

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENJEUX CRÉATEURS ET MORTIFÈRES DE LA TRANSMISSION ENTRE
MÈRE ET FILS CHEZ MADELEINE GAGNON (1995), ANNE HÉBERT (1999)
ET SUZANNE JACOB (2001)

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CHANTAL RINGUET

FÉVRIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En premier lieu, mes remerciements vont à Monsieur Simon Harel, qui a accepté de diriger cette thèse et l'a enrichie à de nombreux égards. Son soutien indéfectible, son ouverture d'esprit, sa disponibilité et son humour ont grandement contribué à l'acheminement de ma recherche.

Je remercie également Mesdames Louise Dupré et Lori Saint-Martin pour leurs commentaires éclairants lors de mon examen doctoral.

Sont aussi remerciés tous ceux qui ont manifesté un intérêt envers ma recherche. Je pense ici, entre autres, à Guillaume Lafleur et Serge Grenier, qui ont lu et commenté certaines parties du travail en cours, ainsi qu'à Chantal Gagné.

De plus, j'aimerais souligner que les sessions de formation clinique en psychanalyse au Gifric dispensées par Monsieur Willy Apollon, Mesdames Danielle Bergeron et Lucie Cantin de 1999 à 2005, ont enrichi ma réflexion d'une manière significative.

Enfin, j'aimerais souligner que l'attribution du bourse de doctorat par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) a été très profitable à l'accomplissement de la présente thèse.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
LIRE LA RELATION MÈRE-FILS. PRÉMISSES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES.....	p. 13
PREMIÈRE PARTIE. LA MATERNITÉ ET LE RAPPORT MÈRE-ENFANT. PERSPECTIVES THÉORIQUES ET CRITIQUES.....	
p. 14	
1.1. La maternité dans l'histoire : une source d'exclusion et d'aliénation.....	p. 14
1.2. Maternité et écriture. Le rapport mère-fille.....	p. 19
1.2.1. La critique du féminisme.....	p. 30
1.2.2. La critique psychanalytique du rapport mère-fille.....	p. 36
1.3. La femme vue par elle-même. Perspectives aporétiques.....	p. 47
1.3.1. Une voie alternative?.....	p. 53
1.3.2. L'oubli du père ou la fin d'un dogme?	p. 55
1.4. La relation mère-fils au confluent de plusieurs discours.....	p. 61
1.4.1. Lire la relation mère-fils.....	p. 62
1.4.2. Mère et fils. Définitions.....	p. 67
DEUXIÈME PARTIE. LA RELATION MÈRE-ENFANT DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE AU FÉMININ.....	
p. 71	
1.5. Les premières représentations de la figure maternelle dans la littérature québécoise.....	p. 71
1.6. L'apport du métaféminisme.....	p. 76
1.7. Spécificités du rapport mère-fille.....	p. 81
1.8. L'histoire des liens entre mères et fils dans la littérature québécoise au féminin.....	p. 85

CHAPITRE II

LE VENT MAJEUR : LE DEUIL INACCOMPLI DE L'OBJET MATERNEL... p. 92

PREMIÈRE PARTIE. PRÉMISSSES DE LECTURE. p. 93

DEUXIÈME PARTIE. LES MÈRES ET LES FILS DU ROMAN..... p. 104

2.1. Les mères du roman.....p. 104

2.2. Joseph Sully-Jacques et la perte des repères traditionnels associés à la masculinité.....p. 112

TROISIÈME PARTIE. L'EFFONDREMENT DE LA MAISON DU PÈRE..... p.115

2.3. L'*Unheimlich*.....p. 117

2.4. La « catastrophe »..... p. 119

2.4.1. Les choses entendues p. 119

2.4.2. Les choses vues.....p. 122

2.5. L'effondrement de la maison du père..... p. 124

2.6. Du père adoptif au père naturel. La double filiation..... p. 126

QUATRIÈME PARTIE. LE DEUIL DE L'OBJET MATERNEL..... p. 130

2.7. Le travail de deuil.....p. 130

2.7.1. Le fils témoin p. 132

2.8. Parcourir l'espace.....p. 134

2.8.1. L'espace pictural. p. 134

2.9. Trajectoires douloureuses dans l'espace psychique. La temporalité.....p. 138

2.9.1. Une chronologie perturbée.....p. 139

2.9.2. Le travail de l'imaginaire.....p. 142

2.9.3. Un récit de soi.....p. 144

2.9.4. Une architecture textuelle fragmentée.....p. 146

2.9.5. Le temps, la mort et le féminin-maternel.....p. 151

CHAPITRE III

UN HABIT DE LUMIÈRE OU LA FUSION TRAGIQUE AVEC LA MÈRE..... p. 155

PREMIÈRE PARTIE. PRÉMISSSES DE LECTURE.....p. 158

DEUXIÈME PARTIE. LA MÈRE ET LE FILS DU ROMAN.....p. 170

3.1. La mère narcissique.....p. 170

3.2. Miguel Almevida et la transgression des repères traditionnels associés à la masculinité.....p. 176

TROISIÈME PARTIE. LE DOUBLE MÈRE-FILS.....p. 182

3.3. Le double dans l'œuvre d'Anne Hébert.....p. 182

3.4. Rose-Alba, double de Miguel.....p. 185

3.4.1. La duplicité de Miguel: la poupée.....p. 192

3.4.2. De la « mère folle » à l'inceste.....p. 197

3.4.3. Rose-Alba et la folie maternelle.....p. 201

3.4.4. Le Bain des Patriarches.....p. 204

3.4.5. La noce.....p. 207

QUATRIÈME PARTIE. L'ÉMERGENCE DE L'*UNHEIMLICH* ET LA CHUTE DU DOUBLE.....p. 210

3.5. L'*Unheimlich* et la chute des identifications. La régression à l'état de bête.....p. 210

3.6. L'effondrement de la maison du père.....p. 216

3.7. La chute du double.....p. 220

CINQUIÈME PARTIE. LE DOUBLE PÈRE-FILS.....p. 229

3.8. Père et fils. Le double antérieur. p. 229

3.9. Le double antérieur : un double prémédité..... p. 232

CHAPITRE IV

LA TRANSMISSION INTER/TRANSGÉNÉRATIONNELLE DU MÉTISSAGE ET LA REMISE EN CAUSE DE LA PATERNITÉ DANS *ROUGE, MÈRE ET FILS*.....p. 238

PREMIÈRE PARTIE. PRÉMISSSES DE LECTURE.....p. 240

DEUXIÈME PARTIE. LA MÈRE ET LE FILS DU ROMAN.....p. 250

4.1. La mère rebelle.....p. 250

4.2. Luc Laurier et la quête de nouveaux repères associés à la masculinité et à la paternité.....	p. 254

TROISIÈME PARTIE. LE MÉTISSAGE ET LA TRANSMISSION INTER/TRANSGÉNÉRATIONNELLE.....p. 260

4.3. Le métissage. Perspectives contemporaines.....	p. 260
4.3.1. Le métissage dans la littérature québécoise.....	p. 262
4.3.2. Le métissage dans le roman.	p. 264
4.3.3. Deux formes de transmission: intergénérationnelle et transgénérationnelle.....	p. 266
4.4. L'héritage de Delphine : le déni des morts.....	p. 270
4.4.1. La quête de Delphine.....	p. 274
4.4.2. Le mythe familial : l'énigme d'Edmond Mat(h)ieu.....	p. 277
4.4.3. La « Suite <i>H</i> »: Les enjeux créateurs de la transmission intergénérationnelle.....	p. 278
4.4.4. Le meurtre du Hell's Angels.	p. 279
4.5. Mère et fils. Un attachement prolongé.....	p. 282

QUATRIÈME PARTIE. QUEL PÈRE, QUEL FILS? LE TRICKSTERISME ET L'ÉMERGENCE DE L'*UNHEIMLICH*. p. 286

4.6. L'effondrement de la maison du père.....	p. 287
4.6.1. Bête et mort.....	p. 297
4.7. Le Trickster : un étranger inquiétant?	p. 299
4.7.1. Père ou géniteur?	p. 304
4.7.2. Le meurtre symbolique du père.....	p. 305

CONCLUSION.....p. 309

BIBLIOGRAPHIE.....p. 321

LISTE DES SIGLES

Œuvres de Madeleine Gagnon

<i>VM</i>	<i>Le vent majeur</i>
<i>CL</i>	<i>Au cœur de la lettre</i>
<i>DS</i>	<i>Le deuil du soleil</i>
<i>FC</i>	<i>Les fleurs du Catalpa</i>
<i>CS</i>	<i>Les cathédrales sauvages</i>
<i>L</i>	<i>Lueur</i>
<i>PP</i>	<i>Pensées du poème</i>
<i>E</i>	<i>Écrire. Mémoires d'enfance</i>

Œuvres d'Anne Hébert

<i>HL</i>	<i>Un habit de lumière</i>
<i>ECS</i>	<i>L'enfant chargé de songes</i>
<i>EC</i>	<i>Les enfants du Sabbat</i>
<i>ED</i>	<i>Est-ce que je te dérange?</i>
<i>FB</i>	<i>Les Fous de Bassan</i>
<i>H</i>	<i>Héloïse</i>
<i>CB</i>	<i>Les chambres de bois</i>
<i>O</i>	<i>Œuvre poétique</i>

Œuvres de Suzanne Jacob

<i>RMF</i>	<i>Rouge, mère et fils</i>
<i>W</i>	<i>Wells</i>
<i>BE</i>	<i>La bulle d'encre</i>
<i>O</i>	<i>L'obéissance</i>
<i>LL</i>	<i>Laura Laur</i>

RÉSUMÉ

Si la relation entre mère et fille dans la fiction féminine a fait l'objet d'une pluralité d'études depuis les dernières décennies, en revanche, la relation entre mère et fils n'a pratiquement jamais été analysée. Ainsi, dans la littérature québécoise au féminin, cette problématique a été reléguée dans l'ombre de la part des critiques. Pourtant, ce fait demeure étonnant puisque nombreuses sont les auteures qui l'ont mise en scène depuis la publication, en 1945, de la nouvelle « Le torrent » d'Anne Hébert. En effet, plus d'une trentaine d'œuvres (romanesques surtout) publiées entre 1945 et 2001 se sont attachées à représenter les complexités, les tensions et la violence sous-jacentes à ce lien filial. Or, l'absence d'études sur le sujet, tout en révélant une lacune du côté des critiques et des théoriciennes de la littérature québécoise au féminin, trouve son explication peut-être moins dans le désintérêt de celles-ci à son endroit, que dans les nouvelles avenues théoriques auxquelles il se rattache.

Car si la théorisation du rapport mère-fils mérite d'être située dans le prolongement des études sur la relation mère-fille, il faut préciser qu'elle s'inscrit également en continuité avec une tendance récente du roman québécois au féminin, à savoir la représentation de la perspective masculine, qui émerge durant la décennie 1990. Dans cet ordre d'idées, il nous incombe de contribuer à l'avancement des recherches sur la relation mère-enfant dans cette littérature, en faisant sortir de l'ombre la relation mère-fils. Quelles sont les formes littéraires utilisées par les auteures pour la représenter ? À quels enjeux de transmission est-elle associée ? À l'opposé de la relation mère-fille, qui constitue la pierre angulaire de l'identité féminine, la relation mère-fils est traversée par la rupture, sous ses diverses formes. En ce sens, au lieu de faire l'éloge du Même (à travers ses difficultés, ses ruptures et ses joies), elle dévoile plutôt *ce qui échappe*, c'est-à-dire ce qui se joue à l'insu des sujets, et fait l'objet d'une transmission tantôt mortifère, tantôt créatrice. Au sein de la relation mère-fils interagissent donc un ensemble de frictions, de fractures et d'effractions, dont il s'agira, dans la présente thèse, de prendre acte à travers les formes littéraires qui en découlent. Pour y parvenir, trois œuvres romanesques qui sont exemplaires de cette situation seront convoquées : *Le vent majeur* (1995) de Madeleine Gagnon, *Un habit de lumière* (1999) d'Anne Hébert et *Rouge, mère et fils* (2001) de Suzanne Jacob. Il s'agira de dégager les écarts et les similitudes entre ces romans qui sont susceptibles d'entraîner un *déplacement* des paradigmes de la relation mère-enfant dans cette littérature.

Mots-clefs : MÈRE ET FILS, TRANSMISSION, *UNHEIMLICH*, MADELEINE GAGNON, ANNE HÉBERT, SUZANNE JACOB.

INTRODUCTION

Représenter la relation entre mère et fils¹ sur le plan scripturaire, cela consiste à inscrire la problématique oedipienne² au cœur du texte. Il s'agit, on le sait, d'une entreprise à laquelle se sont livrés de nombreux auteurs masculins par le passé³. Qu'il fasse l'objet d'une oeuvre autobiographique ou non, le lien unissant un homme à son « *premier Autre*⁴ » se révèle marquant, tant parce qu'il assigne un premier objet d'amour que parce qu'il introduit l'angoisse de castration⁵, comme le signale Freud. « Avec l'amour maternel, la vie vous fait à l'aube une promesse qu'elle ne tient jamais. On est obligé ensuite de manger froid jusqu'à la fin de ses jours...⁶ », écrivait Romain Gary. Cette affirmation, qui est empreinte d'une nostalgie troublante, évoque avec une force rare les enjeux découlant de ce lien filial. À lire les écrivains qui l'ont mis en scène, en effet, l'amour qu'il supporte semble moins immuable et désintéressé qu'il n'y paraît à première vue.

Pour une femme, toutefois, écrire le rapport entre mère et fils comporte une signification différente : une femme qui écrit sur le sujet n'est pas nécessairement la mère d'un fils (ou de plusieurs). De plus, ce geste n'obéit pas aux mêmes exigences⁷. En écrivant sur la maternité, les

¹ Dans cette thèse, nous utilisons les expressions « relation », « rapport » et « lien » comme des synonymes pour parler de la dyade mère-fils.

² Rappelons que Freud utilise la relation entre mère et fils comme le modèle lui permettant d'asseoir la théorie du complexe d'Oedipe. Voir Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par I. Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

³ Il serait exhaustif d'énumérer l'ensemble des auteurs qui l'ont mise en scène dans leurs textes. Parmi d'autres, on retiendra Georges Bataille (*Ma mère*), François Mauriac (*La vipère au poing*, *Génitrix*) et François Weyergans (*Trois jours chez ma mère*). Pour de plus amples renseignements, le lecteur consultera la bibliographie qui est située à la fin de la présente thèse.

⁴ Jacques Hassoun, *Les passions intraitables*, Paris, Éditions Flammarion, 1993, p. 29.

⁵ Sigmund Freud, « Le petit Hans », *Cinq psychanalyses*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 94-198.

⁶ Romain Gary, *La promesse de l'aube*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 36.

⁷ Dans une perspective plus large, Louise Dupré rappelle à juste titre que « pour la femme qui a été considérée comme Autre dans l'univers patriarcal et qui essaie de se construire une identité, les enjeux de l'écriture ne se posent pas de la même façon que pour les hommes. L'écrivaine se trouve dans une situation contradictoire : elle est aux prises avec un questionnement constant des processus identitaires qu'il lui faut dépasser sans pour autant ignorer ». Voir Louise Dupré, « *Entre raison et déraison* de France Théoret : esquisse d'une cartographie de l'écriture » dans Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 35.

femmes rompent avec l'aliénation qu'elle a représentée au cours de l'histoire : elles font le choix de créer, et non seulement de procréer. Et lorsqu'elles illustrent le rapport mère-fils, elles métaphorisent, à divers degrés, le désir maternel de voir le(s) fils réussir là où la mère en a été empêchée. Si la mère d'une fille voit en celle-ci son miroir, l'autre avec qui elle partagera une identité féminine, un constat s'impose à la mère d'un fils : « mon enfant est à la fois une partie de mon corps et étranger à lui⁸ ». Autrement dit, tandis que mères et filles sont solidaires d'un même combat, dans lequel il s'agit de vaincre les stéréotypes associés aux rôles sexuels, mères et fils tendent *a priori* vers des directions opposées. D'un côté, celles-ci doivent s'opposer aux normes culturelles ; de l'autre, ceux-là les épousent d'entrée de jeu. Il y a près de vingt-cinq ans, Judith Arcana soulignait : « Nous vivons dans une culture où il existe non seulement une distinction très vive entre les sexes, mais aussi une hiérarchie. Nous vivons dans la culture de la domination masculine : la société humaine contemporaine est conçue et dominée par les hommes⁹ ».

Ces remarques préliminaires, tout en frayant la voie de notre recherche sur la relation entre mère et fils dans la fiction féminine, posent d'emblée plusieurs interrogations. En effet, si l'institution de la maternité, qui s'oppose à son expérience¹⁰, a été créée par des hommes « à partir des souvenirs de dépendance et basés sur les besoins, désirs et fantasmes que les garçons ont développé à propos des femmes¹¹ », comment les femmes peuvent-elles écrire le lien mère-fils ? Comment y parvenir si, à l'origine de la domination masculine, se trouve « ce scandale que les

l'écriture » dans Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 35.

⁸ (Notre traduction. Citation originale : « my child is at once of my body and alien to it »). Judith Arcana, *Every Mother's Son. The Role of Mothers in the Making of Men*, London, The Women's Press, 1983, p. 1.

⁹ (Notre traduction. Citation originale : « We live in a culture in which there is not only a sharp distinction between the sexes, but a hierarchy. We live in the culture of male supremacy: contemporary human society is designed and dominated by men »). *Ibid.*, p. 2.

¹⁰ Pour Adrienne Rich, traditionnellement, l'expérience de la maternité est surdéterminée par son institutionnalisation, celle-ci renvoyant au contrôle que les hommes (les pères) exercent à l'endroit des femmes, de la procréation et des enfants (Voir *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, New York, Éditions Norton, 1976). En ce sens, la maternité renforce le patriarcat. Dans cet ordre d'idées, la mère incarne à la fois la religion, la conscience sociale et le nationalisme. Pour Lori Saint-Martin, il en est ainsi dans la société québécoise traditionnelle, « où la mère est la meilleure alliée du prêtre. Les mères sont également les grandes responsables du conditionnement social ; beaucoup d'entre elles poussent leurs filles à se conformer en tous points au modèle féminin traditionnel [...] ». Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 25. Selon l'auteure, ce phénomène a donné lieu à « un violent rejet de la mère qui sourd dans de très nombreux textes littéraires de femmes et qui est, en réalité, un rejet de l'institution de la maternité ». *Ibid.*, p. 25.

¹¹ (Notre traduction. Citation originale : « upon their memories of dependance, and on the needs, desires, and fantasies that boys and men have developed about women »). Judith Arcana, *Ibid.*, p. 97.

femmes font leurs filles alors que les hommes ne peuvent faire leurs fils¹² », qui constitue à la fois une injustice et un mystère ? Est-ce dans l'inadéquation fondamentale entre le féminin et le masculin évoqué par la psychanalyse¹³ que ce lien filial peut s'écrire, dans l'(in)égalité des sexes ou encore, dans leur complémentarité¹⁴ ? Quelles formes et procédés littéraires seront privilégiées en vue de son traitement ? Existe-t-il, dans le corps du texte, un espace propice à l'émergence des subjectivités maternelle et filiale ? Et comment lire le rapport mère-fils chez les auteures québécoises, une fois que l'on tient compte de ces prémisses ?

