ligne advenir comme une conséquence de l’oubli de la mère biologique. Avec la venue de mémé, la mère, la première, a été évincée, mais le cordon n’en a pas pour autant été coupé, il a juste subi un transfert, se *détachant* de la mère biologique pour *s’attacher* à mémé. Il y a transposition. C’est de mémé qu’il faudra donc se séparer pour affirmer ce que Irigaray, et Benjamin en d’autres termes, pointent du doigt au sujet du lien de dépendance.

J’avais, semble-t-il, enterré tout le passé : je me mis à adorer les beefsteaks saignants au beurre et au persil. Je ne pensais plus du tout mon père, je ne pouvais plus prononcer un seul mot en yiddish tout en continuant à comprendre parfaitement la langue de mon enfance. Je redoutais maintenant la fin de la guerre ! (67)

Or c'est la mère biologique qui entreprendra ce projet, celui de « tuer » mémé, de manière symbolique, afin d'en détacher sa fille. Par exemple, « [a]près le jugement et ses péripéties, ma mère et moi vécûmes de nouveau à l'hôtel. Interdiction absolue de retourner chez ma mémé ! »(79). Le langage performatif tend ici à tuer la mère de substitution en détruisant le lien « mère »-fille. La mère biologique est toutefois déjà « morte » pour la narratrice qui se concentre sur cette autre mère/mer. Le lien à la mère originelle *fait* écho, à la lecture du passé simple « ma mère et moi vécûmes » – vécûmes/écume. Il s'agit d'ailleurs *effectivement* ici de la figure rhétorique de l'écho, à proprement parler. Ce doublet euphonique permet, à partir du verbe « vivre », de faire appel à ce qui caractérise les déchets des vagues. « Mousse blanchâtre qui se forme à la surface des liquides agités, chauffés ou en fermentation » ; « [i]mpuretés, scories qui flottent à la surface des métaux en fusion » ; au sens figuré : « [l]ie, rebut (d'une population, d'une société) »<sup>422</sup>. « [V]écûmes » l'écume permet de comparer les liquides agités à la narratrice ; les métaux en fusion : la mère qui essaie de se ressouder à sa fille. Mais aussi l'eau, élément liquide vital qui ici relève davantage du rejet. Il ne s'agit pas du liquide vital de la bonne mère, celle qui nourrit et offre la vie, mais plutôt de l'eau provenant du « mauvais sein » dont parle Kofman lorsqu'elle évoque la remplaçante de Miss Froy chez Hitchcock : « Le mauvais sein à la place du bon sein, l'un parfaitement clivé de l'autre, l'un se transformant en l'autre » (76). L'eau de l'écume est stagnante, ce n'est pas l'eau de source qui hydrate. Nous ne pouvons pas ne pas penser à *Amante marine* d'Irigaray ici.

Le temps parvient par ailleurs en partie à exaucer le rêve mortel de la mère biologique : « Apparemment, l'hôpital m'avait fait du bien. A la sortie, je semblais réconciliée avec ma famille et je croyais avoir oublié mémé. Un an s'était écoulé » (90). Plusieurs éléments estompent donc le lien à la mère, mais pour les deux mères de la narratrice de Kofman, il s'agit d'une lutte sans merci, chacune dans un camp ennemi, la fille représentant le trophée à gagner. Il est donc plus que nécessaire, pour (la survie de) la jeune fille, de fuir ce climat de tensions et ces relations de pouvoir. Il faut soi-même passer à l'acte, l'acte symbolique, du matricide. C'est une question de survie. La mère ou la fille.

---

<sup>422</sup> *Petit Robert*

## 1.4 La césure, par quels moyens ?

Allende n'a pas besoin de mettre en place des moyens grâce auxquels les personnages féminins pourraient se séparer de la mère. En effet, nul n'en est besoin. L'obstacle maternel à l'évolution personnelle n'est pas. Chez Allende, la mère n'est pas « monstre dévorant » ni désastre. Au contraire, *Alba est née sous une bonne étoile*<sup>423</sup>. Pour les trois autres filles du corpus, le départ *depuis et loin* de la mère est une nécessité, urgence du corps et de la psyché, urgence de la langue, aussi. Urgence de l'identité et de l'indépendance. Point culturel commun, Mélanie et Pique, les deux filles canadiennes des romans de Brossard et Laurence, utilisent l'espace comme matérialisation de la distance et du parcours initiatique loin du maternel et du matriciel. Le départ signifie le rejet, temporaire, de cette mère étouffante qui s'occupe de sa fille "with exaggerated care" (269). La narratrice de *Rue Ordener, rue Labat*, quant à elle, ne peut utiliser l'espace. Rappelons la géographie *dénaturalisée* de la France à cette époque, par sa scission entre zone libre et zone occupée. L'espace ne peut incarner une possibilité en vue de l'émancipation, il est lui-même, chez Kofman, « colonisé », victime de cette « emprise »<sup>424</sup> et de ce « ravage »<sup>425</sup>, véritable *désastre*. Chez Kofman, le personnage de la fille re-présente à l'infini. Or, si chez Laurence et Brossard, qui ont déjà en commun l'utilisation de l'espace comme véritable personnage et non plus simple décor, ce n'est pas tant contre la mère que les personnages féminins impulsent leur départ, mais davantage pour lutter contre quelque chose, ou encore plus, partir à la recherche d'autres valeurs, la narratrice de Kofman contraste explicitement. Celle-ci ne fuit pas un maternage étouffant, elle fuit la mère abusive dont il était question dans la partie précédente. Elle fuit la mère violente, la mère traîtresse. Elle fuit pour ne plus être reliée. Elle coupe non plus le cordon, déjà cisailé, mais elle change de lieu. Intellectuellement. Ses études sont un tremplin vers l'indépendance et la liberté, l'indépendance et la liberté loin de la mère, loin des deux mères dont le duel est irréconciliable, le désir de concurrence asphyxiant et stérile pour la fille. Les études, l'université, la philosophie deviennent refuge pour la narratrice. D'une manière générale, « le Juif en tant que tel devait devenir un rebelle et se faire le défenseur d'un peuple opprimé, luttant pour conquérir sa liberté, combat qui va de pair avec la libération sociale et nationale de tous les

---

<sup>423</sup> «Alba nació parada, lo cual es signo de buena suerte. Su abuela Clara buscó en su espalda y encontró una mancha en forma de estrella que caracteriza a los seres que nacen capacitados para encontrar la felicidad. 'No hay que preocuparse por esta niña. Tendrá buena suerte y será feliz.' (309)

<sup>424</sup> Couchard

<sup>425</sup> Lacan, Lessana

opprimés d'Europe », écrit Hannah Arendt dans *La Tradition cachée*, au sujet du «paria conscient»<sup>426</sup>. Or n'est-ce pas ce que l'université impulse ? Mouvement de liberté et de rébellion ?

#### 1.4.1 Par l'intermédiaire des études

Notons tout d'abord la passion dévorante de la narratrice pour la lecture, une passion pour les livres que seules les femmes lui offrent, toujours d'autres femmes, pas la mère. La « pharmacienne [...] [lui] f[ai]t don des *Voyages de Gulliver* » (39), une autre femme lui offre *L'Ami des enfants* de Berquin (45), elle « dévor[e] *Raoul Daubry* », puis « pass[e]

Je passais mon temps à lire tout ce que l'on m'apportait : depuis l'almanach *Vermot* jusqu'à *La Vie des fourmis* de Maeterlinck. Je relevais dans un carnet les mots que je ne comprenais pas et cherchais leur sens dans le dictionnaire. Je me fis ainsi un petit répertoire que j'appris par cœur. Je me souviens d'y avoir inscrit HASE : *femelle du lièvre*. (88-89)

La lecture occupe la majorité du temps de l'enfant, elle est révélatrice de curiosité intellectuelle, une curiosité et un désir. Que rien n'égale.

Elle savait, au nombre de livres que j'empruntais à la bibliothèque de la classe, que lire était ma passion. J'avais dû lui raconter, je crois, qu'en lisant *Merlin l'enchanteur*, j'avais été tellement absorbée que, me balançant sur une chaise, j'étais tombée dans le feu de la cheminée sans m'en apercevoir, et avais tranquillement continué ma lecture.(26-27)

Or la lecture est une passion qui unit entre elles toutes les filles du corpus. «La pequeña Clara leía mucho. Su interés por la lectura era indiscriminado y le daban lo mismo los libros mágicos de los baúles encantados de su tío Marcos, que los documentos del Partido Liberal que su padre guardaba en su estudio» (124). Et elle aussi, lit tout ce qu'elle trouve, sans exception. Ainsi, l'expression de Kofman « tout ce que l'on m'apportait » fait-elle directement écho au participe passé espagnol «indiscriminando» tout comme «le daban lo mismo». Il est de plus très intéressant que les deux auteurs, Allende et Kofman, fournissent toutes deux des exemples concernant les supports de lecture. Chez Allende : les récits de voyage de l'oncle Marcos n'excluent pas les documents politiques ». Chez Kofman non plus, toutes les dimensions se mélangent, puisqu'il

---

<sup>426</sup>Hannah Arendt, *La Tradition cachée*, op. cit., 1987, p. 194.

s'agit à la fois de livres et d'objets du quotidien comme un calendrier, mesurant le temps. Enfin, Brossard n'est pas en reste : Mélanie exprime ses goûts : « [j]'aimais lire », affirme-t-elle. Mais d'autres personnages aussi, comme par exemple la traductrice d'« Un livre à traduire » et donc la réflexion débouche sur une sorte d'explication à son obsession :

Elle ne saura jamais pourquoi tout son être s'est enfoncé dans un livre, pourquoi pendant deux ans elle s'est brisée, s'est allongée dans les pages de ce livre écrit par une femme dont elle ne sait rien sinon la preuve présumée d'une existence recluse dans le temps et l'espace franchi d'un seul livre. (55)

Mais

[...] elle savait que la lecture allait la rassurer sur l'existence ou conforter quelque part au fond d'elle-même les aléas de ses pensées. «Aimez les livres, répétait-elle sans cesse à ses élèves, car vous ne savez par quel hasard, au tournant d'une phrase votre vie s'en trouvera changée». (122)

En rapport avec la lecture, l'« école [...] seul endroit où [elle se] sen[t] “bien” » :

L'école était le seul endroit où je me sentais « bien », où j'arrivais un peu à supporter la séparation d'avec ma mère. Je passais mon temps à pleurer et refusais de manger, particulièrement la viande de porc qui m'avait toujours été interdite. Ce refus qui prenait le prétexte de l'obéissance à la loi paternelle devait aussi, sans que ce soit tout à fait conscient, me servir de moyen pour retourner à la maison, auprès de ma mère. Et, en effet, ma sœur Rachel lui écrivit qu'elle devait me reprendre, car j'allais, par mon attitude, faire savoir à tous que nous étions des Juifs. Mon retour fut donc décidé. Je fus ramenée à Paris par la sœur de Jeannette, Edith (elle aussi une Juive communiste) en pleine nuit. (30)

L'école est refuge, remède contre « la séparation d'avec ma mère ». Plus tard, la narratrice « jubile », nous dit-elle, parce qu'elle retourne *chez elle*, « à l'école de la rue Doudeauville » (80). Et plus elle grandit, et plus l'école prend de l'importance. Mais de remède contre *l'absence* de la *mère*, l'école devient remède contre la *présence*-même de la *mère* (94). Ainsi confesse-t-elle, « [j]e repense avec bonheur à ce petit collège [...] où j'ai passé les moments les plus heureux de cette période moissagaise »(96). Il y a un *bouleversement* ici ; il y a *renversement* de paradigme. Il y a *conversion*. Et en effet, conversion dont le sens étymologique renvoie à « l'action de se tourner vers », et plus précisément vers Dieu. A travers les études, ce n'est par vers *Dieu* que Kofman se tourne, mais peut-être vers *son dieu*, celui de la connaissance et du savoir. Après avoir subi une tentative de conversion au christianisme à l'initiative de mémé, après avoir subi une contrainte de

*re-conversion* au judaïsme de par la mère biologique, la fille refuse maintenant toute religion et l'école *devient* sa seule religion. C'est-à-dire la laïcité et une position d'agnostique.

Madame Cohn, la bibliothécaire, une femme remarquable, me laissait les clefs pour que je puisse aller travailler dans la bibliothèque, seule salle où, en branchant le radiateur électrique, je pouvais avoir chaud en hiver [...]. Je devins de plus en plus *absorbée* par mes études [...]. Très sérieuse dans mon travail (95, nous soulignons)

La fille « dev[iens] de plus en plus absorbée par [s]es études ». Or le dictionnaire définit le verbe absorber comme tel : « [l]aisser pénétrer et retenir (un fluide, des particules, un rayonnement) dans sa substance » ; « [f]aire pénétrer en soi pour assimiler » ; « [b]oire, manger » ; au sens figuré « [f]aire disparaître par incorporation » ; et encore « [o]ccuper tout entier »<sup>427</sup>. Le choix de ce verbe est par conséquent très intéressant car nous remarquons ce lien à la nourriture, dont le modèle de la “good-enough mother” est représentatif. La mère, dont la fonction doit, entre autres, veiller à l'alimentation de sa progéniture, est ici remplacée par les « études » devenues complément d'agent du verbe « absorber ». La narratrice se nourrit *grâce à* et *de* « [s]es études ». Origine et destination, flux et reflux, absorption et rejet. Le fantasme de la mère à avaler pour revenir à la totalité se fait alors jour seulement lorsqu'il s'agit des études – par substitution – et non lorsqu'il est explicitement question de la mère. L'école remplace l'*alma mater*, mère nourricière. La mère biologique faillit à son rôle, de toute façon : « Entre ma mère et moi, il y avait, au cours des repas, des scènes terribles. Je faisais souvent la grève de la faim, et dérobaï du sucre en cachette » (97). Les études se substituent à la mère, ce que l'importance, pour la narratrice, des nombreuses institutrices, et ensuite professeurs durant toute sa scolarité, anticipait déjà dans le corps du texte. Institutrices et professeurs adoptent le rôle de la transmission (25, 95 etc.). Ils sont aussi associés au sourire, symbole de vie chez Freud, ce que Kofman a amplement analysé.

De son propre chef – étymologiquement la *tête*, siège de l'intellect – la fille fait un choix, le choix de la connaissance, le choix de la science, le choix de la philosophie. Et Nietzsche, une des lectures fondamentales de Kofman, n'affirmait-il pas que “Gott ist tot” – « Dieu est mort »<sup>428</sup> ?

Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous, les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'alors de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous nos couteaux — qui essuiera ce sang de nos mains ? Quelle eau lustrale pourra jamais nous

---

<sup>427</sup> *Petit Robert*

<sup>428</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, vol. 3, § 108, 125, 343. Mais cet aphorisme bien connu de Nietzsche doit surtout son expansion grâce à sa présence dans *Ainsi Parlait Zarathoustra*.



purifier ? Quelles solennités expiatoires, quels jeux sacrés nous faudra-t-il inventer ?

La grandeur de cette action n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne nous faut-il pas devenir nous-mêmes des dieux pour paraître dignes de cette action ?<sup>429</sup>

A travers ses conversions plurielles, la narratrice *a tué Dieu, a tué les dieux*. Quelle légitimité pour quel *dieu* ? Nous en revenons ici à la question de l'origine, et par suite de la paternité spirituelle. Mais aussi, *encore et toujours*, au matriciel. Non seulement la conversion est à l'origine des mères : chaque mère veut convertir sa fille à son dieu mais Nietzsche lui-même compare Dieu et la mer<sup>430</sup> – dont l'homonymie avec mère est forte de connotations, ici la mer, comme la mère deviennent synonymes de complétude et de vie –, Dieu et l'astre de vie, la mort de Dieu et le *dés-astre* :

Nous l'avons tué – vous et moi ! Nous tous sommes ses meurtriers ! Mais comment avons-nous fait cela ? Comment avons-nous pu *vider la mer* ? Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon tout entier ? Qu'avons-nous fait, de *désenchaîner cette terre de son soleil* ? Vers où roule-t-elle à présent ? Vers quoi nous porte son mouvement ? *Loin de tous les soleils* ? Ne sommes-nous pas précipités dans une *chute* continue ? Et cela en arrière, de côté, en avant, vers tous les côtés ? Est-il encore un haut et un bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ?<sup>431</sup>

Une conversion peut encore avoir du sens, il y a choix et volonté, décision. Une conversion imposée relève déjà de l'« insensé » – titre de l'aphorisme de Nietzsche –, plusieurs conversions contraintes n'ont plus aucun sens surtout qu'il s'agit ici d'un mouvement de va-et-vient, d'un aller-retour, telle l'illustration du pendule dans *The Diviners*, mouvement de contradiction qui annule tout simplement (297). Contradiction : « [r]elation entre deux termes, deux propositions qui affirment et nient le même élément de connaissance », ici en l'occurrence, Dieu<sup>432</sup>. La *contradictiodit* le contraire. Chaque mère place son dieu sur son piédestal, ce qui ne renvoie pas moins aux dieux païens et autres idoles, du grec *eidôlon*, l'« image ». Car la pluralité a ôté tout sens, le dieu n'est plus que représentation, croyance discrétionnaire – foi (in)justifiée ? Quel dieu choisir ? Pour une jeune fille d'une dizaine d'années, le passage incessant d'une religion à l'autre (« bothways », *The Diviners* (3-370)), peut-il faire sens ? Pour n'importe qui d'ailleurs. Il y a ici

---

<sup>429</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, « L'insensé », § 125, Pierre Klossowski (trad.), Club français du livre, 1957; Union générale d'éditions, coll. 10/18, p. 209.

<sup>430</sup> Dans la traduction française en tout cas

version originale écrite en allemand aussi ? mer et mère se confondent, se superposent pour ne faire plus qu'un.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>432</sup> Petit Robert

dévalorisation de systèmes de valeurs et déconstruction de hiérarchies, or une telle déconstruction n'est possible qu'à travers le savoir, et non plus la foi. C'est donc ce désir, cette ferveur d'apprendre qui va jouer le rôle de vecteur chez le personnage de la fille de *Rue Ordener, rue Labat* afin de se libérer des deux mères dont l'objectif de conversion religieuse légitime la rupture. Aucune religion *ne va de soi*. Dans *Le Crépuscule des idoles*, et plus précisément « Incursions d'un inactuel », le philosophe considère, le christianisme en l'occurrence, comme un « système, une vision des choses *totale* et où tout se tient. Si l'on en soustrait un concept fondamental, la foi en Dieu, on brise également le tout du même coup : il ne vous reste plus rien qui ait de la nécessité »<sup>433</sup>. Cette nécessité, la fille va la trouver en dehors du lieu de la mère, hors-les-murs-de-la-maison-maternelle. La perte de sens et de valeurs liée à la mort de Dieu doit être *rem-placée*, doit être *remplie*. Ce lieu vide, lieu *du vide*, ne peut rester “blank” pour reprendre un terme de Morag lorsqu'elle parle de son passé (157). En découlerait sinon un nihilisme qui annihilerait toute vie.

Dans la société représentée par Kofman, une société « meurtrière » ayant cautionné l'assassinat du père (et de tant d'autres), la mort de Dieu(x) chez la fillette – si l'on se fie à la langue anglaise dans laquelle “teen”, de “teenager”, signifie adolescent, les âges correspondant à cette période de vie s'élèveraient de treize à dix-neuf ans : “thirteen” à “nineteen”, juste après “twelve” (douze) et avant “twenty”, (vingt). La narratrice du récit de Kofman se trouve donc encore au seuil de l'adolescence à l'entrée au collège, elle se situe donc juste à *l'endroit* (et *l'envers*) de la *conversion* individuelle – revendique l'incapacité, l'illégitimité de croire en un tel système. Elle remplace la foi par le savoir, c'est-à-dire qu'elle remplace la croyance (subjective) par une science (objective voire *universelle*). Pas d'idéalisme, pas de nihilisme, mais le savoir comme solution émancipatrice – *fiable* – et pourvoyeuse de sens. *Fiable* – de la *foi* devenue *crédibilité*, indice de *sérieux* et d'*objectivité*. L'évolution de la signification de l'adjectif « fiable » ne traduirait-il pas alors le parcours du matriciel à l'initiatique de la narratrice du récit de Kofman ? Un parcours du subjectif à l'objectif, de la foi à la science, du matriciel à l'initiatique, mais aussi – faut-il le souligner ? – de la mère au père. Alors que le récit s'ouvre sur la mort du père (physique), la fin du récit lui (symbolique) réinsuffle la vie à travers le parcours scolaire et intellectuel qui a lui-même favorisé la prise de distance d'avec les deux mères. Lorsque la jeune fille privilégie ses « devoirs » scolaires aux dépens des « offices », elle signifie cette rupture d'avec *la* mère et s'inscrit ainsi en *marge* (« marginale ») du matriciel pour une autre *forme* de matricage, loin de la mère :

---

<sup>433</sup> Crépuscule des idoles, §5

Au Moulin, je devins vite marginale : [...] je [...] fus envoyée au collège classique mixte de la ville. Le samedi, je manquais les offices pour pouvoir m'y rendre, et même ce jour-là, je faisais mes devoirs.(94-95, nous soulignons)

[...] je refusai de participer aux offices religieux et à la vie communautaire. *Par provocation*, le vendredi soir, je descendais manger en tablier.(94, nous soulignons)

« [M]ême ce jour-là », « [p]ar provocation » *vis-à-vis de la mère* : c'est elle qui envoie sa fille « [a]u Moulin », dans un but précis, celui de réinstaurer son pouvoir maternel, sa légitimité en tant que mère, mais aussi sa religion : « *afin de nous faire renouer avec le judaïsme, ma mère nous envoya à Moissac dans une maison d'enfants dont les parents avaient été déportés, axée sur le scoutisme et l'enseignement technique* »(93-94, nous soulignons). « [M]ême ce jour-là » résonne évidemment avec le jour de la Mort du Père, jour du Shabbat :

Pour cela, avec tant d'autres, mon père subit cette violence infinie : mourir à Auschwitz, ce lieu où ne pouvait, où ne devait être respecté aucun Repos. (16)

Le terme « provocation » prend alors tout son sens sous la plume de Kofman, une constellation de sens. Provocation à la mère, provocation à la religion, provocation à la société, provocation à soi-même, aussi. *Pro-vocatio, pro-voco*, la voix comme appel, la voix au-devant<sup>434</sup>. La fille a trouvé sa voix et sa voie d'émancipation à travers la connaissance, et Kofman deviendra plus tard professeur, acte et geste de transmission s'il en est. Professeur de philosophie et vectrice d'émancipation intellectuelle et critique. Si, pour Nietzsche, la mort de Dieu offre l'opportunité, par l'affranchissement-même qui résulte de ce meurtre, d'une ouverture, une ouverture intellectuelle et donc créatrice, *les chemins de la liberté* empruntés par la narratrice de *Rue Ordener, rue Labat* sont en effet eux-mêmes créateurs : (transmission<sup>435</sup> du) savoir, réflexion philosophique (sur l'existence) et littérature, geste scriptural. Nous empruntons le titre du roman de Jean-Paul Sartre volontairement ici, roman en trois volumes que la narratrice lit elle-même dans *Rue Ordener, rue Labat* : « Ma mère me coupait l'électricité tôt le soir ; je me souviens d'avoir lu, sous les draps, à

---

<sup>434</sup> Gaffiot

<sup>435</sup> Remarquons d'ailleurs que le personnage de Mathieu Delarue, dans *L'Age de raison* des *Chemins de la liberté* de Sartre, est professeur de philosophie. Existence-liberté-philosophie-transmission ne font plus qu'un. Et dans la même veine, elle retrouve un ai à l'université : « Le père et la mère et l'une des filles moururent en déportation. Plus tard, je retrouvai par hasard à la Sorbonne l'un des frères, Oscar, celui qui avait le même âge que moi et qui était *devenu lui aussi étudiant en philosophie*. Je le retrouvai encore par la suite à une réception chez Aubier, rencontre très émouvante »(21). Oscar Adler a vécu la même expérience traumatisante que la narratrice, et se retrouve à étudier la même discipline, comme si la philosophie permettait en effet de trouver une solution, du moins une alternative, afin de réfléchir au monde et à la manière d'exister, malgré l'insoutenable-même. Réfléchir au monde et le rationaliser. La philosophie s'est « imposée » aux deux comme moyen de survie.

l'aide d'une lampe électrique, *Les Chemins de la liberté* de Sartre » (98). La lecture est liberté ici, elle est moyen de s'affranchir. La longueur du roman de Sartre, inachevé qui plus est, replace alors la quête de liberté – et l'acte de résistance – de la fille par rapport à sa mère dans la logique, et la symbolique, de l'acte héroïque « sous les draps, à l'aide d'une lampe électrique ». L'accès à la liberté comme *un chemin semé d'embûches*, un parcours semé d'épreuves initiatiques. Alors que la mère surjoue la fierté maternelle sur la scène publique de l'école lors de la remise des diplômes, elle est tyran despotique dans la sphère domestique, tortionnaire et esclavagiste – elle refuse toute liberté en dehors du matriciel. Elle empêche toute liberté. La lecture du roman de Sartre prend alors tout son sens, devient allégorie ici dans le parcours initiatique libérateur de la narratrice. La liberté *par* la littérature et *dans* la littérature. La liberté *par* la philosophie et *dans* la philosophie. Liberté comme destination loin du *lieu* de la mère. *Rue Ordener, rue Labat*, dernier geste scriptural de Kofman avant son suicide (le dernier acte rédempteur de l'auteur ?), *est* alors ultime symbole, ultime allégorie, ultime métonymie de cet élan créateur émancipateur. La mort de Dieu remet les compteurs à zéro, balaie le passé. Il laisse la page blanche, prête à être écrite, présente un futur ouvert et non plus *fatal*. C'est le principe d'absolu revendiqué par la fille du *Désert mauve* : un horizon ouvert où tout est possible, où la création humaine n'est plus prédéterminée ni parachevée. Revient donc à la *créature*, cet « [ê]tre qui a été créé, tiré du néant »<sup>436</sup>, l'acte de *créer*. Notons ici que le substantif “criatura” en espagnol signifie « l'enfant, le nourrisson », c'est-à-dire celui qui a été créé. Le pouvoir de création est pouvoir de liberté, réévaluation des valeurs. Et c'est à ce moment précis que Nietzsche reprend la comparaison à la mer, comme si, une fois l'accès à la liberté trouvé, le retour à la *mer-mère* était nécessaire.

#### 1.4.2 L'espace ou la distance géographique

L'espace n'est plus décor anodin, il n'est plus une simple scène sur laquelle évolueraient les personnages mais possède un véritable enjeu diégétique, élan (ré)générateur et structure de sens, vecteur de revendications de la part des filles face à leur mère. Utilisé par les auteurs pour déchiffrer le parcours identitaire des filles, c'est-à-dire traduire les problématiques liées à la mémoire, à la nationalité, au corps, à la famille, l'espace construit une cartographie familiale à la fois réaliste et imaginaire, empreinte de géographie et liée au moi intérieur. L'espace, dans ce corpus, permet de d'illustrer une *Weltanschauung* filiale, c'est-à-dire qu'à travers l'espace

---

<sup>436</sup> Petit Robert

géographique, les filles nous transmettent leur vision du monde, du féminin, du maternel, du matriciel et de la vie.

Avoir une conception du monde (*Weltanschauung*), c'est se former une image du monde et de soi-même, savoir ce qu'est le monde, savoir ce que l'on est. [...] Toute conception du monde a une singulière tendance à se considérer comme la vérité dernière sur l'univers, alors qu'elle n'est qu'un nom que nous donnons aux choses.<sup>437</sup>

Carl Gustav Jung, dans ce passage, compare le monde et l'individu, utilisant le savoir comme un facteur commun. La conception de l'espace présentée par Mélanie et Pique est en effet révélatrice de leur crise identitaire et de leur manière de se séparer de la mère afin d'atteindre la « self-assertion » dont parle Benjamin.

### 1.4.3 La fugue de Pique vers l'Ouest

“Pique had gone away. She must have left during the night. She had left a note on the kitchen table which also served as Morag's desk, and had stuck the sheet of paper into the typewriter, where Morag would be certain to find it” (3). L'emploi du *pluperfect*, le plus-que-parfait anglais, indique que la fille est partie sans un mot, sans rien dire à la mère, sans prononcer de mots issus de la langue maternelle. Elle les a écrits dans le silence et l'obscurité de la nuit, “during the night”. Et les a laissés sur la table d'écriture de sa mère, lieu du geste de l'écriture. La fille fuit donc sans interaction avec la mère, il évite le regard de la mère, la langue de la mère, et ses interrogations. Elle se détache de manière indépendante et traduit ici son envol en tant que personne individuelle se prenant en charge seule, loin du maternage (“mothering”) de la mère. Le départ n'est pourtant pas un cri de colère à destination de la mère, exclusivement. Il y a d'ailleurs transmission, écrite. Mais le style télégraphique transmet l'urgence du départ, la proximité à la mère aussi. Le sujet n'est parfois pas répété, il y a ellipse, celle-ci indique l'absence physique du sujet, la fugue.

---

<sup>437</sup>Carl Gustav Jung, *L'Âme et la vie*, Paris, Le livre de poche, 2008, p. 300

Now please do not get all uptight, Ma. I can look after myself. Am going west. Alone, at least for now. If Gord phones, tell him I've drowned and gone floating down the river, crowned with algae and dead minnows, like Ophelia (3)

Mais surtout, les premiers mots, à visée performative, tendent à tranquilliser la mère : “do not get all uptight, Ma”. L'impératif de forme négative, suivi par le diminutif de l'apostrophe « Ma », l'adresse à la mère, forment une requête dans le but de limiter l'inquiétude caractéristique de Morag. Le départ, nécessaire, ne remet donc pas entièrement en cause l'identité maternelle – seulement l'identité matricielle métisse –. Le départ se fait toutefois derrière la mère, de façon à ne pas être amarrée à la mer-mère. Le départ doit avoir lieu, il est en cours, en réfère le présent continu “[a]m going” dont l'absence de sujet grammatical renforce l'acte. Il n'en est pas moins vrai que la fille, dans ces quelques mots, insiste sur son indépendance et sur sa césure d'avec la mère : “I can look after myself” sonne comme un aphorisme. Le modal “can” signifie la capacité. L'expression relève de la troncature, de la coupure, tout en indiquant le *tout* que la fille constitue en soi, sans la mère. La fugue est en acte, le procédé commencé, mais la fille demande une faveur à la mère, celle de la laisser partir et de ne pas la retenir “please”. Le diminutif « Ma » reprend à la fois le M de maman, de “Mum” (299), de “Mother” (342), et celui de Morag, identité de la femme et non seulement de la fonction. En faisant ce choix de transposition identitaire, la fille revendique la volonté de considérer le couple mère-fille comme un couple femme-femme, sans hiérarchie ni lien de dépendance.

Par ailleurs, Morag s'interroge davantage sur la raison de la destination “west”, vers l'Ouest que sur le départ lui-même, ce n'est pas le premier.

Something about Pique's going, apart from the actual departure itself, was unresolved in Morag's mind. The fact that Pique was going west? Yes. Morag was both glad and uncertain. What would Pique's father think, if he knew? Well, he wouldn't know and didn't have all that much right to judge anyway. Would Pique go to Manawaka? If she did, would she find anything there which would have meaning for her? Morag rose, searched the house, finally found what she was looking for.

These photographs from the past never agreed to get lost. (5)

La réponse est incertaine (“unresolved”). Pourquoi l'Ouest ? Et il y a discours ici entre le narrateur et le personnage, questions-réponses alternant deux voix : “The fact that Pique was going west? Yes. [...] What would Pique's father think, if he knew? Well, he wouldn't know and didn't have all that much right to judge anyway”. Les deux réponses sont celles de la narratrice mais elles

pourraient être celles du personnage, comme si sa voix intérieure était connue de ce narrateur omniscient.

Or à la mention de la destination (“there” implique la distance mais aussi la connaissance du lieu auquel celui-ci réfère, « là-bas ») et toutes les questions que celle-ci soulève, les photographies du passé de Morag s’inscrivent comme une suite logique, une continuité *naturelle*. C’est que Morag elle aussi est allée dans l’Ouest, vient de l’Ouest, tout comme le père dont elle craint la réaction, au conditionnel – sa présence n’est pas réelle, encore. L’utilisation du conditionnel identifie d’ailleurs tout le passage pendant lequel Morag essaie de comprendre, comprendre le départ, comprendre sa fille – la question de la signification s’expose à travers le verbe “to mean”, un sens qui d’ailleurs, pour l’instant, demeure individuel et secret, comme l’indique l’ajout de la préposition “for” et le pronom personnel “her” : “meaning for her”.

Ce n’est que plus tard que le terme de “self-discovery” apparaît, et qui plus est de la part d’un autre personnage, comme si, finalement, le départ avait été prévu, anticipé de tous, comme si ce départ était *naturel*. Matriciel ou initiatique?

“Heard from Pique yet?”

“Not yet.”

“Well,” Maudie said, [...] “she was right to go. You know that, don’t you?”

“Yeh.” Yes. Truthfully. No need to hammer the point home, thanks.

“And she’s right not to communicate, too.” Maudie, like Shakespeare, knew everything. “She will, in time, but she’s got to find herself first.”

“Oh balls, Maudie,” Morag said, ashamed of her annoyance but unable to prevent it. “One postcard wouldn’t destroy her self-discovery, I would’ve thought.”

“Symbolically, it might do just that.”

“Yeh. Maybe.” Morag’s voice lacked conviction.” (45)

Le personnage de Maudie en sait long sur le personnage de la fille ici, ce départ s’intègre en effet dans une démarche d’identification forte qui meut le personnage dans tout le roman : la connaissance des origines. Pourquoi suis-je métisse ? Et qu’est-ce que cela peut *signifier* ? Comment vivre cette multiculturalité intrinsèque ? Surtout lorsqu’il n’y a pas eu partage avec la mère, héritage maternel, transmission matricielle ? Nous apprenons en effet, au cours de cette conversation entre deux mères que Pique est dans son droit : “she was right to go”, et l’adjectif “right” ici traduit l’idée du droit *naturel*. La traduction propose d’ailleurs « c’était normal qu’elle parte » (68). Mais qu’est-ce que signifie l’adjectif « normal » ? A quoi correspond-il ? Le départ loin de la mère vers l’Ouest va de soi. Dans cette expression, nulle n’est mention de la destination

du voyage, elle va de soi elle aussi. Pique est partie vers ses origines, vers son passé et espère, en parcourant le territoire canadien jusqu'à Vancouver, trouver les réponses que sa mère n'a pu lui fournir sur l'ascendance paternelle. Le seul verbe "to go" sert aussi à accentuer le mouvement, l'action, et surtout, la distance géographique qui renvoie à la différence de sens qu'exprime l'opposition, en anglais, "has gone" et "has been". Enfin, l'interlocutrice insiste sur le fait que la mère « sait » : "You know that, don't you". La question finale « question tag » revêt la valeur d'une question oratoire insistant sur le verbe précédent et le révèle comme une réalité, comme une connaissance objective. La *première* réponse de la mère n'est guère convaincue mais rapidement la vérité se fait jour :

"Yeh. Yes. Truthfully."

"Yeh" relève de l'oralité de la scène mais aussi d'une certaine résignation, d'un « manqu[e] de conviction » liée à l'émotion et à l'inquiétude ("Morag's voice lacked conviction"), alors que le "Yes" qui lui succède ramène la mère à un point de vue plus objectif, celui du savoir et non plus de l'affect. La mère a des difficultés à concevoir le départ de la fille en rapport avec un échec qui lui est reproché, celui de la transmission identitaire ethnique, en témoigne la réaction du narrateur : "No need to hammer the pont home, thanks.".

Non seulement le personnage de la fille avait le droit de partir, mais cet acte relever aussi de l'obligation : "but she's got to find herself first". La conjonction de coordination "but" insiste sur l'opposition entre mère et fille, car la mère a du mal à accepter cette nécessité identificatrice de sa fille. Il n'en est pas moins vrai que l'interlocutrice justifie le départ à travers la formulation "has got to", une nécessité primaire, comme le révèle l'adverbe de temps "first". "To find herself" incarne ici la condition *sine qua non*. La jeune fille doit « se trouver », elle est à la fois sujet et complément d'objet direct du verbe. L'action est réfléchie, ce que traduit le verbe pronominal français « se trouver ». Notons de plus "herself" qui renforce l'indépendance de la fille et le fait que cette quête doit être singulière, sans la mère. La mère convient en effet de l'utilité de la "self-discovery" : la « découverte » *de soi par soi*. Mais sa fonction matricielle de maternage brouille ses sentiments et sa réflexion. Maudie se situe en dehors de l'affect pour atteindre au Niveau symbolique : "Symbolically, it might do just that" tandis que la mère demeure engluée dans le rapport organique à la fille. Morag n'est pas une mère possessive, mais elle ne peut se sentir sereine que lorsqu'elle sait que sa fille va bien. Nous pourrions donc avancer l'existence d'une cyclothymie mère-fille du côté de la mère – du grec *kuklos* qui signifie cercle, ce même cercle de la poche prénatale, du ventre



de la mère, un cercle mère-fille qui renvoie, encore une fois, à la “cadena” grâce à laquelle Allende représente l’unité générationnelle féminine (479), mais aussi le cercle des groupes féministes américains que sont les *consciousness raising groups*. Le cercle, forme géométrique fermée symbolise à la fois le *tout*, l’unité, la solidarité, la solidité, le cycle, et la fermeture, le piège, l’autarcie, l’exclusion. La cyclothymie reprend toutes ces connotations et doit être comprise dans toutes ces acceptions. Bien que toujours lucide<sup>438</sup> par rapport à son attitude et ses sentiments “exaggerated” (269), Morag dépend du bien-être de sa fille sans pouvoir se contrôler. Elle ne peut respirer sans crainte que lorsqu’elle sait que sa fille va bien. « [I]nquiète professionnelle », elle témoigne explicitement à travers le langage de cette impossibilité matricielle de *la* mère de se séparer totalement de *la* fille (22). Elle désire pourtant être indépendante et que sa fille le soit elle aussi, elle désire de même que sa fille fasse sa vie et quitte le foyer maternel, ce qu’elle *pro-nonce* dès les plus jeunes années de Pique, nous l’avons déjà mentionné. Morag n’élève pas sa fille pour la garder près d’elle, elle *sait*, elle *a accepté*, dès le *départ*, dès *l’origine* de ce lien mère-fille, ce juste développement *naturel* des choses. En ceci, elle a accepté ce que Brossard *prononce* elle aussi explicitement : le fait que la relation mère-fille, la relation parents-enfants en général, soit la seule dont la logique requiert la rupture, une rupture qui toutefois n’enclenche aucune évolution du type amour/désamour, mais une rupture conservant cet amour malgré la distance et le temps<sup>439</sup>. Bien sûr, tout ceci pose des questions essentielles, fondamentales, transcendantales sur la contradiction inhérente d’une rupture sans désamour, sur le paradoxe qu’il existe entre le fait de rompre *et* de continuer à aimer. Il n’est pas question ici de concilier l’inconciliable, mais bien plutôt de *déconcilier*, de *décilier* le conciliable. Le préfixe « con- » provient du latin *cum* et, en ceci, suppose *déjà* un lien, une (ré-)union. Le latin *concilio* signifie « assembler, unir, associer » (Gaffiot). Et en effet, dans la langue française, seules les formes *concilier* et *réconcilier* existent. Il est possible d’*assembler* deux éléments disparates, de les *rassembler* une *seconde* fois en les *réconciliant*, mais le mouvement inverse de séparation et de division n’existe pas. Et si l’adjectif *inconciliable*, avec le préfixe de négation s’avère dans la langue française, le verbe *inconcilier*, quant à lui, n’est pas. Il n’aurait toutefois pas *traduit* l’idée recherchée non plus étant donné la signification du préfixe latin « in- » qui nie tout simplement. *Inconcilier* signifierait, en toute logique, ne pas concilier, ce qui n’est pas le propos ici – car mères et filles, parents et enfants sont, de fait, déjà conciliés et l’envol des enfants vers leur vie d’adulte crée un détachement au sein de cette conciliation qui demeure toutefois, sans qu’elle ne soit remise en question. Il n’y a donc pas *inconciliation* mais bien *déconciliation*.