Telles sont les questions qui ont servi de points de départ à notre démarche. Estimant que la relation mère-fils, à l'instar de la relation mère-fille, « n'est pas un simple thème de l'écriture au féminin¹⁵ », comme l'a montré Lori Saint-Martin, nous avons cherché à saisir comment elle y est représentée en analysant les composantes et la structure des textes à l'étude, d'une part, et d'autre part, en tentant de découvrir si elle constitue un espace propice à penser la violence fondatrice des liens filiaux – nous y reviendrons –, auquel cas elle serait une source de déchirements, certes, mais aussi une source de rencontres inédites.

De plus, d'autres considérations ont enrichi notre réflexion. Par exemple, le fait que cette relation se déploie sous le signe de l'altérité implique qu'elle fait éclater le principe d'identité caractérisant la relation entre mère et fille. Pour cette raison, nous croyons que sa mise en scène ne saurait faire l'économie de certaines tensions, tensions dont les textes devraient porter l'inscription, et qui se distingueront sans doute de celles qui découlent du rapport mère-fille. Ainsi envisagé, le rapport mère-fils devrait ouvrir la voie à une nouvelle réflexion, dans laquelle le discours familial n'est pas perçu comme une métaphore du discours identitaire. En postulant que l'identité et l'altérité sont des concepts insuffisants pour étudier les relations familiales en littérature, nous nous prémunirons donc contre la tendance qui consiste à analyser les tensions, déchirements et ruptures associés au rapport mère-fils à un malaise, une impasse ou une crise identitaire. À partir de ces prémisses, la relation mère-fils se prêterait donc à une lecture qui en dévoile les vicissitudes. Mais quelles seraient ces vicissitudes ? Si elles renvoient à l'idée d'une violence fondatrice qui constituerait la toile de fond sur laquelle s'érigent les liens filiaux, elles se manifestent tout autant à

¹² Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 23.

¹³ On songe ici à la célèbre expression de Lacan, « il n'y a pas de rapport sexuel ». Voir Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XX. Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

¹⁴ L'idée d'une complémentarité des sexes a été développée par Elisabeth Badinter dans *L'un et l'autre* (Paris, Éditions Le Livre de poche, 1987 [1986]) et *XY. De l'identité masculine* (Paris, Éditions Le Livre de poche, 1994 [1992]).

¹⁵ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 45.

travers *ce qui échappe*, c'est-à-dire ce qui se joue à l'insu des sujets (mère et fils), se prête à la transmission et, par le fait même, donne lieu à la répétition.

Dans cet ordre d'idées, les textes que nous avons choisi d'analyser mettent en scène, sous des formes variées et chaque fois singulières, la rupture, le déchirement, l'inachèvement : tant de façons par lesquelles est transposée, sur la scène littéraire, la douloureuse question de la séparation entre mère et fils. Question que les auteures explorent, au tournant du XXI^e siècle, dans le but d'exprimer leur désir de voir naître un nouveau dialogue entre mère et enfant, entre femme et homme. Cette tendance, on le verra, est à l'œuvre dans les textes de Madeleine Gagnon, d'Anne Hébert et de Suzanne Jacob. Pour cette raison, il nous importait moins de faire l'étude d'un vaste corpus traitant des liens mère-fils, que de nous attarder à trois œuvres récentes où se déploie une relation entre une mère et un fils qui est susceptible de renouveler la théorisation du rapport mère-enfant dans la littérature québécoise au féminin.

Intérêt de la problématique

L'intérêt de notre problématique va de pair avec le renouvellement marqué des études sur la maternité et la relation mère-fille dans la littérature québécoise au féminin depuis les dernières décennies. Dans la mouvance féministe, les théoriciennes et critiques de ce champ ont produit un nombre important d'analyses et de textes théoriques pour saisir l'évolution de la figure maternelle et de cette relation dans la pratique d'écriture féminine, et dégager son influence sur les formes littéraires. Cette évolution est elle-même déterminée par la transformation du discours social sur la maternité depuis les dernières décennies – discours dont l'influence sur les œuvres parues depuis 1945 est manifeste – d'une part, et d'autre part par la redéfinition du discours critique qui l'accompagne. Les théoriciennes, et tout particulièrement celles qui s'inscrivent dans le courant du métaféminisme¹⁶, ont contribué de manière significative à l'avancement du rapport mère-fille dans la littérature québécoise au féminin en étudiant les romans, recueils poétiques et essais qui mettent en relief les enjeux éthiques et esthétiques de ce lien filial.

¹⁶ Ce terme emprunté à Lori Saint-Martin sera défini dans le premier chapitre (section 1.6).

Or, si la relation mère-fille a été l'axe favorisé pour analyser ces transformations¹⁷, il demeure étonnant que la relation mère-fils ait suscité très peu d'intérêt chez les théoriciennes de l'écriture québécoise au féminin jusqu'à maintenant. Il existe des articles consacrés aux représentations canoniques du lien mère-fils chez Anne Hébert (*Le Torrent*, 1945), Françoise Loranger (*Mathieu*, 1949) et Marie-Claire Blais (*La Belle Bête*, 1959), par exemple, mais ceux-ci sont généralement brefs. En outre, ils s'intéressent surtout au discours familial qui est à l'œuvre dans ces textes en tant que métaphore du discours identitaire (qu'il s'agisse de l'identité québécoise ou de l'identité féminine/maternelle). En ce sens, le point de départ de notre recherche découle de la constatation d'une lacune : s'il existe d'innombrables études sur le « roman familial » en littérature et, plus généralement, sur les diverses constellations familiales qui organisent les œuvres romanesques, aucune étude littéraire d'envergure n'a examiné les représentations du rapport mère-fils dans la littérature québécoise au féminin jusqu'à présent.

Objectifs

L'objectif principal de la présente thèse est d'analyser le traitement littéraire de la relation mère-fils dans trois romans récents de la littérature québécoise au féminin, en dégagant les enjeux créateurs et mortifères de transmission qu'ils comportent. On se prêterait ainsi à l'écoute de *ce qui échappe*, ce qui se trame à l'insu des sujets et qui, par le fait même, ne peut se loger sous l'égide de l'identitaire, afin de dégager les formes littéraires qui le mettent en scène. À ce premier objectif s'en ajoute un second : nous aimerions apporter une contribution aux recherches sur la relation mère-enfant dans la littérature québécoise au féminin en privilégiant une approche nouvelle, qui met à jour

¹⁷ Outre plusieurs brèves études, dont celles de Forsyth (1981), Gilbert-Lewis (1985) et Caron (2000), c'est à Lori Saint-Martin (1992, 1995a, 1995b, 1999) que l'on doit les travaux les plus significatifs sur le sujet. Voir : Louise H. Forsyth, « The Radical Transformations of the Mother-Daughter Relationship in Some Women Writers of Québec », *Frontiers*, vol. 7, n° 1, 1981, p. 44-50 ; Paula Gilbert-Lewis, « Trois générations de femmes : le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy », *Revue Voix et Images*, vol. 10, n° 3, printemps 1985, p. 165-176 ; Valérie Caron, « Le bruit des choses vivantes et Tableaux : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise », *Revue Voix et Images*, vol. XXVIII, n° 1, printemps 2000, p. 126-141 ; Lori Saint-Martin, « Mère et monde chez Gabrielle Roy » dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, t. 1, Montréal, Éditions XYZ, 1992, p. 117-137 ; Lori Saint-Martin, « Les premières mères, le premier jardin », *Revue Voix et Images*, vol. 20, n° 3, printemps 1995, p. 667-681 ; Lori Saint-Martin, « Structures maternelles, structures textuelles chez Gabrielle Roy » dans Estelle Dansereau et Claude Romney (dir.), *Portes de communication. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 27-46 ; Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « essais critiques », 1999. Signalons que ce dernier ouvrage est le plus complet sur le sujet.

les tensions créatrices caractérisant la relation mère-fils. Cette approche, on le verra, requiert l'usage de plusieurs discours théoriques qu'il s'agira de *faire dialoguer*. Parmi ceux-ci, les discours littéraire et psychanalytique figurent au premier plan. Par ailleurs, comme *Le vent majeur* et *Rouge, mère et fils* ont été très peu étudiés jusqu'à ce jour, un troisième objectif consistera à les faire sortir de l'ombre.

Définition du corpus

Au début de notre recherche, nous avons constitué un corpus général d'œuvres littéraires traitant des liens mère-fils dans la littérature québécoise au féminin, ce qui nous a permis de découvrir une trentaine de textes publiés entre 1945 et 2002. Après une lecture attentive, nous avons été en mesure de dégager certaines similitudes et tendances entre ces œuvres, toutes époques confondues : celles-ci se rapportent aux structures parentales dépeintes, au dénouement de l'histoire racontée et aux enjeux mortifères découlant de la relation en cause. Ainsi, les structures parentales présentent deux traits significatifs : dans la plupart des cas, elles sont de type triangulaire (père-mère-fils) ; de plus, elles se caractérisent par une opposition entre, d'une part, le duo mère-fils et, d'autre part, le père. De manière générale, le dénouement de l'histoire racontée obéit à quatre étapes déterminantes : un attachement mère-fils, un premier départ du fils, une situation aporétique menant au départ définitif du fils et une situation finale à caractère dramatique : l'un ou l'autre (parfois les deux) protagonistes vivent l'abandon, la solitude, la souffrance. Si ces similitudes caractérisent davantage les œuvres publiées entre 1945 et 1970, un constat frappant s'impose pour l'ensemble des œuvres du corpus : la relation entre mère et fils comporte souvent des enjeux mortifères, qui se présentent sous les formes suivantes : violence physique et/ou psychique (dont la violence verbale), meurtre et suicide.

Afin de rendre compte des formes littéraires utilisées par les écrivaines pour dépeindre ces enjeux mortifères, et dans le but de découvrir si ceux-ci se déploient en parallèle à des enjeux créateurs, nous avons retenu les trois œuvres romanesques suivantes : *Le vent majeur* (1995) de Madeleine Gagnon, *Un habit de lumière* (1999) d'Anne Hébert et *Rouge, mère et fils* (2001) de Suzanne Jacob. Selon nous, le fait que ces œuvres soient récentes devrait révéler certains enjeux créateurs associés à la relation mère-fils, en raison du fait que les écrivaines s'attardent désormais, depuis la décennie 1980, à représenter la figure maternelle sous un jour nouveau (que les mères soient plus libres qu'auparavant, cela a nécessairement une incidence dans leur relation au fils et à la fille). On peut déjà en avoir une idée grâce à la profession qu'exercent certains protagonistes dans

ces romans : ainsi, le fils du *Vent majeur* est peintre, de même que la mère de *Rouge, mère et fils*. De plus, si l'écriture des femmes québécoises accorde désormais beaucoup d'importance au point de vue de la mère¹⁸, une autre tendance s'y affirme depuis les années 1990 : il s'agit de l'insistance sur le point de vue d'un protagoniste masculin, sujet dont nous discuterons brièvement au cours des pages qui suivent. Par la mise en perspective de ces oeuvres, on pourra donc distinguer un roman centré sur la parole du fils (*Le vent majeur*), un récit qui fait alterner les voix narratives (*Un habit de lumière*) et une forme raffinée de correspondance des voix entre l'oral, l'écrit et le pensé (*Rouge, mère et fils*).

Par ailleurs, il est intéressant de constater qu'en dépit des nombreuses divergences qui les caractérisent, ces œuvres présentent certains traits communs. En effet, chacune met en scène, d'une manière originale, l'émergence de l'*Unheimlich*, c'est-à-dire de l'« inquiétante étrangeté¹⁹ » ; chacune intègre le motif de l'effondrement de la maison du père ; enfin, chacune est marquée par la dualité ou le double. Au cours de nos analyses, nous mettrons en relief le déploiement de ces concepts dans les textes retenus. Pour le moment, signalons que ces éléments, qui ne caractérisent pas la relation mère-fille, montrent d'entrée de jeu que la relation mère-fils s'articule à l'étranger/étrangeté, à la fracture, à la division. En ce sens, le fait que cette relation soit intimement liée à ce qui se trouve à l'origine tapi dans l'ombre (*Unheimlich*) signifie qu'elle pose des questions décisives, qui dépassent largement la question identitaire.

Divisions de la thèse

Dans le but de poser le cadre d'analyse retenu, le premier chapitre étayera les repères théoriques et méthodologiques nécessaires à la compréhension de la présente réflexion sur les rapports mère-fils dans la fiction féminine. Un premier temps de l'analyse sera consacré à exposer les principaux développements théoriques qui sous-tendent la réflexion qui est à l'œuvre tout au long de la thèse. On s'attardera d'abord au discours critique sur la relation mère-fille, en faisant ressortir ses avancées et ses écueils potentiels grâce aux discours psychanalytique et anthropologique. À partir de là, on exposera les perspectives aporétiques associées au discours critique des femmes sur le féminin, d'une part, et d'autre part, au discours sur le père et son « déclin ». Cela nous amènera à présenter des balises méthodologiques qui seront privilégiées pour l'analyse des œuvres. Dans un

¹⁸ À ce propos, nous référons le lecteur à l'ouvrage *Le nom de la mère* de Lori Saint-Martin que nous avons déjà cité, et sur lequel nous ferons un commentaire dans le premier chapitre.

¹⁹ Ces deux concepts, que l'on doit à Freud, seront définis dans le deuxième chapitre. Pour le moment, retenons qu'il existe trois différentes façons d'écrire le premier : *Unheimlich*, *unheimlich* et *unheimliche*. Dans l'ensemble de la thèse, nous utiliserons la première, qui est la plus courante dans les textes en langue française.

deuxième temps, il s'agira de situer la relation mère-enfant dans le contexte de la littérature québécoise au féminin. Après avoir esquissé, à grands traits, les premières représentations de la figure maternelle dans la littérature québécoise, on découvrira l'apport du métaféminisme aux théories de l'écriture québécoise au féminin. Cela nous conduira à dégager certaines spécificités du rapport mère-fille et, enfin, à dresser un bilan synthétique de la relation mère-fils dans la littérature québécoise au féminin.

Les chapitres suivants (II à IV) seront consacrés aux analyses des œuvres elles-mêmes. Le premier texte examiné sera *Le vent majeur* de Madeleine Gagnon. Nous découvrirons qu'au sein de ce roman marqué par la rupture et axé sur le point de vue du protagoniste masculin, la représentation du lien mère-fils s'articule à l'effondrement de la maison paternelle, qui est montrée sous l'angle d'une scène originaire nommée la « catastrophe ». Dans ce contexte, où l'expérience du meurtre divise le narrateur, une transmission positive de mère en fils se réalise : le regard maternel (dont l'importance se révèle décisive dans la scène originaire) propulse le fils vers la création picturale. Tout au long du roman, le deuil inaccompli de la mère, qui se répétera à travers la mort de la femme aimée, se manifeste, au plan formel, par le biais d'une errance spatiale et de fractures temporelles.

Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse du double mère-fils dans *Un habit de lumière* d'Anne Hébert, roman où la pluralité narrative est mise à l'avant-plan. Il analysera les enjeux mortifères de transmission de mère en fils qui découlent d'une relation fusionnelle articulée à la mise à l'écart du père. Il montrera l'impasse du fils qui fait face au deuil impossible de la mère. Ce deuil se manifeste d'abord par une identification « totale » à celle-ci, puis par la quête d'une figure masculine dont il tombe amoureux. Nous constaterons que la rencontre de cet homme (Jean-Ephrem de la Tour) provoque la chute du double mère-fils, qu'il faut entendre comme la chute des identifications qui occultaient la folie maternelle et l'inceste à l'œuvre au sein de ce rapport. Par ailleurs, nous découvrirons que ce premier double en dissimule un autre, qui lui est antérieur : le double père-fils.

Enfin, le quatrième et dernier chapitre examinera le roman *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob. Il jettera un éclairage sur la relation entre mère et fils, qui s'articule à la question du métissage et fait l'objet d'une double transmission, à la fois transgénérationnelle et intergénérationnelle. Il démontrera que le refoulement du métissage dans la parenté maternelle pose des enjeux à la fois mortifères et créateurs de transmission pour les personnages de la mère et du fils, qui vivent un attachement prolongé. Dans ce contexte où le fils éprouve la difficulté de devenir un homme, se déploie une réflexion sur la paternité dont il est le porte-parole, et qui donne lieu à une représentation novatrice de la chute de la maison paternelle. Au terme de ces analyses, nous serons en mesure de

dégager les enjeux de transmission mortifères et créateurs entre mère et fils dans les œuvres retenues. Cela nous permettra de mettre en relief certains écarts et similitudes entre la relation mère-fils qui s'y déploie et celle entre mère et fille qui est représentée dans le roman québécois au féminin. Par ailleurs, nous serons en mesure de dégager certaines particularités relatives aux autres relations parentales dépeintes dans les romans de notre corpus (mère-fille, père-fille, père-fils).

Un nouveau dialogue entre les sexes ?

Ce désir d'en savoir davantage sur les motifs qui conditionnent la représentation du rapport mère-fils chez les auteures québécoises s'éprouvera donc dans une lecture qui interroge l'inscription d'un nouveau dialogue entre les sexes dans les œuvres, un tel dialogue constituant l'un des enjeux décisifs de l'époque moderne, comme l'a souligné Françoise Collin²⁰. Notre thèse s'inscrit ainsi dans une démarche de lecture centrée sur le « passage de la différence au différend²¹ », où « [i]l ne s'agit plus de faire varier un énoncé à une seule voix, de changer le ton ou les paroles de la même chanson mais de passer à la polyphonie²² ». Autrement dit, si la question de la différence – sexuelle notamment – a été au centre des préoccupations des intellectuels de la fin du siècle dernier (Derrida, Cixous, Collin et autres), le rapport entre les sexes est dorénavant l'objet d'un agir : car il s'est révélé un enjeu politique, ainsi que l'a souligné Geneviève Fraisse²³. Or ce passage ouvre une nouvelle ère non seulement à cette question mais, plus largement, aux rapports humains : « Être deux désormais à parler la différence des sexes, dans deux langues qui se comprennent et qui parfois même cherchent à s'entendre (au sens le plus physique du terme : "je t'ai entendu-e") – constitue en soi une novation²⁴ ». En ce sens, l'apport fondamental du différend est d'engager un registre d'échanges inédit. Car, comme le signale encore Collin,

[l]a vérité des sexes a cessé d'être identifiable. Elle ne relève ni du fait séculaire, ni d'une représentation qu'on en donnerait a priori, au nom de la théorie ou de l'utopie : la vérité des

²⁰ Françoise Collin, *Le différend des sexes*, Paris, Éditions Pleins Feux, coll. « Lundis philosophie », 1999.

²¹ Geneviève Fraisse, *La différence des sexes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 1996, citée par Françoise Collin, *Ibid.*, p. 11.

²² Françoise Collin, *op. cit.*, p. 11-12.

²³ Voir Geneviève Fraisse, *op. cit.*

²⁴ Françoise Collin, *op. cit.*, p. 11.

sexes n'est pas représentable. Mais elle est désormais en mouvement : elle est en action. *La différence des sexes est devenue une praxis. Une praxis de l'irreprésentable.*²⁵

Si elle semblait d'abord se limiter à la résolution des inégalités sociales et économiques, cette *praxis* entraîne pourtant un déplacement des identités sexuées et des pratiques sexuelles, de même qu'un trouble dans l'ordre de la génération et des générations. Car le fait que le remaniement de l'ordre sexué comporte des enjeux plus déterminants que celui de l'ordre économique ou politique implique des conséquences imprévisibles : « la révolution des sexes comporte des effets à longs termes immaîtrisables²⁶ ». Cette situation suscite plusieurs interrogations qui sont très pertinentes dans le cadre de notre étude : Quelles seront les conséquences de ce remaniement pour les générations futures ? Quel sera leur impact sur la transmission ? Et, plus largement, quelles en seront les conséquences pour la procréation humaine ? Reposera-t-elle davantage sur des fondements biologiques et juridiques ou sur des fondements symboliques ? Dès lors, comment définir la maternité et la paternité ?

Ce débat centré sur la différence sexuelle, on le voit, s'inscrit dans un débat et un processus plus vaste et très actuel concernant le statut général de la sexualité et de la procréation humaines. Au sein de celui-ci, les femmes ont joué un rôle de première importance : « Leur mouvement n'a pas été un mouvement de revendications sectorielles et catégorielles et il a, dans ses manifestations publiques comme par son cheminement souterrain, débordé leurs prévisions²⁷ ». Depuis la fin du siècle dernier, on constate donc que leur implication a suscité des changements qui étaient fort peu soupçonnés au départ ; c'est pourquoi l'on peut affirmer, avec Françoise Collin, que « les femmes sont aujourd'hui le pivot de ce qui change²⁸ ». En ce sens, il revient aux femmes de déployer dans l'écriture une nouvelle façon d'entrer en dialogue avec l'autre qui se supporte d'une éthique particulière, où la liberté de procréer et les effets incontrôlables du remaniement de l'ordre sexué doivent être simultanément pris en compte.

Sur un autre plan, cette responsabilité qui revient aux femmes mérite d'être associée au renouvellement du discours théorique sur les rapports homme-femme dans le roman québécois au

²⁵ *Ibid.*, p. 59.

²⁶ *Ibid.*, p. 61.

²⁷ *Ibid.*, p. 61.

²⁸ *Ibid.*, p. 61. À ce débat concernant l'inscription des femmes dans le social et, plus précisément, leur statut de sujet à part entière, la philosophie contemporaine a répondu par un courant important qui ouvre une troisième voie qualifiée de post-moderne. Voir à ce sujet le propos que développe Collin à la page 41 de l'ouvrage déjà cité.

féminin, celui-ci résultant d'une part des changements qu'a apportés la nouvelle réflexion sur la maternité qui s'est développée depuis plusieurs années dans l'écriture des femmes et, d'autre part, de l'insistance sur la perspective masculine par les auteures. Comme l'a souligné récemment la critique, les romancières manifestent désormais « un intérêt tout nouveau pour l'homme²⁹ », cet aspect novateur de leur écriture ayant atteint des propensions étonnantes durant les années 1990, moment où « le statut de l'homme dans les textes de femmes change radicalement³⁰ » : après avoir été délaissé durant les deux décennies précédentes, il est alors revenu en force dans leurs textes³¹. Ainsi, Katri Suhonen remarque que sur une cinquantaine de romans qui mettent en scène un personnage masculin, plus de la moitié ont été écrits au cours des années 1990 et au début des années 2000³², ce qui représente une progression substantielle comparativement aux décennies antérieures. Deux raisons semblent motiver l'attention particulière que reçoit l'homme dans les textes féminins : parce qu'ils incarnent le système patriarcal contre lequel les protagonistes se révoltent, les personnages masculins soutiennent la cause des femmes ; de plus, la transformation du destin des hommes dans une société qui a été considérablement modifiée par le féminisme incite les auteures à mettre en scène l'expérience masculine. Pour ces raisons, la critique remarque que « les textes de femmes publiés à la fin du deuxième millénaire au Québec s'ouvrent, plus que jamais, à la question de la condition masculine³³ ».

Ainsi, on attribue désormais aux romancières la possibilité de représenter « une maternité enfin définie *par les femmes* (plutôt qu'imposée par la société)³⁴ », de même que le pouvoir de

²⁹ Katri Suhonen, *Prêter la voix : le discours masculin chez les romancières québécoises à la fin du XX^e siècle*, thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 6. L'auteure souligne que cet intérêt est perceptible surtout chez les romancières des années 1990.

³⁰ *Ibid.*, p. 14.

³¹ Suhonen remarque que le protagoniste masculin avait pourtant occupé « une place de prédilection dans les écrits des femmes d'antan pour une raison évidente : une femme ne pouvait pas créer, disait-on, de la "vraie" littérature ». *Ibid.*, p. 6. La perspective masculine – que l'on retrouve chez Anne Hébert, Marie-Claire Blais et Gabrielle Roy – dotait en effet l'œuvre d'une dimension universelle, tandis que la perspective féminine était associée à la littérature personnelle, et avait une faible portée sociale pour cette raison. On retrouve aussi cette idée dans Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*.

³² Comme le rapporte Suhonen, « Vingt-huit d'entre eux sont parus au cours des années 1990 et au début des années 2000, alors qu'auparavant, il n'en paraissait que quelques-uns par décennie ». *Ibid.*, p. 14.

³³ *Ibid.*, p. 15. Selon l'auteure, les écrits antérieurs des femmes québécoises qui présentent le point de vue d'un protagoniste masculin, ceux issus des années 1980 surtout, avaient pour objet de mettre en scène « l'impasse du système patriarcal » (*Ibid.*, p. 18), tandis que ceux des années 1990 « entament une réflexion sur la masculinité proprement dite, sur les origines du modèle identitaire patriarcal et sur les avenues ouvertes à l'homme d'aujourd'hui, différentes de celles de son père » (*Ibid.*, p. 18).

³⁴ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 14.

participer à l'approfondissement du « passage de la différence au différend » évoqué précédemment. Mais si, comme le souligne Suhonen, « [p]lusieurs récits contemporains [de femmes] montrent que l'homme a du mal à fonctionner dans la société actuelle³⁵ » une fois le renversement des discours patriarcaux établi, il faut pourtant s'interroger sur les limites du discours féministe face au nouveau dialogue entre les sexes dont il est question. En d'autres termes, l'homme est-il représenté uniquement par les auteures pour servir la visée féministe qu'elles poursuivent, ou parce que sa présence est indispensable à l'instauration d'un échange entre les sexes qui sera profitable à chacun : à la femme et à l'homme, certes, mais aussi au couple, à la famille et à la société (ces deux aspects n'étant nullement inconciliables) ? Selon cette deuxième perspective, l'espace romanesque constituerait le lieu d'une rencontre inaugurale entre les subjectivités féminine et masculine, fondée non plus sur la revendication, mais sur le désir de l'Autre. Or, une telle perspective est plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. C'est pourquoi il nous incombe, dans la présente thèse, de concourir à « faire apparaître précisément la *multiplicité* des visages et des préoccupations féminines³⁶ » qui se profilent dans les textes, en faisant le pari que la relation entre mère et fils condense bon nombre de ces préoccupations. Souscrivant ainsi à l'invitation lancée par Julia Kristeva dans « Le temps des femmes », nous croyons que, « [d]u croisement de ces différences, il est important que surgisse de manière plus précise, moins publicitaire, mais plus vraie la *différence fondamentale* entre les deux sexes³⁷ ».

³⁵ Katri Suhonen, *op. cit.*, p. 6.

³⁶ Julia Kristeva, « Le temps des femmes » dans *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Éditions Fayard, 1993, p. 305.

³⁷ *Ibid.*, p. 305.

CHAPITRE I

LIRE LA RELATION MÈRE-FILS. PRÉMISSES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

Le présent chapitre se divise en deux sections principales. Il s'agira, dans la première section, de poser les repères essentiels à l'analyse de la relation entre mère et fils dans la littérature québécoise au féminin. Si, dans la mouvance féministe, de nombreuses études sur la relation mère-fille dans la littérature ont vu le jour depuis les dernières décennies, il en va tout autrement de la relation mère-fils. Pour cette raison, il nous est apparu nécessaire de passer en revue certaines étapes déterminantes ayant mené à la constitution d'un discours théorique sur le lien mère-fille dans la littérature des femmes, dans le but d'en extraire les principes fondateurs, pour ensuite en interroger la pertinence et les écueils potentiels dans le cadre de l'analyse de la relation mère-fils. Cette section exposera donc les étapes ayant permis d'établir le socle théorique de notre étude et la méthodologie utilisée.

La deuxième section se penchera de manière plus précise sur les différentes étapes ayant mené à la constitution d'un discours théorique et critique sur la relation mère-enfant dans la littérature québécoise au féminin. Après avoir brossé le portrait des principales représentations de la figure maternelle dans cette littérature, nous examinerons l'apport du métaféminisme, pour ensuite dégager certaines spécificités de la relation entre mère et fille. Afin d'obtenir une vue d'ensemble des liens mère-fils dans la littérature québécoise au féminin, la dernière partie de notre exposé en présentera un bilan synthétique. L'ensemble des éléments recueillis dans cette section constitueront les points d'ancrage des analyses qui seront présentées dans les chapitres suivants. En d'autres termes, ils devraient permettre une meilleure compréhension de la représentation de la relation mère-fils dans les oeuvres.

PREMIÈRE PARTIE

LA MATERNITÉ ET LE RAPPORT MÈRE-ENFANT. PERSPECTIVES THÉORIQUES ET CRITIQUES

1.1. La maternité dans l'histoire : une source d'exclusion et d'aliénation

Les féministes de toutes les époques l'ont décrié à plusieurs reprises : jusqu'au XX^e siècle tardif, la maternité a représenté une source d'oppression majeure pour les femmes. De Simone de Beauvoir à Julia Kristeva, Hélène Cixous et Luce Irigaray, d'Adrienne Rich à Karen Horney, de France Théoret à Lori Saint-Martin, nombreuses sont les théoriciennes qui ont montré à quel point la maternité a été une cause d'exclusion et d'aliénation pour celles-ci. Une *cause d'exclusion*¹, d'abord, parce que les femmes étaient réduites à une fonction de reproductrices, ce qui renforçait la domination masculine : « Le fait qu'elles portent en leur corps la vie nouvelle a justifié pendant des millénaires leur infériorité sociale (fabriquée plutôt que naturelle) et leur subordination à l'homme² ». En tant que destin féminin par excellence³, la maternité a ensuite été une *cause d'aliénation* : car, tout en conférant aux

¹ Selon Adalgisa Giorgio, « Le manque de subjectivité, c'est-à-dire la capacité d'assumer une position d'énonciation, de dire "je", est à la fois l'origine et la conséquence de l'exclusion traditionnelle des femmes de la sphère culturelle ». (Notre traduction. Citation originale : « Lack of "subjectivity" – the ability to assume a position of enunciation, of saying "I" – is both the origin and the consequence of women's traditional exclusion from "culture" and their confinement to the realm of "nature" »). Adalgisa Giorgio, « Writing the Mother-Daughter Relationship. Psychoanalysis, Culture, and Literary Criticism », dans Adalgisa Giorgio (dir.), *Writing Mothers and Daughters : Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2002, p. 13.

² Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 19. Ici, le propos de Saint-Martin fait écho à celui de plusieurs féministes, dont Nancy Chodorow. Voir Nancy Chodorow, *Feminism and Psychoanalytic Theory*, New Haven et London, Yale University Press, 1989.

³ On sait que pour Freud, la maternité représentait le destin privilégié de la féminité. Il est bien connu qu'une telle idéalisation de la maternité par le fondateur de la psychanalyse a été largement contestée par la critique féministe.

femmes un statut de recluses dans la sphère privée (la maison), elle les a assujetties au patriarcat⁴. Sur ce point, Collette Guillaumin rappelle que

[l]es enfants appartiennent au père, on le sait, et il n'y a pas si longtemps qu'il fallait, pour qu'une mère puisse faire traverser une frontière à l'enfant, qu'elle soit munie d'une autorisation du père, la réciproque ne se posant pas. [...] La possession des enfants, « production » des femmes, relève encore juridiquement des hommes en dernier ressort ; les enfants continuent d'appartenir au père, même lorsque leur mère en a la charge matérielle en cas de séparation.⁵

Une telle situation, où l'expérience de la maternité, qu'elle soit effective ou potentielle, est « surdéterminée et faussée par l'institution de la maternité, à savoir les dispositions sociales, matérielles et idéologiques qui font en sorte que le pouvoir de procréation, ainsi que les femmes elles-mêmes et leurs enfants, restent soumis à la Loi des Pères⁶ », a causé d'importants préjudices aux femmes. Voilà ce que soutiennent de nombreuses féministes dont les travaux se situent en continuité avec la réflexion développée par Adrienne Rich dans son ouvrage désormais canonique intitulé *Of Woman Born*⁷, où elle rappelle de façon très juste qu'il est fondamental de distinguer l'expérience de la maternité de son institution puisque, comme elle le rappelle, « [a]u cours de notre longue histoire, nous [les femmes] avons

⁴ Pour désigner cette réalité, Françoise Collin a forgé le néologisme « mpère », qu'elle explique ainsi : « La mère est une invention du père. La mère (comme *mater*) est mise en place par le patriarcat pour assurer sa pérennité : c'est une mpère. Dans la mère, la femme est baillonnée, réduite au silence, rendue inoffensive. On lui ferme la bouche avec un pénis ou un enfant. [...] La maternité est une mpaternité : elle se vit hors de l'homme mais sous son contrôle. [...] L'enfant n'est pas un enfant de femme mais un enfant de père, et mpère ». Françoise Collin, « Des enfants de femmes ou assez mômifié » dans *Les enfants des femmes*, Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 81. Pour Collin, l'émancipation des femmes ne peut donc se faire qu'à une condition : leur « dématernisation ». « C'est peut-être en démystifiant la maternité, telle qu'elle nous a été imposée, que nous deviendrons femmes, et que, aussi, nous deviendrons ces autres mères, ces mères légères, ces mères-filles, ces mères-sœurs, porteuses d'une affection hors la Loi [...] Être mère, c'est établir une relation privilégiée avec un ou des autres, mais des relations relatives comme toutes : la maternité a besoin d'humour, et de la subversion de l'humour ». Françoise Collin, « Humour et amour », *Les enfants des femmes*, Les Cahiers du Grif, Éditions Complexe, 1992, p. 24.

⁵ Collette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté-Femmes Éditions, 1992, p. 22.

⁶ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 24.

⁷ Adrienne Rich, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, New York, Éditions Norton, 1976.

souffert les contraintes de l'institution, comme si elles étaient une loi de la nature⁸ ». Plus récemment, Nancy Huston émettait un constat semblable dans son *Journal de la création* :

L'histoire de l'humanité est l'histoire d'un très long processus de mainmise par les hommes sur la fécondité féminine, à travers des institutions patriarcales telles que la filiation paternelle, le mariage avec exigence de la virginité, la proscription d'adultère pour les femmes, et ainsi de suite.⁹

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que la critique de l'institution de la maternité ait donné lieu au rejet de l'enfantement. De façon unanime, les féministes ont d'abord perçu la maternité comme une source d'oppression majeure dont il fallait s'émanciper, quel qu'en soit le coût, puisque « le prix à payer pour être mère¹⁰ » avait été très élevé. À cet égard, Lori Saint-Martin rappelle que

Simone de Beauvoir (1949, t. II : 159) n'y voit qu'un piège et décrit avec horreur l'aliénation de celle qui sait que « jour après jour, un polype né de sa chair et étranger à sa chair va s'engraisser en elle » ; Shulamith Firestone (1970 : 206) affirme que les femmes ne seront libres que lorsque les nouvelles technologies de la reproduction les auront déchargées du fardeau de la reproduction de l'espèce. En 1972, un groupe de femmes françaises (Collectif Les Chimères, 1975 : 102) note qu'avoir un enfant, à l'heure actuelle, signifie se condamner ou à la dépendance économique (situation spécialement précaire dans nos sociétés modernes où plus de la moitié des mariages se soldent par un divorce), ou à la double ou triple journée de travail, et en conclut que « Le seul choix logique serait le refus de la maternité tant que procréation et prise en charge seront confondues ». ¹¹

On sait que cette prise de position n'est pas exclusive aux théoriciennes françaises et américaines : elle a été partagée par plusieurs autres, parmi lesquelles il faut compter

⁸ Adrienne Rich, *Naître d'une femme: la maternité en tant qu'expérience et institution*, traduit de l'américain par Jeanne Faure-Cousin, Paris, Éditions Denoël-Gonthier, 1980, p. 274.

⁹ Nancy Huston, *Journal de la création*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, coll. « Libre à elles », p. 229. L'auteure ajoute : « Depuis deux siècles, surtout en Occident, ce processus commence à s'inverser ; et, du coup, on constate qu'un nombre toujours croissant de femmes reviennent à la pratique de l'art, de tous les arts ». *Ibid.*, p. 229.

¹⁰ Nous empruntons ici le titre d'un ouvrage de Martine Ross, *Le prix à payer pour être mère*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1983.

¹¹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 26-27.

beaucoup de Québécoises. Ainsi que le rappelait Monique LaRue il y a quelque vingt-cinq ans :

[...] les femmes de ma génération ont souvent commencé la vie en refusant la maternité. Moi, quand j'avais vingt ans, je ne voulais pas avoir d'enfant. C'était radical. La maternité nous apparaissait comme un esclavage [Beauvoir], comme une façon de réduire la femme. Ce sentiment était assez fort. Il nous a fallu justement toute une démarche pour accepter l'évidence.¹²

Certes, il n'en va pas de même au tournant du XXI^e siècle que trente ans auparavant. Depuis les dernières décennies, les féministes occidentales ont examiné les tensions sociales, culturelles et psychologiques qui ont participé à l'édification de l'institution de la maternité. Cela les a amenées à transcender les apories de la maternité – telles l'ancien clivage entre la maternité et la création artistique¹³ – et le sentiment de matrophobie dont étaient empreints les premiers textes féministes¹⁴. Mais il ne faut pas oublier que le parcours des premières

¹² Monique LaRue dans *Le Devoir*, 26 juin 1982, interview cité par Karen Gould dans « Refiguring the Mother : Quebec Women Writers in the 80s », *International Journal of Canadian Studies/Revue Internationale d'études canadiennes*, n° 6, Fall/Automne 1992, p. 115. À propos de cette citation de LaRue, Susan Ireland estime que l'auteure y dresse un portrait où maternité et servitude vont de pair. Voir Susan Ireland, « The Figure of the Mother in the Novels of Monique LaRue », dans Roseanna Lewis Dufault (éd.), *Women by Women : The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, p. 34. Au Québec, si la popularité de la maternité a décliné durant cette période, en contrepartie, les différents domaines de la création artistique ont connu une éclosion très prolifique. Au sein de ceux-ci, en effet, les nouvelles venues se sont imposées avec force « en tant que femmes » comme jamais cela n'avait été le cas auparavant. Il en est ainsi car « [l']apparition des mouvements de femmes va donner un souffle considérable à cet ensemble de créations. En effet, une dialectique subtile pourra désormais se créer entre les écrivaines, les artistes, les cinéastes, les journalistes et, plus tard, les chercheuses, d'une part, et les réflexions et les analyses du mouvement des femmes, d'autre part ». Collectif Clio, *Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Éditions Le Jour, 1992, p. 561.