<sup>438</sup> 174 “I wish I didn’t worry about Pique. It serves no purpose, but it is hard to break the anxiety habit.”

<sup>439</sup> Entretien « “Tenez-vous-en à la beauté, n’ayez peur de rien” » en annexe, *infra*

Ainsi, bien que la fille ne parte pas vraiment – pas totalement, pas uniquement – pour seulement échapper à la mère, il n’en demeure pas moins vrai que ce départ a un impact sur cette dernière. De nouveau, il est utile de revenir à *l’origine* de la langue et de considérer l’étymologie latine du terme *impactum*, supin du verbe *impingere* qui signifie « heurter » – ce même « heurt » dont l’antonyme n’est autre que la conciliation. A travers ce parcours spatial à travers le Canada, la fille signifie son indépendance par rapport à sa mère, sa *déconciliation* – qui n’est toutefois pas *inconciliation*. L’utilisation par Maudie du modal “might” implique aussi la pertinence du refus du catégorique. Il y a toujours incertitude, marge de manœuvre, et c’est à cet endroit précis que prend place la problématique de l’indépendance. Malgré le doute, la mère doit s’ouvrir au point de vue de sa fille. La mère aurait souhaité *au moins* une carte postale de sa fille, dit-elle, et cette mention de la carte postale, outre le fait qu’elle renvoie à *Rue Ordener, rue Labat* et à toute l’émotion symbolique qui se joue dans le choix de la carte pour la mère, insiste aussi sur l’espace disponible pour le message à fournir. Une carte postale suffit pour Morag. Elle a *juste* (“is all”) besoin de savoir si sa fille va bien : “It’s just that I’d like to hear [...] that she’s okay, is all”. La formule “is all” est intéressante. Et identique en espagnol et en français : « c’est tout », “lo es todo”. C’est le *tout* de la complétude et de l’excès qui *dit* ici l’exception et le minimum. Car c’est bien ce *rien* qui fait *tout* pour la mère ; et il se résume en un mot court de deux syllabes, “okay”, qui, lui-même, et c’est le cas en français et en espagnol, s’écrit sous forme d’abréviation en deux lettres : « O. K. ». Or en anglais aussi, “okay” constitue l’abréviation de “oll korrekt”, forme altérée de “all correct”, terme répandu après la Seconde Guerre mondiale. Il est par ailleurs souvent mentionné la référence à “O Killed”, c’est-à-dire « 0 tués », abrégés en “O K.”, d’où “O. K.”. Et cette remarque quelque peu anecdotique permet de resituer le corps et la dichotomie vie/mort au sein même de ce qui *meut-émeut* la mère de Pique. Entendre et savoir qu’elle est “okay” permet de témoigner du fait – bien réel, fait objectif – qu’elle est *en vie*. Voilà pourquoi, quand Pique appelle enfin sa mère, premier contact après sa fugue, Morag se reprend en ces termes :

“Hello. Ma?”

“Pique. Are you okay? I mean, how *are* you?” (85)

Morag a entendu la voix de sa fille, celle-ci est donc en vie, inutile de lui demander si elle est “okay”. Il est davantage pertinent de lui demander *comment* elle va. Du point de vue de la fille toutefois, “Symbolically, a postcard might have destroyed her self-discovery”<sup>440</sup>. Le départ n’est

---

<sup>440</sup> Nous créons ici cette phrase à *partir* des répliques des deux mères dans la conversation citée quelques pages plus tôt :

peut-être pas une réaction *contre* la mère mais doit toutefois larguer les amarres (le lien mère-fille) afin de pouvoir s'éloigner du port (le foyer). La mère doit quant à elle accepter que sa fille parte faire ses propres expériences en dehors du matriciel. En effet, lors de la conversation téléphonique entre mère et fille, Pique se rend compte de la façon avec laquelle, *elle-même, malgré elle*, adopte facilement la place de l'enfant quand elle s'adresse à sa mère :

“Pique – honey –”

“Oh shit. Now I've gone and told it like a hardluck story. Appealing to your sympathy. I didn't mean it like that.”

“It didn't come across like that.”

“It *did*, though”. (88)

Mais peut-être est-il impossible de faire autrement, la relation mère-fille étant fondée, quoi qu'il en soit, sur cette dépendance première. Si l'histoire racontée en appelle aux affects, et surtout si elle met en scène la fille, la mère ne peut s'empêcher, par cyclothymie, de ressentir de la « sympathie » (“sympathy”) pour – elle souffre avec – sa fille. Un autre interlocuteur, familier, aurait lui aussi ressenti ce genre de sentiments, mais la relation mère-fille décuple la réaction de la mère du fait-même de ce rapport au corps de la *khôra*. C'est que non seulement la mère *souffre avec*, mais elle voudrait souffrir *à la place de*, sorte de figure christique, comme lorsque sa fille était dans son ventre et qu'elle pouvait contrôler l'impact du monde extérieur sur celle-ci – la chair maternelle comme un rempart contre l'extérieur, comme une tour d'ivoire protectrice. Pique, toutefois, s'est extirpée de ce schéma et, bien qu'elle ait besoin de trouver du réconfort auprès de sa mère – non pas par la sympathie mais – dans la langue, elle refuse d'être réduite au statut de fille-enfant-dépendante-de-la-mère. Elle désire juste *partager* avec elle les expériences de sa vie, et non se faire plaindre « comme un bébé ». Pique ne cherche pas une défenseuse ni une Guérillère<sup>441</sup> mais une interlocutrice, c'est-à-dire une personne avec qui parler, une personne à qui raconter, mais sur un rapport d'égal à égal. Elle se rend toutefois compte du fait que le seuil entre ces deux différences de rapports *parlés* entre interlocutrices est extrêmement ténu. Passer du statut de fille à un statut de femme dans la langue lorsque la mère est en face n'est pas une *mince* affaire. Vient alors l'idée selon laquelle la langue *maternelle* en appelle à la matrice, qu'elle fait appel à l'organique et au viscéral, aux affects. Et en effet, le langage est création, il renvoie donc à l'origine de la matière. Nous nous accordons tous sur le fait qu'un même mot peut signifier plusieurs choses

---

“One postcard wouldn't destroy her self-discovery, I would've thought.”

“Symbolically, it might do just that.” (45)

<sup>441</sup> Nous reprenons ici le titre d'une œuvre de Monique Wittig, révélatrice d'une nouvelle condition des femmes ainsi que d'une revendication de la langue comme pouvant échapper à ce que Derrida nomme le phallogocentrisme.

et que le contexte dans lequel il est employé peut lui aussi influencer sa signification. Ainsi, lorsque Pique narre l'épisode où un groupe d'hommes la blesse à la main, la langue maternelle s'engouffre dans chaque mot, chaque syllabe. Ce n'est pas tant que Pique raconte l'histoire de manière pathétique, elle fournit une chronologie de faits, mais paroles et silences donnent lieu à interprétation. Le moindre terme est sujet à imagination, Morag veut toujours savoir ce qui s'est *alors* passé, sans attendre que sa fille le lui dise d'elle-même.

“[...] I nearly got busted.”

“You did? What for? I mean, what did they *say* it was for?” [...]

A silence.

“Pique, what happened? Nobody hurt you? Did anyone” – (88)

Et c'est par une interjection, de surcroît vulgaire, que la fille témoigne de surprise de conscience du fait qu'il y a eu, dans la narration et *dans* la langue, basculement et retour à sa place de fille cherchant secours auprès de la mère : “Oh shit” (88). Interjection qu'elle traduit ensuite en ces termes : “Now I've gone and told it like a hardluck story. Appealing to your sympathy. I didn't mean it like that” (88). Le verbe “to mean” à la forme négative exprime clairement le dérapage, le glissement qui vient d'avoir lieu *dans* la langue. Nous pourrions le traduire par : « [j]e ne voulais pas le dire comme ça » ; c'est en effet le résultat, l'effet rendu par la transmission qui diffère ici de l'intention. Le verbe “to tell” est suivi de “like a hardluck story” et “like” exprime la comparaison. « Elle a raconté ce qui lui était arrivé *comme* s'il s'agissait de... » ou alors « elle l'a raconté sur le ton de... ». L'expression “hard-luck story”<sup>442</sup> possède le plus souvent une connotation péjorative et signifie que la personne se lamente sur son sort. Pique a donc raconté son histoire, dit-elle, comme si elle voulait se faire plaindre. Sa mère tente de la rassurer sur la nature de la transmission (“across” c'est-à-dire à travers, entre les deux, dans le passage de l'une à l'autre) : “It didn't come across like that”. Mais la fille sait que ça cloche<sup>443</sup>, l'auteur met l'auxiliaire en italique pour rendre compte du ton de la fille, lucide, sur l'effet de langage : “It *did*, though”. Cet épisode fait sens, il exprime la nécessité de couper le cordon ombilical du premier rapport à la mère *dans la langue* car c'est aussi dans la langue que le rapport mère-fille se construit.

Dans sa Conquête de l'Ouest, Pique suit les traces de ses ancêtres, partis à l'aventure quelques générations plus tôt, en quête d'une terre pour se faire une place “to stand on”. L'exergue qui surplombe *The Diviners* prend toute son ampleur au fil des pages écrites par Laurence. Pique part à la fois vers son futur et son passé, c'est-à-dire son présent. Elle veut savoir s'où elle vient

---

<sup>442</sup> Laurence écrit “hardluck” en un seul mot alors que le dictionnaire Oxford le sépare en deux.

<sup>443</sup> Kofman

pour savoir où elle va, et où elle *est*. Car pour l'instant, “[she] d[oes]n’t know where [she] belong[s]” (287), elle ne sait pas où est sa *place*. Voilà pourquoi ce départ se dit en termes d’urgence et pourquoi, alors même que Pique enfant n’avait aucune conscience de tout ceci, elle avait *déjà* prononcé et anticipé le voyage :

Away north of Manawaka [...] there’s [...] a lot of your father’s people live thereabouts.  
(I’m going there someday.)  
Sure, honey.(302)

Dans ce passage, la prise de parole de Pique est entre parenthèses car s’insère dans l’histoire que Morag lui raconte avant de s’endormir, l’histoire de leurs ancêtres. Et Laurence utilise déjà, *auparavant*, ce procédé pour les interruptions de Morag dans les histoires de Christie. Pique performe le voyage à travers ces quelques mots prononcés naïvement. Inconsciemment, elle ressent déjà l’élan qui la motivera quelques années plus tard dans cette quête d’identité que les contes, légendes et histoires préfigurent déjà, et ce exactement comme c’était le cas pour Morag elle-même. Il y a ici mise en abyme de la transmission identitaire et de la nécessité de découvrir cette identité. Il est pourtant pertinent de comparer ce besoin chez Pique d’aller à Manawaka alors même que le mouvement inverse a caractérisé sa mère tout le temps où elle a dû y vivre. Même mouvement inverse pour le père. La direction (“there”) et le mouvement (“I’m going”, au présent continu, actualise l’action et en fait une vérité générale, un acte nécessaire qui se vérifiera plus tard, dans le futur *à-venir*) impulsés par Pique s’inscrivent en creux et en butte à ses parents. Morag utilise en effet la préposition “[a]way” pour parler de ce lieu qu’elle désire ardemment laisser derrière elle, comme un mauvais souvenir – mais pas que, l’ambivalence est toujours de mise. Lorsque, quelques années plus tard, la mère lui demande “Where do you want to go, Pique?”, elle répond aussitôt “West” et elle ajoute “Maybe not this minute. But soon. I guess, like, I have to” (288). La destination est scellée depuis l’enfance, depuis les origines. “[She has] to” affirme-t-elle, c’est-à-dire qu’elle *doit*, comme si elle ressentait ce besoin au plus profond de son être, comme une flemme intérieure, comme un désir ardent du corps, comme une force transcendante, comme une nécessité incontrôlable – au même titre que la mère ne peut contrôler son inquiétude pour sa fille. Tous ces affects se situent au Niveau du corps et de l’organique, au Niveau du viscéral, et c’est bien le propre du matriciel. Tout comme, aussi, le parcours initiatique de Pique à travers le pays est impulsé par ce même matriciel, par cette fureur inhérente aux origines. Et c’est pour cette raison que la mère ne peut rien face à cette nécessité qui anime Pique. Comme elle l’annonce au père, la seule façon d’empêcher leur fille de quitter la maison aurait été de l’enchaîner à la cuisinière :

“Why did you let her go?”

“Let her? Let her?” Morag cried furiously. “What do you suggest I should’ve done then? Chained her to the stove?”

“Yeh,” he said finally. “Well, I guess she had to go. She comes by it naturally. I guess it isn’t your fault.” (48)

Constatons dans ce bref passage que le père en vient lui aussi à parler de nécessité, et qui plus est, de nécessité *naturelle* quant au départ de Pique et sa destination : “I guess she had to go. She comes by it naturally”. L’appartenance ethnique de Pique se trouve à l’origine de son départ, et à ce titre elle représente la figure de l’étrangère quittant la cité, c’est-à-dire aussi quittant le *logos*. Et nous avons déjà mentionné le fait qu’elle partait en effet sans prononcer un mot.

#### 1.4.4 Mélanie, ou de la mère au désert

Mélanie, tout comme Pique, quitte le foyer familial, le foyer maternel, en l’occurrence, vers l’ailleurs. Il s’agit ici d’un trait commun aux deux auteures canadiennes et il est vrai que le Canada est un pays propice, tout comme les Etats-Unis qui servent de décor au *Désert mauve*, au voyage à travers le territoire, vaste et étendu d’Est en Ouest. Les déplacements de Pique l’orientent en effet vers l’Ouest, et non le Sud ou le Nord. Quant à Mélanie, le point cardinal n’est pas fourni, et il importe peu. Mais la zone géographique à laquelle le roman fait référence la situe aussi dans l’Ouest des Etats-Unis et plus précisément dans l’Arizona où se trouve le désert de Sonora. La destination importe peu dans ce roman parce que le personnage de la fille part sur la route vers le désert, mais plus encore vers l’horizon, vers l’infini, vers l’absolu. Or Hegel a justement proposé une *Weltanschauung* de l’absolu, une conception du monde qui devient dynamique de par sa réflexion métacritique. Le personnage crée un monde par la pensée et dans lequel sa pensée prend vie, et ce en dehors du temps.

C’est la scène imaginée par la traductrice qui offre aux lecteurs le seul dialogue faisant interagir la mère et sa fille et c’est justement dans ce dialogue que la fille donne des explications quant à son départ. Il faut en effet du discours pour qu’il y ait communication, et transmission.

- Tu regardes Lorna et tu ne vois rien autour. [...] Tu ne me vois pas.
- Je vois ce que j’aime, ce qui est raison de vivre. Tu es centrée au cœur de mon existence. Tu n’as pas idée de ce qui m’habite. Crois-tu que ma pensée soit libre de ton visage, de tous ces souvenirs qui s’installent dans la mémoire au fil des années ?(127)

Dans cet extrait, la fille reproche à sa mère ce qu'elle perçoit comme de l'indifférence en même temps qu'elle formule la jalousie qu'elle ressent à la voir avec Lorna. Le « regar[d] » est en effet dirigé vers cette autre femme et la fille se déclare invisible à travers la négation du verbe « voir ». Lorna *est* objet du regard, annihilant tout le reste, elle capture le regard et ne le laisse pas s'enfuir. Le regard est linéaire, non circulaire (« autour »). Ce qui se trouve à la périphérie, comme la fille, est par conséquent exclu de ce regard. Mais ceci demeure le point de *vue* subjectif de la jeune fille, la mère le désapprouve en effet, lui rétorquant qu'elle est pour elle un point central, noyau « de [s]on existence ». La mère reprend ici la métaphore circulaire avec le verbe « centrer » au passé composé mais aussi le « cœur ». Le motif du cercle revient donc très souvent dans tout le corpus, qu'il s'agisse de représenter le couple mère-fille ou la généalogie féminine à plus large échelle.

- [...] Mais sois rassurée, je pars. Tu es à la fois trop présente et absente. Tu existes trop en moi parce que tu ne me parles jamais. Je suis obligée d'imaginer ta tendresse, d'inventer des dialogues dans lesquels tu me dis ton amour, ton estime, ton appréciation. Mais je suis lasse de toutes ces fantaisies. Je ne veux pas passer ma vie dans le désordre de l'émotion. Je veux l'horizon bien clair devant moi.(73-74)

Dans ces propos, la fille situe la mère au Niveau de la contradiction, « à la fois trop présente et absente », mais cette « présen[ce] » n'est pas physique, elle est représentation, la jeune fille utilise en effet des verbes tels que « imaginer », « inventer » ou encore le substantif « fantaisies ». Le personnage se sent délaissé, il est dans l'affect, dans l'excès. La jeune fille exagère, elle généralise. Elle utilise en effet l'adverbe « jamais » afin de signifier l'absence de discours, et donc l'absence de la langue maternelle – or il est vrai que le roman ne comporte pas d'autres dialogues entre elles. Mélanie accuse ici sa mère de ne pas remplir son rôle. Elle doit combler le manque, le vide laissé par la mère. Elle regrette par conséquent « tendresse », « amour », « estime », « appréciation ». La fille a pourtant bien besoin de tous ces éléments dans sa construction identitaire. Elle doit en effet se sentir reconnue. Or l'affirmation de soi passe ici aussi à travers le paysage, à travers la route, et le désert.

Je prenais souvent la route. Bien avant d'avoir mon permis de conduire. En plein soleil, au crépuscule, et même la nuit, je partais pendant que ma mère me criait des mots aigus qui se perdaient dans la poussière du stationnement. J'ai toujours pris la route du désert car très jeune je voulais savoir pourquoi dans les livres on oublie de mentionner le désert. (12-13)

L'action se déroule aux Etats-Unis, nous imaginons donc des routes droites, linéaires, orientées vers l'infini, la tranquillité et la nuit. Aucune contrainte, la narratrice conduit sans permis. Et ce qui importe, c'est qu'elle « pre[nd] souvent la route », et qu'elle « par[t] », plus encore, qu'elle « par[t] pendant que [s]a mère [lui] cri[e] des mots aigus ». C'est en effet la mère qui est laissée derrière ici. Il y a bien fuite, la fille s'éloigne d'un point précis qui n'est autre que la mère, et nous constatons la simultanéité entre le départ de la fille et la parole de la mère dont il n'est fait aucun cas. Mélanie refuse d'écouter ce que la mère lui dit, les mots se perdent dans le paysage, s'évanouissent « dans la poussière », cette même « poussière » qui sert d'écran entre mère et fille et empêche la communication, et la transmission.

Je savais que ma mère serait seule comme une femme peut l'être mais je fuyais le reflet magique du peigne dans ses cheveux, cherchant les reflets brulants du soleil aveuglant, cherchant la nuit dans les yeux éblouis des lièvres, une lueur de vie. « A moi la confrontation de l'aridité » et j'appuyais sur l'accélérateur, folle de la maudite énergie de mes quinze ans. Un jour j'aurais l'âge et le temps nécessaire comme une date de naissance pour en finir avec la vie. Un jour, je serais fast so fast, sharp so sharp, un jour j'aurais devant la nécessité de l'aube tout oublié de la civilisation des hommes qui venaient dans le désert voir éclater leurs équations comme une humanité. Je roulais vite, seule comme un personnage émondé de l'histoire. Je disais « tant de fois j'ai sombré dans l'avenir » (13)

La narratrice attribue une solitudeaux femmes, une solitude qui serait relative au biologique, à la catégorie sexuelle. Or elle est elle-même à l'origine de cette solitude en tournant le dos à sa mère, et ce à travers la métonymie du peigne qu'elle a dans les cheveux. La mère réproouve ces départs répétés, « [u]ne fille ne va pas dans le désert se nourrir du soleil et de l'horizon. Une fille ne doit pas s'avancer jusque-là où l'œil est trompé. [...] Le soleil, la chaleur, la solitude auront raison de toi », dit-elle à Mélanie (127). La mère s'inquiète pour sa fille, comme Morag pour Pique. Mais, pour Mélanie, le désert est soif de vie. Elle utilise en effet des verbes d'excès et de profusion tels que « abuser », « entamer », « assouvir » (25). Tout est « énergie », fureur de vivre, « avalanche de l'être » (25). Le soleil, astre vital, lui insuffle l'élan nécessaire. Une urgence se dégage de ses propos, les phrases sont courtes, se succèdent, la fille veut vivre vite, autant que possible, maintenant. Elle s'adonne à l'espace et « appu[ie] sur l'accélérateur » (25). Mélanie n'a d'existence que *dans* le désert, c'est là seulement qu'elle est elle-même.

J'aime la route, l'horizon en fuite, sentir le vide frais de l'aube. Je ne panique jamais dans le désert. En pleine nuit ou même en pleine tempête de sable lorsque le pare-brise se couvre peu à peu, je sais être isolée de tout, concrète et irréaliste tel un personnage circonscrit au volant d'une vieille Meteor. Dans le sombre de la poussière, je sais exister. [...] Je me soumetts totalement à l'aveuglement.



J'appuie légèrement deux doigts sur chaque paupière et je regarde au-dedans de l'espèce intime, tout au fond de mon cerveau s'écouler le temps. Je vois les secondes, petites cicatrices argentées, se déplacer comme des créatures. Je reconnais la trace des créatures qui sont passées par là où les secondes forment des pyramides, des spirales, parmi les vestiges, de beaux chevrons de grès.<sup>444</sup>

Nous notons le verbe « aimer » et le verbe « paniquer » à la forme négative, des adjectifs, tels que « frais », qui rendent agréable tout l'environnement extérieur qui entoure le personnage et l'enveloppe dans un bien-être profond. Loin de la mère, dans le désert, le personnage se sent exister, c'est-à-dire, d'après la formule de Martin Heidegger, "ek-sister". Le rapport au temps qu'entretient le personnage de la jeune fille fait d'ailleurs penser à la conception de l'être d'Heidegger. Il y a en effet permanence, infini. L'être est toujours déterminé par et en fonction du temps pour le philosophe<sup>445</sup>. Le personnage de Mélanie reflète très bien l'homme en tant que *Dasein*<sup>446</sup>, c'est-à-dire "das-Da-sein", « être-le-Là », l'étant<sup>447</sup> qui pose la question de l'être. L'homme est toujours autre chose que lui-même, il est dans le « là », il est dans le monde, et donc dans le temps qui « s'écoul[e] » « tout au fond d[u] cerveau », « secondes, petites cicatrices argentées, [qui] se déplace[nt] comme des créatures [...] forment des pyramides, des spirales, parmi les vestiges, de beaux chevrons de grès » (19). L'homme est en dehors de lui-même, il *ek-siste*, selon l'étymologie latine du verbe exister. L'essence de l'être le situe dans l'ailleurs, dans l'extérieur à soi, il est le monde avant d'être soi, l'« "essence" du Dasein tient dans son existence »<sup>448</sup>, c'est-à-dire dans le geste du *Dasein* de se diriger vers le « là », et c'est exactement ce à quoi correspond le personnage de Mélanie qui ne vit qu'à travers le paysage, la faune et la flore du désert. L'existence est ouverture. La citation précédente insiste en effet, grâce au « je » actif, sujet dynamique, sur l'initiative de la jeune fille mais surtout sa conscience d'être au monde, d'être ouverte au monde, et ce, après son départ loin de la mère et du matriciel. Le caractère fictionnel du

---

<sup>444</sup> 18-19

<sup>445</sup> Heidegger, *Etre et temps*

<sup>446</sup> « Si notre refus de traduire *Dasein* autrement que par lui-même n'appelle point d'explication ou d'"excuse" particulière – "tout comme le grec *logos* ou le chinois *tao*, disait un jour Heidegger lui-même à J. Beaufret, *Dasein* est intrinsèquement intraduisible" » ; citation à laquelle est associée une note de bas de page : « Tout en garantissant l'authenticité de ce *logion* [...] je rappelle que la moins mauvaise traduction déjà utilisée : "être-le-Là" (G. Kahn), si elle l'emporte évidemment sur "réalité-humaine" (H. Corbin) ou sur "être-là" (BW) reste loin de compte. Pourquoi ? Simplement parce que ce qui est en cause est la manière d'être ce Là, ou, inversement, le fait que le Là n'est pas quelque chose d'"existant" (au sens ordinaire), mais, si l'on ose dire, d'"existé". Or cela, le mot allemand *Dasein*, s'il ne le disait assurément pas avant Heidegger, peut, par une espèce de magie propre, le dire : "le *Dasein* est l'être du Là" ([...] et "le Da-sein (du monde) est l'être-à" [...]). » (Heidegger Martin, *Etre et temps*, Emmanuel Martineau (trad.), Edition numérique hors-commerce, p. 7. Disponible en ligne [http://www.philosophie-en-ligne.fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=56:martin-heidegger-etre-et-temps-traduction-par-emmanuel-martineau&catid=34:articles-de-philosophie&Itemid=86](http://www.philosophie-en-ligne.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=56:martin-heidegger-etre-et-temps-traduction-par-emmanuel-martineau&catid=34:articles-de-philosophie&Itemid=86), 22 juillet 2012).

<sup>447</sup> P. 27.

<sup>448</sup> Heidegger Martin, *Etre et temps*, Emmanuel Martineau (trad.), p. 54.

personnage, *persona*, c'est-à-dire le masque, élément extérieur, autre, insiste aussi sur l'extériorité à *elle-même* de la jeune fille. Il y a altérité. Elle « sai[t en effet] être isolée de tout, concrète et irréalité tel un personnage », or ce « tout » renvoie à la réalité du monde : le sable, la tempête, et c'est en faisant abstraction de ceci qu'elle *devient* ce tout, un tout *universel*. Il y a extériorité et *exterritorialité*<sup>449</sup>, d'où l'importance de l'horizon dans tout le roman lorsqu'il s'agit de ce personnage. L'auteur utilise de plus le verbe soumettre à la forme pronominale, le « je » est donc conscient de cette appartenance *au* monde, une appartenance par ailleurs « total[e] » comme l'indique l'adverbe d'entièreté, de *plénitude* – dans le sens de quiétude *et* d'entièreté. « [S]oum[ise] [...] à l'aveuglement [...] deux doigts sur chaque paupière », le personnage n'a pas besoin de voir alors qu'elle se trouve au volant de la Meteor. Le nom-même de cette voiture, associé à l'adjectif « circonscrit » rend par ailleurs compte d'un microcosme naturel qui déplace – *re-place* – l'être de Mélanie, son « étant », dans l'infini de l'univers, dans la « poussière » sidérale et la réduit à une taille infinitésimale à l'échelle du cosmos. Elle se *désastre* du matriciel. De ce lieu transcendant, dans tous les sens du terme, elle « regarde au-dedans de *l'espace* intime », elle n'est plus Mélanie, fille de Kathy Kerouac. Elle ne peut savoir qui, et ce que, elle *est* qu'à travers le monde. L'étant ne peut être qu'à partir du monde. Elle *est* le monde<sup>450</sup>. Comparaisons et verbes d'état dévoilent parfaitement cet état.

Très jeune, j'appris à aimer le feu du ciel, la foudre torrentielle ramifiée au-dessus de la ville *comme* un écoulement de la pensée dans le cerveau. Les nuits d'orage sec, je *devenais* tremblements, détonations, décharge totale. Puis je m'abandonnais à toutes les illuminations, ces fissures qui *comme* autant de blessures lignaient mon corps *virtuel*, *me liaient à l'immensité*.(20-21, nous soulignons)

Elle représente explicitement ce que Heidegger appelle l'« être-au-monde »<sup>451</sup>. La traduction française de “in-der-Welt-sein”, littéralement *être-dans-le-monde* en allemand, est beaucoup plus adéquate, remarque alors François Vezin, grâce à la possibilité qu'elle donne de conserver l'article défini contracté « au » plutôt que la préposition « dans »<sup>452</sup>. Le personnage « [s']abandonn[e] à ». La réalité laisse alors place à l'univers des possibles chez Heidegger. L'être se retrouve, par

<sup>449</sup> Le terme n'est pas à entendre ici dans son acception juridique, mais plutôt dans le sens d'une extériorité au territoire.

<sup>450</sup> « [...] lorsque la question du “monde” est posée, *quel* monde est-il donc visé ? Réponse : Ni celui-ci, ni celui-là, mais *lamondanéité* du monde en général. [...] La “mondanéité” est un concept ontologique, qui désigne la structure d'un moment constitutif de l'être-au-monde. » (p. 70-71)

<sup>451</sup> « L'expression complexe “être-au-monde” indique en sa formation même que c'est un phénomène *unitaire* qui est visé par là. Cette donnée primaire doit être aperçue en son tout. » (Heidegger Martin, *Etre et temps*, Emmanuel Martineau (trad.), p. 62).

<sup>452</sup> Martin Heidegger, *Etre et temps* (1927), François Vezin (trad.), Paris, Gallimard, 1986.

conséquent, face au néant, face à la mort mais aussi, paradoxalement (mais pas tout à fait) à la liberté. « C'était un délice comme un pouvoir de *mourir ou de s'enfoncer* dans la nuit avec des cernes autour des yeux, des espaces absolument délirants à proximité du regard » (12, nous soulignons). Tout est là, tout est envisageable. Les fuites de la jeune fille au volant de la voiture accentuent cet univers infini qui s'offre devant soi, à soi. Et si Heidegger indique que cet horizon infini peut angoisser l'*étant* qui ne sait que choisir, à l'image de l'aphorisme « [l]e malheur, c'est que nous sommes libres »<sup>453</sup>, ce n'est pas le cas du personnage de Mélanie dont le *Dasein* l'exhorte au désir, à la connaissance, à la liberté. « Je n'ai pas peur de la mort » affirme-t-elle à sa mère, citation qui fait directement écho à la définition d'Heidegger : « Mort : écrin du rien, abri de l'Être »<sup>454</sup>. Or cette dernière demeure sceptique face à la conception de Heidegger, notamment concernant le lien entre mort et réalité.

- Je n'ai pas peur de la mort.
- Mélanie, il ne faut pas penser à la mort. La mort est une chose quelque part inventée par les hommes pour oublier et se soustraire à la réalité.
- Ne sois pas ridicule. La mort est pour tous une rencontre.
- Je dis que les hommes ont inventé la mort parce qu'ils y pensent. Ils la cultivent tapageusement.
- Et toi, tu n'as jamais pensé à la mort ?
- Je suis devenue mortelle le jour où je t'ai donné naissance. La mort ne vient pas vers nous, c'est nous qui allons dans le temps *tout naturellement* vers la mort. (128-129, italique dans le texte)

Encore une fois, le mot « rencontre » s'applique tout à fait à l'ek-sistence. Celui qui ek-siste sait qu'il est destiné à mourir, et d'une certaine façon, attend la mort dès sa naissance – discours eschatologique de la jeune fille qui s'inscrit en butte contre « l'humanité [...] fragile », « corps gisant » et terrifiée par la mort parce que, selon Mélanie, celle-ci « ne conna[ît] pas l'Arizona [...] ne soupçon[n]e pas l'existence de l'Arizona » (13). L'humanité ne s'est pas encore ouverte *au* monde. La mort plane donc comme une menace sur l'espace urbain, la civilisation « hante », notamment à travers la présence du revolver, tout à fait symbolique sur le territoire des Etats-Unis, « bête sournoise » qui mettra un point final au récit de Laure Angstelle (119 ; 79). C'est de tout cela dont il s'agit pour Mélanie. Ses fuites répétées en voiture vers le désert dans le monde. Elle fuit le matriciel vers l'initiatique qui *l'initie* au monde et à sa quête d'absolu. La mère n'est pas absolu, il faut donc la fuir, s'en échapper. La fille se caractérise par sa prise de « risque » : « L'univers était

---

<sup>453</sup> Epigraphe choisie par Jean-Paul Sartre pour *Les Chemins de la liberté* (1945-1949).

<sup>454</sup>

un risque » (55), et c'est bien le propre du parcours initiatique, succession d'épreuves à affronter pour franchir un seuil et atteindre un Niveau supérieur.

J'avais dans la vie, les yeux fous d'arrogance. J'avais quinze ans. C'était un délice comme un pouvoir de mourir ou de s'enfoncer dans la nuit avec des cernes autour des yeux, des espaces absolument délirants à proximité du regard. (12)

Ce parcours initiatique impose alors violence et fragilité, il donne à faire l'expérience du corps, jusqu'à ses dernières limites.

Je roulais avide. Je choisissais la nuit le désert pour ainsi m'exposer à la violence de l'instant qui meut la conscience. J'avais quinze ans et devant moi l'espace, l'espace au loin qui m'amenuisait comme une civilisation à rebours, cité perdue dans l'air tremblant. J'étais dans la Meteor de ma mère la solitude exemplaire avec, au bout de mes pieds, un frein pour éviter tous les *désastres* et pour me rappeler l'insignifiance du désespoir parmi les serpents et les cactus dans la nuit la plus bleue de tous les délires.(19, nous soulignons)

L'adolescente fait un choix, elle « choisi[t] la nuit le désert » aux dépens de la mère, elle choisit l'initiatique au matriciel. Elle doit se détacher de sa mère et prendre son indépendance. Seule avec elle-même, sans attache, sans bruit autour, sans rien. La fille est seule dans l'espace et dans le temps mais elle a le contrôle. Elle a le pied au-dessus du « frein ». Elle n'a plus besoin de sa mère. Elle anticipe sur le futur, elle crée des scénarii au conditionnel :

Je m'arrêtera à ce motel tenu par une amie de ma mère. Je dirais ma fatigue et mon besoin de dormir. Elle m'offrirait une chambre. Je retournerais à la Meteor pour prendre mon sac. Dans la boîte à gants le revolver serait chaud. Je prendrais mon cahier et le stylo. Tout l'avant-midi, j'écrirais. Le climatiseur serait bruyant. Tout autour de moi, la réalité : le rideau transparent, la couleur des murs, [...] un téléviseur [...]. J'avais l'impression d'une ultime compréhension de la nuit, du désert et des hasards intimes qui se succèdent en nous comme une loi de la réalité. Ma main serait lente. L'humanité ne pourrait pas se répéter. J'existerais alerte dans le questionnement. (42)

Alors que la mère et le matriciel sont des points fixes, la fille entame un processus initiatique et un parcours dont l'horizon est seule destination, et l'aube la métaphore la plus adéquate.« L'horizon est un mirage qui oriente le corps assoiffé » (31), « [j]e ne désirais que l'horizon » (37). « L'aube est un principe qui exacerbe l'énergie. Je veux comprendre jusqu'à l'excès mon désir de l'aube, mon besoin de l'aube » (48-49). Le verbe comprendre renvoie très

précisément à l'initiation et à l'acquisition de nouvelles connaissances ici. Sur le mode de « l'énergie », de « l'excès », du « désir » et du « besoin ». L'initiation est un gain, elle offre et ne prend pas. Enfin, l'espace comme liberté :

La route était un décalage horaire perdu dans l'air tremblant de l'horizon. J'avais quinze ans et devant moi la réalité pour m'aider à contourner l'existence. Et puis, il y avait la liberté ! Là où j'ai grandi, la liberté se porte côté cœur comme une arme. Elle peut tout autant servir à surmonter la peur et la nostalgie qu'à faire du bruit dans les reins, les mâchoires et les vagins. Là où j'ai grandi, les femmes s'appliquaient de la liberté sur les joues : ça sentait l'encens, la peau lisse, la pharmacie pendant que les hommes tiraient un bon coup de liberté sur tout ce qui bougeait.(32)

La route s'avère être la voie à suivre vers la liberté, une liberté loin de l'indifférence de la mère qui piège Mélanie comme celle-ci l'annonce dans son dialogue. La liberté est supérieure à tout, et elle devient surtout concrète chez Brossard, elle « se porte côté cœur comme une arme », elle « surmont[e] la peur et la nostalgie [...] [, fait] du bruit dans les reins, les mâchoires et les vagins ». Il y a rapport au corps et à la matrice. C'est la liberté, la rupture d'avec la mère qui permet de repenser l'origine et le matriciel. Initiatique et matriciel sont donc intrinsèquement liés, la scission, nécessaire. L'espace, que ce soit chez Laurence ou Brossard agit donc sur les personnages en même temps que ceux-ci, les filles, agissent sur lui. Le territoire devient véritable outil, allégorie de la distance essentielle entre soi et sa mère. Il offre le moyen de la rupture et de la scission, la fille se détache de la mère pour devenir ENTIERE à son tour. Elle doit devenir femme sans demeurer dans son unique statut de fille-enfant-dépendante-de-la-mère. C'est à travers la distance géographique que s'initie la distance symbolique nécessaire à la survie de la mère et de sa fille. Et il revient à la mère d'accepter ce bouleversement propre et *primordial* à la relation mère-fille.

## 1.5 Laisser sa fille partir et l'accepter

Alors que la mère du roman *Le Désert mauve* n'a pas d'autre choix que de laisser sa fille partir, malgré ses paroles *empoussiérées* par le départ-même, aucune acceptation de la mère n'est explicitement présentée par Brossard. Au contraire, dans la scène dialoguée, Kathy reproche le temps passé dans le désert. Dans *The Diviners* en revanche, le parcours symétrique emprunté par la fille et sa mère avant elle change la donne et *requestionne, repense* le départ. Chez Kofman, il y a un abyme insurmontable, l'acceptation par la mère est inconcevable. Dès l'origine, nous l'avons déjà

dit, le personnage de la mère présenté par Laurence comprend et formule les implications de la relation maternelle envers l'enfant : laisser l'enfant partir, ne pas l'élever pour soi.