¹³ Que le lien intrinsèque entre ces deux sphères se situe au cœur de toute production féminine, cela ne fait aucun doute. Il y a trente ans, Julia Kristeva l'avait bien cerné lorsqu'elle affirmait qu'« une véritable innovation féminine (dans quelque champ social que ce soit) n'est pas possible avant que soient éclairées la maternité, la création féminine et le rapport entre elles ». Julia Kristeva, « Un nouveau type d'intellectuel : le dissident », *Tel Quel*, n° 74, 1977, p. 6-7, citée par Saint-Martin, *op. cit.*, p. 19. C'est justement ce rapport qui a été mis à l'avant-plan de nombreux textes de théorie et de fiction au cours des dernières décennies, dans lesquels on retrouve une réflexion inaugurale sur l'émergence d'une subjectivité féminine qui s'exprime à la fois par le biais de la création et de la procréation.

¹⁴ Comme le souligne Susan Ireland citant Showalter, « [l]eur travail a rendu possible le passage de la matrophobie des années cinquante et soixante à une "quête courageuse et soutenue de la mère" ». (Notre traduction. Citation originale : « Their work has helped shift the focus from the matrophobia of

féministes a été jonché de difficultés qui rendaient compte d'une situation critique, où la maternité représentait une impasse magistrale¹⁵. En somme, ces prémisses montrent que l'émancipation de la maternité en tant que *cause d'exclusion et d'aliénation* a exigé la réalisation d'un trajet pénible et douloureux par les femmes, d'une part, et que, d'autre part, elle s'est articulée à deux grands axes chez les théoriciennes comme chez les auteures : les liens entre la procréation féminine et la création artistique, et la relation entre mère et fille.

Pour bien comprendre l'actualité de la réflexion sur la maternité et le rapport mère-enfant, qui est au cœur de notre étude, il importe de la situer dans le contexte plus vaste des études féministes qui se sont développées au cours de la dernière décennie en Amérique du Nord et en Europe. Dans cet ordre d'idées, la prochaine section fera état, à grands traits, de la redéfinition générale de la maternité qui a émergé dans le champ de l'écriture des femmes occidentales au cours des trois dernières décennies. Certes, on pourrait rétorquer que plusieurs de ces références (parmi lesquelles figurent Rich, Cixous, Irigaray et Kristeva) sont dépassées. C'est en effet à titre de références représentatives d'un discours d'époque qui est le point de départ d'une filiation théorique qui nous amènera jusqu'à René Major, Françoise Collin et Françoise Héritier puis, plus près de nous, jusqu'à Jacques André, Michel Tort et Willy Apollon qu'elles seront utilisées. Cette filiation qui s'échafaudera au fil du texte nous permettra de découvrir les impasses du féminisme, de même que celles d'une psychanalyse centrée sur le père. En ce sens, ces références issues des années 1970 représentent des

the 1950s and 1960s to "a courageously sustained quest for the mother" ».) Susan Ireland, *loc. cit.*, p. 35. L'auteure cite Elaine Showalter, *The New Feminist Criticism*, New York, Pantheon Editions, 1986. Nous reviendrons sur la question de la matrophobie dans la prochaine section.

¹⁵ Si les tensions entre la féminité et la maternité ont été exacerbées au cours des périodes marquées par le règne du patriarcat, il ne faut pas oublier qu'elles existent encore. Ainsi, ces tensions ne peuvent être réductibles à l'oppression sociale des femmes. Récemment, la psychanalyste Caroline Eliacheff et la sociologue Nathalie Heinich en ont résumé les enjeux principaux de la manière suivante : « Toute femme accédant au statut de mère se trouve confrontée à deux modèles d'accomplissement, correspondant à des aspirations le plus souvent contradictoires : soit mère, soit femme ; soit maillon d'une lignée familiale, soit individu doté d'une personnalité spécifique ; soit dépendante, soit autonome ; soit respectable, soit désirable ; soit dévouée aux autres, soit vouée au "constant programme de ses perfections personnelles", comme disait la duchesse de Langeais ; ou même, soit procréatrice, soit créatrice ». Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 2002, p. 18. Les auteures citent Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

matrices de sens qui permettront de cerner les modifications des discours élaborés dans la mouvance du féminisme, d'une part et d'autre part, de la psychanalyse.

1.2. Maternité et écriture. Le rapport mère-fille¹⁶

On le sait : au cours des années 1970, l'émergence des mouvements féministes a donné lieu à une importante redéfinition de la maternité dans la culture occidentale, qui s'est articulée principalement à la relation entre mère et fille. Dans la postérité de Simone de Beauvoir¹⁷, c'est Adrienne Rich qui, la première, a donné le coup d'envoi de la réflexion féministe élaborée autour cette relation. Dans *Of Woman Born*, Rich définit la maternité comme une expérience spécifiquement féminine, et montre comment le patriarcat l'a organisée et transformée en institution oppressive, en promouvant l'exploration de la catharsis primordiale entre mère et fille qui, bien qu'elle ait été reléguée dans l'ombre, représente toutefois « la grande histoire non écrite¹⁸ ».

¹⁶ Il serait fastidieux de rappeler l'ensemble des développements théoriques dont la maternité a fait l'objet depuis les trois dernières décennies. Cela, d'autant plus que le sujet de notre thèse est la relation entre mère et fils et non celle, plus connue, entre mère et fille. C'est pourquoi nous nous contenterons, dans la présente section, de rappeler seulement *certain*s aspects de ces développements qui sont susceptibles d'enrichir nos analyses textuelles. Il importe de noter que nous nous sommes inspirée, dans la présente section, du très bon article d'Adalgisa Giorgio que nous avons déjà cité. Voir Adalgisa Giorgio, *loc. cit.*, p.11-45.

¹⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, t. I et II, 1949.

¹⁸ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 223. Rich, en insistant sur la dévalorisation de la relation mère-fille par le patriarcat, a pointé l'écueil déterminant qui caractérise bon nombre de représentations de la relation mère-fils dans les termes suivants : « Que ce soit dans la doctrine théologique ou dans l'art, ou en sociologie, ou dans la théorie psychanalytique, c'est la mère et le fils qui représentent le dualisme déterminant. Faudrait-il s'en étonner, quand théologie, art et théorie sociale sont l'œuvre des fils? » (*Ibid.*, p. 223). Mais si les hommes s'en sont servi, au cours des siècles passés, pour renforcer les oppositions binaires à la base du système patriarcal, on peut toutefois postuler que les écrivaines contemporaines qui se sont attachées à la mettre en scène poursuivaient une entreprise fort différente, où l'enjeu fondamental consistait à dépasser ce type de catégories. Dans une perspective plus large, Adalgisa Giorgio remarque un élément très intéressant pour nous, à savoir que plusieurs auteures occidentales ayant écrit à propos de leur expérience de la maternité ont privilégié la relation à l'enfant garçon. (Adalgisa Giorgio, *loc. cit.*, p. 33, note 19). Fait à signaler, Giorgio ne mentionne aucune de ces auteures. Selon la théoricienne, qui cite Naomi Segal à l'occasion, tout se passe comme si « the crisis for feminism must always be about the masculine and how it enters our bodies ». *Ibid.*, p. 33. L'auteure fait référence à Naomi Segal, « Motherhood », dans Elizabeth Wright (ed.), *Psychoanalysis and Feminism : A Critical Dictionary*, Oxford, Blackwell, 1992, p. 268. À cet égard, Giorgio estime que les textes « Stabat Mater » (1983) de Kristeva, *Of Woman Born* (1976) de Rich, *Our Mothers' Daughters* (1979) et *Every Mother's Son* (1983) de Arcana sont des exemples incontournables.

Adalgisa Giorgio, dans un article récent sur l'évolution de la relation mère-fille dans les littératures occidentales, a bien montré que ce sujet a connu un développement croissant dans la deuxième moitié du XX^e siècle¹⁹. L'auteure note avec pertinence que l'entreprise de Rich, dans *Of Woman Born*, a permis l'éclosion d'un nombre important d'études qui allaient s'imposer sur la scène littéraire occidentale au tournant du XXI^e siècle²⁰. Dans cette entreprise originale, l'enjeu consistait à retrouver un savoir qui circule entre femmes et dont l'origine remonte au corps-à-corps avec la mère, afin d'asseoir la subjectivité féminine sur des assises qui lui soient propres : « Avant l'existence d'un rapport de sororité, il y avait la conscience, transitoire et sans doute fragmentaire, mais unique et cruciale, du rapport entre mère et fille²¹ ». Au sein du projet novateur mis sur pied par Rich, « [é]crire la grande histoire encore non écrite entre mère et fille constitue le premier pas en vue d'assouvir le désir des femmes de créer un monde dans lequel des mères et des filles fortes seront la norme²² ».

Si tant de textes centrés sur la relation mère-fille ont connu un essor prolifique, cela témoigne du véritable malaise que les femmes éprouvaient face au *logos*, qui était issu d'une longue tradition philosophique amorcée avec Aristote, et dont les femmes avaient été exclues. Comment, en effet, explorer les généalogies maternelles avec les mots des hommes, avec un système conceptuel masculin²³ ? Voilà la question problématique à laquelle les premières

¹⁹ Adalgisa Giorgio, *loc. cit.* p. 11-45.

²⁰ L'auteure fait référence notamment aux travaux de Alice Walker et Nancy Friday aux États-Unis, et à ceux de Luce Irigaray, Hélène Cixous et Julia Kristeva en France. Nous reparlerons de l'apport de ces trois dernières théoriciennes au cours des prochaines pages.

²¹ Adalgisa Giorgio, *loc. cit.*, p. 12. (Notre traduction. Citation originale : « Before sisterhood, there was the knowledge – transitory, fragmented, perhaps, but original and crucial – of mother-and-daughterhood »). L'auteure fait référence à Rich, *op. cit.*, p. 225. Pour Giorgio, « L'analyse faite par Rich de "l'institution" de la maternité nous mène à une quête fascinante à travers les mythes, la religion, l'anthropologie et la psychanalyse afin de mettre à jour la répression patriarcale qui s'exerce contre la primauté de la mère dans le développement psychosocial de la femme ». (Notre traduction. Citation originale : « Rich's analysis of the "institution" of motherhood takes us on a fascinating journey through myth, religion, anthropology and psychoanalysis to uncover the patriarchal repression of the primacy of the mother in the psycho-social development of the female individual »). Adalgisa Giorgio, *loc. cit.*, p. 11.

²² Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 225. (Notre traduction. Citation originale : « Writing the great unwritten mother-daughter story constitutes the first step toward fulfilling women's "desire to create a world in which strong mothers and strong daughters will be a matter of course" »).

²³ Sur ce point, Giorgio fait remarquer que « le défi auquel font face les femmes tient à la difficulté d'amener à un niveau de conscience aigu et à mettre en lumière ce que le système de représentation actuel ne reconnaît pas, tout en l'effaçant et en le consignnant à la sphère de l'inconscient, c'est-à-dire le

féministes se sont heurtées. En France, les travaux de Luce Irigaray, Hélène Cixous et Julia Kristeva (dénommées « la Sainte trinité ») ont été déterminants à cet égard. Toutes trois se sont intéressées au langage en tant qu'il est à la fois la pierre d'assise de l'ordre patriarcal et le lieu où il s'effondre ; dans cette perspective, elles ont tenté d'établir un langage féminin qui recèle des connotations maternelles et qui, de ce fait, remet en cause les normes masculines. Cependant, chacune l'a envisagé sous un angle différent. Pour Irigaray, il est l'expression du désir féminin²⁴ et, pour cette raison, une précondition pour l'inscription des femmes dans l'ordre symbolique. Chez Cixous, il prend consistance dans l'« écriture féminine²⁵ », qui regorge de métaphores maternelles²⁶. Dans la même optique, chez Julia Kristeva, les rythmes corporels prélinguistiques qui sont issus de la fusion pré-oedipienne avec la mère appartiennent autant aux femmes qu'aux hommes²⁷.

Irigaray, en faisant le « procès » du *logos*, a bien montré l'impasse que représentait le fait de prendre la parole avec les mots de l'Autre²⁸, alors que ces mêmes mots ont marginalisé

"féminin tourné vers la maternité" et la relation mère-fille ». (Notre traduction. Citation originale : « The challenge facing women is how to bring to consciousness and represent what the current systems of representation do not recognise and moreover obliterate by consigning it to the unconscious, namely, the "maternal-feminine" and the mother-daughter relationship »). Adalgisa Giorgio, *loc. cit.*, p. 14.

²⁴ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Editions de Minuit, 1977.

²⁵ D'après Cixous, l'écriture permet aux femmes d'acquérir une force particulière. Cependant, les hommes peuvent aussi produire des textes marqués par la féminité. « [I]l y a un endroit dans la pensée, dans le corps, où la chair sait autrement [...]. Selon la différence vécue. L'une parle du dedans, l'autre parle du dehors : c'est une question de position d'énonciation. Parce que nos différences ne sont pas les mêmes, elles ne s'expliquent pas, ne se représentent pas de la même manière. Et cependant la différence lie : c'est son paradoxe et sa poésie », affirme Anne Berger à propos de l'écriture de Cixous. Voir Anne Berger, « Lignes de partage » dans Mara Negron et Hélène Cixous (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Éditions des Femmes, 1994, p. 26-27.

²⁶ Voir notamment Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », dans *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

²⁷ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974 ; *id.*, *Desire in Language : A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980.

²⁸ Dans le présent contexte, le terme « Autre » désigne l'homme du point de vue des femmes ayant été aliénées dans l'univers masculin-patriarcal. Cependant, il importe de préciser que ce concept revêt différentes acceptions dans le cadre de cette thèse. Rappelons en premier lieu que s'il renvoie à plusieurs définitions dans le champ de la psychanalyse, il est tout autant utilisé dans le discours critique, où il désigne le seul paradigme de l'altérité. Dans le premier cas, Christiane Kègle rappelle que « le concept "l'Autre primordial" renvoie à la figure maternelle, dans le schéma du besoin, du désir et de la demande. En raison de l'imaturité psychique de l'enfant à la naissance, cette demande infère la toute-puissance de l'Autre qui, "imaginarisé" [...] comme un despote, a droit de vie et de mort sur le

les femmes tout au long de l'histoire. De plus, elle s'est appliquée à dire que la psychanalyse, bien qu'elle ait mis à l'épreuve les systèmes rationnels sur lesquels s'appuyait la pensée occidentale depuis ses débuts, ne saurait être d'une grande aide aux femmes pour deux raisons : elle demeure répressive à l'endroit de la mère et elle assigne à celles-ci une place négative dans l'ordre symbolique²⁹. Pour ces raisons, elle fait la promotion d'un langage issu du corps-à-corps avec la mère :

Nous devons aussi découvrir et réinventer les mots, les phrases qui décrivent cette relation si archaïque et pourtant si contemporaine avec le corps de la mère, avec nos propres corps. Il nous faut renouveler les phrases qui traduisent le lien entre son corps et le nôtre, puis celui de nos filles. Il nous faut inventer de toutes pièces un langage qui

sujet ». Christiane Kègle, « Le discours de l'Autre dans *Kamouraska* : convergence du désir de la matrice et du motif de la folie » dans *Anne Hébert et la modernité, Les Cahiers Anne Hébert n° 2*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, 2000, p. 148. De plus, la critique mentionne que les concepts « petit autre » et « grand Autre » sont en relation d'opposition dans la structure de l'inconscient lacanien », *Ibid.*, p. 148. Par ailleurs, elle souligne que « [l]e grand Autre renvoie à tout l'ordre du langage, mais aussi à la culture, aux institutions, aux lois », *Ibid.*, p. 148. À propos de ces deux dernières définitions, la critique fait référence à Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du "Je" », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 93-100 ; *id.*, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *op. cit.*, p. 793-827. Dans le cadre de la présente thèse, l'« Autre » désigne le paradigme de l'altérité lorsqu'il est question des relations hommes-femmes dans la sphère sociale, mais il signifie tout autant "l'Autre primordial" dans le cadre de certaines relations mère-fils, où il est figuré par la mère.

²⁹ Comme le résume Giorgio, « L'entrée dans le langage et dans le système social (patriarcal) que nous intégrons grâce au langage doit être effectué aux dépens de la mère et en exerçant contre elle une répression. Qui plus est, les femmes, qui n'existent que sous la forme d'un fantasme érigé par les hommes et grâce auquel ils tentent de satisfaire leur désir pour la mère perdue, ne se voient accorder qu'une position négative dans la sphère du symbolique ». (Notre traduction. Citation originale : « Entry into language, and into the (patriarchal) social system which we internalise through language, must occur at the expense and repression of the Mother. Moreover, women, who exist only as an idealised male fantasy through which men attempt to fulfil their desire for the lost mother, are granted only a negative position in the symbolic »). Adalgisa Giorgio, *loc. cit.*, p. 14. Malgré les oppositions qui subsistent entre Lacan et les psychanalystes françaises, leurs théories respectives recèlent un apport commun. Ainsi que l'affirme Juliet Flower MacCannell, « Le grand mérite de Lacan et des féministes françaises, c'est d'avoir traduit Freud ainsi : en termes de psychanalyse, le sujet est ce qui divise la substitution, opérée par les mots, par la parole, de la satisfaction organique par un symbole : cette symbolisation et cette métaphorisation sont le prix de la civilisation ; – plus que le prix, elles en sont le coût. Cette division mobilise le sujet vers un univers de désir. Toutefois, le fait de présumer que la forme de désir construit par la parole et qui remplace le plaisir et la douleur, est universelle, c'est-à-dire phallique, constitue une injustice pour la femme. Si la femme n'accepte pas la castration, cela signifie, d'une certaine façon, qu'elle n'accepte pas la responsabilité de sa parole ; en revanche, cela signifie aussi qu'elle prête attention à ses expériences ». Juliet Flower MacCannell, « De la parole de femme », *Revue Savoir. Psychanalyse et analyse culturelle*, vol. 2, n° 1 et 2, Québec, Éditions du Gifric, 1995, p. 168.

ne prend pas la place de la rencontre corporelle, comme le langage paternel tente de faire, mais qui s'acclimate à elle. Il nous faut des mots qui ne barrent pas la voie aux relations corporelles, mais qui se tournent vers elles.³⁰

Poursuivant un but similaire, Hélène Cixous, dans « Le rire de la Méduse » (1976)³¹, a lancé une invitation aux femmes d'écrire en brisant le rythme et la rhétorique qui les ont exclues de toute participation à la vie publique. De ses textes se dégage ainsi une écriture expérimentale qui transforme les limites traditionnelles du discours académique en un langage poétique. Pourtant, si elle perçoit l'écriture comme un moyen efficace, pour les femmes, de se réapproprier une identité qui leur est propre, elle estime que les auteurs masculins peuvent tout autant écrire des textes marqués par la féminité.

Julia Kristeva, quant à elle, a d'abord défini la maternité comme un site de résistance au phallogocentrisme, car la grossesse et les soins procurés à l'enfant éliminent l'opposition entre le moi et l'autre, l'intérieur et l'extérieur, le sujet et l'objet. Cependant, si une femme vue sous l'angle de la maternité est un agent qui transforme la culture en nature et la parole en un phénomène biologique, l'univers maternel demeure abject. Il en est ainsi car le féminin-monstrueux est lié au corps, à ce qui requiert à la fois d'être expulsé, tout en demeurant impossible à éliminer complètement : c'est seulement à travers la transgression du maternel que la subjectivité peut être établie. Comme le remarque Giorgio, « autant l'*écriture féminine* perturbante chez Cixous et les théories de l'abjection et de la révolution poétique chez Kristeva laissent les femmes et le maternel pour toujours dans une position liminaire entre le sémiotique et le symbolique³² ».

³⁰ Luce Irigaray, citée par Giorgio, *loc. cit.*, p. 13. (Notre traduction. Citation originale : « We must also find, find anew, invent the words, the sentences that speak the most archaic and most contemporary relationship with the body of the mother, with our bodies, the sentences that translate the bond between her body, ours, and that of our daughters. We have to discover a language [langage] which does not replace the bodily encounter, as paternal language [langue] attempts to do, but which can go along with it, words which do not bar the corporeal, but which speak corporeal »).

³¹ Hélène Cixous, *loc. cit.*, p. 39-54. Soulignons que « Le rire de la Méduse » est un texte-phare qui met en relief le concept d'« écriture féminine » développé par Cixous, concept qui sert à transformer la subjectivité.

³² (Notre traduction. Citation originale : « Both Cixous's disruptive *écriture féminine* and Kristeva's theories of abjection and of "poetic revolution" leave women and the maternal for ever in a position of liminality between the semiotic and the symbolic »). Adalgisa Giorgio, *loc. cit.*, p. 15.

Fait important, le procès du *logos* a impliqué le meurtre symbolique de la mère³³. Pour exister *en tant que sujets*, les femmes ont été placées devant la nécessité de « tuer » le modèle traditionnel de mère qui avait été érigé par le discours patriarcal, ainsi que l'ont montré Luce Irigaray et Julia Kristeva. Dans *Speculum, de l'autre femme* (1974), ouvrage où elle fait la critique de la culture phallogocentrique occidentale et de l'effacement de la différence sexuelle qui la caractérise (une telle critique constituant un premier pas vers la construction d'un monde sexué qui représente à la fois la femme et l'homme), Irigaray postulait que la construction d'un nouvel ordre symbolique ne peut se faire qu'à une condition : la reconnaissance de notre dette envers la mère. De cette manière, « [e]lle affirme que le matricide se trouve au cœur et à l'origine du patriarcat, cela pour contredire l'affirmation de Freud qui place le meurtre du père par ses fils à l'origine de la culture (Freud, 1912-13). Pour y arriver, elle fait référence à d'autres mythes grecs, tels que celui d'Œdipe auquel Freud avait eu recours³⁴ ». À partir d'une relecture des tragédies grecques (l'*Oreste* d'Eschyle et l'*Antigone* de Sophocle), elle a ainsi érigé la notion d'une généalogie féminine/maternelle qui avait été éliminée ou réprimée afin d'établir le patriarcat. Mais tandis qu'Irigaray envisageait le matricide dans sa dimension socio-historique, où il figure comme un événement négatif, il est surtout perçu dans sa dimension psychique chez Kristeva, où il revêt des connotations positives. Dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, la psychanalyste indiquait justement que le matricide symbolique est de première importance dans le processus d'individuation :

³³ « Le point de départ des féministes blanches de classe moyenne a été une figure maternelle dépourvue de valeur sociale et d'autorité, complètement exclue du discours ambiant, et qu'elles devaient "assassiner" en tant que filles pour gagner accès aux structures symboliques. En somme, une mère qui ne pouvait agir comme médiatrice en vue de l'entrée de sa fille dans le monde ». (Notre traduction. Citation originale : « The starting point of the analyses of white (middle-class) feminists was a maternal figure lacking in social value and authority and excluded from discourse, whom the daughter needed to "murder" in order to access the symbolic structures, namely a mother who cannot act as a mediator for the daughter's entry to the world »). Adalgisa Giorgio, *loc. cit.*, p. 12.

³⁴ Adalgisa Giorgio, *loc. cit.*, p. 13. (Notre traduction. Citation originale : « She posits matricide at the heart and origin of patriarchy, to counter Freud's placing of the murder of the father by the sons at the beginning of culture (Freud 1912-13), by deploying alternative Greek myths to Freud's myth of Oedipus »).

Pour l'homme et pour la femme, la perte de la mère est une nécessité biologique et psychique, le jalon premier de l'autonomisation. Le matricide est notre nécessité vitale, condition *sine qua non* de notre individuation, pourvu qu'il se passe de manière optimale et puisse être érotisé : soit que l'objet perdu soit retrouvé comme objet érotique (c'est le cas de l'hétérosexualité masculine, de l'homosexualité féminine), soit que l'objet perdu soit transposé par un effort symbolique incroyable et dont on ne saurait qu'admirer l'avènement, qui érotise l'*autre* (l'autre sexe, dans le cas de la femme hétérosexuelle) ou bien qui métamorphose en objet érotique « sublimé » les constructions culturelles (on pense aux investissements, par les hommes et par les femmes, des liens sociaux, des productions intellectuelles et esthétiques, etc).³⁵

Fait important, l'auteure précise un élément très pertinent pour notre étude de la relation entre mère et fils, à savoir que la réalisation du matricide est plus problématique pour la femme que pour l'homme :

Pour une femme, dont l'identification spéculaire avec la mère mais aussi l'introjection du corps et du moi maternels sont plus immédiats, cette inversion de la pulsion matricide en figure maternelle mortifère est plus difficile, sinon impossible. En effet, comment peut-Elle être cette Erinyes assoiffée de sang, puisque je suis Elle (sexuellement et narcissiquement), Elle est moi ? En conséquence, la haine que je lui porte ne s'exerce pas vers le dehors, mais s'enferme en moi.³⁶

Bref, au terme de ce développement succinct, il faut retenir que l'apport de Irigaray, Cixous et Kristeva demeure magistral en ce qui concerne la théorisation du rapport mère-fille. Celles-ci ont posé les jalons propices à l'étude de ce rapport filial, de sorte que leurs travaux constituent une référence incontournable pour les recherches qui ont été menées depuis sur le sujet. Ainsi que le remarque Giorgio,

[l]eurs théories ont offert aux critiques littéraires des stratégies interprétatives capables d'identifier la contribution du corps maternel réprimé à la production textuelle. Cette approche critique se révèle particulièrement utile quand on l'applique à des textes expérimentaux sur le plan stylistique et structurel.³⁷

³⁵ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Éditions Folio, coll. « essais », 1987, p. 38-39.

³⁶ *Ibid*, p. 39.

³⁷ Adalgisa Giorgio, *loc. cit.*, p. 15. (Notre traduction. Citation originale : « Their theories have provided literary critics with interpretative strategies suitable to identify the contribution of the

À partir de ces dernières avancées, il importe de faire remarquer que le matricide symbolique évoqué par Irigaray et Kristeva se présente comme une réponse face au sentiment de « matrophobie³⁸ » qui caractérise une multiplicité de textes publiés durant les années 1970. Précisons que ce terme désigne non pas la peur de sa propre mère ou de la maternité, mais celle de *devenir comme sa propre mère*. Plusieurs théoriciennes ont d'ailleurs remarqué qu'elle s'est surtout exprimée par la haine ou le blâme de celle-ci³⁹. Ainsi, la matrophobie cernait la véritable opposition entre ce qui allait bientôt devenir d'un côté, le « passé maternel » et, de l'autre, le « futur féministe⁴⁰ ». Autrement dit, c'est contre les mères d'antan qui étaient demeurées prisonnières du modèle dominant que les filles ont d'abord écrit ; c'est contre leur vie et leur destin qu'elles se sont rebellées. Telle était la condition indispensable pour ériger leur propre avenir. En ce sens, la figure maternelle a d'abord été située en marge du discours féministe, car elle était « incapable de quitter sa forme traditionnelle, la "structure de son récit"⁴¹ », comme le rappelle Susan Ireland citant Marianne Hirsch.

La matrophobie, on le conçoit, est donc le produit d'un discours récent sur la maternité, qui définit celle-ci comme un choix individuel plutôt que de l'inscrire dans un projet collectif. Plus tardivement, la théoricienne américaine E. Ann Kaplan signalait :

repressed corporeal maternal to textual production. This critical approach is particularly fruitful when applied to stylistically and structurally experimented texts »).

³⁸ C'est à la poète Lynn Sukenick que l'on doit la notion de « matrophobie », comme le souligne, parmi d'autres, Susan Ireland. Voir Susan Ireland, *loc. cit.*, p. 51. Fait important, cette notion a été problématisée par Adrienne Rich. Voir Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 235.

³⁹ Voir à ce propos Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur : Sexual Arrangements and Human Malaise*, New York, Harper and Row Editions, 1976 ; Signe Hammer, *Daughters and Mothers : Mothers and Daughters*, New York, Signet, 1976 ; Judith Arcana, *Our Mothers' Daughters*, Berkeley, California/Shameless Hussy Press, 1979 ; Nini Herman, *Too Long a Child: The Mother-Daughter Dyad*, London, Free Association Books, 1989. Giorgio remarque que chez les écrivaines de cette génération, un tel blâme persiste même lorsqu'elles sont favorables à la figure maternelle. Adalgisa Giorgio, *loc. cit.*, p. 12, note 2.

⁴⁰ Nous paraphrasons ici le titre d'un livre de Lynne Haffer, que nous utilisons dans sa forme singulière. Voir Lynne Haffer, « Maternal Pasts, Feminist Futures », *Nostalgia, Ethics and the Question of Difference*, California, Stanford University Press, 1998, 200 p.

⁴¹ Susan Ireland, *loc. cit.*, p. 35. (Notre traduction. Citation originale : « unable to move out of her traditional mold, her "plot structure" »). La théoricienne fait référence à l'ouvrage bien connu de Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

Une anxiété à propos de l'enfantement annonce une transformation du paradigme maternel. Le nouveau discours, au sein duquel la naissance et le soin des enfants ne se trouvent plus automatiquement liés au cycle de vie féminin, crée lui-même une inquiétude. Au cours des siècles précédents, les rôles biologiques et reproductifs de la femme n'étaient pas remis en cause. Maintenant que ces faits ont été irrémédiablement mis en doute, une anxiété apparaît simplement parce qu'il existe un questionnement à savoir si une femme devrait ou pas devenir mère, et le cas échéant de quelle manière (une interrogation soulevée par le choix d'une nouvelle technologie de reproduction), dans quel contexte (dans un mariage hétérosexuel? en tant que mère seule ? dans une relations lesbienne ?).⁴²

Selon Kaplan, ce qui était autrefois un terrain « naturel » aux femmes est devenu le sujet d'une réflexion individuelle qui a été problématisée au cours des années 1980, et qui a donné lieu à un déferlement d'idéologies diversifiées, souvent contradictoires, à propos de la maternité. Ainsi, le discours féministe sur la maternité n'a pas connu un essor prodigieux dès le départ : il a fallu attendre la décennie 1980 pour que des changements importants se fassent sentir. Or, ceux-ci sont survenus grâce au développement de multiples avancées scientifiques déterminantes :

En Amérique du Nord, le changement dans le discours dominant au sujet de la maternité, ainsi que dans la façon féministe d'en parler, est radical à la fin des années quatre-vingt. Quand, au cours des années soixante-dix, en tant que féministe engagée et en tant que mère d'une jeune fille, j'ai commencé à m'intéresser à la mère en tant que sujet, ce thème ne faisait pas l'objet de recherches de la part des universitaires dans le domaine des humanités ou des études culturelles. Pendant ce temps, au sein de la société en général, on rencontrait partout un discours traditionnel sur la maternité, d'autant plus que cette façon de concevoir la femme était alors attaquée de toutes parts par les féministes radicales. Au cours des dix années qui se sont écoulées entre 1978 et 1988, des modifications majeures ont été apportées dans la façon de parler de la maternité. En bref, ces changements ont été le résultat d'un ensemble complexe de nouveaux développements dans le domaine scientifique, notamment grâce au mouvement féministe lui-même et à une évolution dans la sphère politique et sociale.

⁴² E. Ann Kaplan, « Discourses of the Mother in Postmodern Film and Culture », *Westerly*, n° 4, december 1989, p. 24. (Notre traduction. Citation originale : « Anxiety about mothering signals the mother-paradigm shift. The new discourse, in which childbirth and child-care are no longer an automatic part of woman's life cycle, itself creates anxiety. In previous centuries, women's biological and reproductive roles were unquestioned. Now, this "given" has been irrevocably put into doubt : anxiety emerges just because there is a "question" as to whether or not a woman should mother; if so, of *how* to reproduce (a question occasioned by the choice of new reproductive technologies) ; and of what context is necessary or desirable for mothering (heterosexual marriage ? Single motherhood ? Lesbian relations ? »).

Un tel glissement de sens représente un renversement de perspective semblable à celui qui eut lieu au cours des années 1830 à la suite de la première Révolution industrielle. La cassure actuelle dans le discours sur les femmes émerge quant à elle dans le contexte d'une seconde Révolution industrielle, marquée par le passage de la machine proprement dite à l'âge électronique tel que signalé par le postmodernisme.⁴³

À la lumière de ces avancées, on voit que le discours critique sur la maternité a fait l'objet d'une évolution très rapide au cours des dernières décennies. Cette évolution est elle-même déterminée par les bouleversements qui se sont produits sur la scène sociale, parmi lesquels les innovations technologiques sont de première importance. On dispose désormais de nombreux moyens pour contrôler les naissances et d'une pluralité de méthodes de procréation. L'une des conséquences majeures de cette situation est la redéfinition (sans cesse en cours) de la maternité et de la paternité, de même que celle de la famille.

Quelques développements tardifs

À ces premières raisons ayant motivé l'émergence du discours féminin sur la relation mère-fille s'en ajoutent d'autres, qui se rapportent à ses développements tardifs. Que l'écriture du rapport mère-fille ait été prolifique jusqu'au début du XXI^e siècle et le reste chez les jeunes créatrices, cela rend compte, en premier lieu, de la nécessité qu'ont éprouvée les auteures, à partir des années 1980, de redéfinir la maternité sur de nouvelles bases, d'une part en conférant aux personnages de mères une place de choix dans les œuvres, ainsi que l'a souligné la critique⁴⁴ et, d'autre part, en proposant une réflexion où elle constitue désormais

⁴³ E. Ann Kaplan, *loc. cit.*, p. 24. (Notre traduction. Citation originale : « Near the end of the 1980s in North America, the change in both dominant and feminist motherhood discourses is startling. When in the 1970s, as an active feminist and mother of a young daughter, I began focusing on the mother, the topic was not being researched by humanists or cultural studies scholars. Meanwhile, in the larger society, a traditional mother-discourse prevailed and was being defended as a result of radical feminist challenges. In the ten years from 1978 to 1988, then, dramatic alterations in motherhood discourses have taken place. Briefly, these are the result of a complex combination of new scientific developments, the 60s-70s feminist movement itself, and political and social changes. The alterations amount to a North American mother-paradigm shift analogous to that which took place in the 1830s in the wake of the first Industrial Revolution. The present shift emerges in the context of a second-stage industrial revolution marked by the move from the machine to the electronic age that postmodernism signals »).

⁴⁴ Voir Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*.

un *choix* qui ne brime d'aucune manière le potentiel créateur de la mère et sa subjectivité⁴⁵. De cette manière s'est opérée une distinction nette entre la féminité et la maternité, alors que, comme le rappelle Collin, « [p]endant plusieurs siècles, et jusqu'à ce jour encore, le féminin a été confondu avec le maternel. Une femme est faite pour avoir ou élever des enfants (les siens ou éventuellement ceux des autres), et à défaut, pour abriter de son aile le monde entier, à commencer par les hommes⁴⁶ ».

La grande popularité de la relation mère-fille depuis la dernière décennie s'explique aussi, en deuxième lieu, par le renouvellement sans précédent de l'écriture au féminin qu'elle a engendré, certes avec moins d'intensité que ce fut le cas durant les années 1970, mais toujours avec des résultants fort convaincants. Parce qu'elle se définit désormais comme une « *dynamique complexe*⁴⁷ », son traitement littéraire, qui se réalise grâce à l'usage chaque fois original de procédés textuels et de stratégies littéraires diversifiées (perceptibles à travers les structures narratives, les métaphores et la syntaxe utilisées⁴⁸), autorise simultanément la redéfinition de la maternité *et* la prise de parole au féminin, à une époque où les femmes n'ont plus à lutter pour leur inscription dans l'ordre symbolique de la même manière qu'auparavant. On sait maintenant que l'importance de cette relation dans la pratique d'écriture féminine est incontournable, car « le rapport au réel et à la représentation, dans l'écriture au féminin, est conditionné par la relation avec la mère⁴⁹ ».

Que retenons-nous de ces avancées ? D'abord, que l'écriture de la relation mère-fille existe en corrélation avec l'idée que les femmes se donnent naissance à elles-mêmes en instaurant un nouveau langage qui procède d'un retour au corps et à la langue de la mère (Irigaray), d'une part, et d'autre part en faisant le récit de leur histoire et de celle des

⁴⁵ Cette réflexion a connu des développements supplémentaires durant la décennie 1990. En 1999, Lori Saint-Martin écrivait à ce propos : « Se déploie actuellement, du moins en Amérique du Nord et en Europe, une réflexion intense sur ce que pourrait être une maternité enfin définie *par les femmes* (plutôt qu'imposée par la société) et librement choisie par elles ». *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶ Françoise Collin, « Humour en amour », p. 19.

⁴⁷ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁸ Pour de plus amples détails à propos des stratégies littéraires utilisées par les auteures québécoises pour représenter le lien mère-fille, le lecteur consultera les analyses présentées dans l'ouvrage de Lori Saint-Martin que nous avons cité dans la note précédente.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

généalogies féminines qui les ont précédées⁵⁰. Telle serait la condition de possibilité de l'entrée des femmes dans l'ordre symbolique, selon bon nombre de féministes dont la réflexion s'inscrit dans le sillage des travaux d'Irigaray. En ce sens, le rapport mère-fille est le fondement sur lequel s'appuie la réflexion féministe. Ensuite, que l'émergence du rapport mère-fille dans l'écriture est associée à un sentiment de *matrophobie*, puisque c'est en s'opposant à l'image de la mère traditionnelle que les femmes ont pu revendiquer une « autre féminité ». Or, cette peur s'est largement apaisée au cours des dernières décennies ; récemment, elle a été remplacée par un véritable sentiment de reconnaissance⁵¹ envers la mère chez certaines théoriciennes. Enfin, un autre élément significatif qu'il importe de retenir est que la relation mère-fille est, aujourd'hui encore, un sujet d'actualité dans l'écriture des femmes. Comme les stratégies littéraires utilisées pour la représenter se sont multipliées au cours des dernières décennies, on constate qu'elle ne cesse de participer au renouvellement de l'écriture au féminin.