“You oughta get out more,” Fan says disapprovingly. “You go on devoting the whole of your entire life to that kid, and I’m here to tell you what’ll happen, sweetheart. She’ll grow up and leave without a backward glance.”  
“Fine,” Morag says irritably. “I wouldn’t want her do to anything else, when the time comes. And I’m not devoting my entire life to her, Fan. I’m working, and that’s what I want to be doing.” (59)

La mère est une « transition » entre la naissance et l'âge adulte de son enfant, elle aide, soutient, transmet, rectifie, enseigne, *pour que, afin que, dans le but de*. Lorsque Pique est plus grande Morag réitère à plusieurs reprises ce qu'elle avait prononcé quelques années plus tôt, et le narrateur abonde en ce sens : “Across the river [...] was Pique Tonnerre Gunn, or Pique Gunn Tonnerre, *who must walk her own roads, wherever those might be*. And nothing seemed to be getting much simpler as time went by” (291, nous soulignons). La prise d'indépendance se traduit notamment par l'alternative du nom de famille. Tonnerre pour le père, Gunn pour la mère. Pique *est* les deux. A lieu une sorte de réconciliation, réunification, à la fin du roman entre les deux parties internes divisées de Pique. Elle continue son parcours initiatique, répète son mouvement vers l'Ouest et prend un nouveau départ, mais cette fois-ci la mère l'accompagne et lui dit au revoir. Elle cautionne, accepte ce départ, linguistiquement, corporellement, symboliquement. « De l'autre côté de la rivière [...], il y avait Pique Tonnerre Gunn, ou Pique Gunn Tonnerre qui devait marcher sur ses propres routes, où que celles-ci aient été ». L'indétermination du lieu, à travers le relatif “wherever” témoigne du fait que la mère accepte sa fille telle qu'elle est et la laisse faire ses choix, quelles qu'en soient les destinations. Elle avoue de plus son apprentissage quant au fait de ne plus infantiliser sa fille, privilégier son indépendance. Lors de la conversation téléphonique, la mère reste vigilante. Elle ne doit pas positionner sa fille à *l'endroit* d'une fille dépendante. Lorsque, par l'épanorthose “Are you okay? I mean, how *are* you?”, la mère se corrige, outre ce que nous avons déjà proposé précédemment, il semble ici que la première question implique (aussi) un événement de référence (85). Et en effet, il s'agit ici de l'épisode de l'hôpital psychiatrique. A travers l'interrogation “Are you okay?”, la mère, inquiète, cherche à être rassurée. Elle semble demander ici à sa fille si elle n'est pas « retombée » dans le même état que la fois précédente. Pour éviter de commencer la conversation par un jugement, et une référence à connotation négative, la mère se reprend (“I mean”, je veux dire – encore l'intention, il y a volonté du discours) et pose une question différente, qui n'implique aucune autre situation de référence. Cette attitude perdure tout le long de

la conversation. Lorsque Pique demande à Morag si elle ne s'est pas trop inquiétée de son absence jusque là, la mère ment : "No. I knew I'd hear from you". Or la nature du mensonge est mutuellement reconnue, et déclenche le rire des deux locutrices ("They both laughed. Morag, with relief"). Le savoir est d'ordre rationnel, l'inquiétude de l'irrationnel. Il n'en demeure pas moins que Morag essaie par l'intermédiaire de ce mensonge de laisser plus d'espace de liberté à Pique. Elle exprime alors ses efforts, son apprentissage en cours : "Well, it's just that [...], honey – look, I'm sorry. I'll get used to it. I'm learning, but I'm not learning fast enough. The usual human condition, if I may say so". A travers des marques d'oralité comme "[w]ell", "look" mais aussi l'expression de l'habitude "I'll get used to it", ou encore le verbe « apprendre », "to learn", au présent continu, la mère formule ses efforts pour remédier à cette situation où mère et fille ne sont pas encore tout à fait devenues femme et femme, sur un pied d'égalité. La figure rhétorique du chleuasma "I'm learning, but I'm not learning fast enough" tend alors à atténuer la violence éventuelle de la réaction de la fille, alors même que la mère lutte contre des mécanismes matriciels de maternage. La mère se situe en dehors d'un discours *assénant* dogmatique, notamment en se positionnant à son tour à la place de la fille-enfant située en plein cœur d'un processus d'apprentissage. Enfin, les excuses maternelles aussi sont de mise : Pique a le pouvoir, puisqu'elle dit à sa mère qu'elle lui racontera plus tard sa visite à Manawaka, la mère doit s'incliner, et s'excuse d'avoir relancé la conversation sur ce sujet. La mère prône en effet une relation d'égal à égale où chacune des deux pourrait être indépendante, bien que toujours profondément liée à l'autre.

She's got to be on her own. Anything else is no good for her and no good for me.  
It's just that I'd like to hear from time to time that she's okay, is all. (80-81)

L'indépendance de la mère et de la fille se résume à une question de survie, mutuelle et réciproque, ce que le narrateur réitère plus tard, en ces termes : "Morag didn't want to put the hooks onto Pique, nor to have Pique at this point put the hooks onto her" (137). Chaque fois, la construction syntaxique est symétrique, il y a égalité, pas de hiérarchie. Il y a parallèle. Dans les dernières pages du roman, le discours traduit la pensée, et applique la théorie, mais non sans difficulté, comme en témoigne l'intervention du narrateur ("Let her go") :

"Pique, I hope –"  
What? That Pique wasn't taking on more than she could cope with? That's she wasn't making an error of judgment in going at all? Nonsense. Who could ever enter anything with a guarantee? Let her go. This time, it had to be possible and was.  
"I hope everything goes well for you, Pique."  
Pique smiles faintly.

“Thanks. It will and it won’t, I guess. I wish I was better at explanations, Ma. I’m not going out there because they need me, particularly. All I can do is contribute my share, if I can. For me, it’s more, really, that I need them, right now. For a while, anyway. I don’t think how long they’ll want me to stay. I don’t know how long I’ll want to stay. But my reasons for going – well, it’s like when I went off before. I couldn’t *say*, exactly, and yet I knew. Could I sing you this song I did?” (359)

Le narrateur aide Morag ici, et en ceci nous pourrions encore légitimer l’idée selon laquelle le narrateur ne serait autre que la voix de la raison de Morag, une voix intérieure rationnelle qui tenterait, par une maïeutique socratique, de lui faire admettre, d’elle-même, la nécessité d’accepter le départ de sa fille, d’accepter qu’elle grandisse et devienne à son tour une adulte. La mère doit accepter le mouvement de partance de la fille. Le même verbe est alors employé pour Pique et pour Morag avant elle, au moment (occurrence unique) où chacune des deux comprend la nécessité de prendre son envol émancipateur. Laurence utilise alors le verbe “to take off” que l’on utilise *aussi* pour le décollage d’un avion (228, 289). Métaphore aérienne exprimant la liberté, Morag et Pique ont tour à tour pris leur envol et décollé seules, se déliant de leurs attaches qui les clouaient alors au sol, afin de pouvoir évoluer librement. Cet exemple de relation mère-fille laisse poindre une alternative heureuse et positive à *Rue Ordener, rue Labat*. Tout comme *La Casa de los espíritus*, *The Diviners* enclenche un processus libérateur revalorisant le féminin et la généalogie féminine. Si le départ des filles depuis le lieu de la mère est primordial, n’est-il pas, en effet, essentiel de revenir à la mère, au maternel et au matriciel, *par la suite* ? Non plus dans un mouvement de retour à l’origine, mais prenant bien en compte toutes les expériences précédentes et continuant sur le même élan créateur émancipateur égalitaire.



## CHAPITRE 2 : RECONQUÉRIR LA MÈRE ?

« Je pense qu’il est nécessaire aussi, pour ne pas être complice du meurtre de la mère, que nous affirmions qu’il existe une généalogie de femmes. Généalogie de femmes dans notre famille : après tout, nous avons une mère, une grand-mère, une arrière grand-mère, des filles. Cette généalogie de femmes, étant donné que nous sommes exilées (si je puis dire) dans la famille du père-mari, nous l’oublions un peu trop ; voire nous sommes amenées à la renier. Essayons de nous situer pour conquérir et grader notre identité dans cette généalogie féminine. »

Irigaray (29-30)

### 2.1 Valoriser les femmes

Les quatre romans de ce corpus valorisent tous les femmes, sans exception, à commencer par leur présence physique. La présence masculine se révèle en effet davantage par son absence, par le filtre de la fiction. Pour Brossard, la raison en est simple : les hommes ont déjà bien assez de place à leur disposition, pourquoi leur en fournir encore<sup>455</sup> ? Il semble d’ailleurs que, dans le contexte de la création de ces romans, c’est-à-dire après le début de la deuxième vague du féminisme, chaque auteur milite pour le même combat : (re)valoriser les femmes et leur donner enfin une place – à la fois dans la société, dans l’histoire, et dans la littérature. Comme l’écrit Brossard dans *Shewould be the FirstSentenceof myNextNovellElle Serait La Première Phrase de mon prochain roman* :

C’est par la fiction de l’Homme que nous sommes devenues fictives, sortons de la fiction par la fiction. Nous existerons dans le récit que nous inventerons. Mais il faudra de formidables colères, un *désir* plus fou que tous les *désirs* surréalistes,

---

<sup>455</sup> Entretien « *Tenez-vous-en à la beauté, n’ayez peur de rien* » en annexe, *infra*.

une curiosité qui oblige à commettre de terribles indiscrétions, à poursuivre de difficiles enquêtes. Il faudra apprendre à dépasser les bornes.<sup>456</sup>

Dépasser les bornes, oui, dépasser les bornes imposées par le patriarcat, débrider la langue, décloisonner les catégories du féminin et des genres, ainsi que celles de la fiction. A considérer les nombreuses conférences qu'Allende a données sur les femmes, et son combat personnel, littéraire, journalistique, associatif et politique, elle serait, à n'en pas douter, d'accord avec Brossard. L'un des moyens choisis pour prendre cette place à laquelle les femmes n'ont pas eu droit, consiste à augmenter le nombre des personnages féminins, par rapport à celui de leurs prédateurs masculins. Toutefois, le rapport de force proie/prédateur ne sera défait que par la lutte. Du combat du *Désert mauve* aux montages textuels *des Guérillères* de Monique Wittig, les femmes entrent en guerre afin de bouleverser le système patriarcal dont les fondements sont fortement ancrés. Laurence, Kofman, Brossard et Allende ont choisi la plume pour arme privilégiée, et l'ont transmise à leurs protagonistes féminins. L'union fait la force, et la solidarité féminine fera des miracles – ou presque. Il s'agit donc, à travers le geste d'écriture, de faire la part belle aux revendications féminines. Alors que sur les onze enfants de Nivea, plusieurs sont des garçons, seules d'infinitésimales occurrences réfèrent aux fils. En effet, Rosa et Clara sont les deux enfants de Nivea dont le roman parle le plus. Ainsi, alors même qu'en espagnol "hijo" signifie à la fois « enfant » (par rapport à ses parents) et « fils », ce sont les "hijos-hijas" filles qui s'imposent au fil des pages devant leurs frères. Wittig, procède semblablement lorsqu'elle joue sur le pronom personnel sujet féminin « elles » au pluriel régnant dans *Les Guérillères*, Elle combat ainsi le phallogocentrisme des discours, terme valise forgé par Derrida associant *logos*, phallus et centre. *Les Guérillères* se font une place *dans* la langue, combattent *dans* la langue, gagnent des batailles *dans* la langue – et au Niveau du corps. Allende, de son côté, utilise le masculin "hijos" pour référer, majoritairement, à des filles. Et lors de l'enterrement de Rosa, toutes les sœurs forment une *rondeautour* de la mère ("sentadas alrededor de su madre como una ronda") – cercle et cycle sororal, ou encore le *sisterhood* anglo-saxon (79). Les femmes, en l'occurrence les mères et les filles, sont les personnages principaux du roman. A tel point même que l'adaptation cinématographique de Billie August nie complètement l'existence des fils de Clara comme si elle n'avait qu'un enfant, une fille, Blanca. Il n'est pas fait mention de Nicolás et Jaime. Enfin, alors même qu'Esteban désire un fils, Clara impose sa fille sans *a priori*.

---

<sup>456</sup>Nicole Brossard, *She would be the First Sentence of my Next Novel/Elle Serait La Première Phrase de mon prochain roman*, Susanne de Lotbinière-Harwood (trad.), *op. cit.*, p. 96-98. Nous soulignons.

Esteban quería un hijo que llevara su nombre y le pasara a su descendencia el apellido de los Trueba.

- Es una niña y se llama Blanca – dijo Clara desde el primer día que anunció su embarazo.

Y así fue. (149)

*Rue Ordener, rue Labat*, qui se situe dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, reste encore timide quant au dévoilement du corps, dont nous avons déjà évoqué les artifices de dissimulation : le paravent, le pyjama. Ni accouchement ni naissance, des sentiments mitigés, selon qu'il s'agit de la mère biologique ou de mémé dont les comportements contrastent nettement. Le corps relève encore ici d'une problématique du pur et de l'impur propre à la religion juive, que la narratrice a intégrée et que l'auteur transmet par le geste scriptural. *The Diviners* fait montre, quant à lui, d'une évolution dans le rapport des femmes à leur corps, notamment par l'accouchement mais aussi la sexualité des personnages féminins. Il est ainsi question de cordon ombilical, de placenta, de menstrues ("the cord", "the placenta", 250 ; "Are you due to menstruate?", 210). Et ce mouvement s'accroît dans les romans de Brossard et Allende. *La Casa de los espíritus* dit la matière, parle la matière. Et outre "la sangre" (« le sang ») s'inscrit dans ses acceptions, métaphoriques et organiques, orchestrant le motif du *corps-à-corps*. Nous faisons bien sûr, par la reprise de ce terme, référence à Irigaray et à son ouvrage intitulé *Le Corps-à-corps avec la mère*.

Amanda, que había leído sobre las costumbres de las tribus africanas y predicaba la vuelta a la naturaleza, [...] arrebató la recién nacida de las manos y la colocó amorosamente sobre el vientre tibio de su madre, donde encontró algún consuelo a la tristeza de nacer. Madre e hija permanecieron descansando, desnudas y abrazadas, mientras los demás limpiaban los vestigios del parto (310-311)

En revanche, ce n'est pas tant la mention du matriciel organique qui caractérise *Le Désert mauve*, cet aspect-là du corps laisse la place, dans sa logique d'absolu, à une abondance de sensations, de « caresses » (132). Le rapport au corps appelle le tangible, le palpable, le charnel. Ainsi Lorna revendique-t-elle cette dimension par le truchement de l'aphorisme corporel : « Je suis un corps » (132). Tous les personnages du *Désert mauve* participent de cet effort et de cette tension : « [p]our Angela Parkins, le corps était *strico sensu* matière à sensation, chaos, atome, chair vive » (100). Et encore : « Elle aimait les sentiments extrêmes, les explosions de joie, de voix [...], la parole touffue, abondante et crue car, pensait-elle, le corps doit être vorace et tout à la fois pouvoir s'envoler capricieux et ductile comme un fil de soie » (100). La « peau » (158 *et alii*) se décline chez Brossard sous toutes ses formes : « épiderme » (26), « chair » (173), « parchemi[n] » (26),

« cactus » (19). Tout, dans le roman de Brossard, devient sensualité. D'ailleurs, Brossard n'écrit-elle pas : « Tout est sensuel » (49) ? Les quatre œuvres abordent donc la question du féminin et de la matière, différemment certes, mais le corps est toujours *déjà* là. Rappelons la « fascin[ation] » des « seins nus » chez Kofman (66), mais aussi les « filles en maillot » du bord de la piscine du Motel Mauve (19), chez Brossard. Et c'est grâce au lieu de la piscine, métaphore du ventre de la mère, métaphore du matriciel et de la création, qu'une unité se fait jour. Sans oublier l'érotisme, et en même temps la pudeur, de cette scène. Dans ce même roman, reviennent les cheveux comme motif et métonymie du corps *tout* entier. Lors de l'épisode de la danse – final –, « [I]es corps s'allongent et font des ombres comme des cheveux dans le visage des filles » (49). L'amphibologie du verbe pronominal « s'allonger » rend floue la frontière entre des corps qui « s'allonge[raie]nt » eux-mêmes ou sur eux-mêmes, notamment sur leurs ombres, ou des corps qui « allonge[raie]nt » les autres. Enfin la signification du verbe « s'allonger » désignant : à la fois longueur et position couchée, le corps est tension, pluriel et singulier, « comme des cheveux ». La comparaison rend compte de la nature éthérée et sensuelle de la scène. Il y a *toucher*, désir de toucher. Les cheveux virevoltent dans l'espace du texte où ils sont un *topos* littéraire et poétique. Pensons notamment à « La Chevelure » des *Fleurs du mal* de Baudelaire, aux « Sonnets pour Hélène » de Joachim du Bellay, à « Ces cheveux d'or » de Guillaume Apollinaire, à « La Chevelure » d'Arthur Rimbaud. Symboles de vie, allégorie du temps qui passe, des expériences de la vie, aériens, les cheveux deviennent signe de désir, passion, érotisme. Chez Allende et Laurence, les cheveux sont aussi mentionnés. Ceux de Pique révèlent l'identité ethnique, ou servent d'écran, de voile pour dissimuler des pleurs, pour protéger le corps du regard de *l'autre* (347), ceux d'Alba sont synonymes d'hérédité, de legs.

La valorisation du féminin passe aussi par l'affection et la tendresse, gestes en provenance et à destination du corps – ce que la mère juive représentée par Kofman ne comprend pas. Elle ne comprend pas ces mouvements du corps, ces gestes d'amour qui valorisent le sensible et le tangible. Elle ne comprend pas cette « tendresse [...] qu'elle estim[e] excessive » de la part de mémé (49) :

[...] mais tout de même ! Pourquoi m'embrassait-elle si souvent ? Au lever, au coucher, à la moindre occasion ! Et, en effet, à la maison nous n'avions été habitués ni aux baisers rituels du matin et du soir ni à tant d'embrassades et de câlineries. (49)

S'enchaînent exclamations, interrogations. La mère biologique va jusqu'à émettre un jugement moral en qualifiant la « situation » de « malsaine », c'est-à-dire une situation « vou[ée] à la

maladie », qui « engendre la maladie, est contraire à la santé »<sup>457</sup>. Or si la mère juive considère mémé malade de tant d'affection, mémé considère quant à elle la fille malade de si peu d'affection. Chaque point de vue diffère en fonction de son éducation, de sa religion et des traditions. *Le Petit Robert* ajoute « [q]ui n'est pas normal, manifeste de la perversité » ou, au figuré, « [q]ui corrompt l'esprit ». Et c'est bien cela qui dérange la mère juive, gardienne des valeurs patriarcales que subvertit mémé en remplaçant le *corps* au *cœur* du féminin. Toutefois, et l'emploi de la conjonction de coordination « mais » en témoigne, la mère biologique « ne p[eu]t évidemment rien dire ». Elle est *invitée* chez mémé, elle n'a donc aucun pouvoir dans cet espace et se voit réduite au silence, involontairement, contrairement au personnage de Clara décrite par Allende. Or c'est justement ce silence qui va permettre au *corps* de s'immiscer au *corps* de la narratrice. Celle-ci est fascinée par cette découverte au sens de dévoilement, celui de la peau et de la chair maternelle et matricielle. Et ce sens, il y a initiation par le matriciel chez Kofman. Le matriciel comme initiation. C'est à l'extrême inverse auquel le lecteur doit faire face à la fin de *La Casa de los espíritus*, quand le corps lui-même est devenu victime, et a subi l'ultime agression. Alba révèle sa grossesse à la dernière page, conséquence possible du viol. Mais contrairement à Morag que la seule idée d'avoir cet enfant hypothétique révolte, Alba accepte sa grossesse et sa fille – “hija de tantas violaciones, o tal vez hija de Miguel pero sobre todo hija mía” (480) – elle revendique la maternité avant tout. Le corps, bien que souillé et perversi, objet de violence et lieu de rapports de force, demeure, contre toute attente, source de vie et d'identité louée, revendiquée quel qu'en soit le prix.

## 2.2 Transmettre des valeurs de vie

Si l'on se fie aux propos de la psychanalyste Irigaray, Alba a raison de revendiquer, dans la langue et dans son corps, la grossesse de cette nouvelle vie à venir, car

On nous demande de promouvoir les valeurs de vie... ce ne sont pas des valeurs silencieuses. Pour des êtres humains, la vie passe et se déploie par la parole. Pour promouvoir des valeurs de vie, il faut prendre la parole.<sup>458</sup>

La parole passe par la voix, la voix de la mère, qui permet de prononcer et de communiquer. Et la *voix* elle-même se *voit* transcendée par le rire (le sourire) et la chanson.

---

<sup>457</sup> Petit Robert

<sup>458</sup> C Irigaray 87

Angela Parkins élève la voix, hystérique, au bord de l'ivresse. Sa voix s'emporta, culbuta dans l'espace enfumé. (28)

Arrêtons-nous tout d'abord sur ces deux phrases qui donnent de la voix à *Angela-l'ange-est-là*. Ici, en une virgule, l'éclat vocal devient « hystéri[e] », c'est-à-dire cette maladie *de-et-des* femmes. Le terme, du grec *husterikos, husteria*, signifie *utérus*, « l'attitude des malades étant autrefois considérée comme un accès d'érotisme morbide féminin »<sup>459</sup>. La matrice est associée à la maladie, au trouble du comportement, à l'excès, à l'incontrôlable. Dès qu'une femme tente de prendre la parole, celle-ci lui est retirée. La maladie est prétexte à faire taire les femmes, à faire taire la mère. Mais le personnage d'Angela se situe dans l'entre-deux, entre monde des hommes – tel que considéré par les hommes (elle est « géomètre » (99) – ,et monde des femmes, celui de la sensation et de l'énergie, celui de la profusion de la vie. « [V]oix », « hystéri[e] », « ivresse » sont autant d'associations phallogocentriques que Brossard utilise afin de les déconstruire. Transmettre l'urgence de vivre, l'abondance de vie n'est pas un geste *malsain*, pris dans son sens de maladie. Les femmes doivent transmettre la vie par la langue *aussi*. La langue n'est-elle pas elle-même *création* du *corps* ? Se référer à la fiche « Personnage » de Kathy Kerouac fournit alors toute l'ampleur, l'amplitude, de la voix féminine (95). La mère se distingue par sa voix, la traductrice lui consacre une fiche entière : « La voix de Kathy Kerouac à elle seule une présence » (95).

Kathy Kerouac ne prêtait pas toujours attention à ce qu'elle disait. Car pour elle le mérite des mots était de produire cette résonance qui au fond de la gorge lui faisait accorder les plus beaux instruments, entendre les musiques les plus lointaines. Elle choisissait ses mots pour la longueur des voyelles, la mimique des lèvres qui pouvaient, si le souffle, si la langue cherchait, reproduire les plus folles plaintes et contrefaire, quand cela était, son inquiétude. (96)

La lecture de ce passage, fait écho à notre entretien avec l'auteur<sup>460</sup>. Brossard ne ferait-elle pas le même choix que la mère, c'est-à-dire celui, poétique, de s'aventurer parmi les sonorités, errer dans la langue de façon à trouver la *façon* la plus juste, la plus sensuelle pour dire ? Il y a filiation ici, transmission, matricage poétique. La langue maternelle prend alors tout son sens dans le signifiant et non plus dans le signifié. La langue maternelle joue sur la forme, sur la *façon*, sur le *matricé* et le matriciel.

---

<sup>459</sup> Petit Robert

<sup>460</sup> Entretien « *“Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien”* » en annexe, *infra*.

Elles se regardaient et quand elles parlaient leurs voix étaient pleines d'intonations. J'observais obstinément leurs bouches. Lorsqu'elles prononçaient des mots qui commençaient par *m*, leurs lèvres disparaissaient un instant puis gonflées se réanimaient avec une incroyable rapidité. Lorna dit qu'elle aimait le moly et la mousse de saumon. (12)

La sonorité *m* fait resurgir sensualité, désir du corps, tension de l'être vers l'autre. La nécessité est alors la suivante : « essayer de comprendre ce qui dans le rythme p[eu]t produire un tel degré de tension, une telle alternance du désir et de l'émotion » (96). Enfin, la mère elle-même considère le fait « de penser en silence [comme] une chose impensable, une forme bancale dans le rouage du corps et de l'âme aux prises avec la vie » (96). La vie passe par la langue, elle passe par la voix. Or cette voix n'est pas toujours prononcée, elle peut prendre la *forme* du rire, « le rire de [l]a mère » surtout (19), ou encore la *forme* du chant, chez Allende.

C'est dans l'univers carcéral que le rire et la chanson prennent chez Allende tout leur sens. Lieu d'emprisonnement, lieu d'atrocité, lieu de mort et de torture, lieu du pouvoir des hommes sur les femmes. Dans cet espace que tout voue aux pleurs, les voix des femmes perpétuent l'héritage, n'abdiquent pas, refusent la soumission. Elles ne cessent de transmettre ces valeurs de vie qui les rendent si singulières et à la fois si collectives, solidaires – sorte d'ultime revendication vitale, ultime acte de résistance qui se présente tout autant comme une arme sans égale.

[...] me llevaron a un campo de concentración para mujeres. [...] me encontré en un patio cuadrado y luminoso, rodeada de mujeres que cantaban para mí el Himno a la Alegría. (473)

La solidarité des femmes se traduit par le pluriel de ces “mujeres” qui, à travers le chant, souhaitent véritablement la *bienvenue* à toute nouvelle prisonnière. Il y a hospitalité inconditionnelle des femmes dans le *cercle* de vie. Notons de plus l'identité de la chanson, “el himno a la Alegría” avec un A majuscule, celui de l'allégorie de la Joie – « l'hymne à la Joie ». Surgissent des entrailles du texte les verbes “reír” (« rire »), mais aussi “reírse” et “burlarse” (« se moquer ») (474). Or comment avoir la force de se moquer dans un tel contexte ? Les femmes y arrivent, y parviennent, privilégiant toutes ces valeurs de vie que leurs bourreaux veulent faire taire, en vain. Leurs insultes ordonnent le silence : “¡Cállense, putas!”, mais l'acte performatif n'aboutit pas. Seules les femmes performant, à travers leur voie, leur langue, leur corps, leurs chants, à travers la vie. Ces valeurs se révèlent – au sens de révélation – ineffaçables, et le suffixe de possibilité est important ici, voire essentiel : elles ne peuvent pas s'effacer, quoi qu'il arrive. La vie

devient bouclier, amulette et totem. Elle est allégorie, symbole, espoir. Malgré le viol. Ce traumatisme passé doit de fait laisser *la* place à la vie à venir (474).

Las mujeres se pasaban el día cantando a vos en cuello. Los carabineros les golpeaban la pared.

- ¡Cállense, putas!

-¡Hágannos callar, si pueden, cabrones, a ver si se atreven! – y seguían cantando más fuerte y ellos no entraban, porque habían aprendido que no se puede evitar lo inevitable. (474)

L'impératif n'a aucun pouvoir face aux verbes "pasar" et "seguir", tous deux suivis du participe présent. Les femmes s'inscrivent dans la durée, ces expressions verbales traduisent le processus et l'action dans le temps (elles « passent la journée à chanter », elles « continuent de chanter »), ce à quoi s'ajoute le repère temporel de toute une journée, outil de mesure du temps : "el día". Les femmes n'ont peur de rien, elles provoquent les gardiens, comptent sur leur unité féminine, sur leur solidarité pour remporter cette victoire. Le terme "coro", le « chœur », les rassemble toutes en une même voix. Il se dégage d'autre part le substantif "oro" qui signifie « or », et caractérise ainsi la valeur de ces femmes. Les gardiens n'ont aucun moyen de répression face au chant. La chanson des femmes, en provenance de leurs entrailles sont nécessaires, dans le sens où elles ne peuvent pas ne pas être. En effet, "no se puede evitar lo inevitable". Femmes et vie sont intrinsèquement liées et rien ne peut les dissocier, même pas ce "campo de concentración" (473). En refusant le silence auquel les hommes veulent les réduire, elles nient la légitimité du pouvoir en place. Et paradoxe parmi les paradoxes, Alba avoue avoir « été heureuse » *là-bas* :

Lo último que oí al salir fue el coro de mis compañeras cantando para darme ánimos, tal como hacían con todas las prisioneras que llegaban o se iban del campamento. Yo iba llorando. Allí había sido feliz. (475)

Toutes ces valeurs de vie, elles-mêmes salvatrices, indiquent la nécessité du retour à la mère. Après le départ des filles adolescentes loin de la mère, dans le but de devenir femme et, ainsi, de construire un rapport d'égalité avec celle-ci, le mouvement inverse est primordial.

Je ne dis pas simplement aux femmes : « Adressez-vous à vos mères ». Mais ce que je peux dire, c'est que je n'ai pas entendu une femme qui ne souffre vraiment beaucoup d'être en dissension ou en rupture avec sa mère. Le premier geste, 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 cette mère-là. Les femmes entre elles peuvent s'y aider aussi. Si c'est possible, faire la paix avec sa mère réelle est aussi important. J'ai vu des femmes, qui, grâce à l'analyse, grâce aux groupes de femmes, pouvaient susciter leur mère comme femme et se réconcilier avec



elle. J'ai même vu des femmes qui amenaient leur mère dans les réunions, de même qu'il y a une espèce de maternage partagé des enfants, des petits mômes qui viennent en réunion, ce qui défait aussi ce lien duel, et de pouvoir, et tragique, et dramatique, mère-fille<sup>461</sup>

N'est-ce pas exactement ce que Pique exprime lorsqu'elle affirme à sa mère, par rapport à son second départ vers l'Ouest : "I don't know how long I'll want to stay" (359), ce qui anticipe un retour vers la mère et le matriciel. Mère et fille se quittent en effet en de très bons termes lors du second départ, contrairement à la fugue première. Il y a évolution, un mouvement ascendant, entre la fugue ayant terminé à l'hôpital, la suivante et le dernier départ dont il est question dans le roman. Quant à Morag, ne renoue-t-elle pas, elle aussi, avec Prin, malgré le fait de l'avoir effacée, niée, rejetée ? En tout cas par l'intermédiaire du narrateur, qui, par ce qui pourrait ressembler à du discours indirect libre, dresse un lien entre Prin, la mère adoptive, et le foyer ("home") en ces termes : "She gave Morag her only home" (206). Toutefois, ce retour vers la mère arrive trop tard, Prin est décédée. Mais se peut-il que, pour Morag, cette prise de conscience ne soit possible qu'après la mort ? Dans *La Casa de los espíritus*, le fait qu'il n'y ait pas eu de rupture empêche tout retour. La relation mère-fille suit son cours, mère et fille évoluent parallèlement. C'est à travers l'absence que Morag pourra enfin renouer avec ce lien qui n'a jamais vraiment existé, n'a jamais vraiment été.

## 2.3 Sur les traces de la mère

### 2.3.1 Agir à l'identique

*The Diviners* utilise le motif de l'hérédité, voire la logique de l'hérédité pour revenir sur la nécessité de garder intact le lien avec la mère, mais un lien souple et solide, à l'image du « fil de soie » « ductile » dont parle Brossard (100). En quittant le foyer maternel et la mère, Pique se dirige vers l'Ouest, mais il ne s'agit ni plus ni moins que d'une *re-production* du mouvement impulsé par la mère une génération plus tôt. Il y a donc affirmation ici de la nature primordiale de ce lien à la matrice, à la mère, aux origines. Il y a imitation, mimétisme, tout comme dans les premières années de l'enfant, pendant la période de maternage. Bien que mère et fille doivent se séparer pour trouver

---

<sup>461</sup> Corssp Irigaray Nietzsche 61-62

chacune leur indépendance et la revendiquer, il n'empêche qu'elles vivent bien souvent les mêmes expériences – mais n'en prennent conscience qu'après coup. Il y a ici mise en abyme de la mère à travers l'objectif du départ de la fille : celui des origines et de l'identité. D'où est-ce que je viens ? Qui étaient mes ancêtres ? Pourquoi suis-je comme ceci ou comme cela ? Autant de questions auxquelles Morag a elle aussi dû, à cause du décès de ses parents, et à cause de l'adoption, chercher des réponses et en trouver – lesquelles n'étaient pas toujours celles qu'elle attendait. Le futur est incertain, et la répétition de l'expression du futur “will” renforce cette définition de l'avenir, qui, toutefois, prend ici ses origines dans le passé. “She is afraid” est répété trois fois, en anaphore des trois phrases. C'est la crainte et l'inquiétude qui s'avèrent inhérentes à la question des origines.

She is afraid that she will be disappointed, that there will not, after all, be any revelations. She is afraid that she will feel nothing and that nothing will be explained to her. Or else she is afraid that she will feel too much, and that too much will be explained in those rocks and ruined crofts, or whatever is there, now, these days. (302)

Elle découvre, de fait, lors de son voyage en Angleterre, que ces ancêtres ne sont finalement pas ceux de la famille Gunn, famille biologique, mais bel et bien, contre toute attente, ceux du père adoptif, Christie Logan. Il y a donc mouvement cyclique, mythe du retour à l'origine. Lorsque Morag parvient enfin à quitter Manawaka, elle annonce avec fermeté et conviction son départ *pour toujours* – promesse impossible à tenir – : “And I'm never coming back” (133). Le départ a alors lieu en direction de l'Ouest et le texte lui-même dresse une symétrie entre mère et fille *dans* la langue, en utilisant les mêmes mots, exactement. Seul le temps du verbe diffère, et cette modification trouve son explication dans le fait que la première phrase s'appliquait à Morag. La seconde à sa fille, mais par rapport à la mère, en fonction du point de vue de la mère qui peut faire le lien entre les deux situations et leur trouver des points communs, comme le train. C'est en effet en « entend[ant] le train siffler », ou plutôt lorsque le narrateur mentionne le fait que Morag « enten[d] le train siffler », qu'il continue avec cette indication écrite sur le même modèle que la précédente. “Late that afternoon, Morag heard the train whistle [...]. The train was going west” (368). C'est par conséquent le point de vue de Morag qui motive la comparaison. Il y a d'ailleurs de nouveau, comme nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, discours indirect libre, pour cette dernière phrase. Nous voici de *retour* à la *mère*, encore une fois. Retour aux origines – de la mère et de l'identité, des racines et de l'hérité.

“The train moves west.” (231) – Pour Morag

“The train was moving west.” (368) – Pour Pique

Dans la logique textuelle et symbolique du roman de Laurence, il y a donc passage du matriciel à l'initiatique – le chapitre IV s'intitule "Rites of passage" / "Rites de passage" (233) – avec *réimpulsion* vers le matriciel. Mère et fille ont toutes les deux traversé l'Ouest du Canada ; Pique de façon à connaître d'où elle vient, Morag pour échapper à ceux qu'elle considèrera finalement comme ses parents, et ses ancêtres *véritables*. A la fin, Morag et Pique ont toutes deux réaffirmé la légitimité de la mère – présente ou absente. Pique, notamment, veut dire à sa mère qu'elle est allée sur le lieu de son enfance, sur les traces de la mère, qu'il y a coïncidence, qu'elle a besoin de la mère dans son processus initiatique : "I went out to your old hometown." (86). Mais il ne faudrait pas non oublier le père, qui, lui aussi, a connu le même mouvement : "He said he knew why I had to go out west and that. He did, too" (191). L'Ouest incarne alors le lieu du pèlerinage qui va relier mère-fille-père.

The hurts unwittingly inflicted upon Pique by her mother, by circumstances – Morag had agonized over these often enough, almost as though, if she imagined them sufficiently, they would prove to have been unreal after all. But they were not unreal. Yet Pique was not assigning any blame – that was not what it was all about. And Pique's journey, although at this point it might feel to her unique, was not unique. (360)

Non seulement Pique reproduit un schéma qui la dépasse : "although at this point it might feel to her unique, was not unique". L'adjectif "unique" répété deux fois, par cette même répétition, annihile *l'unicité* de l'acte. Mais Pique ne fait aucun « reproche » (« blame ») à la mère, "that was not what it was all about", nous garantit le narrateur. La disparition de tout « reproche » signifie donc bien, ici, que la fille est revenue, d'elle-même, à la mère et au matriciel. Le départ, avec la fugue imposée à la mère, a *tué* la mère de manière symbolique, étape nécessaire à la *reconquête*, par la suite, de la mère *physique*.

### 2.3.2 Aller jusqu'à la mère

Dans le désert mauve, l'horizon attire Mélanie comme un aimant. Elle s'épanouit dans le désert, c'est précisément dans ce lieu qu'elle peut enfin s'affirmer et devenir qui elle *est*, sans contraintes extérieures. Le désert lui permet d'exister, il est vital, il est son énergie, il l'alimente, aussi, il lui fournit ce dont elle a besoin (25sq) : relation placentaire. Le désert paraît ainsi, étrangement, se rapprocher du maternel et de la mère. Surgit notamment une relation

d'interdépendance entre le désert et la mère dans la proposition : « Aujourd'hui je reprendrai la route du désert et retrouverai ma mère » (36). La conjonction de coordination « et » pourrait-elle impliquer ici un lien de conséquence entre le désert et la mère ? Une simultanéité peut-être ? Le lieu d'évasion de la narratrice de quinze ans, évasion dont *l'origine est* la mère, constitue le lieu de la vie, lieu de son existence ; aridité et maternité se trouvent donc transposés. En effet, le désert pallie les besoins naturels de chaleur et de lumière, c'est-à-dire aussi d'affection, de la jeune fille. De par la distance géographique et la vitesse émancipatrice, Mélanie tente de trouver le moyen d'échapper à l'« humanité », mais elle fuit surtout, *avant tout*, sa mère (15). Les départs en voiture deviennent symboliques de cette rupture d'avec la mère. Et pourtant, en même temps, force est de constater que plusieurs éléments impulsent le mouvement inverse, tendant à rapprocher mère et espace, mère et désert. Apparaissent en effet des liens entre le parcours en voiture de Mélanie et la figure de la mère. Le motif de la route peut être perçu comme un moyen de retourner *sur les traces de la mère*, distance à parcourir pour se rapprocher d'elle et la retrouver. Le trajet référerait alors à la manière de renouer avec elle à travers l'espace, partir de *l'origine* du matriciel à destination de l'horizon et retrouver ce lien maternel unique qui a été perdu. Dans le désert, Mélanie est seule au volant de la voiture, et plus précisément nous dit-on, de la voiture *de sa mère* ; « la Meteor de ma mère » répète-t-elle en effet (17). Il y a donc, pour une fois, coïncidence exacte entre mère et fille, une coïncidence *dans* l'exclusion néanmoins, une présence *dans* l'absence – *mais* une coïncidence. Le mot Meteor évoque, la vitesse et la trajectoire... la destruction de soi, aussi. Et il entretient l'affiliation de la jeune fille aux éléments naturels, aux astres et à l'univers en général. Tel un météore, la voiture file dans le désert, cet espace aussi vaste et aussi vide, aussi riche que le ciel. Ainsi, après l'orage et la foudre, la narratrice apparaît par exemple comme une étoile filante sur l'horizon.

Un soir, je surpris dans l'obscurité de leur chambre ma mère, épaules et nuque tendues comme une existence vers la nudité de Lorna.  
Je roule. J'hurle (18).

Survient une véritable relation de cause à effet entre la raison du départ de Mélanie et le trajet, le chemin parcouru. C'est pour combler sa solitude face au couple d'adultes que la jeune fille s'enfuit et s'approprie la voiture de sa mère. Elle lui montre alors à travers ce geste qu'elle existe, mais par son absence-même, laquelle se concrétise par l'absence de la voiture dans un acte de monopolisation et de mobilisation. Ainsi, vient au jour une relation d'exclusivité avec la mère par l'intermédiaire de la voiture qui appartient, à cette dernière. Seule dans l'univers désertique, Mélanie trouve le moyen de se rapprocher de sa mère grâce à la machine qui lui appartient, et qu'elle s'approprie « au moment le plus inattendu » (18). La voiture devient métonymie de la mère.

Par ce rapprochement avec la mère, Mélanie profite d'un moment privilégié de réunion, comme dans le ventre de la mère. Il y a reconnexion à la fois au *singulier* et au *collectif* avec l'univers maternel, ce qui permet d'atteindre un état de coïncidence. Le rapport au trajet et à la voiture dresse un parallèle avec la naissance et l'entrée dans la vie. « Je roulais. J'hurlais dans la vie » (25). La juxtaposition de ces deux verbes révèle une assonance et une allitération uniques qui rendent leur combinaison simultanée et nécessaire. Mais plus encore, l'expression « hurler dans la vie » peut renvoyer à la naissance et à la première respiration. Il est question de matriciel ici, et de maternel.

Ainsi, l'espace parcouru par Mélanie au volant de la Meteor dans le désert n'est autre que le corps de la mère qui devient, symboliquement, le territoire désertique objet de la recherche de la fille. N'est-ce pas ce qu'Abdelkebir Khatibi exprime dans *La Mémoire tatouée* ? « Certes, Occident, je me scinde, mais mon identité est une infinité de jeux, [...] *désert est ma mère* »<sup>462</sup>. Mélanie ne dit-elle pas elle-même, de plus, que « *[l]es mères sont des espaces. J'aime rouler vite dans la Meteor de ma mère. J'aime la route, l'horizon en fuite* » (18, nous soulignons) ? La mère de Mélanie, incarne un territoire qu'il s'agit de conquérir, idée transmise à plusieurs reprises de façon implicite, par exemple à travers l'aphorisme suivant : « Les mères sont fragiles comme la civilisation » (18).

Lorna a *conquis* l'espace qui appartenait de fait à la jeune fille, entraînant la jalousie de Mélanie. Mélanie, avec la voiture de sa mère, tenterait de parcourir le territoire *et désert et* désertique de la mère. Un espace est une étendue de temps ou de lieu, une étendue indéfinie mais aussi une étendue où se trouvent les astres. Les images de l'étoile filante et de la Meteor prennent alors toute leur ampleur. La mère incarne ce domaine inconnu en même temps qu'une étendue de lieu.

Jeune adolescence en quête d'identité, d'existence, Mélanie tente de trouver sa place dans le monde comme dans sa relation avec sa mère. Elle trouve son double : le désert de l'Arizona et crée son propre moyen de reconquérir l'espace (maternel) perdu. Tour à tour allégorie de la liberté, métonymie de l'espace maternel, le désert s'avère être antidote contre la solitude filiale, espace à conquérir et à comprendre, incitation à écrire cette relation mère-fille. Il surgit et s'insère au centre d'une relation maternelle pour y incarner le lien fondamental, le lien d'origine, valorisant une généalogie au féminin digne de lutte et d'existence. La mise en place d'un microcosme féminin s'associe judicieusement à l'image du désert utilisé comme métaphore de ce questionnement

---

<sup>462</sup> Abdelkebir Khatibi, *La Mémoire tatouée* (1971), Paris, La Différence, p. 104. Nous soulignons.

féminin. Le désert ne représente-t-il d'ailleurs pas la condition de femme de la jeune fille, vaste, abandonné, reclus, méprisé mais attirant et sensuel ? Et sur le même modèle que Pique qui annonce à la fin du roman son retour prochain, Mélanie, dans le dialogue avec sa mère, exprime le départ comme indissociable lui aussi du retour. Elle part, mais c'est pour mieux revenir ensuite : « Je pars mais tu sais que je reviendrai. Je reviendrai parce que je sais que tu m'espèreras »<sup>463</sup>. Cette épanode insiste sur le retour, futur, à travers la répétition de la forme « reviendrai ». Mais, bien plus, la répétition du verbe « savoir » instaure une construction cyclique et, à travers, une épanadiplose, c'est précisément la figure de la concaténation qui prend tout son sens et se déploie dans le texte. C'est la généalogie qui importe, cet éternel retour *du même et de l'autre*.

## 2.4 La généalogie (féminine)

### 2.4.1 Importance du passé et d'une continuité entre les temporalités

Evidemment, c'est la généalogie féminine qui est mise à l'honneur dans ce corpus visant à louer et valoriser le féminin. Mais, avant que d'insister sur le féminin, il convient tout d'abord de convenir du caractère primordial, essentiel, du passé et ce, dans un mouvement de revendication d'une continuité entre les temporalités. Ainsi, dès l'exergue proposé par Allende, citation qu'elle emprunte à un poème de Pablo Neruda tout en la modifiant légèrement, le roman latino-américain s'inscrit dans une conception du temps spécifique.

¿Cuánto vive el hombre, por fin?  
¿Vive mil años o uno solo?  
¿Vive una semana o varios siglos?  
¿Por cuánto tiempo muere el hombre?  
¿Qué quiere decir para siempre?  
Pablo Neruda

Par l'intermédiaire de Neruda, l'auteur insiste sur la fugacité du temps. Les deux procès de la fugacité et de l'éternité, sont mis en balance et l'utilisation de la forme interrogative avec la figure du chiasme qui mêle singulier et pluriel, temps humain et biblique (universel) posent d'emblée les deux visions du temps sur un pied d'égalité. L'une ou l'autre ? L'alternative ne tient, en espagnol, qu'à une seule lettre : « o », ce petit « ou » qui fait *toute* la différence. Y en a-t-il une des deux qui soit plus légitime ? Le contraste évoqué par les verbes “vivir” (« vivre ») et “morir” (« mourir ») révèlent deux étapes du corps humain entre lesquels le temps agit *sur le corps*, au plus

---

<sup>463</sup> P. 30

profond de l'être. *Enfin*, la transmission de l'impatience humaine, la locution adverbiale "por fin" étant utilisée, nous dit le dictionnaire *Real Academia Española* "para expresar con cierto énfasis el término de una situación de espera". Y a-t-il une réponse) la question, ou pas ? L'article défini(t) "el hombre", « l'homme » et le rattache à sa condition humaine, mortelle et sujette à déréliction. IL y a en effet généralité ici, ce qui se transmet aussi par la spécificité de la langue espagnole qui ne fournit pas nécessairement le sujet du verbe si le contexte permet aisément de l'identifier : « Vive » qui peut donc, aussi, être traduit par le « on » de portée générale : « On vit ». Le corps physique doit être replacé dans le temps et dans son rapport au temps. L'organique, le sensoriel, le matriciel se créent un espace *dans* le temps. Parallèlement, il est aussi possible de considérer "el hombre" en opposition à "las [...] mujeres" dont la dédicace renforce la singularité, l'« extraordina[rité] ». Vie et mort de l'homme auraient-ils un impact sur la vie des femmes ? Nous n'irons pas jusqu'à impliquer ou tracer de quelconques sous-entendus de cause à effet entre mort des hommes et vie des femmes, attitude qui n'aurait aucun sens, mais force est de constater que, chez Allende, la vie *continue* après la mort *du corps*, par l'esprit mais aussi le souvenir, et bien sûr à travers l'écriture – éléments qui se trouvent indifféremment dans les quatre œuvre étudiées. La mort n'est qu'une étape, elle ne s'inscrit pas dans la durée. *Morir para siempre no quiere decir nada. Mourir pour toujours ne veut absolument rien dire*. Et en anglais pareil. La traduction anglaise du poème de Neruda s'inscrit elle aussi en porte-à-faux entre la mort comme état et l'idée du temps que nous passons à faire quelque chose : "How long does a man spend dying?"<sup>464</sup>. Il y a paradoxe du temps de la vie et du temps de la mort, mais un paradoxe auquel les romans de Laurence, Allende et Brossard semble à la fois trouver une alternative et une signification. Les temporalités sont divisées par des seuils mais leurs frontières *sont* poreuses et favorisent ainsi la libre circulation permettant de trouver une cohésion et cohérence au Niveau de toute une généalogie.

Allende adapte le poème "Y Cuánto Vive"<sup>465</sup> de Neruda. Le cite-t-elle du fond de sa mémoire, témoignant par ce biais, de manière métadiscursive, du temps qui passe ?

Cuánto vive el hombre, por fin?

Vive mil días o uno solo?

Una semana o varios siglos?

---

<sup>464</sup>Pablo Neruda, *Selected Poems*, Nathaniel Tarn (éd.), Anthony Kerrigan (trad.), New York, Houghton Mifflin Company, 1990, p. 353. Edition bilingue espagnole-anglaise.

<sup>465</sup>Pablo Neruda, "Y Cuánto Vive", *Estravagario* (1958), Barcelone, Seix Barral, 1977, p. 12.

Por cuánto tiempo muere el hombre?

Qué quiere decir “Para Siempre”?

Neruda saute des lignes entre ses vers, de sorte que le temps a tout loisir de s’immiscer entre ces propositions et réflexions. Allende choisit (?) de remplacer “días” par “años”, la réalité du quotidien s’étire donc à l’année qui marque davantage la continuité, notamment à l’échelle du temps de la famille. De plus, Allende répète « Vive » en anaphore sur le troisième vers alors que la version originale *l’élide*. L’auteur de *La Casa de los espíritus* valide la vie, chante la vie, au même titre que ses personnages du “campo de concentración” (473). Même par-delà la mort, Allende continue à faire *vivre* ses personnages – à travers la mémoire, à travers l’écriture et les “cuadernos de anotar la vida” (153 etc.). La notion de temps s’élève à l’échelle du temps généalogique chez Allende et inscrit par conséquent le tout dans le quotidien, comme l’indique le titre, la nature revendiquée par le nom attribué aux cahiers de Clara. Le poète utilise des majuscules “Para Siempre”, comme par référence à un univers sacré, abstrait, propre de l’éternité, concept intellectualité. La romancière en revanche resitue l’ensemble au cœur du familial et du familier. Pas de points interrogatifs en début de vers non plus dans l’exergue, comme s’il s’agissait de phrases lancées ainsi, sans qu’elles soient toutes séparées, semblent séparées. Elles prennent toutes sens les unes avec les autres, les unes par rapport aux autres, à l’image des membres d’une même famille. D’ailleurs, n’est-ce pas Pablo Neruda lui-même qui incite l’auteur à l’écriture<sup>466</sup> ? Se fait donc jour une sorte de filiation généalogique et symbolique entre Neruda et Allende, une paternité de l’écriture fictionnelle dans laquelle le rapport au temps est mise en abyme, mise en rapport. L’épigraphe de Neruda patronne, exhorte, motive, incite. Elle préside à l’écriture, lui insuffle la vie *et letemps*. Or force est de constater que toute la trilogie d’Allende se situe sous la protection du poète. L’origine, la matrice des épigraphes font cohérence, ouvrent et ferment et ouvrent les différentes unités de la trilogie. Neruda offre une cohérence à l’œuvre, offre des réponses aussi. Allende écrit *La Casa de los espíritus* en prenant appui sur le régime politique dictatorial de Pinochet, il y a crise existentialiste. L’épigraphe permet alors d’offrir quelques éléments de réflexion sur ce qu’est le temps, en même temps qu’elle relance le *tout* vers le *début*, *l’origine*. Or le roman lui-même n’est-il pas *ouroboros* ? La première et la toute dernière phrases ne font qu’une : “*Barrabás* llegó a la familia por vía marítima, anotó la niña Clara con su delicada caligrafía” (49) ; El primero es un cuaderno escolar de veinte hojas, escrito con una delicada caligrafía infantil. Comienza así: “*Barrabás* llegó a la familia por vía marítima...” (480). Le mythe

---

<sup>466</sup> Voir par exemple Karen Castellucci Cox, *Isabel Allende: A Critical Companion*, Westport, Greenwood Press, 2003.



de l'éternel retour s'illustre parfaitement ici, la fin n'étant que début et début fin dans un mouvement cyclique que nous avons déjà identifié comme caractéristique du féminin et de la généalogie. Non seulement le fait raconté est le même, mais le narrateur qualifie l'écriture de Clara de la même manière, "delicada caligrafía", alors même qu'elle est enfant au début, décédée à la fin. Si au début le roman nous donne à imaginer Clara assise à sa table, en train d'écrire en toute innocence et naïveté, cette même image reprend sa place à la fin. Clara a pourtant vécu depuis, elle est morte, depuis. Parallèlement à la conception du temps avancée par Neruda, Clara *est* là "Para Siempre", le *là* pouvant référer au lieu géographique, ou à *l'autre, les autres*. Enfin, le chien *Barrabás* est lui-même ressorti de la cave pour reprendre (*sa*) place dans la chambre de Clara.

Sospecho que todo lo ocurrido no es fortuito, sino que corresponde a un destino dibujado antes de mi nacimiento y Esteban García es parte de ese dibujo. Es un trazo tosco y torcido, pero ninguna pincelada es inútil. El día en que mi abuela volteó entre los matorrales del río a su abuela, Pancha García, agregó otro eslabón en una cadena de hechos que debían cumplirse. Después el nieto de la mujer violada repite el gesto con la nieta del violador y dentro de cuarenta años, tal vez, mi nieto umbe entre las matas del río a la suya y así, por los siglos venidores, en una historia incapaz de dolor, de sangre y de amor. En la perrera tuve la idea de que estaba armando un rompecabezas en el que cada pieza tiene una ubicación precisa. Antes de colocarlas todas, me parecía incomprendible, pero estaba segura que si lograba terminarlo, daría un sentido a cada una y el resultado sería armonioso. Cada pieza tiene una razón de ser tal como es, incluso el coronel García. En algunos momentos tengo la sensación de que esto ya lo he vivido y que he escrito estas mismas palabras, pero comprendo que no soy yo, sino otra mujer que anoto en sus cuadernos para que yo me sirviera de ellos. Escribo, ella escribió, que la memoria es frágil y el transcurso de una vida es muy breve y sucede todo tan deprisa, que no alcanzamos a ver la relación entre los acontecimientos, no podemos medir la consecuencia de los actos, creemos en la ficción del tiempo, en el presente, el pasado y el futuro, pero puede ser también que todo ocurre simultáneamente, como decían las tres hermanas Mora, que eran capaces de ver en el espacio los espíritus de todas las épocas. Por eso mi abuela Clara escribía en sus cuadernos, para ver las cosas en su dimensión real y para burlar a la mala memoria. Y ahora busco mi odio y no puedo encontrarlo. Siento que se apaga en la medida e que me explico la existencia del coronel García y de otros como él, que comprendo a mi abuelo y me entero de las cosas a través de los cuadernos de Clara, las cartas de mi madre, los libros de administración de Las Tres Marías y tantos otros documentos que ahora están sobre la mesa al alcance de la mano. Me será muy difícil vengar a todos lo que tienen que ser vengados, porque mi venganza no sería más que otra parte del mismo rito inexorable. Debo romper esta terrible cadena. Quiero pensar que mi oficio es la vida y que mi misión no es prolongar el odio, sino sólo llenar estas páginas mientras espero el regreso de Miguel, mientras entierro a mi abuelo que ahora descansa a mi lado en este cuarto, mientras aguardo que lleguen tiempos mejores, gestando a la criatura que tengo en el vientre, hija de tantas violaciones, o tal vez hija de Miguel pero sobre todo hija mía.

Mi abuela escribió durante cincuenta años en sus cuadernos de anotar la vida. Escamoteados por algunos espíritus cómplices, se salvaron milagrosamente de la pira infame donde perecieron tantos otros papeles de la familia. Los tengo aquí, a mis pies, atados con cintas de colores, separados por acontecimientos y no por orden cronológico, tal como ella los dejó antes de irse. Clara los escribió para que me sirvieran ahora para rescatar las cosas del pasado y sobrevivir a mi propio espanto. El primero es un cuaderno escolar de veinte hojas, escrito con una delicada caligrafía infantil. Comienza así: “*Barrabás* llegó a la familia por vía marítima...” (479-480)

La fatalité et le destin, la malédiction familiale sont des thèmes et des interrogations caractéristiques de l’œuvre d’Allende. Tout “se repite”, « se répète », témoignant d’une unité à l’échelle de plusieurs générations, les suivantes devant parfois subir les conséquences des actes des précédentes. Cette circularité rattache les romans du corpus les uns aux autres, un peu comme s’ils devenaient eux aussi, allégoriquement, membres d’une même famille et faisaient sens ensemble, à l’échelle de ce tout à la fois uni et singulier. La traduction du récit de Laure Angstelle « Le Désert mauve » donne lieu à cette même circularité du texte et de l’œuvre. Une fois le récit de l’auteur terminé, c’est au tour de la traductrice de le *réinitier*. De plus, le texte lui-même, et le geste d’écriture impulsent ce mouvement cyclique : « Les clients n’ont rien vu. Je n’ai rien vu. Le désert est indescriptible. Le regard fond.

Puis ce fut le mauve de l’aube, le désert et la route comme un profil sanglant. Il y a des mémoires pour creuser les mots sans souiller les tombes. Je ne peux tutoyer personne » (51). Ces derniers mots résonnent dans le roman à plusieurs reprises (11, 32, 51 et 220). « Le désert est indescriptible ». Les mots sont insuffisants, mais ne se résignent pas, ils enchaînent les tentatives. Les mots créent la réalité, la répétition de mêmes mots s’acharnent donc à *essayer* de capturer cette même réalité, la capturer de sa main, lieu du toucher-de la peau-de la sensation. Chez Brossard, le choix de la couleur mauve elle aussi permet de passer d’un récit à l’autre et de créer une unité à plus grande échelle. L’auteur québécoise dessine un temps cyclique, le temps de l’absolu et de l’éternité.

A chaque nouvel an, je la voyais se dissoudre dans l’espoir et la violence. Très jeune, je prenais la Meteor de ma mère et j’allais vers le désert. J’y passais des journées entières, des nuits, des aubes. (11)

Le procès des verbes à l’imparfait est itératif. La durée de fréquence et d’habitude présente une complétude que le cycle de la nuit et du jour, écrits au pluriel, renforce. Brossard évoque une conception du temps qui fait penser à celle de Blanchot. Temps et espace deviennent révélateurs de

notre rapport au monde, de notre *façon* de le percevoir et de l'impact que cette perception a sur nous, comme le soulignais Kant, nous l'avons déjà cité. Blanchot révèle à son tour la tradition occidentale selon laquelle le temps est linéaire, la preuve en est notre représentation du temps par le motif de la flèche chronologique. Chez Blanchot toutefois, le temps est cyclique. Le temps est total, il n'est pas division. Il fait du passé, du présent et du futur des temps simultanés. Et il en est de même pour l'espace : le *ici* et le *là-bas* se retrouvent, se *réconcilient*. Il ne faudrait toutefois pas s'arrêter à l'idée d'une parfaite continuité. Continuité et discontinuité se chevauchent chez Blanchot. Le continu est discontinu et *vice versa*.

« Cette fois », je voyais bien comment un tel mot apparaissait injustifié. Il surgissait là parce que je désirais être à bout. Mais, pour ma part, je ne l'étais pas, et pour telle part cette fois n'était pas cette fois, mais une autre fois, une fois qui était toujours autre. Je ne puis cacher que le désir de l'aborder ne pouvait que très difficilement se concilier avec l'idée que cela pourrait jamais avoir lieu « cette fois ». <sup>467</sup>

Dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, le temps s'avère continu dans une certaine discontinuité, et c'est bien là ce que *Le Désert mauve* traduit à travers notamment l'expression déictique « Pourtant ce matin » (11). Le personnage de la fille prend alors tout son sens à cette lecture, Mélanie est « incapable de consumer du temps, incapable aussi de l'arrêter, de le fixer » <sup>468</sup>. Le temps est circulaire et en ceci fait la part belle à l'événement sans le délimiter ni le réduire. Il y a un point de vue phénoménologique, « il y a ». Et en effet, « Le temps n'est pas, il y a temps » <sup>469</sup>, écrit Heidegger dans *Questions IV*. On ne peut pas attraper le temps, ni le palper. À peine le présent est-il présent qu'il est déjà passé. Le présent ne peut se laisser saisir, il existe par contre dans son rapport au *corps*, et voilà qui permet de fournir un élément d'explication à l'importance de la sensation chez Brossard. Le temps est évanescent, disparaît en fumée, mais il s'inscrit au corps, dans le moindre geste, le moindre toucher. Il y a alors « synchronie », notamment entre le « soir » et le « jour ».

Le jour, ma mère serait une femme, le jour et la nuit, Lorna serait avec ma mère et je chérirais leur présence ailée. Parfois, je prendrais la Meteor. Tout ce temps, mon regard serait ailleurs tourné vers l'impensable et je serais attentive à tout. Je ne m'évanouirais pas devant la réalité. Je ne céderais en rien devant l'aura tragique. Un jour, je connaîtrais le moment parfait de l'exaltation et de l'indifférence en synchronie. Un jour, je connaîtrais le silence et le secret qui se prolonge dans les êtres afin que naissent d'autres civilisations. La beauté était avant la réalité et la réalité était dans l'écriture, un jour. (40)

---

<sup>467</sup> Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 14

<sup>468</sup> Blanchot, p. 29.

<sup>469</sup> M. Heidegger, *Questions IV*, Paris, Gallimard, 1976, p. 35.

Mélanie se révèle au plus profond attentive au monde, elle *est* réception du monde, accueil et hospitalité, elle le prend comme il vient, ne le dompte pas, ne l'organise pas en le divisant en catégories. Or *La Casa de los espíritus* suit le même mouvement, par l'intermédiaire des pouvoirs magiques de Clara.

#### 2.4.2 Dimensions sans frontières

Au nombre de trois, les dimensions se télescopent dans notre corpus. *Rue Ordener, rue Labat* fait revivre le passé, tout comme *The Diviners* qui insèrent des analepses dans le présent de la narration. Cette porosité, cette absence d'étanchéité, ce passage entre les temporalités se révèle très bien à travers les trois sœurs Mora, "hermanas astrales", « sœurs astrales » de Clara, "tres damas translúcidas de manos tenues y ojos de bruma, tocadas con unos sombreros con flores pasados de moda y bañadas en un intenso perfume a violetas silvestres, que se infiltró por todos los cuartos y dejó la casa oliendo a flores por varios días. Eran las tres hermanas Mora" (172). Evidemment, ces trois sœurs ne sauraient taire un lien étroit avec les trois Parques dont les fils tissaient, nouaient ou coupaient la vie. Ainsi, est-ce tout à fait explicite, "Clara vivía en otro mundo" (147). Clara, grâce à ses capacités, peut passer d'une dimension à l'autre sans aucun problème.

Clara pasó la infancia y entró en la juventud dentro de las paredes de su casa, en un mundo de historias asombrosas, de silencios tranquilos, donde el tiempo no se marcaba con relojes ni calendarios [...] los aparecidos se sentaban en la mesa y hablaban con los humanos, el pasado y el futuro eran parte de la misma cosa y la realidad del presente era un caleidoscopio de espejos desordenados donde todo podía ocurrir. (131)

Tout apparaît donc mélangé pour Clara, sans aucun ordre hiérarchique, et ceci n'est pas sans rappeler, le fait que tous ses cahiers ne sont pas numérotés, la temporalité n'étant plus un repère significatif, pour ce personnage. Le temps ne se mesure plus grâce au « calendrie[r] », il y a juxtaposition voire identité entre "pasado y [...] futuro", il s'agit en effet "de la misma cosa", « de la même chose », il y a similitude. Et surtout, rupture d'ordre, comme l'indique le participe passé "desordenados". Comment en effet imposer un ordre alors qu'il n'y a plus de repère ? Quels critères utiliser pour *ordonner* si la conception linéaire n'est plus ? "[T]odo p[uede] ocurrir" : tout peut arriver, et ce tout devient prise de risque, autant pour les filles que pour les mères.

C'est par conséquent grâce à cette conception cyclique du temps que les filles peuvent renouer avec leur mère et se rendre compte de l'importance du retour à la mère, retour aux origines, de façon à ne pas oublier les générations féminines qui nous précèdent. Les talents magiques de Clara positionnent alors *La Casa de los espíritus* comme illustration privilégiée de ce temps présent-(passé-futur) à travers différentes générations. Conserver une continuité entre celles-ci est plus que primordial pour les femmes. Le système d'énonciation rend cet effet de continuité lorsqu'il fait par exemple passer le récit de la troisième personne du singulier à la deuxième, de l'imparfait, temps du passé, au passé composé dont l'action peut référer au présent :

Férula la llevaba a pasear para que tomara el sol, le hace bien a la criatura ; de compras, para que cuando nazca no le falte nada y tenga la ropa mas fina del mundo ; a almorzar al Club de Golf para que todos vean lo bonita que te has puesto desde que te casaste con mi hermano ; a visitar a tus padres, para que no crean que los has olvidado ; al teatro, para que no pases todo el día encerrada en la casa. Clara se dejaba conducir con una dulzura que no era imbecilidad, sino distracción (147)

Ce glissement entre les temporalités et la réciprocité qui caractérise par conséquent le passage entre elles trouvent aussi sa place dans *The Diviners*, notamment à travers le motif de la rivière qui coule dans tout le roman, en guise d'affirmation de vie et point de repère absolu, gardien de la continuité et de la transmission. "Left to itself, the river would probably go on like this, flowing deep, for another million or so years." (4). Sans intervention de l'homme ("Left to itself"), la rivière est supposée suivre son cours inlassablement, sans variation ni rupture, comme l'indique le verbe "to go" suivi de la préposition "on". Et en effet, la mesure du temps ici est hyperbolique "million [...] years" mais surtout "another". Les arbres eux aussi sont considérés comme des témoins du passé dans le présent et le futur, il y a comparaison "like ancestors, carrying within themselves the land's past" (235). Enfin, évidemment, la rivière qui coule "both ways" (3, 235, 370), "as so often" (370), dès l'ouverture du roman, plaçant ainsi le roman sous le signe de la réciprocité. L'adverbe de fréquence "often" est répété ici, avec l'élément de comparaison "as".

The river flowed both ways. The current moved from north to south, but the wind usually came from the south, rippling the bronze-green water in the opposite direction. This apparently impossible contradiction, made apparent and possible, still fascinated Morag, even after the years of river-watching (3)

Ce double mouvement de flux et reflux sert de symbolique à tout le corpus. Amour-désamour, attirance-annihilation, dépendance-indépendance, départ-retour, mère-fille. Il y a dualité et

ambivalence, et ce, sans contradiction, comme l'indique la formule de Morag : “*Look ahead into the past, and back into the future, until the silence.*” (370). Alors même que les termes semblent tous s'opposer : “ahead” pour “past”, “back” pour “future”, il n'y a pas opposition, mais connivence, conciliation, synchronie, simultanément. La rivière rassemble en effet, comme toute famille, vivants et morts. Dans la rivière, il y a vie *et* mort *à la fois* : “creatures now dead, and small live fishes” (370). La rivière est totalité, elle est un *tout* métaphorique, allégorique qui relie toutes les réalités. Elle renvoie aussi, inévitablement, au liquide vital – de l'eau, de la poche prénatale, elle est source de vie *éternelle* – ainsi qu'au sang circulant dans les veines. La rivière constitue l'artère du paysage proposé par Laurence alors que chez Brossard c'est la route qui rappelle la cicatrice effectuée par les hommes dans le paysage. Mais il y a toujours va-et-vient, mouvement-trajet qui permettent de relier toutes les temporalités, et ainsi toutes les générations dans un élan de valorisation de la généalogie féminine. Tous ces éléments, dont la plupart naturels, voire végétaux, renvoient encore une fois à la vie et au matriciel. Il y a création hors du temps, pérennité et changement. C'est bien le sang qui se transmet aussi de parents à enfants. Cette rivière “both ways” coule donc déjà en nous, dans le *corps*. Nous sommes tous, en effet, des points d'attache et de ralliement à partir desquels il nous revient de trouver le lien. Le fil de l'unité.

### 2.4.3 Faire partie d'une lignée

La reconquête de la mère ne peut donc avoir lieu qu'en parallèle avec une revalorisation de la lignée, c'est-à-dire de ce qui se trouve à l'origine, ce dont la mère est l'origine.

“[...] but they had their being once  
and left a place to stand on”  
Al Purdy  
–*Roblin Mills Circa 1842*

Telle est l'épigraphe choisie par Laurence pour *The Diviners*. Sans majuscule, la citation elle aussi, comme chez Allende, semble vouloir revendiquer une insertion dans un ensemble plus grand, une appartenance. Et il est bien question ici de la lignée avec le mouvement qui passe de “once”, référant à un temps éloigné, celui de *l'origine* (“once” signifie littéralement « première fois »), « jadis », à “to stand on” dont le procès du verbe renvoie au présent. L'auteur intitule par ailleurs l'une de ses nouvelles “A place to stand on”, dans *Heart of a Stranger*, la référence

intertextuelle contribue encore à la réactualisation de ce lieu. La traduction française propose : « mais ils eurent une existence autrefois et quittèrent un lieu qu'ils avaient habité » (9). Cette traduction ne fait toutefois pas état du futur, de l'objectif à atteindre, elle reste dans le passé avec le temps antérieur du plus-que-parfait. Les photographies de Morag lui font faire l'expérience "both ways" et entrent en écho avec la citation placée en exergue à l'ouverture du roman : "Alistair Gunn, Morag's grandfather, who came here a long time ago and built the house and started the farm" (7). Car, en effet, la maison familiale, et la maison où vivent mères et filles incarne la symbolique générationnelle, motif qui perdure chez Allende, par tradition culturelle, alors que ce n'est pas le cas dans les autres romans.

Le lien à la mère est présenté comme nécessaire par Alba à travers la comparaison avec l'arbre le quel, une fois les racines coupées, perd tout élément le rattachant à la vie : "sería como los árboles que cortan para Navidad, esos pobres pinos sin raíces que duran un tiempo y después se mueren." (471). Mélanie chez Brossard utilise quant à elle l'orage : « je filais la lumière dans ses mauves et petites lignes qui comme des veines dessinaient un grand arbre de vie dans mon regard. » (11). Mais nous remarquons qu'il s'agit toujours du naturel, du matriciel. Dans la même veine, Allende n'adresse-t-elle pas son roman aux mères, aux femmes, au matriciel :

A mi madre, mi abuela y las otras  
extraordinarias mujeres de esta historia.

I. A.

Kofman elle aussi mentionne la famille, mais dans un but inverse. Pour la narratrice, la généalogie n'existe pas, elle n'est pas. Elle n'a en effet jamais connu sa famille, ou en tout cas très peu de ses membres. Lorsqu'elle voit toutes les femmes présentes dans la famille de mémé, elle est donc surprise :

[...] la nièce et filleule de mémé, H. [...] avait une sœur, L., institutrice, et elles étaient toutes deux les filles de la sœur de mémé, M., elle-même institutrice. Toute cette famille habitait un petit pavillon à l'Haÿ-les-Roses, en face de la grand-mère C., la mère de mémé, une très vieille dame aux cheveux blancs, aux yeux bleus très doux, comme ceux de mémé. (61-62)

Il n'est fait mention, dans ce passage valorisant la génération, que de femmes. De plus, deux d'entre elles sont institutrices, mémé tient une imprimerie : la question de la transmission se trouve

replacée au cœur de la généalogie féminine en même temps que la (pro)création des femmes. Ce qui frappe de plus la narratrice, c'est la ressemblance entre mémé et sa mère, au Niveau des « yeux ». Et plus encore, elle la voit comme « une très vieille dame aux cheveux-blancs » et nous comprenons la *surprise* de la jeune fille à la découverte de femmes plus âgées, au *sein*-même de la famille, alors même que sa conception personnelle se réduit à deux générations, et que, par conséquence, le passage de fille à mère correspond inconsciemment à la disparition de la mère de la mère. Révélation : *Mémé a une mère*, elle aussi.

A L'Haÿ, je découvris ce qu'on appelle une famille et l'esprit de famille. J'étais étonnée qu'il fût possible de rassembler plusieurs générations. Sauf en photos, je n'avais jamais connu mes grands-mères, mes tantes, mes oncles ou mes cousins. Tous (ou presque) étaient morts au ghetto de Varsovie. (62)

Il est en effet primordial pour les femmes de savoir qu'elles appartiennent à une lignée que le souvenir maintient, une lignée, qui, si solidaire comme les prisonnières politiques mises en scène par Allende, peuvent arriver à tout, voire même contrecarrer les plans de leurs geôliers.

## 2.5 Héritage et transmission

Nous l'avons déjà remarqué à plusieurs reprises dans les quatre romans, la transmission se situe au cœur des problématiques abordées dès lors qu'*il y a* mères et filles. Et Morag même, qui est alors déjà mère à ce moment du roman, découvre toute l'ampleur de la signification de l'héritage par l'intermédiaire de Royland, le "diviner".

"I don't usually let on about is that quite a few people can learn to do it. You don't have to have the mark of God between your eyebrows. [...]"

[...]

The inheritors. Was this, finally and at last, what Morag had always sensed she had to learn from the old man? She had known it all along, but nor really known. The gift, or potion of grace, or whatever it was, was finally withdrawn, to be given to someone else. (369)

La mère donne, transmet, lègue, offre, passe. Aussi l'épisode de la broche est-il si important, de même que la façon, liée au hasard, dont elle en hérite. Jules la tient de son père qui l'avait obtenue d'un échange contre son couteau. Morag a hérité du couteau de Jules de la main de son père adoptif



Christie. Pique est témoin de la scène, témoin de l'échange entre le couteau et la broche. Elle est témoin de la transmission. Morag reconnaît la broche, Christie lui en avait parlé dans ses histoires *The Clans and Tartans of Scotland*. Elle l'adopte comme héritage généalogique de ses ancêtres défunts, mais aussi comme cri de vie. Elle s'y accroche.

But adoption, as who should know better than Morag, is possible.

*My Hope Is Constant In Thee*. It sounds like a voice from the past. Whose voice, though? Does it matter? It does not matter. What matters is that the voice is there, and that she has heard these words which have been given to her. And will not deny what she has been given. *Gainsay Who Dare*. (353)

Cette broche constitue l'ultime retour au matriciel, rendu possible par l'initiatique, la reconnaissance de toute une généalogie qui, dans ce cas précis, *pass*e par le père, remplaçant de la mère. Quand Pique, au moment de partir, ose donc demander à sa mère si cette broche peut lui revenir, elle sait au plus profond d'elle-même que la mère ne pourra s'en départir, *pas encore*. Il utilise le verbe "to part" qui exprime le morcellement, le fragment, c'est-à-dire la division.

"Ma – maybe this is kind of presumptuous of me, but – you wouldn't consider letting me have that plaid pin, I suppose?"

Morag thought about this for a while. Finally she shook her head.

"Not right now, Pique. It's some kind of talisman to me. You can have it though, when I'm through with it."

"Meaning what?"

"When I'm gathered to my ancestors."

"That's a new one in euphemism."

"It's not euphemism," Morag said, "and it's not new, either."

"Well, I didn't really think you'd want to part with it," Pique said, "but I thought I'd ask. It's okay. I hope I don't get it for a long time, then." (367-368)

Dans ce dialogue qui clôt le roman, toutes les problématiques abordées par l'auteur resurgissent. La transmission est multiple et n'est en rien le seul fait du biologique. Elle est source de vie et impulsion. La mère est en train de dire à sa fille qu'elle accepte son héritage « adoptif » et qu'elle est prête, à son tour, à le léguer à sa fille, mais seulement le temps venu. Elle utilise le verbe "to gather" pour signifier sa mort qui, comme chez Allende lorsque Clara meurt le jour de l'anniversaire de sa petite-fille Alba<sup>470</sup>, signifie que la mort n'est qu'une nouvelle étape : "Morir es como nacer : sólo un cambio" (337). "To gather" signifie rejoindre, la mort correspond donc au

---

<sup>470</sup>335 "Clara murió el mismo día que Alba cumplió siete años."

retour « aux ancêtres », à la rencontre des « ancêtres ». La mère prévoit donc sa mort, chez Laurence, comme une réconciliation avec le matriciel, la mère symbolique.

Chez Kofman en revanche, la reconquête de la mère est impossible. La mère, les deux mères ont fait trop de ravages pour que la narratrice puisse initier un mouvement de retour. Elle a en effet atteint le point de non-retour. Elle leur préfère alors le père décédé, figure héroïque, et idéale. Nous l'avons déjà vu, de la mort de la mère résulte la « seconde » mort du père (16). Le père revient donc prendre place au centre, la mère passe à la périphérie. Dans ce cas, l'initiatique a supplanté le matriciel. Ainsi, alors que les autres romans partent de ce retour à la mère pour mener combat commun contre le patriarcat et ainsi revendiquer à plus grande échelle l'identité féminine et la nécessité de valoriser la mère, le maternel et le matriciel, Kofman utilise une problématique différente pour condamner la société. A l'image de sa propre vie, elle affirme en effet, dans *Le Respect des femmes*, avoir davantage souffert de discrimination religieuse que sexuelle, c'est, dans son récit, le contexte politique de la Seconde Guerre mondiale en France qui va servir de cible, sans que les mères et les filles en soient les ferventes instigatrices.

# PARTIE IV : DE LA MATURITÉ : HOMME POLITIQUE

## DES AFFECTS

### **1. De la lutte commune : déconstruction du système patriarcal**

La relation mère-fille est sujette à évolution, car la fille franchit précisément cet entre-deux de l'adolescence dont le rôle revient à lui laisser la possibilité de faire des choix, une fois l'« âge de raison » passé. De nombreux éléments relèvent toutefois encore de l'ordre de l'inconscient pour ces adolescentes qui doivent néanmoins commencer à construire leur vie future, notamment *dans et par* leur rapport à la mère. Après la prise de distance d'avec *la* mère – qui se concrétise chez Kofman par l'intérêt porté aux études, chez Brossard par des départs répétés vers le désert et chez Laurence par la fugue ; Allende ne rend pas cette étape nécessaire dans le roman – la fille prend conscience du caractère essentiel du lien premier qui la caractérise au monde : le lien maternel. Bien que sujet à caution, révélateur de troubles, parfois, le rapport à la mère n'en demeure pas moins nécessaire. Celui-ci offre l'opportunité aux femmes de se (re)construire une histoire collective et non plus seulement individualisée comme si aucun point commun ne les réunissait. Revaloriser le maternel sert aussi, à plus grande échelle, à revaloriser le féminin, et le dernier chapitre de *La Casa de los espíritus* indique très explicitement la nature fondamentale de la solidarité féminine au sein-même d'un monde où les femmes n'ont *pas-toujours-toujours-pas* la parole. Alors que les jeunes filles deviennent jeunes femmes, elles s'insèrent aux côtés de leur mère, ces autres femmes, leurs égales, et viennent grossir les rangs du féminin et du matriciel afin de mieux faire entendre leur voix qui s'élève contre la loi du père et la société patriarcale qui lui correspond. La lutte contre l'oppression masculine que les femmes subissent encore au XX<sup>e</sup> siècle, même après les mouvements féministes, fait inévitablement partie de ce que les mères transmettent à leurs filles. Les filles et leurs mères participent donc ensemble au même effort, elles s'unissent dans un même objectif, celui de se libérer, celui de pouvoir accéder à leur indépendance. Elles désirent être considérées comme des égales des hommes, tout comme, auparavant, les filles voulaient être considérées comme les égales de leur mère. Le combat des femmes se place donc sur la scène politique, *le privé est politique*, mais le patriarcat s'insinue jusqu'au creux de la famille. Et c'est à travers la sphère domestique familiale même que les filles et les mères vont œuvrer, faire œuvre contre le phallogentrisme de la

société. Par rapport au couple mère-fille, c'est en effet le père le représentant de la société patriarcale. Les mères et les filles vont donc tenter de saper ce système depuis le lieu qu'elles occupent, le lieu du foyer familial. La famille est en effet un microcosme. Arracher les racines du phallocentrisme doit donc partir de la famille, espace où les mères et les filles peuvent agir. Le fait de commencer à revendiquer sa liberté chez soi, lieu de vie et lieu où se construit la relation mère-fille s'avère primordial. Il faut faire éclater les dichotomies de pouvoir dominant/dominé, prédateur/proie, maître/esclave, homme/femme dès leurs *origines*. Quoi de mieux qu'un couple féminin réunissant deux générations pour bien inscrire le changement dans les mentalités et ainsi faire perdurer la nécessité de s'inscrire en butte contre le pouvoir usurpateur des pères ? L'héritage est profondément inscrit au cœur de la relation mère-fille et le refus de l'autorité patriarcale, c'est-à-dire la revendication du droit des femmes à être libres, doit faire partie de cet héritage.

Le régime nazi et le gouvernement de Vichy ont assassiné le père de la narratrice de *Rue Ordener, rue Labat*. La présence du père est absente. Quant aux autres personnages, il n'y a guère que la narratrice, la mère biologique et mémé. Il est vrai que telle est la situation à l'époque : les hommes sont prisonniers, soit déportés, soit au STO, soit au maquis. Dans ces romans, ils ne sont représentés que de manière allégorique. Le pouvoir politique en place impose son autorité et assujettit le peuple français. Mais nous ne saurions comparer, évidemment, le contexte politique du récit de Kofman avec le phallocentrisme auquel les mères et filles des trois autres romans sont confrontées. Aucune comparaison n'est possible. Il y a hiérarchie dans les deux, mais les critères, les implications et les mesures employées ne sont en aucune manière comparable. Bien sûr, le changement d'adresse géographique de la jeune fille et de sa mère fait écho à la subversion de lieux qu'engendrent les femmes de *La Casa de los espíritus*, et la problématique de la survie apparaît dans les deux textes, mais la nature singulière du récit, autobiographique, de Kofman situe l'œuvre à un tout autre Niveau. L'écran de la fiction est plus ou moins poreux, plus ou moins solide. L'effet de réel vacillant. La discrimination évoquée dans le récit est moins liée au sexe qu'à l'idéologie antisémite des nazis. La judéité devient stigmates identitaires *et* identificatoires, la narratrice évoque avec retenue l'insulte de « « sale youpine » » à laquelle elle doit faire face à l'école (23). Pour les autres filles du corpus, les clivages sexuels sont en revanche ancrés au plus profond de la société.