1.2.1. La critique du féminisme

Ce résumé des enjeux théoriques principaux du rapport mère-fille fait surgir, on le voit, plusieurs questions pour notre analyse des rapports entre mère et fils. L'élément significatif que nous aimerions souligner est le suivant : si, comme nous venons de le voir, le rapport mère-fille est la pierre angulaire du projet féministe, qui se définit par le retour au Même – en l'occurrence aux femmes des générations passées : la mère, grand-mère, les tantes et les ancêtres –, la relation mère-fils implique-t-elle le dépassement, voire la fin d'un tel projet ? Si

⁵⁰ Comme l'a souligné Lori Saint-Martin, « Toutes insistent sur l'importance de la non-hiérarchisation, de la sororité entre les deux femmes, du comaternage en quelque sorte, fondé sur un échange de rôles fluides ». *Ibid.*, p. 35. L'auteure fait référence à Judith Arcana, *Our Mother's Daughters*, Berkeley, Shameless Hussy Press, 1979, p. 215.

⁵¹ Il importe de signaler que du point de vue psychanalytique, une pensée de la reconnaissance ou de la gratitude n'existe pas. Sur ce point, les travaux de Melanie Klein sont déterminants. Au lieu d'exposer une pensée de la gratitude « en miroir », ils valorisent plutôt l'assomption d'une position dépressive, d'un effondrement qui survient après avoir voulu détruire l'imgo maternel chez l'enfant. En ce sens, le nourrisson est aux prises avec des images archaïques de destruction qui fait l'objet d'une réorganisation ultérieure. Voir Melanie Klein, *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1971 ; *id.*, *La psychanalyse des enfants*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990 [1975].

oui, que faut-il en déduire? À l'inverse, peut-elle être un espace où émergent simultanément les subjectivités maternelle et filiale, sans pour autant s'opposer l'une l'autre? Et à quelles conditions?

Ces questions émergent pour une raison précise : nous sommes placée devant les limites du discours féministe pour l'étude du lien mère-fils, limites qui sont inhérentes au principe d'identité sur lequel ce discours se fonde. Car, à l'opposé du lien mère-fille, le lien mère-fils est établi sur un principe d'altérité. Ainsi, la présence du fils, en rompant ce rapport d'identité, ouvre une brèche dans le projet féministe. Cet aspect particulier, sans constituer un véritable problème, exige que nous considérions le caractère antinomique du discours féministe face à la *structure* du rapport mère-fils (sans pour autant dévaluer l'apport incontestable du discours féministe dans l'étude du lien mère-enfant). Si, d'un point de vue historique, il est possible de mettre en relation ce lien filial avec deux discours antagonistes, le discours patriarcal (associé au fils) et le discours féministe (associé à la mère), nous croyons qu'il serait malaisé de l'envisager strictement comme un espace relationnel où ces discours s'affrontent. Comment, dans ce contexte, pourrions-nous dégager les forces créatrices qu'il génère ? À l'inverse, envisager ces deux discours comme les paradigmes actuels du rapport mère-fils, paradigmes qui ouvrent la voie à de nouvelles élaborations, s'avère beaucoup plus intéressant.

Afin d'établir le cadre de notre étude de manière adéquate, il est nécessaire de bien comprendre que les limites esquissées précédemment circonscrivent l'horizon aporétique du discours féministe. Ce que nous entendons par là est un phénomène bien connu, à savoir que ce discours s'est heurté, à quelques reprises, à la reconduction inversée des oppositions binaires, alors qu'il cherchait à se dégager de ces mêmes oppositions rencontrées d'abord à travers le discours patriarcal. Au début des années 1980, Françoise Collin abordait ce phénomène dans les termes suivants :

Nous avons eu tendance à ramener toute différence à la différence des sexes [...] Nous avons ainsi délimité deux territoires nettement distincts que nous avons pensés souvent en termes d'opposition – le masculin d'une part, le féminin d'autre part – (dans une logique binaire que nous récusions par ailleurs comme produit de l'idéologie phallocratique). Nous tentions par là de rééquilibrer une répartition qui nous avait été traditionnellement imposée en termes inégaux comme celle de l'universel (le masculin) et du particulier (le féminin), du majeur et du mineur, du dominant et du

dominé. Dans ce rééquilibrage, nous avons doublé l'opposition d'un jugement de valeur manichéen (qui prenait le contrepied de la culture dominante) : aux femmes appartenait désormais la pureté des sentiments, l'absence d'ambition, le pacifisme, etc... aux hommes, le machiavélisme, le goût du pouvoir, l'agressivité. Nous suivions ainsi une tendance (qui ne nous est pas propre) à assimiler ce qui est opprimé à ce qui est bon, du seul fait de son oppression.⁵²

Cette citation montre bien qu'en construisant un nouvel ordre symbolique fondé sur un lien exclusif entre femmes, la pensée féministe a exclu les hommes de son propre système de représentation : à l'instar du patriarcat, elle a érigé paradoxalement un système binaire privilégiant l'Un au détriment de l'Autre, où cette fois, les termes sont inversés, car l'Un désigne désormais la femme, et l'Autre, l'homme⁵³. De manière très éclairante, le psychanalyste français Jacques André souligne, à propos des perspectives phalliques et maternelles qui sont à l'œuvre au sein de ces discours respectifs, que

[l]'équivalence de leur spécificité est remarquable. Dans les deux cas de figure, nulle différence *des* sexes mais *un* sexe qui fait la différence. Fantasme contre fantasme, phallogocentrisme contre gynocentrisme. Ce qui s'efface, se refoule, dans ce type d'énoncés est l'*altérité* d'un sexe pour l'autre. Quelles que soient les critiques que l'on peut adresser à la thèse de Freud, celle-ci conserve pourtant au moins une trace de cette altérité, à travers l'idée toujours maintenue d'une dissymétrie du masculin et du féminin. La précision est importante puisqu'elle renvoie la logique binaire, quelle qu'elle soit, phallique ou procréative, à l'élaboration secondaire d'un réquisit psychiquement inacceptable, à une tentative de réduire l'autre au même – que l'on a ou pas. Phallogocentrisme comme gynocentrisme sont des symbolisations tardives, deux façons, homogènes au procès de la connaissance, de ramener l'inconnu au connu, de transformer, conformément au refoulement, l'*autre* du sexe en un simple négatif.⁵⁴

En considérant que les discours patriarcal et féministe partagent un écueil potentiel, qui consiste à promouvoir l'Un au détriment de l'Autre, de manière à entraîner un malentendu entre les sexes, il faut alors se demander comment le féminisme peut soutenir la visée qu'il s'est donnée – à savoir, l'inscription des femmes dans l'ordre symbolique – s'il réintègre le

⁵² Françoise Collin, « Le même et les différences », *Les Cahiers du Grif*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1983-1984, p. 7

⁵³ Cependant, il est clair qu'on ne saurait attribuer cette faiblesse à toute pensée féministe.

⁵⁴ Jacques André, « L'empire du Même », dans Jacques André (dir.), *Mères et filles. La menace de l'identique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2003, p. 16.

principe ayant donné lieu à leur exclusion de l'ordre symbolique, en l'appliquant aux hommes et au système patriarcal⁵⁵. Car, on l'aura compris, un tel détournement, qui tend justement vers l'élection du Même *contre* l'Autre, entraîne paradoxalement un confinement de genre, voire un nouvel espace d'enfermement pour les femmes : « Mais toujours, dans cet effort d'appropriation ou de territorialisation demeure présent le danger, en marquant des limites, une enceinte, de contribuer à un nouvel enfermement⁵⁶ ».

Collin observe de nouveau un tel écueil dans le courant féministe issu des années 1970 et dit « de la spécificité » ou « de la différence » – ou en France, « essentialiste » –, qui a d'abord fait l'objet de réflexions éparses avant d'être systématisé par des théoriciennes comme Luce Irigaray ou Antoinette Fouque, toutes deux reconnues pour avoir entretenu un dialogue avec la psychanalyse, surtout d'orientation lacanienne. Selon Collin,

[c]e courant penche [...] plutôt vers un dualisme de la différence des sexes supportant le dualisme du langage et des formes. La féminité, formellement ou informellement définie par opposition à la masculinité, se trouve identifiée de sorte qu'elle en acquiert un certain caractère normatif ou du moins ontologique. Mais si toute femme parle, écrit, en tant que femme, il faut cependant constater que certaines œuvres de femmes ne répondent pas ou peu à ces critères de la féminité : elles seront alors dites viriles, infidèles en quelque sorte à leur essence. Aux femmes comme collectivité socio-politique sont ainsi préférées les féminines ou le féminin. Et par un glissement d'interprétation, le féminin, d'abord attribué aux femmes va devenir une catégorie fondamentale de l'humain, catégorie partagée par les hommes et les femmes.⁵⁷

Cette position est perceptible dans la pensée qualifiée de « post-moderne », associée en France aux noms de Hélène Cixous et Jacques Derrida, qui posent le féminin comme le

⁵⁵ Ainsi, il serait pertinent de se demander comment le fils peut se situer dans un contexte familial et/ou culturel où le discours féministe prédomine : quels seront les repères symboliques dont il disposera pour construire sa masculinité ? Sera-t-il en mesure de profiter des avancées du féminisme ? Si cette dernière hypothèse est très plausible, on pourrait tout autant se demander si, à l'inverse, il se retrouvera aliéné dans l'univers féminin-maternel, tout comme les femmes l'ont été dans l'univers masculin-patriarcal ? Autrement dit, sera-t-il dépourvu de repères pour construire sa masculinité dans un tel contexte – ce qui impliquerait que les seuls repères symboliques dont un homme dispose sont ceux que lui a légués la culture patriarcale ? Ces questions, on le voit, synthétisent quelques-uns des enjeux majeurs que pose la redéfinition du rapport entre les sexes dans le cadre du lien mère-enfant au tournant du XXI^e siècle.

⁵⁶ Françoise Collin, *loc. cit.*, p. 11.

⁵⁷ *Id.*, *Je partirais d'un mot. Le champ symbolique*, Paris, Éditions Fus Art, coll. « Textes/Femmes », 1999, p. 34.

schème représentatif de la différence : « Le féminin est alors un mode de rapport au monde que l'écriture manifeste : un mouvement de différer qui récuse toute identification de son auteur et de sa forme⁵⁸ ». Mais elle est illustrée aussi par Luce Irigaray, qui étaye une théorie dualiste, et à laquelle Collin reproche de « néglige[r] les analyses historiques factuelles au profit d'une conception structurelle voire ontologique du sexe⁵⁹ ». En d'autres termes, d'après la philosophe, le discours d'Irigaray positionnerait les hommes et les femmes comme deux espèces distinctes vivant au sein de l'espèce humaine, en se basant sur leurs caractères biologiques et morphologiques spécifiques, tels que « l'incontournable volume » et « les lèvres qui se touchent⁶⁰ », qu'il met en parallèle avec le pénis sans les définir comme un manque par rapport à ce dernier, mais plutôt comme une forme d'affirmation divergente. Contre une telle insistance sur la spécificité, Collin nous met en garde : celle-ci entraînerait « la quasi juxtaposition de deux registres sexués et de deux univers symboliques, élude[rait] la question des rapports de la spécificité à l'universalité, ou plus précisément de la valeur pour tous de ce que le féminin génère⁶¹ ». Pour la philosophe, si deux langues distinctes peuvent s'entendre, cela est dû au fait que leur mise en rapport « transcende la spécificité⁶² ». Hormis cette raison, la seule autre qui serait plausible est l'existence peu probable d'une « hétérogénéité radicale⁶³ », d'un « pur parallélisme de deux mondes⁶⁴ ».

De façon très pertinente pour notre discussion, Collin pointe l'écueil fondamental de ce courant dans les termes suivants :

La question de l'universalité ou de la communicabilité du spécifique n'est pas prise en charge dans ce courant. Ce qui l'intéresse, c'est la constitution du monde des femmes, du monde féminin, et la validité d'une œuvre de femme pour les femmes, sa

⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁰ Collin mentionne que ces notions sont issues de *Ce sexe qui n'en est pas un*, entre autres. Dans une note infrapaginale, elle précise qu'elle ne prétend pas « réduire une pensée à ces allusions », mais fait remarquer que dans un ouvrage plus récent, *Parler n'est jamais neutre*, Irigaray « oppose cependant toujours la "logique des solides" à la "logique des fluides" féminines ». *Ibid.*, p. 34, note 6.

⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

⁶² *Ibid.*, p. 35.

⁶³ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

reterritorialisation dans la lecture et le commentaire des femmes, présupposant que femmes ou féminin est une catégorie identitaire. Pourtant on constate que celles-là même qui se revendiquent de ce courant ne renoncent pas pour autant à se faire entendre des hommes, à s'imposer sur la scène « mixte », masculine, à faire reconnaître leur position par les membres de l'autre « espèce ». Mais elles introduisent dans la lecture des œuvres d'hommes un processus de détotalisation qui en révélant les hiatus les fait apparaître sous une nouvelle lumière. À moins qu'elles ne les accompagnent d'un mouvement mimétique qui les souligne et les déplace.⁶⁵

Bref, c'est la conception substantielle du corps, qui a pour effet de figer les identités, qui fait problème ici. Si l'on tient compte des développements théoriques magistraux dont le corps a fait l'objet à la période contemporaine, une telle conception a de quoi étonner. En effet, ainsi que le rappelle Collin, « [t]oute la pensée phénoménologique du XX^e siècle a justement fait apparaître que le corps ne relève pas de l'ordre du donné mais de l'ordre du vécu ou du sens, qu'il est toujours pris dans un effet de langage (et que le langage n'en est pas le produit)⁶⁶ ». Dans cette optique, il ne fait aucun doute que la tentative d'asseoir l'identité des sexes sur des éléments anatomiques, de manière à affirmer une correspondance entre les registre symbolique et biologique, est le résultat d'un déplacement dans l'ordre de la représentation : « Il y a là à la fois un lien et un hiatus entre l'espace morphologique et l'espace symbolique⁶⁷ ».

Afin d'approfondir notre réflexion, il importe, dans les pages qui suivent, d'exposer la critique psychanalytique de la relation mère-fille. Dans ce but, nous retiendrons d'abord quelques enjeux négatifs du rapport mère-fille, que nous relierons ensuite aux travaux de Françoise Héritier sur « l'inceste de deuxième type⁶⁸ ». Issus de l'anthropologie, ces travaux ont connu des développements importants, il y a quelques années, dans le champ psychanalytique, notamment chez Jacques André. Nous aborderons donc brièvement ses travaux pour les mettre en perspective avec ceux, plus anciens, de René Major, Wladimir Granoff et François Perrier. Enfin, nous questionnerons les recoupements potentiels de la pensée de ces auteurs avec celle de Françoise Collin.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁸ Ce concept sera défini au cours des prochaines pages.

1.2.2. La critique psychanalytique du rapport mère-fille

Quelques prémisses

Malgré son apport incontestable, on conçoit donc que le rapport filial qui retient notre attention comporte des enjeux complexes, qui concernent à la fois la construction de la subjectivité et l'ouverture à l'Autre masculin. Si « [d]e nombreuses psychanalystes et psychologues – Chodorow, Irigaray, Couchard – ont montré que le rapport mère-fille est le pivot de l'identité féminine⁶⁹ », il faut néanmoins s'interroger sur ses limites. On peut en effet se demander si l'apologie du retour à la mère qui est sous-jacent à sa mise en récit comme à sa théorisation ne comporte pas certains écueils *pour les femmes elles-mêmes*. Sur ce point, on songe notamment au propos de Julia Kristeva, d'après qui « [l]a dette éternelle à la mère rend une femme plus vulnérable dans l'ordre symbolique, plus fragile quand elle en souffre, plus virulente quand elle s'en défend⁷⁰ ». Dans une perspective divergente mais néanmoins connexe, Marie-Magdeleine Lessana développait une réflexion sur plusieurs relations mère-fille notoires dans *Entre mère et fille : un ravage*, où elle remarquait qu'un terme s'impose pour qualifier ce lien filial : il s'agit d'un « ravage⁷¹ ». Il convient ici de citer l'extrait où elle en explique le sens qu'elle donne à ce terme :

Que la fille se tourne vers sa mère, ou vers une autre femme, pour trouver les repères de ce qui l'attend, qu'elle connaisse avec celle-ci une relation amoureuse torturante, passionnelle, minée par les reproches, qu'elle se sente trop ou mal aimée, qu'elle ait des curiosités sur les jouissances érotiques de sa mère comme énigmes auxquelles elle se mesure, qu'elle soit bouleversée par l'approche du corps féminin, lieu du désirable, obscène et fascinant, constitue peut-être ce dont le mot *ravage* fait écho.

⁶⁹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰ Julia Kristeva, « Le temps des femmes », *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Éditions Fayard, 1993, p. 322.

⁷¹ Marie-Magdeleine Lessana, *Entre mère et fille: un ravage*, Paris, Éditions Fayard, coll. « Psychanalyse », 2000. Cet ouvrage original s'intéresse aux relations entre Mme de Sévigné et Mme de Grignan, Marlène Dietrich et sa fille, Camille Claudel et sa mère ; il analyse les cas cliniques célèbres des soeurs Papin et de Marguerite Anzieu ; enfin, il se penche sur *Le ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras.

Dans notre langue, le terme *ravage*, avec ceux de *ravissement* et *ravinement* ont une même étymologie, celle du verbe *ravir*. Cette proximité sémantique m'a invitée à décliner ce *ravir* comme l'enjeu du rapport mère-fille et à interroger l'architecture de leurs liens [...]⁷²

À cette définition sommaire, la psychanalyste apporte quelques précisions. Le ravage sous-jacent à la relation en cause « n'est pas un duel, ni le partage d'un bien, c'est l'expérience qui consiste à donner corps à la haine tortuante, sourde, présente dans l'amour exclusif entre elles, par l'expression d'une agressivité directe⁷³ ». Il concerne plutôt l'image d'un corps féminin désiré par un homme, « un corps qui porte en son éclat la promesse d'une jouissance inconnaissable⁷⁴ » et qui serait, selon Lessana, l'élément-clef des remous entre mère et fille. Derrière ce ravage se cacherait donc « l'impossible harmonie de leur amour qui se heurte à l'impossible activité sexuelle entre elles⁷⁵ ».

Dans cet ordre d'idées, il est pertinent de se demander comment la fille peut devenir un sujet féminin *à part entière* dans l'éventualité où elle oscille entre deux postures, celle de fille de sa mère et, plus tard, celle de mère de sa fille. Bien qu'un tel phénomène ne puisse être examiné sans que l'on adopte un point de vue nuancé, en tentant de saisir les enjeux spécifiques de chaque cas particulier, il demeure que « pour une femme, [...] être une mère pour sa fille et, pour une fille, [...] être – mais sans forcément le rester – la fille de sa mère⁷⁶ » est une « difficile mais inévitable expérience⁷⁷ », ainsi que le soulignent à leur tour Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich. Mais si, pour une femme, le rapport exclusif à la mère l'emporte, en termes d'importance, sur tous les autres, cela n'aura-t-il pas des incidences majeures sur sa relation avec un homme, dans la double perspective du couple et de la

⁷² *Ibid.*, p. 10-11. Fait intéressant, l'auteure précise que ce terme lui a été inspiré par Lacan : « Le mot *ravage*, que j'ai rencontré sous la plume de Jacques Lacan, pour qualifier le rapport d'une femme à sa mère, m'a paru, en un éclair, interpréter la difficulté que Freud avait rencontrée à cerner la "féminité", désignée par lui comme un "continent noir" ». *Ibid.*, p. 7. L'auteure fait référence à Jacques Lacan, « L'étourdit », *Scilicet*, n° 4, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 21, de même qu'à Sigmund Freud, *La Question de l'analyse profane*, Paris, Éditions Gallimard, 1985 [1926], p. 75.