## 2. Représentations du patriarcat

Le patriarcat apparaît sous diverses formes, mais la plus significative relève de la violence des hommes à l'égard des femmes. Le personnage d'Esteban Trueba, père et mari de *La Casa de los espíritus* en est une illustration significative, "la rabia" (« rage ») étant le trait de caractère le définissant le mieux (103). Dès lors qu'un événement le contrarie, le sentiment de la colère l'anime immédiatement, une colère à chaque fois jugée excessive, mais seulement *a posteriori*. Il n'hésite donc pas à frapper sur ce qui l'entoure, que ce soit des personnes, des animaux, ou le décor de la pièce où il se trouve, comme dans ce cas-ci : "Arremetí a golpes contra los débiles tabiques de madera de la casa hasta que me sangraron los nudillos, rompí en mil pedazos las cartas, los dibujos de Rosa" (81). Le contraste entre Esteban et les cibles de sa violence physique est explicite à travers des adjectifs comme "débil" qui signifie « faible » alors que les verbes utilisés expriment la force, mais surtout la destruction. L'extériorisation physique de sa violence intérieure passe à travers des « coups de point » ("golpes"), il y a toujours contact du corps ; enfin, l'excès de violence se traduit par des blessures, ici l'expression "hasta que" signifie la finalité, le point d'arrivée. Seul le sang (verbe "sangrar") l'arrête, synonyme d'une douleur qu'il ne semble pas ressentir, la "rabia" étant plus forte, incontrôlable. Le personnage, qui est aussi le narrateur de l'histoire, témoigne lui-même après-coup de la "visión de la rabia creciendo dentro de mí como un tumor maligno, ensuciando las mejores horas de mi existencia, incapacitándome para la ternura o la clemencia (85). La rage est associée ici à un participe présent, celui du verbe "crecer" qui implique un crescendo, une évolution. Esteban compare alors cette colère qui se situe "dentro de [él]" à "une tumeur maline". La maladie est donc très fortement impliquée en ce qui concerne cet état. Il s'agit ici d'une « tumeur », c'est-à-dire quelque chose d'extérieur au corps qui le pervertit, quelque chose qui ne devrait pas y être et doit être retiré, chirurgicalement. En matérialisant cette colère sous la forme d'une « tumeur », le personnage la rend concrète et considère lui-même le fait qu'il ne peut la contrôler tout en imaginant qu'elle pourrait disparaître, s'il le décidait. Cette colère fait donc contre sa femme Clara, par exemple. Au début toutefois, la violence demeure verbale, elle continue à se porter sur « les meubles » qui l'entourent.

se enojaba con Clara y [...] ella lo veía en uno de sus famosas ataques de rabia. Esteban gritaba como un enajenado, paseándose por la sala a grandes trancos y dando puñetazos a los muebles (153)

Il en est de même à l'annonce des prénoms que Clara a choisis pour leurs deux fils. "Para asustarla rompí de un manotazo un jarrón de porcelana" (163). De nouveau, l cible de la violence physique est inanimée ici alors que Clara se trouve face à lui. Il y a toutefois escalade puisqu'il indique son intention – en tant que narrateur, il n'hésite pas à revenir avec honnêteté sur sa vie et son comportement –, cette fois-ci, d'« effrayer » sa femme. Or cette escalade en arrive au qualificatif de "despótico" (211), ce en quoi le patriarcat tout entier est visé, notamment dans son rapport au pouvoir politique. De la volonté de faire peur à sa femme, il en arrive *tout naturellement* à détruire les objets qu'elle tient dans les mains (217), juste avant de diriger sa colère sur le corps de Clara, le même soir que celui où il a battu sa fille à coups de cravache : "se le fue encima con el caballo y la fusta en el aire, la golpeó sin piedad, propinándole un azote tras otro, hasta que la muchacha cayó y quedó tendida inmóvil en el barro" (246). Lorsqu'il se rend compte ensuite qu'il "se había sobrepasado en el castigo, como siempre" (246), le mal est fait, et la fille a physiquement subi la "rabia" disproportionnée du père. Elle témoigne en effet de "la fuerza irracional de [la] ira [de su padre]" (293), c'est-à-dire qu'elle ne peut être contrôlée. Lorsqu'Allende fait donc avouer au représentant du patriarcat : "a mí no me habría gustado nacer mujer" (93). Cette phrase indique en effet l'urgence de la situation correspondant à la condition des femmes qui sont assujetties de bien des manières et doivent obéir au père, "en la tradición de esclavos a sueldo de entonces" (89). Notons ici l'occurrence "entonces" qui cristallise la situation et semble la légitimer à travers l'argument (fallacieux) de la tradition. Bien sûr, son autorité s'impose à tous les Niveaux, et surtout sur le domaine agricole de "Las Tres Marías" où, despotique, il campe "el patrón más respetado de la región" que tout le monde craint, et que personne n'ose remettre en question, à part le futur père de sa petite-fille, dont il met d'ailleurs la tête à prix (111). Or il faut entendre le terme « respect » à partir de l'analyse de Kofman et de l'ambivalence de ce même terme. Esteban incarne le colonisateur : homme blanc européen venu coloniser les « indigènes ». Lorsqu'il revient sur ses terres au début du roman, toute la propriété est à l'abandon, il se charge donc de tout remettre *en ordre*, et en ceci sa colonisation se matérialise à tous les Niveaux. Il ouvre notamment une école pour les enfants, ce qui renvoie au processus d'acculturation propre à la colonisation. Il revendique aussi la nécessité, et la symétrie d'"un gobierno fuerte, un patrón fuerte" (113). Il dirige *tout et tous*, sur la scène privée publique, professionnelle et politique, jusqu'à devenir "una leyenda" dont l'acception ici n'a rien de positif (111). Bien sûr, les femmes sont les premières victimes de son comportement, avec les paysans qui travaillent sous ses ordres à la campagne. Les femmes paysannes s'avèrent donc doublement sous sa coupe, deux fois plus faibles, et par conséquent n'ayant aucun moyen d'échapper à la *viol-ence* et au-x viol-s.

Esteban considère les femmes comme des objets qu'il peut s'approprier à sa guise, ou encore comme des outils à sa disposition qu'il « utilis[e] » quand il en a besoin (111). Ainsi apprend-on : “no era hombre de prostitutas. No le gustaba pagar por lo que podía obtener por otros medios” (117-118), ces “otros medios” relevant de la force physique et de la contrainte. La première jeune fille à subir son comportement, une adolescente de quinze ans, va d'ailleurs sceller son existence (105-105). La vengeance s'abattra en effet quelques années plus tard sur sa famille, et plus précisément à l'encontre de sa petite-fille Alba, en l'occurrence. Toutes les femmes de son entourage, qu'elles soient de sa famille ou non, subissent donc la rage de cet homme, que ce soit de première ou de seconde main. La figure du mari apparaît aussi chez Laurence, mais celui-ci, le mari de Morag, n'est pas violent physiquement. Il exerce son pouvoir à un autre Niveau, davantage lié à l'affect et au mental. Brooke manipule Morag dans la langue, il a compris cette peur viscérale qu'elle a d'être abandonnée et en profite pour ne pas avoir à considérer ses propres désirs. Il arrive notamment, pendant dix années de mariage, à repousser l'idée d'avoir des enfants. Morag se plie à son avis, elle se tait, du moins au début. Dans *Le Désert mauve*, un homme aussi se détache du paysage, le seul homme qui demeure d'un bout à l'autre du récit. Mais celui-ci est ambivalent. Le véritable représentant du patriarcat chez Brossard correspond à « la civilisation » (13), ou encore « l'humanité » (11). La présence phallogcentrique est métaphorique, mais n'en demeure pas moins *présence*. Elle est là, hante, menace, enserme. Elle surveille, juge, condamne, réprime, tel « l'œil [...] dans la tombe » de Caïn<sup>471</sup>.

### 3. Formes de soumission patriarcale

Nous l'avons déjà souligné, Esteban, patriarche par excellence, désire tout posséder, jusqu'à sa femme dont il voudrait même régir les pensées :

Quería que Clara no pensara más que en él, que no tuviera más vida que la que pudiera compartir con él, que le contara todo, que no poseyera nada que no proviniera de sus manos, que dependiera completamente de él (175)

Les formulations “no [...] mas que” recentrent l'homme au milieu, le considèrent comme le seul intérêt de l'épouse. Il prône l'exclusivité : le verbe “compartir” n'accepte aucun autre sujet que

---

<sup>471</sup> « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn. » (Victor Hugo, « La conscience », *La Légende des siècles*.)

“ella” et “él”, couple symétrique uni jusqu’à la fusion. Possessif et jaloux, il désire voir sa femme « dépend[re] » de lui, et ce “complètement”. Le patriarce désire une femme-objet, à son service, sans intention propre.

Dans le système de production que nous connaissons [...], les hommes se sont éloignés de leur corps. [...] Mais ils sont corporels. Il faut donc qu’il vienne se ré-assurer de ce que quelqu’une est bien gardienne du corps pour eux. Leur femme, c’est la gardienne de leur unité corporelle. [...] Il lui faut une femme légitime. Une femme-mère. Un corps-objet qui est là, qui ne bouge pas, qu’il peut retrouver à toute heure. Une femme légitime qui soit la caution du maternel corporel.<sup>472</sup>

Les femmes doivent donc en effet être objets, demeurer passives et accepter le droit de propriété exercé par le mari. Voici qui explique le culte de la virginité sur lequel Laurence revient à partir du mariage de Morag avec Brooke, pour qui l’exclusivité est toujours au centre de ses prises de parole (162).

Outre le droit de propriété, le phallocentrisme agit sur le comportement des femmes. Mémé chez Kofman agit par exemple différemment lorsque son ami Paul est présent. En effet, la narratrice en témoigne en ces termes : « ces soirs-là, je ne reconnaissais plus tout à fait ma mémé de tous les jours » (59). La présence des hommes influence donc le comportement des femmes, et notamment au Niveau de la prise de parole, ou plutôt de leur incapacité à la prendre ou à la transmettre. Irigaray remarque en effet que « leur parole n’est pas entendue »<sup>473</sup>. Et c’est tout à fait le cas dans *Rue Ordener, rue Labat* où la mère biologique n’a d’autre choix que de « souffr[ir] en silence », telle est la condition des femmes dans une société où elle n’ont aucun pouvoir, à part celui de devoir élever leur fille (67). Allende indique bien, en effet, que le père ne s’implique pas dans l’éducation de sa fille : “El caso de Blanca era diferente, porque su padre no intervenía en su educación. Consideraba que su destino era casarse y brillar en sociedad” (184). L’absence de père dans l’appartement de mémé, elle-même veuve, lui attribue le rôle du père. Elle est donc seule représentante d’autorité chez elle, et la mère biologique doit se soumettre à cet état de fait, sans « rien dire » (49). Il s’agit d’une situation que Morag n’accepte pas. A partir des poèmes de John Donne étudié en classe, la jeune fille s’insurge contre le vers “For God’s sake hold your tongue and let me love” qu’elle juge “cruel” (155). Lorsque le professeur, qui deviendra rapidement son mari, demande à Morag si elle prendrait mal cette requête si on la lui faisait, elle répond sans hésiter par l’affirmative (155). Analyser le comportement de celui-ci au sein de son propre couple en devient

---

<sup>472</sup> Corps à corps Irigaray, 83-84

<sup>473</sup> C Irigaray13



alors d'autant plus intéressant. Il a beau acquiescer à la réponse de son étudiante, il n'en demande pas moins cela à sa femme dans la sphère privée. En effet, Morag refoule bien souvent son opinion et son discours, les garde en son corps, sans les exprimer. Ainsi trouve-t-on, à diverses reprises, des commentaires de ce genre : "this does not seem to be quite the moment to say so" (182) ; ou encore "Lovely. I'd love to. [...] In fact, she would like to go back to Chapter Three" (184). "The eager agreement to go out. How many times has she lied to him before, or is it the first time? No, it is not the first time" (184-185). Il y a toujours contradiction entre ce que Morag pense, voudrait faire, et ce qu'elle accepte de faire, pour le mari. Quant au désir d'enfant de Morag, il ne reçoit que réfutation, sans réelle discussion. Or ce silence des femmes se révèle profondément ancré en Morag depuis la mort de sa mère biologique, "*so quiet*" (11). Il faut vivre en silence, mourir en silence. Le mariage est alors très souvent considéré dans ces romans comme une forme de prison. Rosa chez Allende est par ailleurs enterrée "con su traje de novia y [...] la corona de azahares de cera que guardaba para el día de su boda" (78). Mariage et mort sont donc liés, ici à partir du costume qui, destiné à l'épisode du mariage, finit par servir pour l'enterrement, comme s'il y avait un lien symbolique entre les deux. Morag n'irait sûrement pas jusque là, mais elle ne peut plus croire au mariage après son divorce d'avec Brooke dont elle dit qu'il : « kept [her] on the straight and narrow for a long time » (23). Des adjectifs normatifs sont employés, niant toute ouverture ou toute spontanéité en dehors des clous. Morag apparaît en effet en position de soumission pendant son mariage. Elle apprend d'ailleurs à s'excuser sans arrêt, habitude dont elle ne pourra ensuite se séparer, malgré de nombreux efforts, ou encore l'ordre de Christie :

"Don't ever say that word again [...]. Not to me nor to anyone [...]."

"I can't help it."

"Nobody can't help nothing, Morag, so best shut up about it, eh?" (169)

Excuses devenues réaction quasi mécanique, et qu'elle juge elle-même comme impossible à maîtriser, à travers l'expression verbale "I can't help it" ("sorry", 181, 182 (deux fois), 183 (trois fois), 185 etc.). Le mariage a enseigné à Morag l'auto-reproche et la culpabilité excessive. Toutefois, la critique du mariage ne s'arrête pas là. Brooke, bien qu'il n'élève jamais la voix, assujettit sa femme à tous les Niveaux. Il contrôle par exemple son apparence, notamment à travers l'impératif "make yourself look presentable" dont les termes soulignent le pur artifice physique (188). Brooke arrive à façonner sa femme de sorte qu'elle finit par être comme il veut qu'elle soit (186). Brooke adopte une attitude paternaliste et infantilise sa femme, notamment à travers l'utilisation de diminutifs tels que "Little one" (177, 185), ou encore "child" (183). Il lui assène de plus sans arrêt des "Hush", onomatopée qui signifie « Chut », de sorte qu'il l'empêche de parler et

la comptaît dans ce silence propre à la condition féminine (183). Et même lorsque Morag réagit enfin, affirmant “I am not your child. I am your wife” (183), il arrive toutefois encore à ses fins. Morag s’excuse, de nouveau, comme si elle était la fautive. Et en un sens, oui, elle est fautive, aux yeux du mari, d’avoir émis son opinion. “Brooke, I’m sorry. I really must be unbalanced. I’m sorry. I love you, Brooke. I do love you”. Morag adopte toujours la même attitude, excuses et auto-dénigrement, affirmation des sentiments et par conséquent de sa peur de l’abandon. L’adjectif “unbalanced” signifie « instable ». La même situation se rejoue plusieurs fois. Quand il lui dit “Come on, smile, love”, le narrateur indique juste après : “Morag smiles”, en insistant sur la symétrie et l’influence du mari par l’intermédiaire de l’utilisation du même verbe (184). Suit alors le discours direct du mari, encore une fois, alors que Morag n’a pas la parole. Le narrateur « parle » à sa place. Et Brooke conclut la scène par un “That’s better” qui ressemble davantage à ce qu’un père pourrait dire à son enfant, et non à sa femme. Il s’agit en effet d’un jugement qui peut-être considéré comme moral. Enfin, notons que Brooke et Esteban utilisent tous deux soit les menstrues soit *l’insulte* de l’hystérie pour expliquer le comportement jugé irrationnel de leurs femmes (*The Diviners*, 210, *La Casa de los espíritus*, 162). La matrice influence donc le corps des femmes et serait à l’origine de leur prise de parole. Et quand bien même Morag quitte son mari, la lettre qu’il lui envoie ensuite témoigne du fait que Brooke n’a pas compris la revendication émancipatrice de sa femme. Son mot est toujours aussi paternaliste, “He will be prepared to try to forget that one occurrence”, et surtout, “isn’t it time she began acting sensibly once more?” (243). La parole est par conséquent considérée comme quelque chose qui n’a rien de rationnel lorsqu’elle est à l’origine des femmes dont le corps est beaucoup plus significatif, si non la seule signification.

Lorsque Morag écrit, son mari se situe en effet dans la position de juge, qu’il qualifie par ailleurs d’exclusive à partir de l’article défini “the” qui annule tout autre juge : “Why don’t you let me be the judge of that?” (182). Il régit à la fois sa vie, et son geste d’écriture, acte d’écriture. Quand elle lui annonce qu’elle écrit un roman, il répond, sarcastique, que ce genre littéraire requiert une organisation complexe (184). Tout le travail d’écriture de Morag est en effet minimisé, ce qu’il exprime à la fois par le rire et par l’utilisation du démonstratif “that” qui révèle toute sa dimension péjorative ici. Le personnage nie le fait que tout ce qui a un rapport au travail d’écriture de sa femme *est* effectivement “serious” :

Brooke laughs, relieved.  
 “Is that it? Heavens, I thought you’d been suddenly stricken with something serious.”  
*I have. I have.* But she does not say this. (188)



#### 4. Voix d'opposition

Face au patriarcat, les mouvements féministes permettent aux femmes de transmettre leur voix, faire passer leur opinion et leurs revendications. Nívea par exemple se voit attribuer une place, chez Allende, dans la lutte pour le vote des femmes, “por el cual luchaba desde hacía diez años” (51).

Nívea salía en la noche a pegar pancartas sufragistas en los muros de la ciudad y era capaz de pasear por el centro a plena luz del mediodía de un domingo, con una escoba en la mano y un birrete en la cabeza, pidiendo que las mujeres tuvieran los derechos de los hombres, que pudieran votar y entrar a la universidad, pidiendo también que todos los niños gozaran de la protección de la ley, aunque fueran bastardos. (115)

La femme qui instaure le lien si solide qui unira toutes les mères et les filles de sa descendance est une fervente féministe qui n’oubliera pas de transmettre ce sens du combat à sa fille Clara qui, à son tour, plus tard le transmet elle aussi – revendiquant par ce biais la valorisation de l’héritage maternel ainsi que la nécessité de conserver le lien à la mère dans cette société patriarcale (153). Clara initie en effet Blanca à toutes ces questions, affirmant par exemple à sa fille ce qu’elle avait déjà commencé à remarquer lorsqu’elle écoutait sa mère. Elle compare “los pobres” et les femmes et insiste sur le fait que : “No necesitan caridad, sino justicia” (184). C’est en effet la justice qui fera, selon ce personnage, la différence. A la suite de sa mère, elle milite pour un féminisme de l’égalité.

Un autre moyen de déconstruire le patriarcat relève évidemment de la pérennisation du lien mère-fille. Et l’épisode de la naissance de Pique chez Laurence est significatif de l’opposition hommes/femmes. Lorsque Pique naît, Morag n’arrive pas à voir son visage, alors même qu’elle le demande au docteur, qui est un homme :

“Morag cannot see the baby’s face”

[...]

“Let me see her.”

“We’ll clean her up, and then the nurse will bring her to you,” the doctor says.

Morag props herself up on an elbow, somewhat hampered by the fact that she is still confined by legstraps.

“Like hell,” she says fiercely. “I want to see her right now.”

“These conscious births,” the doctor sighs, sounding tired. (250)

Cet épisode est révélateur de la minimisation du lien féminin et du lien maternel dans cette société patriarcale. Le docteur pense avant tout au côté pratique et esthétique, “We’ll clean her up” alors que la mère n’oppose aucune résistance face au matriciel, face au corporel, face à la matière. Elle veut voir sa fille et la reconnaître. Elle veut l’accueillir dans ce monde et commencer la transmission, avant même qu’elle soit promenée par quelqu’un d’autre. Enfin, les liens à la table d’accouchement renforcent sa soumission. Elle ne peut bouger autant qu’elle le veut. Sa marge de manœuvre est réduite, soumise à la contrainte de liens qui n’ont rien de naturel, contrairement à ceux qui la lient à sa fille. L’adverbe “still” sous-entend une durée inappropriée, la fille est née, pourquoi la mère aurait-elle besoin d’être liée à la table ? La vie se trouve symboliquement menottée ici, soumise à un règlement et à des principes pour lesquels le rapport au corps n’a rien de primaire. L’hôpital est en effet le lieu de la maladie, de la souffrance, de l’opération chirurgicale. Mais l’accouchement n’a rien d’une maladie. La mère n’est pas malade. La fille non plus. A travers le soupir désabusé du docteur et son commentaire au sujet du fait que la mère est en pleine possession de ces capacités, malheureusement semble-t-il, pour lui, souligne le fait que, de son propre avis, les valeurs de vie doivent être tuées. Nul n’est besoin d’être consciente pour mettre au monde un enfant. Le corps inerte d’un objet inconscient est ainsi beaucoup plus pratique pour le docteur. Dès lors que la femme a la parole, elle contredit ses plans et bouleverse tous les principes adoptés *traditionnellement*.

La grossesse peut donc être devenir un moyen en soi, pour les femmes, de déconstruire le patriarcat. N’est-ce pas d’ailleurs la raison qui contraint Morag à tenir ses positions quant à son départ du foyer conjugal ? Elle s’avoue en effet qu’elle serait sûrement retournée vers lui si elle n’avait pas été enceinte. Carla, quant à elle, ne reconnaît plus son mari à quelques semaines de l’accouchement

el alumbramiento debía producirse a mediados de octubre, pero a principios de noviembre Clara seguía bamboleando una panza enorme, en estado semisonàmbulo, cada vez más distraída y cansada, asmática, indiferente a todo lo que la rodeaba, incluso a su marido, a quien a veces ni siquiera reconocía y le preguntaba ¿qué se le ofrece ? cuando lo veía a su lado (149)

Lors de sa seconde grossesse, c'est de nouveau la même attitude qui définit la parturiente. Le mari, qui joue le rôle de narrateur, utilise le verbe "mirar" à la forme négative de façon à souligner la comparaison de sa personne à "un mueble", c'est-à-dire un objet domestique du décor (161). Les verbes "oir" et "conocer" eux aussi sont employés sous la forme négative : Clara est "indiferente" au monde extérieur, à la société qui minimise ce lien maternel aux enfants à naître. Voilà qui explique pourquoi elle préfère s'enfermer dans le mutisme, de façon à privilégier ce rapport maternel au plus profond d'elle-même, à l'abri de son corps, ne faisant confiance qu'à une transmission directe avec les nourrissons.

Or cette exclusion du père ne signifie pas qu'il soit toujours du côté du patriarcat. En effet, certains pères transmettent eux aussi des idées féministes, comme Jules chez Laurence qui espère par exemple que sa sœur quitte son mari : "I hope to christ she leaves him first" (110), et l'adresse « to christ » déplace le verbe espérer "to hope" du côté de la prière. Lorsque Morag lui explique ensuite son besoin d'indépendance, il approuve et loue son choix, mentionnant la justesse de ses propos à travers l'expression "You're right, there" (223). Chez Allende, par contraste face à Esteban qui était prêt à épouser Clara sans même lui demander son avis, c'est le père de cette dernière qui calme ses ardeurs et souligne l'importance d'attendre la réponse de Clara avant de considérer quoi que ce soit. Ainsi, Severo lui dit-il : "tenemos que considerar los deseos de Clara" (137). Le terme "deseo", le "désir", est un terme qui n'est pas anodin ici, surtout lorsqu'il est prononcé de la bouche du père de famille, c'est-à-dire celui qui est *censé* représenté, *normalement*, la loi. Mais Esteban, lorsqu'il s'agit plus tard de sa fille, n'en fait pas autant. Il la force en effet à se marier à Jean de Satigny, alors même que Clara "se opuso a la idea de casar a Blanca contra su voluntad" (262). Allende ajoute qu'il s'agit d'un "principio", c'est-à-dire un principe lié à la morale. La mère s'oppose donc ici à une conception traditionnelle de la famille, c'est-à-dire celle de devoir absolument marier sa fille, surtout lorsqu'elle est enceinte. Chez Kofman, c'est évidemment la présence de deux mères sous le même toit qui pose la question. Comment évoluer face à deux personnes revendiquant toutes deux le même rôle ? Faut-il en choisir une ? Est-il possible de ne pas choisir ? La dualité implique en effet la comparaison. Chez Laurence, il y a une seule mère, mais un père absent. Cette famille monoparentale est très souvent remise en question par la mère elle-même qui se pose beaucoup de questions quant à ce choix. Était-il légitime ? Se justifie-t-il ? Mais l'élan positif qui clôt le roman privilégierait la thèse selon laquelle ce type de famille, bien que n'étant peut-être pas un modèle idéal, peut donner lieu à un espace favorable pour mères et filles, et surtout démontrer la possibilité pour les femmes d'être effectivement

indépendantes. Le père traite ainsi la mère de “crazy woman”, mais s’empresse d’ajouter “but it is up to you, and the baby looks fine” (251). L’indépendance de la mère et la décision de maternité qui lui incombent ne sont donc pas remises en question. La santé du bébé, ce qui compte, après tout, est garantie par la voix masculine, cette affirmation justifie d’une certaine manière, le choix de la mère. Morag assume totalement la situation, comme s’il s’agissait d’un contrat : le père sait qu’il est le père, mais aucun engagement financier ne lui est réclamé, la mère revendiquant le droit de s’occuper seule de sa fille : “I never asked him. It was – it wasn’t like that. He knows about her. It’s all right” (255); et en effet, “It’s all right”. Brossard ne saurait nier ce fait, la famille qu’elle met en scène ayant elle aussi exclu le père qu’elle a par ailleurs remplacé par une femme. L’homosexualité de la mère permet donc à l’auteur de déconstruire encore davantage la famille traditionnelle, c’est-à-dire de radicaliser le moyen de saper les fondements et les normes du patriarcat. La famille homoparentale pose de plus la question du nom, et en l’occurrence celle du nom de la mère. Morag Gunn a conservé le nom de son père biologique, et lorsqu’elle divorce, elle reprend son nom comme seul nom sous lequel elle se sent indépendante. Elle parle en effet de “her own name” (243), c’est-à-dire celui qui lui appartient. L’adjectif “own” correspond aussi à un verbe qui signifie “posséder”. C’est ainsi que pour la publication de son roman qui n’est autre que sa création personnelle, elle lui attribue aussi son nom de jeune fille plutôt que son nom de femme mariée (214). Elle revendique ainsi un acte d’écriture sans attache, sans dépendance, sans tutelle du mari. Et ce geste de revendication émancipatrice se joue aussi sur sa fille à qui elle donne à la fois le nom du père et le nom de la mère, les deux noms trouvant leur place de manière équilibrée. A moment donné, le narrateur écrit d’ailleurs : “Across the river [...] was Pique Tonnerre Gunn, or Pique Gunn Tonnerre, who must walk her own roads, wherever those might be” (291). Il y a donc réversibilité entre les noms de famille ici, aucun n’a de place hiérarchique, père ou mère, les deux peuvent être également intervertis. En effet, la construction syntaxique “either/or” qui inquiétait Pique par rapport à son métissage s’annihile ici au Niveau du nom, un nom qui ne l’associe ni plus ni moins à la mère ou père. Maternité et paternité étant toutes deux reconnues par les parents. La narratrice de Kofman choisit quant à elle le nom de son institutrice préférée pour l’inscrire sur les « fausses cartes d’alimentation » (28). Chez Allende, c’est encore le nom de la mère d’Esteban qui est valorisé en tant qu’il possède un certain “prestigio” (72). Mais ce qui est le plus significatif chez Allende, c’est sans aucun doute le geste performatif de Clara qui renie le nom de son mari après la scène où il utilise, pour la première fois, la violence à son égard. Ce geste symbolique s’associe de plus au rejet de l’alliance maritale, ainsi qu’au refus de lui adresser la parole :

apartó a Esteban de un empujón, se puso de pie con dificultad y salió [...].

Clara no volvió a hablar a su marido nunca más en su vida. Dejó de usar su apellido de casada y se quitó del dedo la fina alianza de oro que él le había colocado más de veinte años atrás [...].

Dos días después, Clara y Blanca abandonaron Las Tres Marías y regresaron a la capital. (248)

Le premier geste de distance est physique, elle repousse en effet son mari “d’un grand coup”, “de un empujón”, or l’utilisation de ce substantif est d’autant plus révélatrice qu’il signifie aussi, au sens figuré, “effort”. La mère doit rassembler le peu de *forces* qui lui reste, et il s’agit bien là d’un *effort*, de façon à se relever, c’est-à-dire passer de la position de victime à celle, debout (“de pie”), de la femme prête à lutter pour ses droits, sa liberté et le respect de son corps. La dernière phrase présentée par cet extrait exprime enfin le départ depuis la maison maritale et paternelle. Et nous remarquons la transmission et la solidarité mère-fille, toutes deux victimes de la violence masculine, prenant la décision ensemble de s’opposer contre le pouvoir patriarcal et de le signifier par le déplacement géographique. La maison de Las Tres Marias appartient à Esteban et à sa famille, elle symbolise donc la propriété patriarcale alors que la maison de la capitale, “la gran casa de la esquina”, a été construite pour sa nouvelle vie avec Clara (140-142). Ils y emménagent tous les deux en même temps, Clara est aussi légitime que lui dans cet espace. Elle a d’ailleurs elle-même participé à l’élaboration des plans de la maison, elle que tout le monde considère comme “el alma de la gran casa de la esquina” (330). Les femmes n’hésitent pas à prendre des risques lorsque leur liberté ou leur survie sont en danger. Elles hésitent encore moins si celles de leurs filles le sont à leur tour. La narratrice de Kofman raconte alors comment sa mère « entreprit [...] de [la] cacher » (29). Et l’accumulation du nombre de tentatives renforce les efforts acharnés de la mère. Mémé quant à elle fournit la cachette, ce qui la met elle aussi en péril, car, comme le dit la jeune fille : « Qui nous “cachait” était menacé, comme nous, d’être déporté ou fusillé » (43). La menace n’impressionne pas les femmes, elles résistent face à l’oppression. Clara, notamment, refuse d’avoir peur face au comportement irascible de son mari. L’adjectif “rebelde” la caractérise (330) : elle est « rebelle ». Lorsque celui-ci “se enoj[a] con Clara” et lui interdit, “en uno de sus famosas ataques de rabia”, de donner ses leçons de féminisme à Las Tres Marias, “Clara lo dejó chillar y darle golpes a los muebles hasta que se cansó y después, distraída como siempre estaba, le preguntó si sabía mover las orejas.” (153). Bien sûr, elle refuse d’abandonner et continue (154). Et lorsqu’Esteban revient du ruisseau avec sa fille ensanglantée alors qu’il l’a lui-même frappée à plusieurs reprises, Clara ose explicitement lui dire ce qu’elle pense. Mieux, elle compare l’attitude de leur fille à celle d’Esteban jeune, à la différence près, ajoute-t-elle, que Blanca éprouve des



sentiments pour Pedro, alors qu'Esteban se contentait de violer les jeunes filles. Clara prend donc la défense de sa fille, sans peur des représailles (247). Alba hérite d'ailleurs de ce « courage (“valor”), pour le plus grand bonheur de sa mère qui n'a jamais osé « hacer frente a su padre” (419).

Pour les femmes du *Désert mauve*, c'est à travers le désir que la résistance opère. Le patriarcat prend la forme, plus précise, de l'hétéronormativité. Voilà pourquoi le sensible, le corporel, le tangible se situent à tous les Niveaux, dans tous les interstices, s'immiscent au creux du texte, jusque dans les sonorités.

Oui, j'étais fascinée par la réalité et plus précisément par sa dimension impossible. La réalité n'est toujours que le possible accompli et c'est en quoi elle fascine comme un désastre ou offense le désir qui voudrait que tout existe en sa dimension. Je n'étais qu'une *forme désirante* dans le contour de l'aura qui entourait l'humanité. La réalité est un devenir espacé dans la mémoire. Il faut l'y surprendre comme une forme essentielle. (37, nous soulignons)

Le corps devient lui-même « forme désirante ». L'allitération en *s*, caresse du texte. Les sonorités hypnotisent de par leur sensualité. Il y a « fascin[ation] [...] forme essentielle ». L'amour féminin permet dans ce roman de subvertir le modèle traditionnel imposé par les hommes. Les femmes revendiquent le droit d'aimer pour aimer, de même qu'elles récusent l'idée selon laquelle les hommes seraient nécessaires, dans le sens où ils ne pourraient pas ne pas être. Les femmes du *Désert mauve* affirment leur indépendance, en dehors de toute tutelle. Le corps peut alors se déployer et prendre ses aises, il supplante le logos.

Un jour alors que je cherchais des feuilles blanches pour dessiner, je vis tout au fond de la cuisine Lorna et ma mère assises sur la même chaise. Ma mère était sur les genoux de Lorna qui lui enserrait la taille de son bras droit. De sa main gauche, Lorna griffonnait. Leurs jambes étaient tout emmêlées et le tablier de ma mère était replié sur la cuisse de Lorna. Je demandai à Lorna ce qu'elle écrivait. Elle hésita puis allongea une phrase en disant qu'elle était incapable de lire ce que sa main avait tracé. J'allais m'exclamer, dire que... ça n'avait aucun sens lorsque je remarquai la souplesse de la main de Lorna dans les cheveux de ma mère. (20)

Ici ce sont les éléments du corps qui importent : « genoux », « taille », « main », « jambes », « cuisse », et plus encore : le contact. Préposition « sur », verbes « enserrer » et « emmêler », participe passé devenu adjectif féminin pluriel « assises », autant d'éléments qui prônent le toucher, la vérité du corps, autant d'éléments qui *font sens*, davantage encore que le signifiant linguistique. Le « tracé » n'est rien comparé à la « souplesse de la main [...] dans les cheveux ». C'est le corps qui *fait* désormais *sens*, le corps dans son rapport à *l'autre*, dans l'intimité et la proximité à *l'autre*.

Les mots ne sont pas langage unique. Le sensuel devient lui-même intelligible. « Je pense à Lorna qui ne prend pas le temps de respirer entre ses phrases. Lorna n'est intelligible qu'entre les bras de ma mère » (33). De même, Angela Parkins *a* une présence, Angela Parkins *est* une présence, elle *est* présence. Dès son nom, déjà. L'ange-est-là. Le nom de famille, quant à lui, fait penser au « parking », c'est-à-dire un lieu de stationnement. Angela est là, tout comme la mère d'Ella était là, aussi, chez Laurence. Les femmes sont là, elles sont des corps, dans l'espace et dans le temps, elles prennent (de la) place, elles sont matière, corporéité. La danse leur permet alors de faire évoluer leur corps tout en mouvement, tout en douceur, au gré de la musique et des silences. Les corps inventent des chorégraphies, nouveau langage. Le désir passe par l'amplitude des « gestes », destination « des bras ». Il y a « [dés]équilibre » et inachèvement mais aucune connotation négative ne s'en dégage pour autant. Tout demeure souple et léger, aérien, éthéré, « suspend[u] » : « mon regard venait suspendre leurs gestes et obliger ainsi leurs corps à d'étranges rituels pour compenser l'équilibre perdu ou la trajectoire amorcée des bras amoureux » (25). Les gestes corporels remédient à la « per[te] », les chorégraphies sont créations qui « compens[ent] ». Les stratégies du corps réinsèrent donc le désir et le tactile dans le quotidien, comme si de rien n'était, *naturellement*. La danse se révèle affirmation, revendication des sens, de soi, et du féminin, surtout.

Finalement, toutes ces voix d'opposition montrent combien les mots ont du pouvoir, qu'ils soient prononcés ou écrits. A partir de la référence à Virginia Woolf et sa « chambre à soi », le personnage de Morag insiste sur le fait, essentiel, pour tout auteur, d'écrire en toute indépendance. Le lieu devient donc capital, en dehors du monde, à l'abri du monde.

A woman, if she is to write, Virginia Woolf once said (or words to that effect), must have a room of her own. The garret bit never appealed to Morag unduly, but by God, it is at least a room of her own. (242)

A partir du moment précis où le personnage quitte le foyer conjugal, celui-ci *devient* auteur à part entière, selon la conception de Woolf. Le départ coïncide avec le refus d'accepter le mari, professeur de littérature, à la place de juge littéraire, à la place du juge de la création littéraire. Le départ *signifie* un rejet de la tutelle masculine. La nature de la pièce importe peu, son appropriation en revanche, est fondamentale. L'expression « of her own » renforce la propriété exclusive, singulière, positionnant Morag comme seule occupante légitime de l'espace en question – espace qui n'est autre, par association, que l'espace-même de la création, celle *de* et *à* l'œuvre. Et parallèlement, « a room of her own » exprime la solitude de l'écrivain dont parle Duras. A la suite de Clara, sa petite-fille choisit d'utiliser le même support et le même espace de création : la table de

la grand-mère : “yo escribo sobre la mesa de madera rubia que era de mi abuela” (470). La petite-fille reprend donc le geste d’écriture à l’endroit de la grand-mère en même temps qu’elle se sert *et* de ce lieu *et* de cette activité, pour continuer à contester le pouvoir en place.

Les mots possèdent des pouvoirs pour Morag. Ainsi, elle “used to think that words could do anything. Magic. Sorcery. Even miracle. But no, only occasionally” (4). Et c’est justement ce pouvoir performatif de la langue qui offre la possibilité aux femmes de s’inscrire en réaction face au patriarcat. L’emploi du modal “could” exprime ici la capacité en même temps que la possibilité, mais le verbe choisi, “to do”, transmet la multitude de sens à laquelle celui-ci renvoie. Les activités évoquées par l’intermédiaire du verbe “to do” sont innombrables, laissées ouvertes. Les mots quant à eux sont sortilèges, formules magiques, qui jouent entre eux, s’interpellent. L’épanorthose correctrice qui agit entre “to think” et “no, only occasionally” nuance toutefois cette croyance qui relève justement de l’esprit, de la pensée, du symbolique. Survient néanmoins l’idée, chez Brossard, et plus précisément, depuis la traductrice, que les mots ont leur volonté propre. « [E]lle savait ne plus pouvoir être en mesure de se soustraire à ce qui, bien bas sous la langue, voulait » (57). La langue est en effet incontrôlable, elle fait jouer l’inconscient. Et surtout, elle est force et résistance. Elle ne se laisse pas maîtriser. Avide de liberté et de nouvelles formes la langue mère crée elle aussi. Elle est souffle de vie, force créatrice. Et peut même être l’unique moyen de survie, notamment à l’écrit. N’est-ce pas en effet la langue, et l’écriture, qui sauve Alba depuis sa cellule ? Et c’est d’ailleurs la grand-mère qui vient lui proposer cette solution. C’est donc la langue maternelle qui devient espace maternel vital. Morag quant à elle avoue : “If I hadn’t been a writer, I might’ve been a first-rate mess at this point” (4). Que la langue soit un moyen de revendication de soi ou moyen de survie, nous constatons que, dans tous les cas, la langue orale et écrite offre une alternative à l’enfermement en vue d’un espace de liberté. La langue est le lieu où apparaissent des enjeux dichotomiques de pouvoir, et c’est aussi le cas de l’espace.

Les femmes arrivent en effet à subvertir l’espace, l’utilisant à des fins qui s’avèrent différentes de la raison pour laquelle il est « construit ». Nous l’avons déjà dit, la narratrice de Kofman doit changer de lieu pour assurer sa survie sous l’Occupation, mais ce n’est pas le seul roman dans lequel nous trouvons cette problématique. En effet, Clara enfant assiste par exemple à l’enterrement de sa sœur alors que “por costumbre”, « par habitude », seuls les hommes assistent à ce genre d’événement : “Por costumbre, las mujeres y los niños no asistían a los entierros, ése era un oficio de hombres, pero Clara consiguió mezclarse a última hora con el cortejo, para acompañar a su hermana Rosa” (83). Dans cet extrait, Allende présente l’espace comme un espace discriminatoire où hommes et femmes seraient différenciés sur la seule base de leur sexe. Mais le verbe « conseguir », qualifiant Clara, attribue au personnage à la fois féminin et enfant – double

transgression – l'accès à un territoire quasi inaccessible, du moins « d'habitude ». C'est bien le verbe de la victoire qui définit donc la scène et la petite fille ici. Or celle-ci continuera ce même combat subversif durant toute sa vie. Rappelons par exemple, qu'elle modifie étrangement les plans de la maison de la capitale :

No podía saber que aquella mansión solemne, cúbica, compacta y oronda, colocada como un sombrero en su verde y geométrico contorno, acabaría llenándose de protuberancias y adherencias, de múltiples escaleras torcidas que conducían a lugares vagos, de torreones, de ventanucos que no se abrían, de puertas suspendidas en el vacío, de corredores torcidos y ojos de buey que comunicaban los cuartos para hablarse a la hora de la siesta, de acuerdo con la inspiración de Clara, que cada vez que necesitara instalar un nuevo huésped, mandarían fabricar otra habitación en cualquier parte y si los espíritus le indicaban que había un tesoro oculto o un cadáver insepulto en las fundaciones, echaría abajo un muro, hasta dejar la mansión convertida en un laberinto encantado imposible de limpiar, que desafiaba numerosas leyes urbanísticas y municipales. (142)

Il est évident, à travers ce passage, que l'espace devient fluctuant, tout en arrondis et en recoins. La composition structurelle de la maison n'a plus rien de perpendiculaire. Alors que les adjectifs "solemne, cubica, compacta y oronda", ou encore "geométrico" la caractérisait au départ, correspondant ainsi aux plans, c'est-à-dire à l'usage mais aussi à la logique de l'espace en question, la maison se voit métamorphosée par le personnage de Clara. Sa nouvelle nature est pleine ("llenandose") de "protuberancias y adherencias", "escaleras torcidas". La ligne droite est par conséquent remplacée par le tordu, par la « protubérance », c'est-à-dire quelque chose qui n'est pas censée être là. L'occupation de l'espace devient otut à fait singulier sous l'impulsion des femmes. Et fait encore plus intéressant, Blanca et sa fille Alba feront perdurer ce geste féminin de subversion. En effet, les deux jeunes femmes n'hésitent pas à faire entrer des résistants dans la maison du (grand-)père. Des résistants qui s'opposent de fait au régime politique auquel ce dernier appartient. Dans sa propre maison, les femmes font entrer, et même vivre ces hommes devenus clandestins dans les pièces reculées de la maison. "Los enamorados probaron uno por uno los cuartos abandonados y terminaron improvisando un nido para sus amores furtivos en las profundidades del sótano" (377). "[U]no por uno" laisse entendre la multiplicité des pièces vides de la maison. Il s'agit d'un véritable labyrinthe dans lequel les « intrus » peuvent se dissimuler sans crainte, se fondre dans les dédales du décor. C'est dans les entrailles de la maison que les jeunes gens vont se cacher, et s'aimer. Or la subversion est double. Les filles font entrer des personnes de partis politiques différents, mais plus encore, Blanca fait entrer le père d'Alba, qui n'est autre que Pedro, le même Pedro dont Esteban a mis la vie à prix quelques années auparavant. Esteban abrite

son ennemi dans sa propre maison sans le savoir, à son insu. Le jeune homme est d'ailleurs défini par le terme "ladrón" qui signifie « voleur » (379), ce qui confirme l'adjectif "furtivo" déjà cité. Cette utilisation de l'espace à l'initiative des femmes permet non seulement de transformer la nature-même du lieu : la maison sert avant tout à fournir un toit à une famille et non à servir de cachette à des résistants politiques, mais surtout de s'opposer à la loi du père et plus généralement aux représentants de la société patriarcale, ceux qui gouvernent la cité et assujettissent les femmes. Alors que les femmes ont en effet longtemps été astreintes à demeurer dans la sphère privée domestique de la maison (la « domus » en latin), ces dernières, tout en y restant, trouvent des alternatives à leur enfermement physique et des solutions propices à une réappropriation de l'espace. Non seulement les femmes se réapproprient l'espace, mais elles l'utilisent contre le Patriarcat et ce dans le but de saper ses fondations jusqu'à le faire voler en éclats, dès le lieu le plus intime, celui de la famille, celui où se joue les mêmes schémas qu'à l'extérieur, mais un espace à disposition des mères et de leurs filles.

## CONCLUSION

Les œuvres questionnées dans ce travail de recherche permettent de prendre conscience de ce fait que le couple mère-fille en ses multiples figures, s'est modifié dans la littérature, notamment avec, précisément, les mouvements féministes qui replacent le corps au centre du féminin et de la maternité. Les représentations de la mère à la fin du XX<sup>e</sup> siècle délaissent les motifs religieux, les portraits iconiques chers aux traditions iconographiques et picturales du siècle précédent. Ainsi, aucune des œuvres du corpus ne reprend le *topos* de la Madone. Même chez Kofman où la question de la religion se pose en termes explicites, les femmes, et plus précisément les mères, ne sont pas représentées de manière sacralisée. Les représentations maternelles se rapprochent du quotidien et du vécu pour quitter la scène de l'idéal et du sacré. La figure maternelle s'insère dans la famille et la société, dans le vécu, le biographique – le genre du récit autobiographique de Kofman en témoigne. Entre le romancé et le récit, les femmes pensent leur corporéité propre, une corporéité qui ne va pas sans le travail de la matière du texte à l'œuvre.

Certes, au terme de ce travail, nous notons que les figures de la maternité représentées dans le corpus sont assez typées, même si elles ne tombent pas dans les clichés religieux du sacré qui s'avèrent inscrits dans une temporalité non plus révélatrice de la (notre ?) condition féminine. Les mouvements féministes de la deuxième vague permettent en effet de repenser la relation au corps, repenser le féminin dans sa matérialité et son vécu. La relation mère-fille, qui se veut transmission, lègue cette nouvelle façon d'appréhender le corps féminin en le replaçant au cœur de ses origines biologiques et culturelles.

Chaque auteur a son style, qui s'éloigne du narratif « sans saveur » et du récit « sans vie », les romans de chacune offrent en effet, plus qu'un style, une langue dont nous sommes attachée à restituer la singularité. Ces quatre auteurs révèlent une grande force idiomatique. Et si les figures maternelles représentées à travers les couples mère-fille des quatre œuvres sont quelque peu stéréotypées, les langues et les styles des auteurs, très idiomatiques, tendent à témoigner du fait que, aujourd'hui, époque où la langue prend de nouvelles formes et de *toujours-nouvelles* libertés, la langue maternelle de la mère jouit de toute son importance, prenant même parfois le pas sur les représentations physiques. Et c'est véritablement la langue comme matrice qui se révèle dans ce corpus. Quelle que soit la langue, elle demeure langue de création et outil privilégié de la transmission féminine qui n'hésite pas à revendiquer sa *fluctuance*, c'est-à-dire, aussi, l'aspect de la

langue à matricer. Langue matricage permettant elle-même de matricer les relations mère-fille. Les œuvres questionnent la langue-mère en même temps que la mère-langue. Les relations mère-fille se créent, se construisent au creux des relations grammaticales et syntaxiques qui sont propres aux langues, à la fois témoins de leur singularité et de leur perméabilité. Et n'est-ce pas alors toute la problématique de la traduction proposée par Brossard ? Une langue n'est jamais même. La langue française n'est pas tout à fait la langue française, tout comme les autres langues de ce corpus. Langues françaises, espagnole et anglaise, langue-mère-mère-langue proposent interprétations diverses et muables, passages, elles dévoilent des œuvres devenues elles-mêmes des êtres-en-traduction, à l'image des relations mère-fille étudiées.

Tout au long de ce travail, le geste de la recherche a été aussi celui d'une initiation à la transmission. Pour être humble, tel geste passeur du comparatiste, n'en exige pas moins la pesée de l'écriture analytique critique. Là s'arrête la portée métaphorique de ce travail, et là s'inscrit, inlassablement repris de lecture en lecture, le corps-à-corps, mot-à-mot, dans les langues de l'engendrement littéraire.

# **BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES CITEES**<sup>474</sup>

## **ŒUVRES LITTÉRAIRES**

### **LE CORPUS**

ALLENDE Isabel, *La Casa de los espíritus* (1982), Madrid, Espasa Calpe, 2007

---, *La Maison aux esprits*, Carmen et Claude Durand (trads.), Paris, Livre de poche, 1986

BROSSARD Nicole, *Le Désert mauve*, Montréal, L'Hexagone, 1987

KOFMAN Sarah, *Rue Ordener, rue Labat*, Paris, Galilée, 1994

LAURENCE Margaret, *Les Oracles* (trad.), Montréal, Editions CLF, 1979

---, *The Diviners* (1974), Chicago, The University of Chicago Press, 1993

---, *Les Devins*, Sophie Bastide-Foltz (trad.), Paris, Editions Joelle Losfeld (coll. « Littérature étrangère »), 2010

### **D'AUTRES ŒUVRES**

BLAIS Marie-Claire, BLACKBURN Marthe, BROSSARD Nicole *et alii*, *La Nef des sorcières*, Montréal, Quinze, 1976

BROSSARD Nicole, *Un Livre*, Montréal, Editions du Jour, 1970

---, *Sold-out (étreinte-illustration)*, Montréal, Editions du Jour, 1973

---, *French Kiss (étreinte-exploration)*, Montréal, Editions du Jour, 1974

---, *Picture Theory*, Montréal, Nouvelle Optique, 1982

---, avec Daphne Marlatt, *Mauve*, Outremont, NBJ et Vancouver, Writing, Transformance, 1985

---, avec Lisette GIROUARD, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, Edition du remue-ménage (coll. « Connivences »), 1992

---, *Baroque d'aube*, Montréal, L'Hexagone, 1995

---

<sup>474</sup> Nous avons choisi de suivre le format de rédaction bibliographique français.



---, *Baroque at dawn*, Patricia Claxton (trad.), Toronto, McClelland & Stewart, 1997

---, *Hier*, Montréal, Québec Amérique, 2001

---, *La Capture du sombre*, Montréal, Leméac, 2007

BUTOR Michel, *Œuvres Complètes, Répertoire 2*, tome 3, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, Editions de la Différence, 2006

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949

---, *L'expérience vécue*, vol. 2, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1994

DE GOUGES Olympe, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791), Paris, Editions Mille et une nuits (coll. « Fayard »), 2003

DE PISAN Christine, *La Cité des Dames* (1405), Paris, Stock, 1986

KEROUAC Jack, *On The Road*, New York, Viking Press, 1957

---, *Sur la Route*, Jacques Houbard (trad.), Paris, Gallimard, 1960

---, *On The Road, The Original Scroll*, New York, Viking Press, 2007

---, *Sur La Route, Le Rouleau original*, Josée Kamoun (trad.), Paris, Gallimard (coll. « Du monde entier »), 2010

KOFMAN Sarah, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987

## **ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE**

AUGUST Bille, *The House of the Spirits*, 1993, 140 min.

## **ARTICLES CRITIQUES, CHAPITRES, ENTRETIENS, CONFÉRENCES ET ARTICLES DE PRESSE**

ALLENDE, Isabel “Isabel Allende: Tales of passion”, *TEDTalks, Ideas worth spreading*, mars 2007, [http://www.ted.com/talks/isabel\\_allende\\_tells\\_tales\\_of\\_passion.html](http://www.ted.com/talks/isabel_allende_tells_tales_of_passion.html) (15 février 2008)

ALTER Alexandra, “Isabel Allende on Superstition and Memory”, *The Wall Street Journal*, 23 avril 2010

ARENDRT Hannah, entretien avec Günter Gaus, “ Was bleibt ? Es bleibt die Muttersprache” diffusé à la télévision allemande, 1964

---, “ Was bleibt ? Es bleibt die Muttersprache”, Günter Gaus, Zur Person, Munich, Piper, 1965

CLARKSON Adrienne, “Margaret Laurence: Canada’s Divine Writer”, “The Manawaka series”, Programme “Take 30”, télévision CBC, 20 septembre 1966, 5 min. 19, [http://archives.cbc.ca/arts\\_entertainment/literature/topics/161/](http://archives.cbc.ca/arts_entertainment/literature/topics/161/) (4 juin 2011)

DERRIDA Jacques, « Une hospitalité à l’infini », *Manifeste pour l’hospitalité*, Mohamed Seffahi (dir.), Paris, Editions Paroles d’Aube, 1999

DMITRIEV Aleksandr N., « Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe », *Cahiers du monde russe*, 43.2, 2002, pp. 423-440, [www.cairn.info/revue-cahiers-du-monde-russe-2002-2-page-423.htm](http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-monde-russe-2002-2-page-423.htm) (05/05/12)

FOUCAULT Michel, “The Subject and Power”, *Critical Inquiry*, n° 8.4, Été 1982

---, « Des espaces autres », *Empan*, n° 54.2, 2004

France Diplomatie, « Les priorités : Le français, langue internationale », site Internet officiel, <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/enjeux-internationaux/langue-francaise-francophonie-et/langue-francaise/les-priorites/article/le-francais-langue-internationale> (8 septembre 2010)

FULFORD Robert, “Margaret Laurence: Canada’s Divine Writer”, “*The Diviners*”, Programme “Sunday Supplement”, radio CBC, 19 mai 1974, 7 min. 55 [http://archives.cbc.ca/arts\\_entertainment/literature/topics/161/](http://archives.cbc.ca/arts_entertainment/literature/topics/161/) (4 juin 11)

GROULT Benoîte, « Je suis une écrivaine », *Médias et langage*, n° 19-20, avril 1984

JENNY Laurent, « La langue, le même et l’autre », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 0, « Théorie et histoire littéraire », 16 juin 2005 <http://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html> (18 novembre 2007)

KOFMAN Sarah, « Ca cloche », *Les Fins de l’homme, à partir du travail de Jacques Derrida*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dirs.), Paris, Galilée, 1981

KOFMAN Sarah, « La question des femmes : une impasse pour les philosophes », *Les Cahiers du Grif*, n° 46, 1992

LE DOUARAN Marie, « Aux origines de la Route de Kerouac », *L’Express* en ligne, 26 mai 2010, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/sur-la-route-le-rouleau-original\\_894777.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/sur-la-route-le-rouleau-original_894777.html) (14/07/12)

LYOTARD Jean-François, « Réécrire la modernité », *Les Cahiers de philosophie*, n° 5, 1988

Organisation Internationale de la Francophonie, « Les modalités d'adhésion à l'Organisation Internationale de la Francophonie », site Internet officiel  
<http://www.francophonie.org/Les-modalites-d-adhesion-a-l.html> (4 juin 2012)

PROUST Françoise, « Impasses et passes », *Les Cahiers du GRIF*, Hors-série « Sarah Kofman », n° 3, 1997

RICŒUR Paul, « Le paradigme de la traduction », *Le Juste*, tome 2, Paris, Editions Esprit, 2001

SIMON Claude, « Laissez la culture tranquille ! », *Le Nouvel Observateur*, 24-30 janvier 1986

TODOROV Tzvetan, "What Is Literature For?", *New Literary History*, n° 38. 1, Winter 2007, n. p.  
,  
<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=0000001291652321&Fmt=3&clientId=43168&RQT=309&VName=PQD> (6 mai 2010)

TROFIN Roxana, « La fiction littéraire et ses conditionnements sociaux », *Revue ARCHES*, tome 2, novembre 2001, n. p., <http://www.arches.ro/revue/no02/no2art4.htm> (10 février 2012)

## **OUVRAGES CRITIQUES**

ARENDT Hannah, *La Tradition cachée, le Juif comme paria*, Sylvie Courtine-Denamy (trad.), Paris, Christian Bourgeois, 1987

ALVAREZ Román et STOKES Wendy, *La Mujer ante el Tercer Milenio. Arte, literatura, transformaciones sociales*, Salamanca, Plaza Universitaria, 1997

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des idées »), 1978

BENTHAM Jeremy, *Le Panoptique ou l'œil du pouvoir*, Paris, Belfond, 1977

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard (coll. « Folio-Essais »), 1988

BROSSARD Nicole, *La Lettre aérienne*, Montréal, Edition du remue-ménage (coll. « Itinéraires féministes »), 1985

---, *She Would Be The First Sentence of My Next Novel / Elle Serait La Première Phrase de mon prochain roman*, Susanne de Lotbinière-Harwood (trad.), Toronto, Mercury Press, 1998. Edition bilingue

BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1960

- CALLE-GRUBER Mireille, (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008
- , *Jacques Derrida, la distance généreuse*, Paris, Editions de la Différence (coll. « Les Essais »), 2009
- , *Claude Simon, L'inlassable réancrage du vécu*, Paris, Editions de la Différence (coll. « Les Essais »), 2011
- CASTELLUCCI Karen Cox, *Isabel Allende: A Critical Companion*, Westport, Greenwood Press, 2003
- DAMOURETTE Jacques et PICHON Edouard, *Des Mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française (1911-1927)*, Paris, D'Artrey, 1968
- DERRIDA Jacques, *De La Grammatologie*, Paris, Editions de Minuit (coll. « Critique »), 1967
- , *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996
- , avec DUFOURMANTELLE Anne, *De L'Hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997
- , *Le « concept » du 11 septembre, Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2003
- , *Les Yeux dans la langue*, Paris, L'Herne, 2005
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des Sciences humaines »), 1969
- , *Histoire de la sexualité, La Volonté de savoir, tome 1 (1976)*, Paris, Gallimard, 1994
- HATCHUEL Françoise, *Savoir, apprendre, transmettre. Une approche psychanalytique du rapport au savoir (2005)*, Paris, La Découverte, 2007
- HEINEN Jacqueline et KERGOAT Danièle, *Un Continent noir : le travail féminin*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 2000
- HEINICH Nathalie, *Etats de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996
- IRIGARAY Luce, *Ce Sexe qui n'en n'est pas un*, Paris, Minuit (coll. « Critique »), 1977
- KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986

- KRISTEVA Julia, *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970
- LACAN Jacques, *Séminaire XX, Encore*, Paris, Le Seuil, 1975
- LUKACS György, *La Théorie du roman* (1920), Jean Clairevoye (trad.), Paris, Denoël, 1968
- MFOUAKOUE Lépold, *Jacques Derrida Entre la Question de l'Écriture et l'Appel*, Paris, L'Harmattan, 2006
- NIETZSCHE Friedrich, *Humain trop humain*, Paris, Mercure de France, 1906
- , *Le Gai Savoir*, Paris, Livre de Poche, 1993
- POULLAIN DE LA BARRE François, *De L'Égalité des deux sexes, discours phisique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés* (1676), Paris, Antoine Dezallier, 1679
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972
- The Boston Women's Health Book Collective, *Our Bodies, Ourselves*, Boston, New England Free Press, 1971
- TODOROV Tzvetan (éd.), *Théorie de la littérature, textes des formalistes réunis*, Paris, Seuil, 1965
- WILLIAMSON Janice, *Sounding Differences: Conversations with Seventeen Canadian Women Writers*, Toronto, University of Toronto Press, 1993
- WITTIG Monique, *Le Cheval de Troie* (1984), *La Pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2007
- YAGUELLO Marina, *Le Sexe des mots*, Paris, Belfond, 1995
- ZAMBRANO María, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989

## **SUR LA RELATION MÈRE-FILLE ET LE MATERNEL**

- ARENDRT Hannah « Qu'est-ce qui reste ? Reste la langue maternelle », *La Tradition cachée, le Juif comme paria*, Sylvie Courtine-Denamy (trad.), Paris, Christian Bourgeois, 1987

- BORTOLAIA SILVA Elizabeth (éd.), *Good Enough Mothering? feminist perspectives on lone motherhood*, London, Routledge, 1996
- CHODOROW Nancy, *The Reproduction of Mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California press, 1978
- EVERINGHAM Christine, *Motherhood and modernity: an investigation into the rational dimension of mothering* de, Buckingham, Bristol, Open university press, 1994
- IRIGARAY Luce, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris, Minuit, 1979  
---, *Le Corps à corps avec la mère*, Paris, Pleine lune, 1981
- LAWLER Steph, *Mothering the self: mothers, daughters, subjects*, London, Routledge, 2000
- NAKANO GLENN, Evelyn, Grace CHANG, et Linda Rennie FORCEY (éds.), *Mothering: ideology, experience and agency*, New York/London, Routledge, 1994
- HOLLWAY Wendy et FEATHERSTONE Brid (éds.) *Mothering and ambivalence*, London, Routledge, 1997

## **AIRES CULTURELLES**

- Académie française, « Statuts et Règlements », disponibles sur le site Internet de l'Académie française <http://www.academie-francaise.fr/linstitution/lhistoire> (5 juin 2012)
- ALBISTUR Maïté et ARMOGATHE Daniel, *Histoire du féminisme français, du moyen âge à nos jours*, Paris, Edition des femmes, 1977
- AVALOS Raymond, *Le Chili*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1992
- AZZOUZ Rachid, *La France de 1870 à 1958*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 1999
- BARUCH Marc Olivier, *Le Régime de Vichy*, Paris, éd. la Découverte (coll. « Repères »), 1996
- BECKER Jean-Jacques, *La France de 1914 à 1940, Les Difficultés de la République*, Paris, PUF (collection « Que sais-je ? »), 2005
- BENICHI Régis, *Les Etats-Unis. De la fin du XIXe siècle à la Seconde Guerre mondiale*, tome 1. Montreuil, Boréal, 1973
- BOURCIER Marie-Hélène et MOLINER Alice, *Comprendre Le Féminisme*, Paris, Max Milo (coll. Comprendre/Essai graphique »), 2012
- CASTRO Ginette, *Radioscopie du féminisme américain*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1984

---, *American Feminism. A Contemporary History*, Elizabeth Loverde-Bagwell (trad.), New York, New York University Press, 1990

- CHAUNU Pierre, *Histoire de l'Amérique latine*, Paris, P.U.F. (coll. « Que sais-je ? »), 2009
- COHEN Yolande, « Du féminin au féminisme. L'exemple québécois », dans Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes. Le XX<sup>e</sup> siècle*, tome 5, Paris, Plon, 1992
- DALLOZ Jacques, *La France de la Libération*, Paris, PUF (collection « Que sais-je ? »), 1983
- DEFRASNE Jean, *L'Occupation allemande en France*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1985
- DE MONTCLOS Xavier, *Histoire Religieuse de la France*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1988
- DION Léon, *La Révolution déroutée : 1960-1976*, Montréal, Boréal, 1998
- DURAND Yves, *La France dans la Deuxième guerre mondiale : 1939-1945*, (1989) Paris, Armand Colin, 2011
- DULONG Gaston et BERGERON Gaston (dirs.), *Atlas linguistique de l'Est du Canada. Le parler populaire du Québec et de ses régions voisines*, Québec, Ministère des communications, 1980
- EPINETTE Françoise, *La Question nationale au Québec*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1998
- ERGAS Yasmine, « Le sujet femme. Le Féminisme des années 1960-1980 », dans Georges Duby et Michelle Perrot (éds.), *Histoire des femmes. Le XX<sup>e</sup> siècle*, tome 5, Paris, Plon, 1992
- FILLARD Claudette et COLLOMB-BOUREAU Colette, *Les Mouvements féministes américains*, Paris, Ellipses (coll. « Les Essentiels de la civilisation anglo-saxonne »), 2003
- FOURRIER Charles, *Les Institutions Universitaires*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1971
- FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique* (1963), New York, Norton & Company, 2001
- GUBIN Eliane, Catherine Jacques *et al.* (dir.), *Le Siècle des féminismes*, Paris, Editions de l'Atelier, 2004
- GUILLET Bertrand et POTHIER Louise (dirs.), *France, Nouvelle-France : naissance d'un peuple français en Amérique*, Paris, Somogy ; Nantes, Musée du château des ducs de Bretagne ; Montréal, Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2005
- HOMBERGER Eric, *Atlas historique de l'Amérique du Nord : Etats-Unis, Mexique, Canada, une lutte pour l'espace*, Paris, Autrement, 1996
- JOXE Alain, *Le Chili sous Allende*, Paris, Gallimard, 1974

- JUNG Carl Gustav, *L'Âme et la vie*, Paris, Le livre de poche, 2008
- RUPP Leila J. et TAYLOR Verta, "Forging Feminist Identity in an International Movement: A Collective Identity Approach to Twentieth-Century Feminism", *Signs*, vol. 24, n° 2, hiver 1999, p. 363-386
- KASPI André, *Les Juifs pendant l'Occupation*, Paris, Seuil, 1991
- LACOUR-GAYET Robert, *Histoire du Canada*, Paris, Fayard, 1966
- LEON Antoine et ROCHE Pierre, *Histoire de l'enseignement en France*, Paris, P.U.F. (coll. « Que sais-je ? »), 2008
- LEON Pierre, *Economies et sociétés de l'Amérique latine : essai sur les problèmes du développement à l'époque contemporaine : 1815-1967*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (collection « Regards sur l'histoire »), 1969
- LERNER Gerda, *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*, Oxford, Oxford University Press, 1979
- LINTEAU Paul-André, *Histoire du Canada* (1994), Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je »), 2010
- MARIENSTRAS Elise, HEFFER Jean *et al.*, *Les Etats-Unis*, Paris, Hachette (coll. « Histoire »), 1980
- Mouvement de Libération des Femmes, manifeste « Libération des Femmes, année zéro », *Revue Partisans*, n° 54-55, juillet-octobre 1970
- NIEDERGANG Marcel, *Les Vingt Amériques latines*, vol. 2, *Chili, Bolivie, Pérou, Équateur, Colombie, Venezuela*, Paris, éditions du Seuil (collection « Politique »), 1975
- PIERRE George, *Le Québec*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1979
- POZNANSKI Renée, *Etre juif en France pendant la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Hachette référence (coll. « La vie quotidienne »), 1994
- RIVIERE D'ARC Hélène, *L'Amérique du Sud aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : héritages et territoires*, Paris, Armand Colin, 1993
- ROUQUIE Alain, *L'Etat militaire en Amérique latine*, Paris, Seuil, 1982
- ROYOT Daniel, BOURGET Jean-Loup et MARTIN Jean-Pierre, *Histoire de la culture américaine*, Paris, PUF, 1993
- TACEL Max et BORDET Marcel, *Histoire*, Paris, Fernand Nathan / les abc du bac, 1976



- THEBAUD Françoise, « Introduction », dans Georges Duby et Michelle Perrot, sous la direction de Françoise Thébaud, *Histoire des femmes. Le XX<sup>e</sup> siècle*, tome 5, Paris, Plon, 1992
- TROTSKY Léon, *Littérature et révolution* (1923), Pierre Frank, Claude Ligny et Jean-Jacques Marie (trads.), Paris, Union générale d'éditions (coll. « 10-18 »), 1964
- VEILLON Dominique, *Vivre et Survivre en France, 1939-1947*, Paris, Payot & Rivages, 1995
- VIVANCO TORRES Hiram, « Enseñanza del español como lengua extranjera », “*Congresos Internacionales de la lengua española*” (Congrès Internationaux de la langue espagnole), Cartagena de Indias, El Centro Virtual Cervantes, 2007, <http://congresosdelalengua.es/cartagena/default.htm> (5 juillet 2009)
- WOLF Eric, *Peuples et civilisations de l'Amérique centrale : des origines à nos jours*, Bernard de Zélicourt (trad.), Paris, Payot, 1962
- ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Histoire des femmes en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Didact Histoire »), 2005
- ZANCARINI-FOURNEL Michelle, « Les féminismes : des mouvements autonomes ? », *Le Siècle des féminismes*, Paris, Editions de l'Atelier, 2004

## **DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE RÉFÉRENCE**

- Diccionario de la lengua española, Real Academia Española* (22<sup>ème</sup> édition), Madrid, Real Academia Española, 2001, disponible en ligne, <http://lema.rae.es/drae/>
- Dictionnaire Latin Français Gaffiot*, Paris, Hachette, 1934
- Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Alain Rey et Josette Rey-Debove (dirs.), Paris, Le Robert, 2013, version numérique disponible en ligne, <http://pr.bvdep.com.ezproxy.univ-paris3.fr/pr1.asp>
- Oxford English Dictionary, The definitive record of the English language*, Oxford, Oxford University Press, 2012, disponible en ligne, <http://www.oed.com.ezproxy.univ-paris3.fr/>
- POIRIER Claude et JUNEAU Marcel (éds), *Trésor de la langue française au Québec*, Montréal, Université Laval, 1970-1998
- REY Alain et Morvan Danièle (dir.), *Le Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert - SEJER, 2005

## **ANNEXE : ENTRETIEN AVEC NICOLE**

### **BROSSARD**<sup>475</sup>

« Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien »  
Sur le féminisme, les femmes, *Le Désert mauve*, l'énergie vitale...

#### *Le féminisme, les femmes*

Elodie VIGNON – C'est à partir des années 75 que vous prenez réellement place dans la lutte féministe, notamment après avoir initié le thème d'une rencontre d'écrivains sur le thème de la femme et l'écriture. Vous prenez alors part à la création d'un journal féministe au très beau titre, *Les Têtes de pioches*, en 1976 et écrivez dans la même veine la pièce *La Nef des sorcières*<sup>476</sup>, tout comme, plus tard, un livre d'essais sous le titre *La Lettre aérienne*<sup>477</sup>. Vous participez ensuite à la Conférence interaméricaine des femmes écrivains à Ottawa en 1978, à la Foire internationale du livre féministe à Oslo en 1986. Enfin, vous publiez une *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*<sup>478</sup> qui demeure un outil de référence. Vous êtes donc sans aucun doute considérée comme une féministe, et une féministe engagée qui plus est, ce que vous revendiquez vous-même. Et vous avez déclaré cette très belle affirmation "Before I became a feminist, I suppose I was an angel, a poet, a revolutionary"<sup>479</sup>. Comment définiriez-vous le féminisme ?

Nicole BROSSARD – On peut voir le féminisme sous forme de pratique, de solidarité, de discours, sous forme d'intervention précisément politique à travers le discours, sous forme d'analyse et de philosophie, sous forme de sociologie, par exemple en comprenant le contenu et l'expression de la subjectivité des femmes. Qu'est-ce que les femmes ont à dire de leur propre vie ? Quels sont les constats qui s'imposent à partir de la multiplicité de ces mêmes vies qui découlent

---

<sup>475</sup> Cette version retranscrite de l'entretien a été validée par Nicole Brossard.

<sup>476</sup> Collectif de Marie-Claire Blais, Marthe Blackburn, Nicole Brossard, Odette Gagnon, Luce Guilbeault, Pol Pelletier et France Théoret, *La Nef des sorcières*, Montréal, Quinze, 1976.

<sup>477</sup> Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, Montréal, Edition du remue-ménage (coll. « Itinéraires féministes »), 1985.

<sup>478</sup> Nicole Brossard et Lisette Girouard, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, Edition du remue-ménage (coll. « Connivences »), 1992.

<sup>479</sup> Issu d'un entretien dans Janice Williamson, *Sounding Differences: Conversations with Seventeen Canadian Women Writers*, Toronto, University of Toronto Press, 1993

sans doute, on présume, d'un système plutôt que de chacune des femmes, bien que ceci n'enlève rien à la singularité de chacune ? Le féminisme pour moi, c'est donc d'abord une solidarité dans le contexte d'une compréhension du fonctionnement du patriarcat. Je pense qu'il y a toujours eu des femmes fortes et des femmes courageuses qui comprenaient bien évidemment que les femmes étaient humiliées et exploitées. Il y a une troisième dimension qui permet de comprendre comment les femmes sont colonisées, et la caractéristique du colonisé c'est bien sûr d'adopter les valeurs du colonisateur ; donc c'est cette dimension-là qui, pour moi, fait qu'on est féministe : quand on comprend comment fonctionne le système qui aliène les femmes et les domine. C'est facile de comprendre l'exploitation, la domination mais l'aliénation, c'est plus complexe, surtout que ça se joue dans des rapports intimes. Le féminisme, c'est donc infiniment plus que d'avoir identifié que, oui, les femmes étaient souvent maltraitées, abusées etc., c'est faire le pas qui suit : celui de comprendre qu'il s'agit d'un système et comment on peut intervenir dans ce système, quelle est notre marge de manœuvre pour le faire et enclencher de nouvelles règles de vie qui en bénéficiant aux femmes finiront par bénéficier à tous.

Elodie VIGNON – Pensez-vous qu'aujourd'hui le substantif « féminisme » soit galvaudé ? Faudrait-il lui en substituer un autre ou exprime-t-il toujours autant ce qu'il représentait dans les années soixante-dix ?

Nicole BROSSARD – J'ai l'impression que le mot a toujours un sens fort. On disait les suffragettes au début du XX<sup>e</sup> siècle, le féminisme de la deuxième vague ensuite... Je pense qu'on pourra trouver, si on le veut, une autre terminologie mais le principe reste toujours le même, il s'agit d'identifier les institutions, les mœurs qui menacent et colonisent les femmes, de comprendre pourquoi les femmes ne se révoltent pas plus, c'est-à-dire pourquoi elles acceptent les rouages sociaux qui les assignent à l'infériorité. Il faut conserver le mot « féminisme » ; si jamais un groupe de jeunes femmes arrivaient à trouver un autre mot, tant mieux s'il les sert, mais le principe devrait être le même. Le féminisme, au fond, c'est voir à ce que les femmes reprennent leur énergie et l'initiative de leur vie comme sujet. Tout à côté il peut y avoir des fêtes, des créations d'utopie, du ludisme, du maquillage... mais fondamentalement le féminisme c'est ce qui incite à mettre un terme à la domination, l'exploitation et l'aliénation des femmes par le changement d'un bon nombre d'habitudes, de lois, de coutumes, de traditions qui ont pour fonction d'inférioriser et d'aliéner les femmes de manière à assurer des privilèges aux hommes. Les hommes aliènent les femmes, profitent de cette aliénation, puis s'offusquent que les femmes aient si peu de tête et d'esprit.

Élodie VIGNON – Qu'est-ce qui vous a conduit à vous engager ? Quel a été l'événement déclencheur – s'il y en a eu un précisément ?

Nicole BROSSARD – C'est un peu ce que je disais dans la citation que vous mentionniez tout à l'heure<sup>480</sup>. Avant d'être une mère, j'étais un poète révolutionnaire, et j'étais de plus immortelle. Le jour où je suis devenue une mère, je suis devenue mortelle, parce qu'il faut rester vivant pour conserver cette autre vie ; et soudainement la matière s'installe dans nos vies. Quelqu'un qui a travaillé sur mes manuscrits de cette époque-là a dit y avoir trouvé des taches de nourriture, des miettes de biscuit, bref de la matière au cœur de l'écrit. L'enfant renouvelle le quotidien. En devenant mère, j'ai eu la possibilité de comprendre ce que vivent la majorité des femmes, alors que lesbienne, j'appartenais à un groupe marginalisé et marginal. Les deux dimensions ont donc fait que je pouvais comprendre ce qui se passait dans la vie de plusieurs femmes et d'autre part je pouvais imaginer l'utopie et travailler dans une zone vraiment subversive. La synthèse de ces deux mondes parallèles s'est faite par l'écriture, de là l'avènement d'un certain nombre d'énoncés poétiques et radicaux qui n'auraient certainement pas trouvé leur aboutissement sans ces deux modes identitaires, source de création. Si l'action a été importante dans le mouvement féministe, disons que les textes ont joué un rôle majeur car ils ont ouvert la porte à une meilleure compréhension de ce système. D'un côté, il y avait l'analyse et le regard sur le système patriarcal et de l'autre il y avait la dimension ludique, le jeu, l'utopie, le plaisir, le désir. Les deux faces d'un même moi se sont rencontrées et ont travaillé séparément et en chœur, selon les besoins. Je ne considère pas ce que je vous raconte comme étant anecdotique, car cela précise les origines et les enjeux de mon engagement.

J'ai lu, il va sans dire, des féministes, surtout américaines, un peu des féministes françaises, par exemple *Ce Sexe qui n'en n'est pas un* de Luce Irigaray<sup>481</sup>, mais très peu parce qu'ils n'étaient pas radicaux en termes féministes, ils découlaient de la psychanalyse ou ils étaient associés à un domaine qui avait autorité sur leurs propres réflexions, comme le marxisme, etc.

Elodie VIGNON – En quoi différenciez-vous, dans un premier temps, les termes « femme », « féminin », « féministe/féminisme » et dans un second, écriture des femmes, écriture au féminin, et écriture féministe ?

---

<sup>480</sup>«Before I became a feminist, I suppose I was an angel, a poet, a revolutionary», *infra*.

<sup>481</sup> Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en n'est pas un*, Paris, Minuit (coll. « Critique »), 1977.

Nicole BROSSARD – J’ai souvent dit que si l’écriture c’est du corps il n’y a pas d’écriture féministe parce qu’il n’y a pas de corps féministe. Il y a un corps féminin, un corps lesbien mais il n’y a pas de corps féministe. Il y a une conscience féministe qui travaille les textes et les fait bouger dans une dimension et un sens inédits. Il y a une écriture féminine mais qui n’est que la transcription de l’expérience féminine. Elle offre une documentation intéressante mais elle ne permet pas d’aller au-delà du constat. Les témoignages peuvent être intéressants, essentiels, douloureux très souvent, mais contrairement à l’écriture au féminin ils ne remettent pas en cause le langage et l’imaginaire. Avec l’écriture au féminin, il me semble qu’on a une ouverture sur un travail conscient, plus lucide, qui incorpore bien sûr le témoignage du *je*, l’expérience du *je* mais qui transforme ce *je* singulier dans le corpus imaginaire.

Elodie VIGNON – Et si j’ajoute maintenant genre(s), différence des sexes et différence sexuelle ?

Nicole BROSSARD – Si on pense aux différences sexuelles, on peut agrandir le champ de conscience à différentes pratiques, ce sont des réalités, ce sont des espaces de liberté pour les gens concernés, c’est très important. Il y a aussi, quand on parle du genre, une dimension ludique, je pense ici aux femmes qui ont travaillé avec les surréalistes qui étaient des hommes assez misogynes pour la plupart, mais les femmes sont arrivées à contourner cet élément-là, probablement en jouant, en masquant, en se costumant, bref en se donnant *un autre genre* que celui de l’épouse ou de l’amante de fonction comme on dit un appartement de fonction. Dans les *genderstudies* il y a donc aussi cette dimension de fête, de célébration, particulièrement chez les hommes dans le mouvement gay : on se déguise, on se travestit. Chez les femmes c’est beaucoup plus sérieux, plus intimiste aussi. Mais l’élément de la relation hommes-femmes reste un premier souci parce que c’est celui qui accompagne la plupart des gens et c’est celui qui détermine les lois, les coutumes, les façons dont les femmes seront traitées. Les autres dimensions sont très importantes aussi. Plusieurs féministes lesbiennes ont beaucoup travaillé avec le mouvement gay, en particulier quand le sida a fait ses ravages. Ce sont des éléments importants mais qui semblent à l’opposé des premiers textes des féministes radicales qui se souciaient essentiellement des femmes. Après, il s’est installé un métadiscours féministe. Dix ou quinze ans après les textes de base sur le féminisme, je me rappelle très bien avoir pensé qu’aucune femme de la rue entrant dans un colloque féministe ne comprendrait quoi que ce soit à nos propos « spécialisés », notre métadiscours – certes intéressant quand on fait partie du groupe qui s’intéresse à ce métalangage et qui le nourrit même - mais la

réalité des femmes de la rue ou de la maison, était presque disparue sous l'analyse et les concepts. C'est un peu ce que je disais par rapport au féminin et à la posture du féminin qui intéresse beaucoup le « philosophe » car cela permet de renouveler sa posture. Prendre la posture du féminin est rentable idéologiquement et créativement pour le philosophe mais il se soucie peu des vraies femmes en chair et en os. Cela fait tout la différence car la féministe ardente peut tout à la fois comprendre comment fonctionne le patriarcat et avoir simultanément à l'esprit le sort de femmes réelles. Et les femmes réelles ont chacune leur singularité liée à la sexualité, au besoin d'amour, à la docilité, à la rébellion, etc. Il faut faciliter la tâche aux femmes qui semblent difficilement s'engager par elles-mêmes et faire respecter leur sujet. Il faut constamment apprendre à choisir.