⁷³ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁶ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

parenté ? D'ailleurs, à plusieurs égards, l'ouverture à l'Autre n'est-elle pas minée à l'avance, lorsque l'investissement primordial est dirigé vers la mère ? De manière très éclairante, Lessana avance encore la remarque suivante :

Il arrive que la relation d'une femme et d'un homme, surtout lorsqu'elle est conjugale, soit ravageante, que s'y éprouve un cercle infernal, violent, dévastateur où les preuves d'amour se renversent en imputations de rejet, que la relation s'empoisonne dans les reproches et accusations sans issues, selon des termes équivalents au rapport mère-fille. Il est juste de dire que se poursuit, ou se joue, avec le mari le ravage avec la mère. Freud s'en était aperçu, c'est pourquoi il prétendait que les seconds mariages étaient en général plus satisfaisants que les premiers. Le premier mariage hériterait du rapport à la mère, où le mari essuierait les plâtres du ravage, tandis que le second hériterait du rapport au père...⁷⁸

Dans le même esprit, le propos de Claire Squires se révèle très adéquat lorsqu'elle affirme : « La mère et la fille connaissent une relation où le maternel semble exclu, voire inversé, comme si elles occupaient, symboliquement, la même place sur le mode d'une filiation narcissique sans qu'une génération se soit inscrite entre elles deux⁷⁹ ».

Ces développements, tout en nous fournissant des informations très pertinentes pour l'étude du rapport mère-fille, nous incitent à poser une autre question : comment le retour à la mère peut-il s'effectuer sans que les générations postérieures de fils *et* de filles n'en payent le prix, dans la mesure où ce retour va à l'encontre du mouvement naturel des générations ? Si l'on tient compte de l'ensemble de ces prémisses, on peut en déduire que la critique féministe, en insistant sur le lien entre mères et filles – et malgré l'apport incontestable qu'une telle démarche représente –, est susceptible d'entraîner un risque de taille : produire (involontairement, certes) un autre refoulement, celui du masculin, comme nous l'avons vu au préalable avec la critique que formule Françoise Collin à l'endroit de la théorie postmoderne et, plus précisément, à l'endroit de celle, féministe, de Luce Irigaray.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁹ Claire Squires, « Et si c'est une fille ? », dans Jacques André (dir.), *Mères et filles. La menace de l'identique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2003, p. 130. Signalons que cette particularité distingue le rapport mère-fille du rapport mère-fils.

Fantasme incestueux et désir d'immortalité au féminin

Plusieurs théoriciens (Françoise Héritier, Jacques André, Julia Kristeva) ont souligné que la promotion exclusive du lien entre mère et fille met à jour un fantasme, celui de l'inceste, dans la mesure où le principe d'identité qui le fonde repose à son tour sur l'annulation de la différence. « Parce qu'à la consanguinité et à l'identité sexuelle s'ajoute l'enfantement de l'une par l'autre, le couple mère-fille représente, jusqu'à soutenir le fantasme parthénogénétique, le maximum de l'identique et de son cumul⁸⁰ », affirmait récemment André. Si un tel propos s'inscrit dans le champ psychanalytique, c'est d'abord sur le terrain de l'anthropologie que la théorisation de cet inceste a pris forme, grâce aux travaux de Françoise Héritier. Pour celle-ci, cette relation représente, parmi d'autres, un « inceste de deuxième type⁸¹ » qui, « par opposition à *l'inceste du premier type*⁸² » que l'on doit à Claude Lévi-Strauss, met en jeu la question de « l'inceste en général, ou les raisons de l'interdiction de certaines liaisons sexuelles⁸³ ». Dans *Les deux sœurs et leur mère*, titre pour le moins éloquent⁸⁴, l'auteure explique comment elle en est venue à ce développement théorique dans les termes suivants :

⁸⁰ Jacques André, *loc. cit.*, p. 13. C'est dans la voie tracée par Françoise Héritier qu'il faut situer la discussion qu'entreprend Jacques André dans cet article. À propos de la parthogénèse, Héritier rappelle que « Lévi-Strauss fait état en effet de l'immémorial désir de rester entre soi qu'entretiennent toutes les sociétés et qu'elles ne peuvent évidemment pas réaliser. Cet entre-soi, on peut le définir de différentes manières. C'est, par exemple, les familles à confinement affectif de Boris Cyrulnik, mais ça peut être aussi le désir d'autosuffisance à tous égards, y compris sexuel, sans exclure les échanges avec d'autres, mais avec la marge ». Françoise Héritier, « Présentation », dans Françoise Héritier, Boris Cyrulnik, Aldo Naouri, *De l'inceste*, Paris, Éditions Odile Jacob, coll. « Poche », 2000, p. 18.

⁸¹ À ce propos, le lecteur consultera Françoise Héritier, *Les deux sœurs et leur mère*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1994 ; « Symbolique de l'inceste et de sa prohibition », dans Michel Izard et Pierre Smith (éd.), *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Paris, Éditions Gallimard, 1979 ; « Sur l'inceste », dans *L'Inceste*, Caen, Cahiers du LASA, 1985 ; « Inceste », dans Pierre Bonte et Michel Izard (éd.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 347-350.

⁸² Françoise Héritier, *op. cit.*, p. 11. Par « inceste de premier type », l'auteure fait référence à la prohibition de l'inceste telle que la décrit Lévi-Strauss. Voir Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Berlin/New York, Éditions Mouton de Gruyter, 2002.

⁸³ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁴ « J'ai intitulé cet ouvrage *Les deux sœurs et leur mère* en raison des textes rencontrés qui parlent au masculin, c'est-à-dire qui présentent les prohibitions par rapport à un homme, à un Ego masculin. Ainsi, la prohibition qui saute aux yeux porte sur des femmes dans les trois positions particulières

L'idée de l'inceste du deuxième type m'est venue à la lecture d'un article déjà ancien de Reo Fortune, publié dans l'*Encyclopaedia of the Social Sciences*. Il pose incidemment la question de savoir pourquoi, quand on parle d'inceste, on sous-entend toujours des contacts hétérosexuels alors qu'ils pourraient aussi bien être homosexuels. Et c'est vrai que de tels rapports ont existé ou existent entre grand-père et petit-fils, père et fils, mère et fille, ne serait-ce que sous forme d'attouchements qui n'en sont pas moins des faits d'inceste. Cette remarque de Reo Fortune a déclenché ma propre réflexion sur la possibilité d'un inceste de nature différente entre consanguins de même sexe qui ne sont pas homosexuels mais partagent le même partenaire sexuel.⁸⁵

Tributaire de la pensée de Claude Lévi-Strauss, à qui elle dédie d'ailleurs son livre⁸⁶, Héritier a le souci de la compléter « pour faire apparaître l'inceste et sa prohibition comme étroitement liés dans chaque culture à des ensembles totaux de représentation qui portent sur la personne, sur l'organisation sociale, sur le monde et sur les relations entre ces trois univers⁸⁷ ». À l'origine de ses développements, on peut identifier une découverte issue des recherches en pays samo⁸⁸ qu'elle a effectuées, à savoir « une société où la prohibition des deux sœurs est essentielle au fonctionnement du système de parenté et d'alliance⁸⁹ », et dont l'existence est attestée par des textes historiques et des faits ethnologiques.

d'une femme avec sa fille, ou de deux sœurs, ou même parfois de deux sœurs avec leur mère. C'est de façon très contournée que les textes parlent de l'interdit de partager un partenaire commun pour des femmes consanguines considérées comme point de référence ». *Ibid.*, p. 23-24.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 13. L'auteure cite Reo Fortune, « Incest », *International Encyclopaedia of the Social Sciences*, New York, Macmillan, vol. 7, 1932, p. 115-122.

⁸⁶ « À Claude Lévi-Strauss », indique le paratexte (page non numérotée).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁸ Comme elle le précise, « [l]e pays samo est situé au nord-ouest du Burkina-Faso, anciennement Haute-Volta ». *Ibid.*, p. 149, note 1.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 149. L'auteure fait quelques précisions qui méritent d'être rapportées ici : « Dans *L'Exercice de la parenté*, j'ai longuement analysé ce système de parenté et d'alliance semi-complexe de type omaha patrilineaire que Claude Lévi-Strauss est le seul à avoir envisagé dans ses fameuses *Huxley Memorial Lectures*, sans lui donner de nom à proprement parler. Je l'ai défini comme système intermédiaire entre les systèmes élémentaires, où le choix du conjoint est orienté vers des groupes et parfois même prescrit, et les systèmes complexes, c'est-à-dire les nôtres, qui n'orientent pas le choix du conjoint mais interdisent l'accès à un certain nombre de personnes en fonction de rapports de consanguinité ou d'alliance entre elles. Entre les deux, les systèmes semi-complexes comportent des séries d'interdiction sur des individus consanguins cognatiques ou alliés d'Ego, comme le font les systèmes complexes, mais ces interdictions visent aussi globalement des personnes dont l'apparement à Ego n'est pas certain ou n'est que très lointain, et qui ont en commun d'appartenir à un même groupe social de filiation interdit. C'est ce trait qui les situe dans une position intermédiaire par rapport aux systèmes élémentaires d'alliance, qui canalisent les mariages à venir parfois vers des individus précis (la fille de l'oncle maternel, par exemple), mais plus généralement vers des groupes

Bien que nous ne puissions, dans cette partie de notre exposé, expliquer en détail la théorie de Héritier en soulignant toutes les nuances, il importe toutefois d'en rappeler certains éléments principaux. De façon sommaire, on étayera ainsi les éléments qui nous aideront à saisir quelques enjeux de l'inceste du deuxième type⁹⁰. Commençons par le statut de l'interdit en cause – statut dont Héritier écrira, d'entrée de jeu, qu'il diffère de celui qui est propre à l'inceste entre mère et fils :

Je considère l'interdit portant sur deux sœurs ou une mère et sa fille en même temps et en un même lieu pour un même homme comme le paradigme de cette prohibition. C'est, en effet, le seul rapport d'homologie parfaite puisque les individus sont de même sexe, et soit sont issus de la même matrice, soit se reproduisent sous la même forme, dans le même moule pour ainsi dire et avec les mêmes constituants. Alors qu'au contraire, il y a une discordance dans le rapport mère/fils – ils ne sont pas du même sexe –, discordance encore plus marquée dans le rapport père/fille puisqu'il faut là, en outre, la médiation d'une femme.⁹¹

Par conséquent, la théoricienne en déduit que « [l]a prohibition de l'inceste sous sa forme paradigmatique d'interdit d'une mère et sa fille pour un même homme apparaît bien ainsi comme la forme pure d'excès d'identique⁹² ».

Un deuxième élément qu'il importe de comprendre concerne les nuances propres à cet interdit. S'il est bien connu que la règle concernant l'interdiction de la mise en rapport de deux identiques, définis ici comme « deux personnes ayant même partiellement une substance commune⁹³ », s'applique à de multiples sociétés, Héritier nous invite à y voir plus en profondeur, de manière à saisir à la fois les aspects prohibés et les aspects recherchés de

sociaux en leur entier, groupes d'unification en particulier ». *Ibid.*, p. 149-150. L'auteure fait référence à Claude Lévi-Strauss, « The future of kinship studies », *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great-Britain and Ireland*, London, The Institute Editions, 1965, p. 13-22.

⁹⁰ « J'ai tâché d'expliquer ce type d'inceste par le jeu des catégories de l'identique et du différent que je pose comme principielles. Elles apparaîtraient avec l'humanité même qui avait à donner sens au monde, et notamment à l'irréductible différence des sexes. Je considère que cette différence anatomique et physiologique des sexes a été le premier objet de réflexion de l'homme sur lui-même, à propos duquel il a conçu ces catégories princeps de l'identique et du différent. Et à partir de là, il a construit toutes ses grilles conceptuelles et tous ses corpus de savoir lui permettant d'appréhender le monde tel qu'il lui apparaît et tel qu'il le fait ». Françoise Héritier, « Présentation », *op. cit.*, p. 10.

⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁹² Françoise Héritier, *Les deux sœurs et leur mère*, p. 11.

⁹³ *Ibid.*, p. 12.

l'inceste dont il est question. « Lorsque le *cumul de l'identique* est présumé engendrer de mauvais effets, il sera interdit et seront recherchées des juxtapositions ou combinaisons entre les éléments classés comme étant de nature différente⁹⁴ ». Ainsi, on retiendra que l'interdiction du cumul de l'identique est proférée lorsqu'il représente une menace pour la survie de l'individu ou du groupe : « lorsqu'ils sont interdits, les cumuls d'identique sont généralement sanctionnés par divers maux individuels ou collectifs, au premier rang desquels vient la stérilité [...] »⁹⁵. C'est là qu'il faut situer l'importance décisive de la règle de l'équilibre des contraires⁹⁶ : « Leur juste rapport est nécessaire à l'harmonie du monde, de l'ordre social, de la vie individuelle, de la vie d'une personne comme ensemble *indivis* de corps et d'esprit⁹⁷ ». Mais il faut cependant reconnaître que le cumul de l'identique, tout en posant une aporie réelle, ne comporte pas seulement des effets négatifs : il peut tout autant être recherché dans des sociétés ou encore dans certaines situations où il est susceptible de produire des effets positifs. Par exemple, l'anthropologue précise qu'il peut être interdit dans l'union physique, mais recherché en médecine, pour des raisons semblables et d'égale importance⁹⁸.

Si, dans cette partie de notre exposé, il nous importait de rappeler, à la suite de Héritier, que l'inceste de deuxième type introduit certains problèmes graves dans l'ordre de la filiation, élément qui est susceptible d'alimenter la réflexion féministe sur les rapports mère-fille, nous estimons enfin qu'il est tout aussi important de tenir compte de son aspect positif. À cet égard, Héritier souligne que le cumul de l'identique trouve une correspondance dans notre culture à l'époque de l'Antiquité : « La pensée grecque présente une formulation

⁹⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 13. Celle-ci se présente selon deux modes apparemment contradictoires, mais produisant le même résultat : par dessèchement ou par liquéfaction.

⁹⁶ Précisons que cette règle est l'une des trois règles fondamentales de la théorie développée par l'anthropologue.

⁹⁷ Françoise Héritier, *Les deux sœurs et leur mère*, p. 270.

⁹⁸ « S'il déclenche toujours une rupture d'équilibre par excès d'un côté au détriment de l'autre, cet excès pourra au contraire être recherché ailleurs, pour guérir certaines maladies ou dans des rituels d'inversion, à l'occasion de succession royale par exemple, c'est-à-dire d'une disparition, ou dans nos carnivals. Pendant un bref intervalle de temps, ce qui est d'ordinaire interdit devient possible sinon licite ». Françoise Héritier, « Présentation », *op. cit.*, p. 19-20.

systématique de cette problématique dans notre propre culture⁹⁹ ». En somme, s'il est à la fois réel dans son caractère horrifiant, et imaginaire en raison des lois et des usages qu'il façonne dans chaque groupe social, « l'inceste du deuxième type, modèle puissant, nous ramène à la notion d'identique, à ce fameux désir de l'entre-soi, et aux barrières qui lui sont opposées¹⁰⁰ ». Aussi, l'envergure qui le caractérise s'explique-t-elle par le fait que « l'inceste répond au désir d'immortalité¹⁰¹ » :

Si la création est le désir d'immortalité par excellence, l'engendrement des enfants est une création particulière dans la mesure où la survie du géniteur se fait dans l'autre et au prix de sa propre mort, de sa propre destruction. Pour assouvir son désir d'immortalité immédiatement et non plus médiatement, il y a deux solutions. Il y a celle des mythes, que ce soit celui d'Œdipe, qui expose son enfant, c'est-à-dire qui le renie pour conjurer la mort, ou celui de Chronos, qui mange ses enfants à mesure qu'il les engendre afin de court-circuiter la fuite du temps et d'éluder la mort. La seconde solution, c'est celle de l'inceste, qui revient à garder l'enfant dans son giron afin qu'il ne grandisse jamais, qu'il ne soit plus promis à la mort et en prémunisse son parent par conséquent.¹⁰²

L'inceste de deuxième type et l'interprétation psychanalytique de la relation mère-fille

Bien que les thèses de Françoise Héritier soient discutables à certains égards (par exemple, dans leur prétention unaire), comme le précise Jacques André¹⁰³, il ne fait aucun doute que sa théorisation de l'inceste représente un apport majeur :

⁹⁹ Françoise Héritier, *Les deux sœurs et leur mère*, p. 270. Ailleurs, l'auteure précise que plusieurs éléments symboliques associés à des cultures divergentes formulent cet inceste, tels que « Les tablettes hittites et sumériennes, les textes grecs, les commandements bibliques et coraniques, les lois romaines, les codes civils et canon ». Voir Françoise Héritier, « Présentation », *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 19. L'auteure fait référence aux textes sur la mère dévorante réunis par Denise Paulme et à l'analyse des mythes amérindiens réalisée par Patrice Bidou. Voir Denise Paulme, *La mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Éditions Gallimard, 1986 [1976] ; Patrice Bidou, *Le mythe de Tapir Chamane : essai d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001.

¹⁰² Françoise Héritier, *op. cit.*, p. 19-20.

¹⁰³ Jacques André, *loc. cit.*

On lui doit, à travers sa théorie de l'inceste du deuxième type, un renouvellement de la réflexion sur l'interdit majeur. Quand Lévi-Strauss mettait principalement en avant la face positive de la prohibition – l'interdiction de se marier entre soi oblige à l'alliance, favorise la constitution du lien social –, Françoise Héritier s'attarde au danger dont l'interdit protège : « tout inceste, parce qu'il rapproche des semblables, par la "nature" ou par la "chair", tend au cumul (néfaste) de l'identique ». L'impensable absolu serait « le rapport sexuel entre des identiques parfaits ».¹⁰⁴

Comme le fait remarquer le psychanalyste, les travaux de Françoise Héritier sur l'inceste de deuxième type sont novateurs non seulement dans le domaine de l'anthropologie, mais aussi dans celui de la psychanalyse, où leur force d'évocation est percutante. À ce titre, les développements auxquels ont donné lieu les échanges entre l'anthropologue et le psychanalyste au cours des dernières années constituent des preuves évidentes : on retiendra surtout la publication, en 2001, d'un ouvrage collectif intitulé *Incestes* sous la direction de Jacques André¹⁰⁵ et, en 2003, celle d'un second ouvrage axé sur « l'inceste de deuxième type », *Mères et filles. La menace de l'identique*, toujours sous la direction de André¹⁰⁶, qui exposent à la fois des cas cliniques et des réflexions théoriques.