Elodie VIGNON – Montrer qu'il y a une voie, montrer qu'il y a des possibilités... et des choix à faire en connaissance de cause.

Nicole BROSSARD – Oui voilà, et parfois ce sont de tous petits détails.

### ***Le Désert mauve***

Elodie VIGNON – *Le Désert mauve*, votre roman de 1987, suscite des interrogations féministes. Lesquelles sont primordiales pour vous ?

Nicole BROSSARD – Alors là c'est à vous de répondre à ces questions-là, ce n'est pas à moi parce que quand je veux susciter des questions je passe par l'essai. Lorsque j'écrivais *Le Désert mauve*, je me posais beaucoup de questions par rapport à la traduction et au sens. Se posait aussi la question de la narration de l'amour lesbien, et comme j'avais déjà écrit beaucoup de textes, soit amoureux ou érotiques, j'ai fait ma naïve comme si je posais ces questions pour la première fois. Il n'y a aucune réponse à votre question sinon celle, au pluriel ou au singulier, que le texte suscite en vous, celles qui vous font penser que l'auteure est certainement lesbienne ou/et féministe. On est dans la fiction avec des personnages féminins, avec une critique inévitable de l'homme long, et donc de la longue histoire de l'homme mais c'est à la lectrice de faire tout ce travail, elle a toutes les cartes pour reconstituer un questionnement, une analyse. Moi je ne peux pas répondre à cette question.

Elodie VIGNON – *Le Désert mauve* remet en question l'hétéronormativité imposée par le schéma phallogénique, notamment en revalorisant les couples féminins – qu'ils relèvent d'une

relation amoureuse ou filiale – mais aussi en brouillant les frontières entre hommes et femmes, masculin et féminin en faveur de ce que l'on appelle les genres – au pluriel. Peut-on alors tisser des liens avec la théorie *queer* qui est apparue ensuite dans les années 90 aux Etats-Unis ? Parce que, en effet, la théorie *queer* permet de repenser les identités en marge de la « norme » à laquelle la société tend à nous contraindre, c'est-à-dire une dichotomie homme/femme dont l'hétérosexualité serait, non pas une, mais *la fin*. Et le personnage de l'adolescente, Mélanie, dans ce roman, se situe en pleine quête d'identité.

Nicole BROSSARD – Le personnage de Lorna Myher n'a manifestement pas du tout les caractéristiques du féminin, elle a un métier d'homme, garagiste, mécanicienne ; elle est analphabète aussi, elle a une passion pour les mots qu'elle ne connaît pas mais elle veut apprendre. J'ai trouvé intéressant de lui donner cette caractéristique-là et aussi le fait que toute son âme tend vers la nature qu'elle fait découvrir à Mélanie. A travers elle, celle-ci apprend beaucoup, mais pas de la manière conventionnelle et traditionnelle. Il y a aussi le personnage de l'homme long – selon la lecture que l'on en fait, on peut très bien l'imaginer homosexuel. Moi je sais quelles intentions j'avais en écrivant mais tout dépend de la lecture de chacun. Il est certain que l'homme long a de magnifiques qualités, comme l'Homme avec un grand H – qui nous rend invisible d'ailleurs – c'est un savant, c'est un curieux, possiblement un artiste, c'est quelqu'un qui s'intéresse à la linguistique, aux langues, au sanskrit et qui est sensuel aussi. Sous la douche, dans son lit, on devine sa sensualité, sa sensibilité. Il est conscient que ses équations sont menaçantes, dangereuses pour l'humanité. Il y a donc vraiment, à travers un seul personnage masculin du livre, une concentration de ce que l'on appelle en général « le meilleur de l'Homme » avec un grand H. Il est *long* comme l'histoire de l'Homme et en même temps il est aussi habité par un « petit homme » qui, lui, ne peut pas tolérer symboliquement de voir deux femmes se comporter non pas en amoureuses mais en sujets. Là c'est l'éclatement, c'est aussi fort que la bombe atomique mais au Niveau symbolique. Toutes ces variantes du féminin/masculin, ces personnages aux rôles et comportements non traditionnels sont là, inévitablement, parce que si l'on veut construire une perception nouvelle de la réalité, on ne va pas la reconstruire dans le cliché. On pourrait le faire, mais je n'en vois pas du tout l'intérêt. Non, ce n'est pas la théorie *queer* qui m'a inspirée mais le désir d'injecter du sujet en chaque femme, non seulement pour contrecarrer la norme patriarcale mais pour le plaisir du sujet vivant comme un sujet.

Elodie VIGNON – Et donc l'agentivité des femmes passe notamment par la danse, c'est au moment de la danse que tout se passe  *finalement*.

Nicole BROSSARD – Oui c'est très juste, c'est la rencontre, le rêve de la jeune Mélanie mais il y a aussi toute l'idée de mentorat, de la continuité, de la relève, de l'aînée qui peut apprendre à la plus jeune, qui peut être une image positive. Toute la question de l'image positive est posée dans *Le Désert mauve* à travers la géomètre. Cela dit, la question de l'agentivité se pose tout au long du roman tantôt chez Lorna, dans le lien entre Mélanie et sa cousine, entre Lorna et Kathy Kerouac, entre la mère et la fille.

Elodie VIGNON – La rentrée scolaire de 2011 en France a connu une polémique concernant l'entrée dans les programmes de biologie des lycéens de ce qui a été défini dans tous les débats comme *la* théorie du genre, ce qui suppose qu'il n'y en aurait qu'une. Qu'auriez-vous à dire sur ce singulier réducteur ?

Nicole BROSSARD – En utilisant le singulier cela permettait, je présume, de se rapprocher davantage d'enjeux féministes où l'on faisait ressortir les caractéristiques oppositionnelles et culturelles du masculin et du féminin, puis passant des *Feminists Studies* au *Gender Studies*, puis au *Gay and Lesbians Studies*, on a tenté d'agrandir la problématique au détriment de la comptabilité sociologique des réalités hommes et femmes. Cela dit, on a redonné un grand espace imaginaire, des clés pour ouvrir la différence en chacun et la laisser s'exprimer. Ce qui est extrêmement positif. Le bonheur de tous est en jeu mais il ne faut jamais l'oublier, c'est la question de l'aménagement juste et harmonieux des relations hommes-femmes qui demeurent au cœur de la problématique des genres.

Elodie VIGNON – Vous nous disiez au restaurant il y a deux semaines que vous préféreriez sauter dans l'océan plutôt que de nager en piscine, métaphore que vous utilisiez afin d'indiquer votre préférence pour l'écriture avec contraintes. L'écriture vous semble-t-elle plus « facile » lorsque vous n'êtes pas totalement libre ? C'est un paradoxe intéressant. En quoi les contraintes vous permettent-elles, justement, d'écrire plus « librement » ?

Nicole BROSSARD – Il y a peu de textes écrits avec des contraintes très précises que je me suis données, mais j'avoue que chaque fois que j'ai écrit avec des contraintes, j'en ai toujours tiré beaucoup de plaisir et sans avoir à me trahir non plus. On peut penser que la contrainte peut nous éloigner un peu de notre propos, de notre soi mais au contraire je pense qu'elle agrandit le champ des possibilités du soi. Quand j'emploie l'image de la nage dans l'océan, c'est vraiment nager dans



la langue, voir son immensité, sa beauté, ses possibilités, toutes ces dimensions. La langue transmet de l'énergie et dans l'écriture il y a aussi beaucoup d'énergie, il n'y a pas que des mots, il y a une énergie qui donne une texture spéciale aux mots, mais on risque de se retrouver enfermé(e) dans son propre univers et vocabulaire et de passer à côté des possibilités magiques de la langue. Le virtuel en nous est dans la contrainte, la difficulté du choix, la fascination du recommencement. Et nous sommes virtuelles dans la mesure où nous savons jouer avec le langage, nous l'approprier et réapproprier et relancer le sens. C'est un peu ce que j'ai essayé de dire dans cette comparaison de la piscine et de la mer. En écriture les autocontraintes n'entravent pas la part essentielle en nous.

Elodie VIGNON – Et de quel genre de contraintes s'agit-il ? Est-ce que ce serait plutôt formel, thématique... ?

Nicole BROSSARD – Ce sont des contraintes formelles, mais il pourrait bien sûr y en avoir aussi des thématiques, tout à fait, comme lorsqu'il s'agit d'une commande d'article pour tel numéro sur tel sujet. La contrainte thématique n'a toutefois pas la même force à mon avis que la contrainte formelle.

Elodie VIGNON – *Le Désert mauve* est un roman, certes. La mention « roman » présente sur la couverture (principale) permet de s'en assurer. Mais en entrant dans les pages, le lecteur ne peut s'empêcher de se questionner sur le « genre » de l'ouvrage. Entre dossier photographique, « fiches de travail », fragments, « chapitres » parallèles, *livre à traduire*<sup>482</sup> et les multiples titres, auteurs et couvertures, une confusion des genres s'installe – et ce à tous les sens du terme. L'écriture du *Désert mauve* revendique-t-elle des objections face au genre romanesque traditionnel ? Et si oui, lesquelles ?

Nicole BROSSARD – Presque tous mes romans ne sont pas de véritables romans. Je pense que j'ai souvent été injuste à l'égard du roman et de la prose quoique toujours tentée par le romanesque. Une fois dans ce cadre, j'ai hésité à me conformer à ses règles et usages. Pourquoi ? Parce que la prose conventionnelle, sujet verbe, complément, m'ennuie à tout le moins si je dois l'écrire. Je m'ennuie dans cette répétition. Il doit se passer quelque chose dans la phrase elle-même ou dans la structure de la narration. Là je peux prendre plaisir à me rapprocher de la pseudo-réalité. Et c'est ce qui s'est à peu près toujours produit dans tous mes romans, du premier qui s'intitulait

---

<sup>482</sup> Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, op. cit., p. 53-178.

*Un Livre*<sup>483</sup> jusqu'au dernier *La Capture du sombre*<sup>484</sup> qui n'est pas véritablement un roman conventionnel. L'autre raison, c'est aussi que la poésie, que je le veuille ou non, vient s'installer dans l'énergie de la phrase et c'est là que le plaisir reprend parce qu'en bouleversant l'allure habituelle de la phrase, la poésie me donne du plaisir et je m'enfonce alors dans ce qu'on peut appeler roman tout en sachant qu'il ne s'agit pas véritablement d'un roman. Par contre, phénomène intéressant, j'ai remarqué que depuis mon premier roman jusqu'à *La Capture du sombre* il y a toujours eu une tentative d'élargir l'espace qui pourrait davantage ressembler au romanesque. Dans *Sold-out(étreinte-illustration)*<sup>485</sup> il y a de petits encadrés, même chose dans *French Kiss*<sup>486</sup>, et ensuite dans *Picture Theory*<sup>487</sup> où l'encadré se transforme en un chapitre complet. Et cinq ans plus tard, si on pense au *Désert mauve*, il faudra compter cinquante pages de récit. J'ai l'impression que la prose envahit peu à peu mes romans. Suis-je sur le point d'écrire un vrai roman ? J'ai souvent dit que mes personnages ne m'intéressaient pas vraiment, qu'ils étaient des prétextes. Et le roman est sans doute tout autant un prétexte pour vibrer dans la langue d'une autre façon, pour regarder le monde sous un autre angle. Et ça revient tous les cinq ans avec beaucoup de force, beaucoup de force, oui. C'est une énigme ce désir du roman qui revient périodiquement.

Elodie VIGNON – Cette *réappropriation* personnelle d'une forme littéraire répertoriée rend évidemment compte du roman postmoderne auquel correspond le livre. Il s'agit d'un réel questionnement ontologique sur « qu'est-ce que la réalité, la civilisation ? quels sont les possibles de l'écriture, les possibles de l'être ? ». Plusieurs voix se font entendre, se modifient l'une l'autre. Il n'est plus question d'un savoir unique et exhaustif. Et le terme de « jeu » employé par Jacques Derrida au sujet du postmoderne semble adéquat, il prend tout son sens. Cette originalité et cette diversité quasi kaléidoscopiques, notamment en ce qui concerne les possibles de la traduction – et de la réalité – que Maude Laures met en avant, avaient-elles pour objectif, avant l'écriture-même du livre, de réfléchir à la question du (non)sens, de la perception, à celle du désir, de la création, à un monde imaginaire féminin qui permettrait de transcender la réalité ?

Nicole BROSSARD – Je pense que c'était là au Niveau intuitif et quand on dit qu'il vient un moment où il est impossible de résister au romanesque, c'est tout cela qui se construit effectivement, qui va prendre place, va se créer et se modifier, se transformer, et fonder le roman en

---

<sup>483</sup> Nicole Brossard, *Un Livre*, Montréal, Editions du Jour, 1970.

<sup>484</sup> Nicole Brossard, *La Capture du sombre*, Montréal, Leméac, 2007.

<sup>485</sup> Nicole Brossard, *Sold-out (étreinte-illustration)*, Montréal, Editions du Jour, 1973.

<sup>486</sup> Nicole Brossard, *French Kiss (étreinte-exploration)* Montréal, Editions du Jour, 1974.

<sup>487</sup> Nicole Brossard, *Picture Theory*, Montréal, Nouvelle Optique, 1982.

tant que tel. Dans le roman *Hier* c'est exactement la même chose<sup>488</sup>. Il y a toujours un enjeu dans mes romans : la traduction pour *Le Désert mauve*, l'holographie dans *Picture Theory*, l'étrangeté dans *La Capture du sombre*, le théâtre et le passage de personnages romanesques à personnages de théâtre dans *Hier*. Je ne sais jamais ce qui va accompagner cet enjeu. J'ai aussi remarqué qu'en général, la narration se construisait autour de cinq personnages signifiants. D'un roman à l'autre, je délègue probablement de la même façon les rôles à chacun de ces personnages, c'est-à-dire personnage-miroir, personnage d'altérité, personnage de l'ordinaire commune mesure. Entre les personnages, il y a un monde intime qui me permet de parler et de réfléchir sur le monde d'aujourd'hui. La tentation du romanesque revient périodiquement parce que c'est pour moi une façon de faire le point sur le monde dans lequel je vis. Le monde a changé à une rapidité foudroyante et je veux constamment faire le point pour essayer de le comprendre, et à partir de là, reprendre un autre élan de possibles vers le possible, avec « l'espoir »<sup>489</sup> de relancer le sens de la vie.

Elodie VIGNON – A l'image de votre écriture elliptique, certains passages se révèlent sous la forme de fragments. Pourquoi avoir choisi ce procédé ? Quels effets principaux recherchez-vous à travers cette composition – qui demeure partielle à l'échelle du roman ? Par exemple, deux paragraphes qui ne « devraient » syntaxiquement en faire qu'un se situent par enjambement chacun sur une page, face à face<sup>490</sup>. Est-ce pour rendre compte de la réflexion de la traductrice qui travaille entre deux langues ? Rompre avec une unité de l'univers ? Se familiariser avec le mode de pensée et la fureur d'écrire du personnage principal ? Est-ce encore un moyen de révéler le processus de création ?

Nicole BROSSARD – Je pense que c'est peut-être beaucoup plus lié à la poésie, à cet esprit de synthèse, à cette densité/intensité recherchée en poésie et qui me vient naturellement ; c'est sans doute aussi une résistance à de longues phrases tout en admettant ma fascination pour les longues phrases de vingt-cinq ou cent cinquante pages. C'est une façon d'être au monde dans la langue, y compris dans le romanesque, et si je pense à la plupart de mes romans, il y a toujours de très courts paragraphes, toujours interrompus, c'est infiniment recommencé en fait non pas pour voir se développer devant nous un personnage mais pour comprendre la vie, les ramifications, notre inénarrable complexité. Je ne donne pas beaucoup d'information physiologique sur mes

---

<sup>488</sup> Nicole Brossard, *Hier*, Montréal, Québec Amérique, 2001.

<sup>489</sup> Les guillemets sont de Nicole Brossard.

<sup>490</sup> *Le Désert mauve*, op. cit., p. 64-65, par exemple.

personnages. On connaît peu de choses sur leur corps, leurs gestes, leurs manies. Et c'est d'ailleurs pour ça que dans *Le Désert mauve*, après avoir terminé le premier récit – j'ai bien compris que je ne pouvais pas passer immédiatement à la traduction – c'est à ce moment-là que j'ai développé une saine curiosité, si je puis dire, pour mes personnages. J'ai fait leur portrait et j'ai voulu en savoir plus. J'ai développé une curiosité pour leurs relations, d'où la création de dialogues. L'occasion était belle de reproduire ce qu'on trouve généralement dans les romans : personnages, dialogues, description, philosophie, grands thèmes ; j'ai alors exactement reconstruit tout ça, modulé par la réflexion de la traductrice sur le roman qu'elle a trouvé et qui l'obsède au point qu'elle veuille le traduire. Pour moi, c'est une façon d'être dans le questionnement plutôt que dans la *relationalité*, la *relation* entre auteur et personnages ou entre personnages étant une caractéristique romanesque. Il y a donc chez moi une tendance aux questions et à l'énoncé poétique ou philosophique plutôt qu'au dialogue et à la psychologie. Mes questions vivent très bien avec de petits filons de narration et des esquisses de personnages. Normalement on s'attache aux personnages, je suis moi-même attachée à Mélanie. Dans *La Capture du sombre*, mon dernier roman, j'ai parlé de deux phrases, deux petites phrases amoureuses l'une de l'autre. J'ai transformé symboliquement les personnages en phrases pour mieux m'investir, pour éviter d'écrire disons ce qui est prévisible et « réaliste »

Elodie VIGNON – Bien sûr, j'aimerais revenir sur l'énigme de « l'homme long » devenu « l'hom'oblong » dans la traduction. Si l'intérêt de l'énigme réside dans son mystère, il n'en est pas moins vrai que ce personnage a donné lieu à de nombreuses interprétations – à commencer par celle de Maude Laures qui va jusqu'à le renommer. Il représente tout à la fois le poids de la norme, la réprobation du patriarcat, la mort, la création de la bombe atomique, le refus voire l'interdit de l'identité (sexuelle), la condamnation du genre. Il résonne comme une accusation et la sentence qui l'accompagne. Pourquoi avoir inséré un dossier photographique<sup>491</sup> en noir et blanc à l'image de l'explosion, des chapitres « solarisés » qui lui appartiennent, de l'enveloppe qu'il reçoit ? En quoi ces photos donnent-elles à voir la fiction ?

Nicole BROSSARD – Pour moi c'était certainement une façon de dire « je ne trouve pas les mots pour en parler, donc passons par l'image » puisque une image vaut mille mots. C'était une

---

<sup>491</sup> Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, *op. cit.*, p. 103-116. La chemise « L'homme long » contenant les cinq photographies est matériellement représentée sur les pages 103-104 et 115-116 grâce à l'image *recto-verso* des deux pans de la chemise. Le dossier complet est imprimé sur du papier différent du reste du livre, grammage supérieur et couleur sépia. Il se trouve compressé au milieu du roman de Brossard – entre la fiche « Personnag[e] » d'Angela Parkins et celle de Mélanie que l'homme long sépare donc déjà, matériellement, *paginalement* –, ses pages s'en « détachent » d'autant plus, elles attirent l'œil dès la tranche du livre.

idée, mais je dirais que c'était une idée-sentiment. Pour ce qui est des photos, il y a eu une mise en scène pour obtenir exactement le type d'images que je voulais ; je suis assez contente, tout particulièrement d'une photo qui, pour moi, illustre à la fois la situation de l'Homme avec un grand H et celle du petit homme avec lequel la plupart des femmes vivent: c'est la photo où on voit l'homme devant le miroir. On ne voit qu'une partie de son visage et son image est éclatée<sup>492</sup>. C'est une image qui, d'une part, montre l'homme en chair et en os, celui avec lequel les femmes vivent, et qui, d'autre part, voit son image reflétée en lumière, en espace blanc sur lequel on peut projeter la grandeur, la noblesse de l'Homme. Bref une image où le mâle et l'Homme se rencontrent frauduleusement si je puis dire, puisqu'il a fallu altérer la photo tout comme les religions, la philosophie, la langue se sont chargés d'embellir le mâle de l'espèce humaine. C'est avec cette dualité que nous travaillons constamment dans le symbolique et dans l'imaginaire. Finalement, on a projeté tout le positif vers l'Homme et étrangement on a projeté sur les femmes la part sombre et négative de l'humanité.

L'image aussi parce que ça m'a semblé être une très bonne idée que de mettre l'H/homme dans un dossier à étudier et à analyser. En le plaçant dans un dossier, il est momentanément privé de sa vitalité et de son « prestige ». Une façon de dire « affaire classée ».

Elodie VIGNON – En effet, il est classé dans le dossier, et à travers ses postures sur le lit, allongé ou debout devant le miroir, c'est vraiment la passivité qui est prise sur le vif, à *l'image* d'un dossier qui attend.

Nicole BROSSARD – Oui, c'est très juste.

Elodie VIGNON – Le nom de famille de Kathy, c'est-à-dire Kathy Kerouac, fait immédiatement penser à l'auteur Jack Kerouac et à son roman *On The Road*<sup>493</sup>. Les fuites de Mélanie au volant de la Meteor de sa mère sur les routes américaines confirment de plus une certaine influence sur votre roman. Toutefois, nous ne vous assimilons pas à la *Beat Generation*, et

---

<sup>492</sup>*Ibid.*, p. 111.

<sup>493</sup> Jack Kerouac, *On The Road*, New York, Viking Press, 1957 ; *Sur la Route*, Jacques Houbard (trad.), Paris, Gallimard, 1960. La première édition de *On The Road* relève d'un remaniement du tapuscrit – trois manuscrits, exactement, sont soumis à des éditeurs avant aval de Viking Press, sous conditions, du troisième en septembre 56 – en vue de la publication (modification des noms propres, organisation en chapitres et paragraphes, suppression de termes vulgaires, de plusieurs scènes et conversations jugées inconvenantes...). La récente édition, *On The Road, The Original Scroll* (traduit en français par *Sur La Route. Le Rouleau original*), à l'initiative de Viking Press pour le 50<sup>e</sup> anniversaire de la publication initiale, correspond à la version originelle du tapuscrit, « version brute », de 1951, comme son sous-titre le dévoile explicitement.

*On The Road, The Original Scroll*, New York, Viking Press, 2007 ; *Sur La Route. Le Rouleau original*, Josée Kamoun (trad.), Paris, Gallimard (coll. « Du monde entier »), 2010.

malgré la présence – hapax s’il en est – du mot « autobiographique » sous la plume de Maude Laures, *Le Désert mauve* ne fournit aucun indice biographique<sup>494</sup>. Son écriture ne peut en rien être qualifiée de spontanée non plus, au contraire elle apparaît très travaillée, minutieuse, poétique, presque aérienne<sup>495</sup>. Il s’agit bien avant tout d’un travail *sur, par* et *avec* la langue.

La parenté se situerait donc davantage au Niveau des errances géographiques et de la présence de l’Homme à l’univers, peut-être la recherche de l’identité. Pourriez-vous revenir sur la genèse de l’œuvre et les fils qui se sont tissés, ou décousus, entre ces deux romans ?

Nicole BROSSARD – Il y en a eu peu. C’est surtout un rappel, une allusion qui permet de penser au grand territoire de l’Amérique du Nord, cet espace où la voiture est reine, symbolise la liberté, le voyage. Il y a aussi une forme de signe complice de la rébellion, de la transgression de la Beat Génération, aussi de la contre-culture, mais ça s’arrête là. C’est un coup de chapeau qui dit je suis nord-américaine et l’Amérique m’appartient, fait partie de ma mythologie. Et, bien sûr, on se rappellera que Jack Kerouac était un Canadien-français ce qui est pour moi une façon de traduire une appartenance et une complicité identitaire plus que littéraire.

Elodie VIGNON – Et la liberté aussi, peut-être, la liberté du territoire.

Nicole BROSSARD – Bien sûr, tout à fait, l’auto est un symbole majeur de l’Amérique du Nord, celui de la liberté, celui de toutes les folies, symbole des premiers baisers de toute une génération. C’est donc un symbole très fort qui avait encore son rayonnement fin des années 80 et début des années 90. Aujourd’hui on pense à l’auto différemment. Par exemple, j’entendais récemment un commentaire disant que les jeunes hommes étaient maintenant plus amoureux de leur téléphone intelligent que de leur auto.

---

<sup>494</sup> Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>495</sup> On parle, à l’égard de Jack Kerouac, de « prose spontanée », ou encore de « littérature de l’instant ». Jack Kerouac écrivit en effet *On The Road* d’un seul geste en trois semaines, au mois d’avril 1951, sur un rouleau de papier (d’abord disparu puis réparé à New York en 2001 chez Christie’s lors d’une vente aux enchères) de 36,50 mètres de long qui a par ailleurs été exposé, pour le 50<sup>e</sup> anniversaire de la publication du roman, au *Boott Cotton Mills Museum* (Lowell, Massachusetts, États-Unis) du 15 juin au 14 octobre 2007 (<http://www.ontheroadinlowell.org/>, 14 juillet 2012) ainsi que, très récemment, au Musée des lettres et manuscrits de Paris dans le cadre de l’exposition « Sur la route de Jack Kerouac : L’épopée, de l’écrit à l’écran » du 16 mai au 19 août 2012.

« [...] le texte original est une route de papier, sans retour à la ligne, sans paragraphe, ocre et droit, comme cette route 6 que Jack Kerouac voulait emprunter lors de son premier voyage vers Denver » (Marie LeDouaran, « Aux origines de la Route de Kerouac », *L’Express* en ligne, 26 mai 2010, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/sur-la-route-le-rouleau-original\\_894777.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/sur-la-route-le-rouleau-original_894777.html), 14 juillet 2012).

Elodie VIGNON – Mais le Canada est aussi vaste que les Etats-Unis. Aurait-il pu jouer le même rôle ?

Nicole BROSSARD – Non, parce qu'il est question de tout un espace imaginaire inscrit dans la culture, surtout cinématographique. Une petite anecdote : je voyageais en avion entre Montréal et Vancouver. Et je regardais au sol, mais rien, rien, aucun fantasma, rien. Un tout petit peu au-dessus de Toronto et de l'Alberta en pensant à deux romans canadiens. J'ai ensuite fait un autre voyage entre Montréal et Los Angeles, alors là la lumière s'allumait fréquemment. Pourquoi ? A cause du cinéma américain, un peu de la littérature, mais surtout à cause du cinéma américain qui fait que lorsqu'on survole les Etats-Unis, on est facilement au cœur d'un imaginaire. New York, Chicago, la Louisiane, le Grand Canyon, les *westerns* et évidemment Los Angeles, Hollywood défilaient comme un film et de temps en temps surgissaient Faulkner et Tennessee Williams. Au Québec, on commence aussi à habiter littérairement Montréal et Québec ainsi que les territoires du Nord. La France elle, est complètement fantasmée, racontée. C'est ce qui me fait dire dans *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*<sup>496</sup> que souvent les pays et les villes existent à cause de la littérature. Buenos Aires : Borges, Lisbonne : Pessoa, Istanbul : Pamuk, etc. Il faut des ondes, la mémoire des lieux par le vécu littéraire pour que le désir de l'ailleurs se renouvelle, que l'imagination s'envole.

Elodie VIGNON – La peur est très présente dans le roman. A commencer par le nom de famille de l'auteur Laure Angstelle. *Angst* en anglais signifie l'angoisse, l'angoisse existentielle liée au fait que notre futur n'est pas déterminé et que nous pouvons le choisir. Dès lors surgit un horizon de possibles et donc une diversité de réalités qui s'offre aux femmes.

J'étais toujours certaine de tout. [...] J'étais certaine de tout sauf des mots. La peur des mots. Peur lente. Peine à prononcer. Peine à entendre. Peine dans toutes mes veines.

[...] à peine l'instinct de penser que les mots ne sont pourtant que des mots.

[...] Alors j'ai écrit sur ça, j'ai écrit *ça et encore ça et plus, ça m'excitait, ça m'a pris comme ça s'peut pas d'écrire tout ça avec des explosions dans ma tête* [...]. La peur s'en va, la peur dévale.<sup>497</sup>

---

<sup>496</sup> Nicole Brossard, *Shewould be the FirstSentence of myNextNovel / Elle Serait La Première Phrase de mon prochain roman*, Susanne de Lotbinière-Harwood (trad.), Toronto, Mercury Press, 1998. Edition bilingue.

<sup>497</sup> Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, op. cit., p. 26. Italique dans le texte.

Geste cathartique, sorte de maïeutique, l'acte d'écrire fait s'évanouir la peur. Maurice Blanchot qui figure parmi les influences qui ont marqué votre œuvre a dit « Ecrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même »<sup>498</sup>. Ce poids déplacé sur la page, le désir peut alors se déployer « en dehors » de Mélanie et ainsi dessiner une nouvelle réalité, la « dépeindre » au sens où Barthes employait ce verbe. Car il y a bien un lien entre mots et images.

La sensation de vivre, la sensation de mourir, l'écriture comme une alternative parmi les images. Puis la réalité devint une IMAGE. Je m'endormis [...] *objet* de l'image.<sup>499</sup>

L'objet de l'image-fiction devient, grâce au geste scriptural, sujet de l'écriture-réalité.

Nicole BROSSARD – L'acte d'écrire est un acte de grande liberté parce qu'il permet de reconstruire la réalité et je dis souvent que la réalité et la fiction arrivent désormais *ex aequo* à faire la preuve de nos peurs, de nos angoisses. On a voulu les dissocier, mais en fait elles se construisent de la même façon, par la narration. La réalité n'est jamais tout à fait la réalité, une grande part de ce qui la constitue est empruntée à la fiction, c'est-à-dire au détournement d'une première narration. Je sais que j'ai projeté sur Mélanie un désir d'écriture parce que ce désir d'écriture est toujours lié pour moi à la liberté, à l'intelligence du monde, de la réalité et du virtuel, c'est-à-dire à la multiplication des possibles de ce que nous sommes et de ce que nous pouvons comprendre partiellement du réel.

Elodie VIGNON – Comment expliquer alors que, du moment que Mélanie écrit, la peur disparaît ? Quel est ce rapport entre écriture et peur ?

Nicole BROSSARD – C'est intéressant parce qu'il faudrait revenir sur la peur, comment je l'ai traduite. Je lui ai donné deux visages: la peur telle que mise en scène pour la télévision avec ses fous, ses tueurs en série, sa publicité. Aux Etats-Unis la peur est commerciale : je te fais peur, tu achètes ceci qui te guérira ou te protégera. Enfin, il y a la peur existentielle – on est toujours sur le qui-vive de mourir. J'hésite à dire que l'écriture peut faire disparaître la peur, l'écriture tranquillise mais elle est plus qu'une thérapie, il faut le dire et le redire je pense. Elle donne du plaisir et elle est

---

<sup>498</sup> « Ecrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport qui, me faisant parler vers "toi", me donne parole dans l'entente que cette parole reçoit de toi, car elle t'interpelle, elle est l'interpellation qui commence en moi parce qu'elle finit en toi. Ecrire, c'est rompre ce lien », Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard (coll. « Folio-Essais »), 1988, p. 20-21.

<sup>499</sup> Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, *op. cit.*, p. 26-27.



une forme de l'intelligence même de la vie. Elle est peut-être suscitée par des moments d'angoisse et de peur mais elle nous donne des sensations fortes. Qu'elle soit réelle ou fictive la peur nous met en mouvement. En fait, on aime avoir peur, tout comme on aime pleurer, mais seulement au cinéma. On n'aime pas pleurer dans la vraie vie mais on adore pleurer au cinéma. C'est étrange. Donc oui, la peur peut être calmée par l'écriture, mais ce n'est pas de cette façon-là dont j'aime parler de l'écriture.

Elodie VIGNON – Des passages de contradiction jalonnent le texte. Alors que l'on ressent un refus de catégories, de clivages binaires, il semble à certains endroits que l'espoir se situe davantage du côté des femmes, de l'humanité et la violence de celui des hommes et de la civilisation. Les femmes du roman sont en effet confrontées au danger. Mais cette dichotomie se voit rapidement détruite dans une volonté de refuser toute définition quand le lecteur pense avoir « compris », pense avoir élaboré un schéma, celui-ci s'écroule quelques lignes plus bas. L'humanité évoque tantôt l'espoir tantôt la détresse. De même,

« Ceci est un homme, il faut un lit ; ceci est une femme, il faut une chambre. »  
Ma mère était obstinée comme un homme aux prises avec le désert. Elle n'aimait pas les hommes mais elle défendait le désert comme un sentiment qui la rapprochait des hommes. C'était une femme sans expression et cela m'effrayait.<sup>500</sup>

Dans cet extrait, nous passons d'une distinction catégorielle entre homme et femme à une comparaison, puis un sentiment d'opposition avant une union ou du moins une similitude. La construction antithétique homme-masculin / femme-féminin laisse place au brouillage des genres. Enfin, la traduction joue elle aussi un rôle dans cette « déconstruction : « Ceci est un mâle, il faut du repos, ceci est une femme, il faut du sens »<sup>501</sup>. La passivité est ici attribuée aux hommes et le *logos* aux femmes. Il y a nécessité d'atteindre la complétude, d'embrasser le monde dans sa globalité. « Un jour, je connaîtrais le moment parfait de l'exaltation et de l'indifférence en synchronie »<sup>502</sup>, ou encore « Rien n'est sensuel. [...] Tout est sensuel »<sup>503</sup>. Y a-t-il donc une déconstruction qui permette d'embrasser le monde global et d'obtenir une complétude ?

---

<sup>500</sup>Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, op. cit., p. 19.

<sup>501</sup>*Ibid.*, p. 189.

<sup>502</sup>*Ibid.*, p. 40.

<sup>503</sup>*Ibid.*, p. 39.

Nicole BROSSARD – Je pense que c’est une déconstruction- reconstruction – pour ne pas perdre espoir, pour rester vivante et vibrante dans la vie. Personnellement, je ne pourrais jamais déconstruire totalement. Je ne suis pas Cioran, je ne veux surtout pas l’être même s’il dit souvent la vérité. J’essaie d’être lucide tout en gardant une fenêtre ouverte sur l’avenir. A l’échelle du temps cosmique, nous n’avons pas à nous inquiéter mais en attendant nous vivons essentiellement de contradictions, de déchirements et d’ambivalences. Puisque nous disons que la condition humaine c’est d’être ni ange ni bête, nous sommes la plupart du temps en conflit avec nos deux natures. Pour le moment, j’ai du plaisir à essayer de comprendre cette petite chose violente et à l’occasion pleine de bons sentiments que nous appelons notre humanité.

Elodie VIGNON – Ce qui importe dans *Le Désert mauve*, le personnage principal si j’ose dire, s’avère être le langage. En ceci ce roman témoigne tout à fait de votre aversion pour la formule banale sujet verbe complément qu’implique la prose. Ce qui vous intéresse, c’est ce qui se cache *derrière* les mots, *à travers* les mots. Vous jouez avec paronomases, anagrammes comme avec « Je roule. J’hurle », mais aussi avec ce qu’offre le bilinguisme et la traduction dans la (même et « une autre »<sup>504</sup>) langue<sup>505</sup>. Il y a passage, métaphores, réécriture, décalage, voire « approximation »<sup>506</sup>. Mouvement cyclique qui répète des expressions voire des phrases entières comme « Le désert est indescriptible. Le regard fond »<sup>507</sup>, « Il y a des mémoires pour creuser les mots sans souiller les tombes. Je ne peux tutoyer personne » mais dont le sens évolue<sup>508</sup>.

Nicole BROSSARD – Oui, « Je ne peux tutoyer personne ». C’est une phrase qui me mystifie encore beaucoup. J’aime bien qu’il en reste quelques-unes qui continuent à me mystifier et dont le sens évolue.

Elodie VIGNON – Est-ce que le travail de l’écrivain est de nous restituer ce qui se situe au-delà/en-deçà de l’intelligible ? afin notamment de retrouver la sensation.

Nicole BROSSARD – Je pense que oui. Il me semble que c’est ça écrire : dire qu’il y a en nous quelque chose d’indicible et de beau, mais sans savoir d’où cela nous vient. C’est une contribution à ce sentiment de bien-être qu’il nous arrive parfois d’avoir, c’est-à-dire lorsque que

---

<sup>504</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>505</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>506</sup>*Ibid.*, p. 62.

<sup>507</sup>*Ibid.*, p. 11 et 41.

<sup>508</sup>*Ibid.*, p. 32, 51 et 220.

l'ange l'emporte et nous balade un peu. Oui, au fond c'est ça, on est habité d'être, et parfois on n'en est dissocié – la plupart du temps selon Heidegger – mais de temps à autre on rattrape cet être qui est là, qui est nous et on le replace, on le recadre pour quelques instants, en soi et parfois chez les autres. Quand l'être est là on le sait car il laisse toujours des traces de bonheur et d'intelligence. Je ne sais pas si ça répond à votre question mais, essentiellement, c'est une très belle question.

Là c'est très étrange parce que, en citant les passages du *Désert mauve*, vous me replongez dans le livre. Quand on les écrit, il faut oublier ses livres pour pouvoir passer à d'autres, mais j'avoue qu'il y a des citations qui donnent envie de s'y remettre!

Elodie VIGNON – Cette traduction du français au français rappelle de plus Derrida et son « monolinguisme » : « Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne »<sup>509</sup>. En effet, « Tout avait pourtant été possible dans la langue de l'auteure, mais dans la sienne, il fallait qu'elle s'arme de patience »<sup>510</sup>. Il s'agit pour la traductrice d'interpréter les sensations, les perceptions, le sens, rompre le mirage, par l'intermédiaire des mots. La traductrice « recouvre chaque mot d'un autre mot sans que le premier ne sombre dans l'oubli »<sup>511</sup>. Partagez-vous cette vision de la traduction ?

Nicole BROSSARD – Ah ! je n'y ai jamais pensé dans ce sens-là parce que c'est vraiment le travail de la métaphore de la traduction qui nous permet de projeter plusieurs fantasmes sur l'idée de traduction en tant que telle. D'une manière générale, je pense qu'il y a plusieurs approches de la traduction, ce que j'appelle les cercles d'intimité dont se rapproche un traducteur. On a l'impression de se rapprocher un peu plus du texte si on a de l'information sur l'auteur, sur la construction du texte, etc. Et alors on a l'impression de pouvoir se rapprocher de la vérité du texte et ce faisant de faire une bonne traduction. Est-ce vrai ? Je n'en sais rien. Est-ce seulement le texte qui nous dicte l'approche ? De toute façon, le texte se déploie aussi à travers l'imaginaire de la traductrice ou du traducteur. C'est donc vraiment la qualité d'être, encore là, qui stimulera une meilleure, ou l'illusion d'une meilleure compréhension du texte. Prendre des libertés avec le texte c'est une autre chose, c'est peut-être plus difficile lorsqu'il s'agit du roman. J'ai souvent dit que l'on pouvait prendre des libertés avec quelques poèmes sous une forme ludique. Il est bien évident qu'il y a une zone limite à ne pas franchir au fait de prendre des libertés avec le texte à traduire.

---

<sup>509</sup> Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 13.

<sup>510</sup> Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 65.

Elodie VIGNON – La traduction du *Désert mauve*<sup>512</sup> a en effet vraiment bouleversé ma conception de la traduction puisque, pour moi, la traduction correspond à quelque chose de fidèle – peut-être est-ce dû au passage d’une langue à une *autre* ? – mais quand j’ai lu *Le Désert mauve*, l’impression d’approximation – c’est un mot que Maude Laures utilise – a été frappante<sup>513</sup>. Cette idée de retravailler ce qui a déjà été dit mais d’une autre façon, c’est très étrange. Est-ce parce qu’il y a traduction d’une langue à une même langue, la langue autre ?

Nicole BROSSARD – Je pense que ça peut se produire dans le réel. Je vous raconte une autre anecdote. Une étudiante espagnole est venue faire une recherche à Ottawa sur la traduction en espagnol de mon roman *Baroque d’aube*<sup>514</sup>, un autre de mes romans qui a été traduit par une grande maison en Espagne. Le texte a été donné à une traductrice qui travaille avec eux depuis des années. Elle est très compétente. Elle traduit le livre. La réflexion de l’étudiante était la suivante : la traduction est correcte mais il manque quelque chose. Si on la compare à la traduction anglaise, faite par une traductrice qui avait déjà traduit plusieurs de mes romans et qui connaissait mes obsessions, mes fantasmes, mon comportement dans la langue en tant que telle, qui connaissait mon discours féministe, mon discours lesbien etc., qui me posait des questions, c’est en effet différent<sup>515</sup>. La traductrice espagnole n’avait que le texte, elle a fait son travail sans connaître l’auteure, ses écrits, ni le contexte. Elle n’a donc jamais pu donner du relief au texte. Elle a fait une bonne traduction, vous parliez tout à l’heure d’une conception de la traduction fidèle et là elle a été très fidèle, très efficace. Lorsque nous lisons, nous lisons aussi l’énergie mise dans le texte par la langue, le style de l’auteur ; elle n’a jamais pu traduire cette énergie-là, souvent produite aussi par la complicité que fait naître le texte à la lecture. Il y a une dose d’informations qui est importante pour approcher le texte mais trop de connivence n’est pas une solution non plus. Trop de bonne volonté, trop de connivence, trop d’idéologie peuvent absolument ruiner une traduction. La traduction de *Baroque d’aube* en espagnol est une bonne traduction mais sans saveur.

Il faut dire aussi qu’au Québec et au Canada, *via* le féminisme, les écrivaines se sont beaucoup rencontrées à l’occasion de colloques et de tables rondes. La traduction a été un moyen très important de faire connaître des textes stimulants, une écrivaine féministe, une conscience féministe etc. Je pense que la traduction au Canada a joué un rôle important entre femmes et dans la circulation du littéraire et du féminisme, mais c’est vrai aussi à plus grande échelle dans le monde.

---

<sup>512</sup> « Laure Angstelle, *Mauve, L’Horizon*, Maude Laures (trad.), Editions de l’Angle », dans Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, *op. cit.*, p. 179-220.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>514</sup> Nicole Brossard, *Baroque d’aube*, Montréal, L’Hexagone, 1995.

<sup>515</sup> Nicole Brossard, *Baroque at dawn*, Patricia Claxton (trad.), Toronto, McClelland & Stewart, 1997.

Il s'est développé un questionnement particulier sur l'*authorship*<sup>516</sup>, l'*autorité* de l'écrivain. Chez nous, nous inscrivons toujours le nom du traducteur sur la page couverture, ce que l'on ne fait pas ou très peu en Europe.

Elodie VIGNON – C'est ce que l'on voit dans la traduction *Mauve, L'Horizon*, puisque l'on a le nom de Laure Maudes qui figure en effet sur la première page du livre.

Nicole BROSSARD – Oui oui, très juste.

Elodie VIGNON – Enfin, *l'autre langue* renvoie aussi à la singularité de chaque femme qui « traduit » d'une manière qui lui est propre son expérience. Elle s'oppose ainsi à la langue phallogocentrique et, par ce biais, sape sa prédominance. Il y a interprétation mais aussi invention. Nous parlons alors de l'écriture au féminin, une écriture qui serait une solution à la détresse et au désespoir des femmes. Le mot chapitre devient alors « chaptitre ». Pourriez-vous revenir sur ce « chaptitre » ?

Nicole BROSSARD – Il fallait quand même traduire, j'avais donc les chapitres et il fallait me rapprocher, j'ai donc opté pour « chaptitre ». Chap comme on dit chapbook pour décrire un livre de peu de pages mais en général soigné dans sa présentation.

Elodie VIGNON – Est-ce donc une manière d'inventer, de reprendre l'imaginaire d'une autre langue qui serait plus personnelle, plus ludique ?

Nicole BROSSARD – Oui ça revient à injecter dans le texte en traduction des éléments ludiques qui reproduisent le parcours réel ou imaginaire de la traductrice comme lectrice. Parfois elle surinvestit certains passages, passe plus vite sur d'autres, et pour certains passages elle commet littéralement des erreurs.

Elodie VIGNON – Et puis il y a des omissions.

Nicole BROSSARD – Et il y a des omissions, tout à fait – ce que nous faisons à notre insu ou réellement dans toute lecture. A quinze ans, par exemple, on ne lit pas une scène érotique de la

---

<sup>516</sup> Le fait d'écrire, l'acte d'écrire.

même façon qu'à quarante ans. On a l'impression que la scène dure des pages et des pages alors qu'il ne peut s'agir que de quelques lignes. C'est pareil en toute chose. Il suffit d'un mot, d'un nom et on part rêver, parce que ça rejoint notre univers, nos questions, nos fantaisies. La lecture est un jeu d'investissement-surinvestissement. En ce sens, la relecture des textes est intéressante.

Elodie VIGNON – Revenons au bilinguisme français-anglais. Que pouvez-vous me dire sur votre utilisation d'expressions anglaises : des aphorismes, presque ? “*fast so fast, sharp so sharp*”<sup>517</sup>. D'où vient cette utilisation impromptue ?

Nicole BROSSARD – Je n'ai jamais réussi à le dire clairement, exactement, mais je sais aujourd'hui que l'usage que je fais de l'anglais, est presque devenu une marque de commerce de mon style. J'en ai besoin. Il y a certains mots, comme “*feeling(s)*”, qui viennent s'inscrire dans un poème parfaitement français. Ils viennent en douceur comme une petite caresse, « ohé je suis là ». Mais c'est dans un acte de pleine liberté à l'égard de l'anglais, ce n'est pas dans une marque d'aliénation ou de quoi que ce soit d'autre. On retrouve ce phénomène dans *Picture Theory* avec certaines phrases comme “*I can push death away like a mother and a future*” ou “*my mind is a woman*”, le *m* et le *w*... L'anglais, ou la langue étrangère, peuvent servir à ce moment-là de rideau, on trouve un petit moment pour se cacher ou se reposer. Il peut aussi sembler plus facile, plus réel ou plus efficace de le dire directement en anglais, ça semble parfois plus complet.

Elodie VIGNON – Plus vrai, aussi, peut-être.

Nicole BROSSARD – Plus vrai aussi, comme dans « Un jour, je serais *fast so fast, sharp so sharp* »<sup>518</sup>. L'anglais est la langue que je connais le mieux, mais il m'arrive aussi de faire intervenir des mots espagnols. Je le fais parce qu'il y a un plaisir d'entendre la langue rouler différemment. Il y a quelques jours, j'ai prononcé une expression française inventée de toute pièce et j'ai demandé à une amie de la répéter afin qu'elle se rende compte elle-même du fait que c'était vraiment agréable dans la bouche.

Elodie VIGNON – C'est ça, je comprends tout à fait, la caresse des tonalités. “*Sharp so sharp*” donne vraiment cette impression.

---

<sup>517</sup> Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, op. cit., p. 13. Italique dans le texte.

<sup>518</sup> Loc. cit.

Nicole BROSSARD – Exactement. Et le plaisir, qui est réellement physique, permet aussi d’effleurer un nouveau sens, ou de le reconfigurer mentalement.

Elodie VIGNON – C’est formidable ! Il est vrai que j’utilise moi-même, de temps en temps, des expressions en anglais parce que ce sont elles qui représentent le mieux ce que je veux dire à ce moment précis, le français ne traduirait pas cette même chose.

Nicole BROSSARD – Oui, mais à quel moment doit-on s’arrêter ? C’est toujours la même interrogation : quelle est la juste dose ?

Elodie VIGNON – Est-ce que les expressions anglaises “*fast so fast, sharp so sharp*” ont été conservées en anglais dans la version anglaise ou ont-elles été traduites en français ?

Nicole BROSSARD – Non, elles sont en anglais.

Elodie VIGNON – Donc il n’y a plus ce jeu du bilinguisme.

Nicole BROSSARD – Parfois on conserve le jeu, parfois non.

Elodie VIGNON – Est-ce que vous vous y prenez de la même manière que Maude Laures pour écrire un livre (fiches personnages, dimensions, lieux...) ? Procédez-vous à un examen, à un déchiffrement des éléments constitutifs de votre texte ?

Nicole BROSSARD – Je prends des notes, j’essaie d’en savoir un peu sur le personnage, mais pas trop, jamais autant que la traductrice le fait. Si je décris le travail de la traductrice, c’est que j’ai vu leurs exemplaires, soulignés, annotés, colorés... En général, je prends des notes, je fais parfois quelques dessins, j’ai besoin de visualiser. Parfois, j’interromps l’écriture pour la recherche et cela est un plaisir, un moment de pause, de calme au milieu de la tempête créatrice. Je passe parfois plusieurs heures à me promener dans le dictionnaire, je découvre des choses que je n’utiliserai peut-être pas, mais c’est comme une détente, une rêverie dans le cadre de la rédaction du roman. Je fais un bout de chemin et puis un autre mot m’entraîne ici, et là je vais faire un tour dans cet univers et je reviens, j’en rapporte un certain nombre d’éléments et puis...

Elodie VIGNON – Vous parliez de vos traductrices et traducteurs, les rencontrez-vous vous aussi, en tant qu’auteur, comme le fait Laure Angstelle dans le roman<sup>519</sup> ? Vous posent-ils des questions ?

Nicole BROSSARD – Certaines oui, j’ai beaucoup travaillé avec Barbara Godard, avec Susanne de Lotbinière-Harwood, avec Patricia Claxton et puis avec Robert Majzels et Erin Moure, qui ont traduit plusieurs de mes recueils et sont présentement en train de traduire *Piano blanc*. C’est une très belle relation que la relation de poète à poète-traducteur. Par rapport à la prose, c’est différent. Mais de poète à poète ça débouche plus naturellement sur un questionnement, sur la langue de manière générale, sur le poétique et les langues, pas seulement l’anglais et le français, sur toutes les langues. C’est extrêmement riche et je ressors très inspirée de ces conversations avec mes traducteurs. C’est stimulant et la preuve c’est que ça a donné un roman, un désir de roman sur la traduction.

Je suis toujours étonnée que chaque fois que j’ai eu de la difficulté avec une phrase, la traductrice ou le traducteur s’en aperçoit comme s’il y avait un nœud, comme si soudain un nœud de mots dans la langue d’origine devait être défait avant de réapparaître dans la langue de traduction.

Elodie VIGNON – Quel est votre processus d’écriture ? Ecrivez-vous d’un seul jet ? L’écriture est-elle lente ? difficile ? De quelle façon travaillez-vous ?

Nicole BROSSARD – En ce qui concerne les romans, il y a une intuition, une idée, un goût de bons textes à lire et tranquillement s’installe l’obsession d’un projet. Ça peut durer un an, deux ans, trois ans et soudain le temps de l’écriture arrive, et là le problème c’est qu’il faut le saisir au bon moment parce que si on le prend trop tôt, c’est comme une mayonnaise, ça ne fonctionne pas, et si on attend trop tard ça risque d’être dilué. Il faut donc plonger dans le projet au bon moment et le bon moment ça veut dire aussi avoir du temps à soi, faire du temps pour soi. Je dirais qu’il y a deux-trois ans de mûrissement et par la suite deux-trois ans d’écriture. Bref un cycle de cinq ans.

Elodie VIGNON – C’est pour cette raison que vous dites qu’il y a un nouveau roman tous les cinq ans.

---

<sup>519</sup> Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, « Scène IV », *op. cit.*, p. 140-143.



Nicole BROSSARD – Oui, c’est exactement le temps qu’il faut pour que s’atténue l’effet de celui qu’on vient de terminer, ça dure un an ou deux, et puis l’eau commence de nouveau à monter. Pour la poésie c’est autre chose. C’est une présence au monde stimulée par la vie, le regard et la poésie elle-même. Quand j’entre dans une librairie ça vibre beaucoup. Paris est un lieu qui me stimule. New York aussi, différemment. Et Montréal est mon lieu d’écriture. J’avoue que maintenant je voyage peut-être un peu trop.

Elodie VIGNON – Comment trouvez-vous ces formules/formulations ? Vous avez une façon bien à vous de créer des phrases qui s’inscrivent sur la page contre toute attente, d’une manière à laquelle nous ne nous attendions pas. Une certaine magie et un certain mystère s’en dégagent. Et l’on sait que cette phrase est signée de votre plume. Travaillez-vous cette dimension poétique en dehors du roman pour ensuite l’y insérer ?

Nicole BROSSARD – Non, elle fait essentiellement partie de l’écriture romanesque ; sans cette écriture je m’ennuierais. Il faut qu’il y ait cette dimension poétique, une étrangeté dans la phrase et un questionnement philosophiquement. C’est intéressant parce que tout à l’heure, lorsque vous lisiez des extraits du roman, je m’étonnais moi-même de leur dimension poétique. C’est en quoi le texte nous dépasse toujours parce qu’il est fait d’une telle concentration au moment même de l’écriture, cette concentration qui fait qu’on va bien au-delà de notre potentiel quotidien. C’est fascinant et c’est ce qui fait le merveilleux de la littérature, le fait que l’on puisse avoir le meilleur des écrivains disparus depuis des siècles. Le dialogue continue parce dans le texte on a le meilleur d’un écrivain, d’une écrivaine.

Elodie VIGNON – Corrigez-vous beaucoup vos manuscrits ?

Nicole BROSSARD – Auparavant, je corrigeais beaucoup au fur et à mesure, j’écrivais très lentement et de plus je devais toujours relire les dix pages, vingt pages antérieures. J’écrivais deux pages et je relisais tout le roman, à tout le moins le chapitre. L’écriture se faisait donc très lentement mais c’était l’écriture qui commandait. Aujourd’hui j’ai l’impression, mais c’est peut-être faux, d’écrire plus facilement mais je corrige beaucoup plus après. Il y a donc un premier jet et ensuite une plus grande part de correction mais je me rends compte que le jet est bon pour un paragraphe ou deux et après il faut déjà corriger. La méthode doit donc être à peu près la même qu’auparavant. Parfois j’ai l’impression d’écrire plus avec plus de fluidité mais je pense que ce n’est qu’une impression.

Elodie VIGNON – Les couleurs sont omniprésentes, et à une échelle plus vaste nous sommes frappés par tout un champ lexical de la luminosité.

\* rose, gris, mauve<sup>520</sup>, visions blanches puis orange, jade<sup>521</sup>, couleurs chair et violacées, blancs, orange et jade, bleus, améthyste<sup>522</sup>...

\* « Lueur de l'aube, je filais la lumière, étincelantes »<sup>523</sup>, soleil aveuglant, éblouis<sup>524</sup>, feu<sup>525</sup>, lueur, illuminations, luit<sup>526</sup>, spectres, flamboyant<sup>527</sup>, *Light me*<sup>528</sup>, la lumière crue<sup>529</sup>...

Et, bien sûr, nous remarquons surtout l'importance du mauve. Dans les titres, dans le texte, dans la proximité avec le prénom Maude.

Nicole Brossard – Et « aube ».

Elodie VIGNON – ... et encore avec le titre de l'un de vos recueils de poésie<sup>530</sup>. Cette couleur représente-t-elle quelque chose de particulier ?

Nicole BROSSARD – C'est une couleur symbolique dans le mouvement lesbien radical. Le mauve est très présent dans les années 80 ; et c'est une belle couleur, aussi. C'est la couleur du désert, du ciel dans le désert. Une des choses les plus fascinantes dans le désert c'est que, dès qu'il passe un tout petit nuage, toutes les couleurs s'en trouvent changées. C'est un ciel constamment changeant avec une lumière qui permet cette réverbération d'une très grande beauté. J'ai écrit une partie du *Désert mauve* avec de la documentation et le hasard a fait que j'ai été invitée à Tucson et à Phoenix. Là j'ai découvert physiquement la lumière, la violence de la pluie, les orages, les éclairs. J'ai découvert une partie du désert avec mon corps et c'était absolument magnifique. Je ne savais pas, avant, à quel point ceci me manquait et ça aurait beaucoup manqué, je pense, au roman

---

<sup>520</sup> Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, op. cit., p. 11.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 31. Italique dans le texte.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>530</sup> Nicole Brossard et Daphne Marlatt, *Mauve*, Outremont, NBJ et Vancouver, Writing, Transformance, 1985.

qui était à ses débuts, qui se construisait à travers l'information livresque que j'avais sur le désert, les animaux, la flore.

Elodie VIGNON – L'absence des hommes, et notamment celle du père, retentit. A chaque fois qu'un homme est mentionné dans le roman, il incarne un personnage fictif ou un acteur. Pourquoi leur refuser une certaine réalité qui n'annihilerait pas les femmes ? Pensez-vous qu'il y ait là une impasse ?

Nicole BROSSARD – Je ne sais pas si c'est une impasse mais ce n'est pas un problème dans la mesure où, dans l'histoire littéraire, les hommes ont été partout, ont occupé tous les postes, beaucoup d'espace, et ont été symboliquement des compagnons pour beaucoup de lectrices. Il y a toujours un personnage masculin dans la plupart de mes romans. En général, il est gay et lié à la science ou à la culture.

On m'a souvent posé la question, « mais pourquoi n'y a-t-il pas de personnage masculin positif, tout simplement là, dans vos romans ? ». Parce que je n'y pense pas, parce qu'ils ne m'apparaissent pas comme étant nécessaires, parce que de toute façon ils sont tellement partout ailleurs que l'on ne va pas aller les chercher dans chacun des romans qui existent sur terre, tout simplement.

### ***La relation mère-fille***

Elodie VIGNON – La question de la maternité se pose évidemment dans le féminisme. Certaines féministes la rejettent, d'autres la valorisent.

*Le Désert mauve* se concentre sur les femmes et l'amour pour les femmes dont le premier réside entre la mère et sa fille. Il y a donc une généalogie féminine qui est ici revendiquée (on pense alors à Luce Irigaray), pourtant, de nombreux dysfonctionnements sont à noter dans cette relation. Qu'en est-il selon vous ?

Nicole BROSSARD – Mélanie est rebelle, je pense donc que sa mère peut avoir toutes les qualités ou tous les torts, elle serait de toute façon rebelle parce que c'est un personnage qui est en quête d'absolu, qui recherche l'infini, qui est prête à plonger dans la vie, c'est ainsi. Il y a la mère avec laquelle on doit rompre et puis il y a la mère qui transmet, qu'elle le veuille ou non, elle transmet toujours quelque chose. C'est intéressant de penser que tous les parents pensent que leurs

enfants vont leur ressembler. C'est instinctif, « ils vont être aussi charmants que nous »... en fait ce sont des êtres qui vont suivre leur chemin, leur parcours. J'aime beaucoup le dialogue entre la mère et Mélanie<sup>531</sup>. C'est un dialogue que je lis souvent dans les lectures publiques, je l'aime beaucoup parce que, encore là, c'est l'équilibre entre les deux volontés, entre l'amour de la mère et Mélanie qui veut son autonomie, sa liberté. Elle accuse sa mère de rechercher le confort, le bien-être. Ce n'est quand même pas terrible de rechercher ça, de vouloir être bien dans sa peau. Et puis il y a aussi cet équilibre dont vous parliez tout à l'heure, Mélanie qui dit à sa mère « ne sois pas ridicule, les hommes ne signifient pas que la mort » etc. Là encore, il y a aussi un rééquilibrage de la façon de voir le monde. Et puis il y a un peu de jalousie, évidemment, par rapport à Lorna Myher ; c'est ma façon d'aborder de petits conflits que l'on retrouve *in extenso* dans la plupart des romans. Ce sont des enjeux qui sont placés ici et là pour la réflexion. L'au-delà, c'est la réalisation de soi comme sujet et c'est la réalisation de la complexité du monde, la variété des possibles.

Elodie VIGNON – Peut-on dire que l'un des problèmes de cette relation mère-fille réside dans le fait que la mère, notamment par sa relation avec une autre femme, soit davantage – et avant tout – considérée par la fille comme une femme avant d'être une mère et non l'inverse ? Dans le seul dialogue qui les confronte, Mélanie reproche en effet à sa mère son indifférence vis-à-vis d'elle (elle est jalouse de Lorna) et tout le long du roman, nous constatons que Kathy est majoritairement représentée du point de vue de sa nature de femme, et non de sa fonction de mère. Le rapport notamment au corps (non sensuel) a disparu.

Est-ce un problème de la représentation de la femme mère ?

Nicole BROSSARD – C'est la rencontre des sujets, c'est ce questionnement qui a pris forme dans la relation mère-fille mais en plus il y a toute la question de la transmission de la mère à la fille. Il y a toujours un chaînon manquant entre les générations, c'est pourquoi les petites filles comprennent ce que leurs grand-mères disent mais ne peuvent pas comprendre ce que leur mère dit parce que c'est trop rapproché et ça demanderait un comportement trop calqué sur celui de la génération précédente, immédiate, celle de la mère. Le fils, lui, est toujours récompensé, qu'il soit traditionnel ou révolutionnaire, il est toujours récompensé. S'il est traditionnel, il hérite de la compagnie, il hérite des valeurs transmises et s'il est révolutionnaire il devient un héros. Il est toujours récompensé. Mais la fille, si elle est conventionnelle, elle doit faire abstraction d'elle-même, de son sujet. Si elle est révolutionnaire, elle est immédiatement condamnée parce que le

---

<sup>531</sup> Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, « Scène I », *op. cit.*, p. 127-130.

champ social ne peut pas accueillir sa révolte et son questionnement. L'enjeu, par conséquent, c'est de savoir ce que les mères peuvent transmettre à leur(s) fille(s), ce que les institutions peuvent transmettre, ce que les mères voudraient transmettre aux institutions d'une manière générale et spécifique.

Elodie VIGNON – Et pourtant, en parallèle, il y a dans ce même dialogue cette « injure » qui sonne comme une accusation, voire un glas...

Nicole BROSSARD – ... « *Tu n'es qu'une mère* »

Elodie VIGNON – Exactement, « *Tu n'es qu'une mère* »<sup>532</sup>. Qu'est-ce que cette sentence signifie ?

Nicole BROSSARD – Les mères sont toujours coupables, quoi qu'il en soit. La relation parents-enfants correspond au seul amour qui doit être interrompu pour que l'enfant puisse prendre son espace, sa distance.

Elodie VIGNON – Une rupture.

Nicole BROSSARD – Une rupture, c'est le seul amour sur terre qui, dès le départ, est voué à la rupture, à tout le moins à la distanciation. Et c'est vrai qu'on n'y pense jamais sous cet angle-là, En somme, il n'y a pas une grande de variétés d'amour. Il y a l'amitié qui est très importante, l'amour, et puis l'amour parental et filial, le seul qui soit condamné à l'aventure de la rupture.

Elodie VIGNON – Que dire sur les modifications/évolutions d'une génération à l'autre dont nous parlions tout à l'heure ? Kathy demeure-t-elle encore trop sous l'emprise patriarcale ? Mélanie lui reproche de lui apprendre la peur, la recherche du bonheur et de la facilité. Elle lui dit qu'« [u]ne mère fait la différence si elle instruit sa fille »<sup>533</sup>. Nous retrouvons donc le thème de la transmission. Peut-on parler de différences entre générations ? Les générations futures sont-elles amenées à réfléchir différemment, notamment au sujet de la maternité ?

---

<sup>532</sup>*Ibid.*, p. 127-128.

<sup>533</sup>*Ibid.*, p. 129.

Nicole BROSSARD – J’imagine qu’elles ont déjà commencé à penser différemment. L’enjeu est très simple, comme je le dis toujours, je n’ai aucun argument contre le bonheur. Il n’y a aucun argument contre le bonheur. L’enjeu, c’est que chaque femme soit responsable de son destin autant que possible. Ce ne sont pas tous les êtres, garçon ou fille, qui ont une passion et qui ont un rêve dans la vie. Il y a donc beaucoup de choses qui sont vagues, qui ne sont jamais formulées chez la plupart des gens parce que, probablement, il y a moins de gens qui ont des passions précises ou des buts précis que de gens qui se laissent porter par les circonstances de la vie. Je pense que toutes les femmes ont à choisir à un moment donné si elles veulent avoir un enfant, si le corps peut le faire, « est-ce que je lui donne la chance de le faire ? » ou « est-ce que je lui dis non et c’est réglé ? ». Mais je pense que toute femme, tout corps de femme se pose la question. C’est une chance de pouvoir décider puis d’en assumer les conséquences, pour le meilleur et pour le pire. Aujourd’hui, en Occident, on peut choisir ses partenaires. En principe, les excuses devraient être moins nombreuses pour s’être trompé. Chaque bébé qui naît est un barbare. Qu’est-ce qu’on lui transmet comme valeurs, comme point de repère où il ou elle pourra vivre harmonieusement avec les autres. Il n’y a aucune liberté si on n’a pas l’habitude de choisir. C’est parfois déchirant, troublant de choisir mais la liberté n’existe pas là où les gens ne sont pas amenés à choisir. Et constamment le faire.

J’ai rencontré une jeune personne qui me disait qu’elle n’aimait pas entrer dans des habitudes, qu’elle aimait parfois se créer des zones d’inconfort de manière à pouvoir réfléchir et pouvoir faire ainsi, si nécessaire, de nouveaux choix. Et j’ai trouvé ça très intéressant, très riche, parce qu’en général on recherche le confort, l’absence de risque, etc.

Elodie VIGNON – En quoi la séparation, par le départ, est-elle nécessaire à Mélanie, et toute autre jeune fille, face à sa mère ?

Nicole BROSSARD – J’imagine, comme pour toutes les séparations, qu’il faut aller explorer par soi-même le vaste monde mais la mère dit qu’elle sait que sa fille reviendra. Je pense que cette rupture est nécessaire, oui, pour aller explorer le vaste monde, comme ces personnages mythiques masculins appelés navigateurs, coureurs des bois, explorateurs qui doivent quitter la ville. C’est le même principe que celui d’une initiation à la vie.

Elodie VIGNON – On pourrait donc y voir la quête de sa propre identité pour se séparer de l’identité de la mère et refuser d’être *l’identique* et la même.

Nicole BROSSARD – ...Voilà, et devenir ce qu'elle doit devenir. Pour éviter la médiocrité aussi. Et peut-être l'ennui.

Elodie VIGNON – Quel rôle imaginiez-vous pour le désert ? et la voiture « de [l]a mère »<sup>534</sup> ? Avant d'écrire le roman, dessiniez-vous un lien explicite entre la mère et l'espace géographique, le territoire ?

Nicole BROSSARD – Non, la mythologie c'est l'auto, le motel, la route. Bien évidemment le motel est un lieu de repos. En ce sens, être propriétaire d'un motel c'est offrir à boire, à manger et abriter. On pourrait y voir une analogie avec les bienfaits dispensés dans le rôle maternel.

Elodie VIGNON – J'essaie de montrer qu'il y a une métaphore de la mère à travers l'espace géographique et le territoire parce qu'il s'agit notamment de sa voiture ; Mélanie va se ressourcer dans le désert avec, c'est là qu'elle se réconcilie avec sa mère, d'une certaine façon. Peut-on parler de ce lien comme d'un objectif ?

Nicole BROSSARD – Non, je ne crois pas, mais je ne veux pas vous contredire non plus. Je pense que c'était le désert pour le désert, pour sa beauté comme étant un lieu, dit-on, de mort mais lieu de très grande vie. Les bêtes apprennent à survivre dans cet espace-là. Désert égale beauté. Mais il faut opposer cette beauté à la pollution, aux ordures que les gens laissent derrière eux : vieilles voitures rouillées, canettes de bière etc. Il y a donc la beauté vs les débris de la civilisation. C'est pour cette raison que je voulais le désert américain, c'est-à-dire montrer la société de consommation, sa bêtise, la médiocrité dans le cadre de cette immense beauté. Et dans le désert, bien sûr, on prend sa véritable mesure, on est tout petit et une certaine humilité devrait en découler.

Pour le roman suivant, *Baroque d'aube*, j'ai choisi la mer comme horizon et immensité. Mais pour revenir à votre question, je n'avais pas l'intention particulière de faire ressortir des relations spécifiques entre la mère et le désert. Le désert possède sa propre autonomie.

### ***Le désert et la civilisation***

---

<sup>534</sup>*Ibid.*, p. 11.

Elodie VIGNON – Voudriez-vous, rapidement, me dire quelques mots sur le désert et la ville/« civilisation », ces deux zones géographiques qui apparaissent en quelque sorte *rivales* dans le roman, mais pas tel qu’elles le sont d’habitude ?

Nicole BROSSARD – Le Motel représente effectivement la civilisation, mais je dirais, en québécois, par la bande<sup>535</sup>. Si nous sommes dans la ville à proprement parler, nous sommes dans la cité, c’est-à-dire là où se font les lois alors que là où se trouve le motel, nous sommes dans un *man’s land* ambigu. Motels et hôtels sont des lieux que je privilégie dans ma mythologie personnelle. J’aime la ville, je suis une urbaine radicale. Je l’ai souvent dit quand on me posait la question “mais est-ce que vous ne voulez pas, est-ce que vous ne rêvez pas de l’utopie d’une île des femmes ?”, ma réponse était toujours la même : non, parce que je suis une fille en combat dans la ville, la *polis*, là où se font les lois, là où nous pouvons intervenir.

Au Québec, la ville a vraiment représenté le lieu de perdition pendant très longtemps, jusque dans les années soixante parce que toute fille qui partait de la campagne, tout garçon qui partait vers la ville, étaient vraiment condamnés, disaient les parents, à « perdre leur âme ». Quand je dis que je suis une urbaine radicale je fais écho à plusieurs modes de transgression.

Le désert prend presque toute la place dans *Le Désert mauve*. Il y a ici et là quelques rappels de la ville, notamment à travers le petit opéra perdu *comme ça* dans le désert<sup>536</sup>, il y a des rappels de la « civilisation », artistique et culturelle et puis il y a d’autres rappels de la civilisation *via* l’homme long et ses débris accumulés.

Elodie VIGNON – La télévision aussi.

Nicole BROSSARD – La télévision, tout à fait, elle est très importante, et le revolver aussi, particulièrement aux Etats-Unis.

Elodie VIGNON – Lorsque le désert pourrait être représenté du côté du masculin du fait de son aridité, de l’absence de végétation, de son côté sauvage inhabitable, une végétation vraiment luxuriante se fait jour. Survient alors l’idée que, la jeune fille s’appropriant cet espace, il devient lui-même très sensuel malgré le fait qu’il corresponde davantage à un lieu où elle ne devrait pas

---

<sup>535</sup> C’est-à-dire depuis la périphérie.

<sup>536</sup> « [...] l’Opéra d’Amargosa, ce petit théâtre perdu au fond de l’aridité et des dunes imprenables [...] comme un fruit insolite découpé sur l’horizon » (Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, *op. cit.* p. 99).



aller. Il ne s'agit peut-être pas d'une contradiction mais peut-être d'une déconstruction au Niveau de l'idée que l'on se fait du désert.

Nicole BROSSARD – Oui, absolument. J'ai choisi le désert parce que les gens pensent que c'est un symbole de mort alors que, pour moi, c'est un symbole de vie. Dès que passe un petit nuage toute la lumière se transforme, et la beauté s'installe. Ce qui est la mort, en revanche, ce sont les vieilles autos rouillées, les cannettes de bière, symboles par excellence du machisme, qui traînent dans le désert, une forme de médiocrité et de mélancolie réunies. J'ai essayé de faire en sorte que Kathy Kerouac ne soit pas trop conventionnelle mais elle *est* conventionnelle; là où elle ne l'est pas, c'est dans son lien amoureux à Lorna Myher. Lorna est non-conventionnelle et curieuse d'apprendre. C'est sa force et sa richesse.

### ***Le changement***

Elodie VIGNON – Vous avez au cours de l'entretien juxtaposé conscience féministe et conscience lesbienne, interrogation féministe et interrogation lesbienne. Quelles différences faites-vous entre les deux, y a-t-il une réelle distinction et à quel Niveau celle-ci se joue-t-elle ?

Nicole BROSSARD – Je pense que ça se joue au Niveau de ce qui est habité par le désir en tant que tel, qui est tout à fait libre de l'espace du masculin dans l'investissement affectif sexuel désirant. C'est la différence majeure, c'est-à-dire que ça offre une liberté utopique et d'exploration. En tout cas dans l'essor du mouvement cela a permis d'aller au-delà des revendications égalitaires. On constate aussi qu'il y a eu beaucoup de textes majeurs écrits par des écrivaines lesbiennes radicales, je dis radicales dans la mesure où on veut comprendre les racines et le fonctionnement du patriarcat. Je pense que les lesbiennes ont osé plus facilement des énoncés et des gestes parce qu'elles n'avaient pas comme enjeu immédiat de protéger leur relation amoureuse hétérosexuelle. Cela a permis au mouvement lesbien radical d'être à l'avant-garde du féminisme, évidemment, avec des tensions, des ruptures, des moments difficiles mais quand on y réfléchit d'un point de vue historique, je pense que c'est ce qui a permis d'avancer, beaucoup. Le mouvement radical était intense et a permis d'aller bien au-delà de ce qu'on appelle le féminisme libéral. Vous parlez de différence et elle a aussi joué un rôle important car les femmes vont alors proposer de travailler différemment, une éducation nouvelle, inventer des relations plus conviviales au cœur de la famille, etc. Au Québec, on le voit déjà, les hommes québécois sont bien différents des hommes français, il

y a une autre façon de vivre, de partager d'explorer ensemble. Les modes de séduction sont différents. Souvent on entend dire qu'ils sont trop gentils, comme si c'était un défaut.

Elodie VIGNON – Les comportements commencent à changer en France aussi. On voit en effet *la différence*.

Nicole BROSSARD – Les changements sont là, il faut être extrêmement vigilant et que les femmes se donnent aussi les moyens de vouloir ce qu'elles veulent. C'est complexe parce que ce sont des questions de genre mais aussi de vie, de singularité, d'originalité, de besoins et de projets que chacune porte en elle. L'important me semble aussi de créer ou d'assurer la pérennité d'un espace laïque réellement démocratique. On ne se comporte pas de la même façon quand on se sent surveillée, si on a peur de tels mots, etc. On ne s'exprime pas, on ne vit pas, on ne respire pas de la même façon. Quand on est habitués à la démocratie, on prend trop facilement beaucoup de choses pour acquises et il en est de même avec le féminisme. Le féminisme de la 2<sup>ième</sup> vague est jeune, il a à peine cinquante, soixante ans. Ce n'est rien dans l'histoire du patriarcat. Il y a toujours un nombre important de femmes battues et assassinées, d'esclaves sexuelles. La culture devrait, entre autre, être une mise à distance du potentiel de violence des hommes. Je me souviens que, les premières fois que je venais en France, on voyait fréquemment des mères ou des pères gifler leur enfant, la gifle faisait partie de la vie, c'était incorporé à la vie sociale, personne ne trouvait ça étrange, mais pour nous c'était violent. Il y a plusieurs éléments comme ça, quand les Français viennent au Québec, ils trouvent peut-être que les hommes sont un peu trop gentils, trop « roses », etc. Qu'est-ce que l'ennui et la colère de vie pour les uns, et qu'est-ce que la douceur de vie pour les autres? Cela passe aussi par la culture.

Elodie VIGNON – Enfin – en guise de conclusion *temporaire* – vous écrivez « Tenez-vous-en à la beauté, n'ayez peur de rien. Amortissez en vous les bruits de la civilisation. Sachez soutenir l'insoutenable : le cru de toute chose »<sup>537</sup>. Est-ce un message de votre part ?

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 143.

Nicole BROSSARD – Il y a un élément de beauté, de plaisir et de vitalité dans cette opposition. Qu'est-ce que l'insoutenable ? On pourrait en discuter mais de toute façon, qu'on le veuille ou non, l'insoutenable surgit, en réalité et quotidiennement, *via* l'écran. Oui, l'insoutenable fait partie du cours de la vie, on ne peut le nier.

(Paris, 28 mars 2012)

Titre : Mère et fille – des relations en question, ou la liberté à tout prix

Isabel Allende, *La Casa de los espíritus*, Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, Sarah Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*, Margaret Laurence, *The Diviners*

Résumé :

La relation mère-fille est duelle, ambivalente, jeu de miroirs. A la fois lieu de la matrice, lieu de maternage, et de matricide. Le couple mère-fille en appelle en effet au corps, revenant à *l'origine* de cette relation qui valorise une transmission au féminin, et ce à l'intérieur-même d'une société patriarcale tendant à assujettir les femmes. Il peut toutefois aussi devenir désastre. La fille réagit face à sa mère, première personne à laquelle elle peut s'identifier, premier lien à la vie. La confrontation est, semble-t-il, nécessaire, elle permet à l'enfant de se détacher de la figure maternelle tout en s'en servant de modèle. Afin d'éviter une union destructrice, la fille doit prendre conscience d'un amour maternel envers lequel il faut qu'elle prenne ses distances de façon à être, à son tour, quelqu'un, et plus précisément une femme. La fuite des filles, ou du moins leur recherche d'indépendance face à leur mère dans les romans analysés indique cette nécessité de se construire soi-même sans pour autant détruire le lien à la mère. L'espace prend alors une place prépondérante dans la découverte et le rétablissement de cette relation maternelle exclusive. Il s'avère être symbole de la mère, antidote contre la solitude filiale, espace à conquérir et à comprendre, lieu de résistance, incitation à écrire cette relation mère-fille. Le meurtre symbolique de la mère, illustré ici par l'absence de celle-ci lors du processus d'identification et de libération de la fille assure *a posteriori* la persistance de la relation maternelle ainsi que l'affirmation d'une lignée féminine – et non leur anéantissement.

Mots-clés : Mère, fille, relation, matrice, matricide, féminin

Titre : Mother and Daughter : Relationships at Issue, or Freedom at All Costs

Isabel Allende, *La Casa de los espíritus*, Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, Sarah Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*, Margaret Laurence, *The Diviners*

Abstract :

The mother-daughter relationship is dual, ambivalent, a hall of mirrors; it is at once the site of the womb and maternity, a veritable matrix of meaning. The mother-daughter pairing moves through the body, constantly calling attention to its origins and valorising a transmission *au féminin* even from within a patriarchal society. However, it can also prove catastrophic. Though the mother is the first person with whom the daughter identifies—her first link to life—the daughter not only reacts to her, but also pushes against her. It would appear that this confrontation is necessary, that it allows the child to detach herself from the mother even as she models herself on her. In order to avoid a destructive union, the daughter must become conscious of the maternal love from which she must take her distance if she is to become someone, and more precisely, a woman. In the novels analysed here, the daughter's flight—her quest for independence from her mother—points to her need to create herself, to come into her own without destroying the mother-daughter bond. The notion of *space* is of the utmost importance in the discovery and (re-)establishment of this exclusive filial/maternal relationship. Space becomes the symbol of the mother and the antidote to filial solitude, a site of resistance, one to be conquered and understood, and thus an incentive to write the mother-daughter relationship. The symbolic matricide—depicted in these novels through the absence of the mother during the process of identification and the liberation of the daughter—ensures, *a posteriori*, the continuation rather than destruction of the filial/maternal relationship, as well as the affirmation of a female lineage.

Key words: Mother, daughter, relationship, womb, female, women

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3  
ED 120 Littérature Française et Comparée  
Centre de Recherches en Etudes Féminines & Genres / Littératures francophones  
17, rue de la Sorbonne 2e étage, escalier C  
75230 Paris Cedex 5

QUEEN'S UNIVERSITY  
Department of French Studies  
Kingston Hall, room 301  
Kingston, ONK7L 3N6 - CANADA