Selon le psychanalyste, l'inceste de deuxième type met à l'œuvre un « sentiment d'inéluctable¹⁰⁷ » qui ressemble à la haine de ressembler à sa propre mère – on se rappelle que cette haine est à l'origine de la notion de « matrophobie » dans la théorie féministe –, et qu'il résume ainsi : « décidément rien n'y fait : de la mère à la fille, il n'y aura jamais

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 12. À propos des liens entre la théorie de Héritier et celle de Lévi-Strauss, André souligne : « L'écart qui sépare la problématique lévi-straussienne de la construction de Françoise Héritier est d'importance. Le couple incestueux que dissocie la contrainte à l'alliance, chez l'auteur des *Structures élémentaires de la parenté*, est celui du frère et de la sœur. Le couple d'identiques, que vise par excellence la prohibition de l'inceste de deuxième type, est à la fois homosexuel (*homos*, le même) et féminin : les deux sœurs ou, plus radicalement, la mère et la fille. Pourquoi pas celui du père et du fils, tout aussi homosexué ? C'est que père et fils manquent d'autonomie ; une femme, une mère est nécessaire entre les deux, qui s'accouple avec l'un et surtout engendre l'autre ». *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁵ Voir Jacques André (dir.), *Incestes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2001. Dans cet ouvrage, le lecteur consultera, parmi d'autres, le texte « Introduction. Le lit de Jocaste » de Jacques André, p. 9-28.

¹⁰⁶ Voir Jacques André (dir.), *Mères et filles. La menace de l'identique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2003.

¹⁰⁷ Jacques André, « Introduction. Le lit de Jocaste », p. 11.

d'histoire, seulement un retour du même¹⁰⁸ ». Mais si « le rapport sexuel entre des identiques parfaits¹⁰⁹ » représente un « impensable absolu¹¹⁰ », comme l'avait déjà souligné Héritier¹¹¹, André postule qu'il est toutefois possible d'en saisir la signification grâce à la métaphore du corps social :

L'image, au-delà du registre restreint de la parenté, est celle d'un corps social menacé d'indifférenciation, dont le totalitarisme fournit la figure politique : un seul peuple, un seul leader, une seule pensée, mouvement vers l'Un dont l'histoire a, en chaque occasion, confirmé la force de destruction. De cette conjugaison entre l'incestueux et le totalitaire, la pensée de Saint-Just propose un très bel exemple. Alors que la Convention a mis la Terreur « à l'ordre du jour » de la société française, il écrit, dans le secret de ses cahiers : « Observez les mœurs, les lois des différents peuples, les plus corrompus avaient aussi le plus d'horreur pour l'inceste, les plus innocents n'en avaient point d'idée ». L'inceste est une perspective révolutionnaire. Il est interdit d'interdire.¹¹²

On perçoit certaines similitudes entre la discussion fort intéressante qu'entreprend ici André et le propos que développait une décennie auparavant Julia Kristeva à propos de l'écueil que représentent certains courants féministes qui sont favorables à l'élection du Même *contre* l'Autre, en l'occurrence l'homme. Dans « Le temps des femmes », la théoricienne remarquait que la préoccupation principale des nouvelles générations féminines était ce qu'elle nomme un « contrat socio-symbolique comme contrat sacrificiel¹¹³ ». Elle observait alors que

les courants féministes refusent le pouvoir existant et font du deuxième sexe une *contre-société*. Une société féminine se constitue, sorte d'alter ego de la société officielle, dans laquelle se réfugient les espoirs de plaisir. Contre le contrat socio-

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 11. Dans la perspective de notre étude, on pourrait se demander quel serait le parallèle masculin de cette hantise. André fournit ici une précieuse indication : « ce n'est pas la crainte symétrique pour l'homme de ressembler à son père qu'il faudrait évoquer mais bien celle, autrement inquiétante, de correspondre de plus en plus à l'image de la mère. Le *même* et la *mère* ont sans doute profondément parti lié ». *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁹ Françoise Héritier citée par Jacques André, *ibid.*, p. 12.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹¹ « L'impensable absolu, c'est la parthogénèse ». Françoise Héritier, « Présentation », *op. cit.*, p. 18.

¹¹² *Ibid.*, p. 12-13.

¹¹³ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 316.

symbolique sacrificiel et frustrant : la contre-société imaginée harmonieuse, sans interdits, libre et jouissive.¹¹⁴

Selon la théoricienne, une telle contre-société recouvrirait, de façon symptomatique, un « sexisme inversé¹¹⁵ », puisque l'allégorisation du Même devient alors l'occasion d'un nouvel endiguement pour le féminin qui, après avoir conquis, délimité et organisé son propre territoire, en a fait un sous-ensemble privilégié au sein du vaste ensemble social, de manière à exclure les hommes. Or, l'un des principaux problèmes qui en résultent est la mise à l'écart des pères, phénomène qui a un impact décisif sur le plan de la procréation : les avancées scientifiques du XX^e siècle ont en effet permis l'élaboration de moyens techniques qui déracinent la procréation humaine de son fondement symbolique (dont le projet familial, qui s'inscrit dans un projet socio-historique précis, est l'arête principale) pour la réduire à son fondement biologique. Là où le bât blesse, c'est que les pères sont devenus sinon facultatifs, du moins accessoires. Un tel phénomène, parce qu'il est susceptible d'entraîner de graves conséquences dans la filiation, se révèle inquiétant, et exige des mesures particulières. Tel est, du moins, l'avis de Kristeva, qui affirme que

[s]i ces pratiques de maternité sans père étaient appelées à se généraliser, il est indispensable d'en élaborer la législation, pour freiner la violence dont l'objet est aussi bien l'enfant que l'homme. Les femmes sont-elles capables de ce souci psychologique et juridique ? Voilà une des questions que rencontre la nouvelle génération féminine. Y compris et surtout quand elle refuse de se les poser, saisie par la même rage contre un ordre et sa loi dont on s'estime la victime.¹¹⁶

Pour conclure, remarquons enfin que la psychanalyste faisait une mise en garde semblable dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, ouvrage publié cinq ans avant *Les nouvelles maladies de l'âme*, où elle associait la « toute-puissance féminine » sous-jacente à ces

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 319.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 319.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 324. Sur ce point, signalons que la position de Héritier est plus nuancée : « Je remarque que si le développement des méthodes de procréation médicalement assistée ne mettent pas en péril cette défense contre la parthénogénèse, puisqu'elles font toujours intervenir l'autre, le donneur de semence ou la donneuse d'ovocyte, en revanche, le clonage constituerait une menace sérieuse. On est là dans l'identique pur, le rêve parthénogénétique devenu réalité ». Françoise Héritier, « Présentation », *op. cit.*, p. 19.

pratiques actuelles de maternité sans père au fantasme de parthénogénèse. Un peu dans le même ordre d'idées que Héritier, mais dans une perspective divergente, Kristeva envisageait les impasses relatives à un monde féminin idéal – un monde de femmes épuré de l'Autre, et marqué par un désir d'immortalité – de la manière suivante :

Le fantasme d'immortalité féminine trouve peut-être son fondement dans la transmission germinale féminine, capable de parthénogénèse. En outre, les nouvelles techniques de reproduction artificielle confèrent au corps féminin des possibilités reproductives insoupçonnées. Si cette « toute-puissance » féminine dans la survie de l'espèce peut être minée par d'autres possibilités techniques qui, semble-t-il, rendraient l'homme aussi bien enceint, il est probable que cette dernière éventualité ne puisse attirer qu'une petite minorité bien qu'elle comble les fantasmes androgynaux de la majorité. Cependant, la partie essentielle de la conviction féminine d'être immortelle dans et au-delà de la mort (que la Vierge Marie incarne si parfaitement) s'enracine moins dans ces possibilités biologiques dont on voit mal le « pont » vers le psychisme que dans le « narcissisme négatif ».¹¹⁷

1.3. La femme vue par elle-même. Perspectives aporétiques

S'ajoutant aux propositions de Héritier, André et Kristeva, celles que René Major, Wladimir Granoff et François Perrier ont développées durant les années 1970 nous ont également sensibilisée à l'écueil inhérent à l'étude de problématiques associées aux femmes par les femmes elles-mêmes. Leurs travaux, on le sait, ne s'inscrivent pas dans une perspective identitaire ; en cela, ils se distancient considérablement des théories féministes, qui valorisent l'identité féminine. Plutôt, ils cherchent à mettre à jour les mécanismes psychiques sous-jacents à la tentative de construire une identité spécifiquement féminine, et d'en faire un nouveau modèle. Dans un texte intitulé « Le non-lieu de la femme »¹¹⁸, qui constitue la préface de l'ouvrage de Wladimir Granoff et François Perrier, *Le désir et le féminin*¹¹⁹ (1979), Major prend le contrepied de cette tendance en s'attardant, à la suite des

¹¹⁷ Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 40.

¹¹⁸ René Major, « Le non-lieu de la femme », dans Wladimir Granoff et François Perrier, *Le désir et le féminin*, Paris, Éditions Aubier, 1991 [1979], coll. « Champs Flammarion », p. 11-20.

¹¹⁹ Wladimir Granoff et François Perrier, *Le désir et le féminin*, Paris, Éditions Aubier, 1991 [1979], coll. « Champs Flammarion ».

auteurs précédents, à « la question du rapport privilégié du féminin au réel¹²⁰ ». Reprenant les avancées de Jacques Lacan sur la femme et le féminin qui figurent dans le séminaire *Encore*¹²¹ (1975), il suggère que nos conceptions habituelles des rapports entre les sexes se fondent sur des présupposés (par exemple, le fait que ceux-ci seraient entièrement organisés par la domination masculine) qui omettent de considérer un facteur primordial, à savoir l'influence de la mère sur le système de représentation à partir duquel le féminin et le masculin se structurent :

Mais si le système premier des représentations par rapport auquel s'ordonnent le désir de la fille et du garçon est le système de la mère (qui inclut ses représentations du désir de l'homme), ne faudrait-il pas dire, contrairement à nos habitudes de pensée, que la phallicité dans laquelle paraît s'enfermer l'homme est moins la sienne propre que celle du désir de sa mère ? Dès lors le masculin serait à penser à partir du féminin.¹²²

Le propos de Major s'avère intéressant pour notre étude, car il permet d'envisager la « phallicité » de l'homme sous un nouveau jour : tandis que le discours féministe a insisté sur les effets négatifs qu'elle a eus sur les femmes au cours de l'histoire, Major suggère plutôt qu'elle aurait été transmise à tout homme par sa propre mère¹²³. Certes, on sait que les thèses freudiennes sur la féminité ont été contestées par de nombreux contemporains de Freud (Ernst Jones, Melanie Klein, Karen Horney, Luce Irigaray). Mais, selon Major, « les tenants d'une libido spécifiquement féminine, plutôt que d'une seule et même libido pour les deux sexes à la loi du primat phallique¹²⁴ » se heurtent à un écueil redoutable : « n'entretiennent-ils pas une confusion dans les ordres du réel, de l'imaginaire et du symbolique ?¹²⁵ ». Voilà du

¹²⁰ René Major, *op. cit.*, p. 13.

¹²¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX : Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

¹²² René Major, *op. cit.*, p. 13.

¹²³ On devine la réponse que les féministes formuleraient à l'endroit d'une telle affirmation : si les mères ont introduit leur propre(s) fils à la « phallicité » évoquée ici, c'est parce qu'elles étaient elles-mêmes les victimes du patriarcat, qui les utilisait en tant que courroies de transmission. À son tour, les tenants de la psychanalyse rétorqueraient que l'inconscient des mères – et des fils – échappe aux règles de l'organisation sociale. C'est ici que le bât blesse, et que le dialogue entre le féminisme et la psychanalyse est parfois voué à l'échec. Selon nous, il importe de distinguer clairement les deux registres convoqués ici : le registre socio-historique et culturel et celui de la clinique.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 14.

moins ce que croient avec lui Granoff et Perrier, « pour qui toute théorie sur la féminité risque d'être captive des signifiants qui marquent leur auteur des empreintes singulières de sa façon de penser ; cette dernière étant, bien entendu, tributaire des rapports que *son* système de représentation entretient avec la dualité masculin-féminin¹²⁶ ». Dès lors, la question qui se pose est la suivante : « À quel prix ou à quelles conditions sera-t-il possible pour le sujet fonctionnant au sein de cette contradiction, l'assurant dans la méprise même, d'être suffisamment affranchi des effets d'unité qui ne produisent pour son compte que trop de sens ?¹²⁷ ».

Bien qu'elle représente un apport inaugural dans l'histoire des idées au XX^e siècle tardif, la critique du phallogocentrisme¹²⁸ (c'est-à-dire la critique d'un monde marqué par la centralité du *logos* et du phallus) formulée par les théoricien(ne)s féministes, postmodernes et déconstructionnistes (parmi lesquels on retient les noms de Françoise Collin, Luce Irigaray et Jacques Derrida¹²⁹) poserait, toujours selon Major une difficulté de taille, qu'il résume de la manière suivante :

On n'a pas manqué, [...] dit-il, de mettre en cause un certain phallogocentrisme qui imprimerait du sceau de ses propres métaphores tout discours sur la femme. Mais ce nouveau texte se voit à son tour pris dans l'intrication des coupures et des sutures du discours jusque dans sa trame même, ou *encore* il se fait prisonnier des effets d'appropriation et d'expropriation qu'imposent les signifiants. Ils s'y entendent à s'inter-prêter *du* sujet. Ou *des* sujets. Si, désarmée, une femme s'empare de la « vérité » au sujet de la femme, dans le même temps où elle s'en pare, elle s'en dépare.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁸ Françoise Collin remarque à juste titre que la critique du « phallogocentrisme » est associée, chez les philosophes qui incarnent la tendance de la *queer theory*, « à l'idée d'un "devenir femme" de la philosophie, d'un "devenir femme" de l'humain, et donc d'un "devenir femme" des hommes eux-mêmes. L'émergence du féminin (plutôt que des femmes dans ce contexte) c'est l'arrachement à la logique binaire des oppositions, l'émergence d'une vérité du "troisième genre" qui récusé l'alternative du "ou bien ou bien". Car comme le suggère Jacques Derrida, c'est l'homme qui s'est obstiné à un savoir des sexes et de leurs places. Les femmes sont du côté du déplacement, voire de la danse. Et le devenir féminin de la philosophie leur emboîte le pas ». Françoise Collin, *Le différend des sexes*, p. 55-56.

¹²⁹ À propos du courant mentionné précédemment, voir *Ibid.*, p. 56-57.

Tel est le statut de l'objet de la pensée qui ne peut se couper de l'inconscient qui le constitue comme objet.¹³⁰

Dans cette perspective, Major nous invite à nous demander si la femme, en tant que vérité, pourrait s'écrire dans un lieu spécifique et surtout, quelle serait précisément « cette vérité faite femme, ou qui *se ferait* la femme¹³¹ », si l'on tient compte de ce que la femme peut englober¹³². De plus, ce que l'on désignerait alors comme « femme » renverrait-il à une façon particulière (une forme) de représenter la réalité ? Ou le réel ? « Dans ce cas, poursuit le psychanalyste, il n'y aurait aucune adéquation de la vérité à la femme, mais plutôt mise en scène de la vérité qui se dérobe ou s'exile¹³³ ». En ce sens, n'y a-t-il pas une imposture logique à dissenter en faveur de l'une comme de l'autre ? Tel est l'avis de Major, qui cite à cet effet le propos de Jacques Derrida (qui fait lui-même référence à la célèbre phrase « La femme n'existe pas » de Jacques Lacan) : « si la femme *est* vérité, *elle* sait qu'il n'y a pas la vérité, que la vérité n'a pas lieu et qu'on n'a pas la vérité. Elle est femme en tant qu'elle ne croit pas, elle, à la vérité, donc à ce qu'elle est, à ce qu'on croit qu'elle est, que donc elle n'est pas¹³⁴ ». Dès lors, on pourrait penser que la question en jeu à propos de la femme serait moins celle de sa vérité que celle, plus tranchante, de son rapport au langage, comme l'ont montré, parmi d'autres, Granoff et Perrier, qui affirment ceci :

¹³⁰ René Major, *op. cit.*, p. 15. Major fait référence principalement à la théorie que développe Irigaray dans les ouvrages suivants : *Speculum de l'autre femme* (1974) et *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977).

¹³¹ *Ibid.*, p. 15.

¹³² Une question sous-jacente serait alors « Que veut la femme ? ». À celle-ci, Serge André a consacré un ouvrage. (Voir Serge André, *Que veut une femme ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1995.) On trouve chez Françoise Collin une belle réponse lorsqu'elle affirme : « *être féministe c'est peut-être refuser de savoir ce que femme veut dire pour écouter ce que dit une femme*. Car que veut une femme ? Elle veut dire et faire entendre dans ce dire ce qui n'a pas encore été dit. Vouloir n'entendre dans une œuvre de femme que du "femme", c'est refuser d'en recevoir un effet de surprise. Se mettre à l'écoute d'une femme dans son œuvre c'est, par contre, se mettre à l'écoute de "l'autre femme", celle que n'a pas supposé une pré-entente qui est synonyme de mal entendu. La lire, c'est chercher ce point où elle révèle, non où elle confirme, accepter de recevoir d'elle un autre savoir et un autre plaisir, inattendu, la reconnaître comme singulière. Car c'est au plus fort de sa singularité littéraire qu'elle fait sens ». Françoise Collin, *Je partirais d'un mot : le champ symbolique*, p. 42-43.

¹³³ René Major, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁴ Jacques Derrida, *Éperons, les styles de Nietzsche*, Paris, Éditions Flammarion, 1978, p. 40, cité par René Major, *op. cit.*, p. 15.

Pour qu'en fait elle trouve ou retrouve le spécifique de sa féminité, peut-être faut-il qu'elle aille plus loin que l'homme n'ira jamais, s'il n'y est prédisposé par un traumatisme ou une forclusion signifiante. Autrement dit, faut-il qu'au cœur de la conjonction génitale qui lui fait connaître, désirer ou subir le désir de son partenaire sexuel, elle s'identifie au réel de son propre manque, pour situer, au-delà de la castration masculine, un rapport premier et dernier entre la béance ineffable de ce réel et le surgissement du signifiant, c'est-à-dire du phallus.¹³⁵

Et, prenant le relais de Granoff et Perrier, Major affirme encore :

Au courant de pensée qui postule un au-delà de la représentation de la mère, où le phallus prend place dans un ordre symbolique comme signifiant du désir, est venu s'adjoindre ou s'opposer un discours théorique qui ne fonde plus la parole du père comme constitutive de cet ordre symbolique dans lequel garçon et fille se situent, en des lieux différents de la configuration : la mère et la fille se supportent d'un discours unique et ineffable auquel le féminin même de l'homme n'aurait aucun accès.¹³⁶

De cette manière, l'élection de la mère en tant que référence unique et primordiale donne lieu à l'édification d'une forteresse « à partir du corps de la femme comme lieu de pouvoir et lieu de jouissance¹³⁷ », pour reprendre la formule de Major. Si l'on s'en tient à cette deuxième perspective, qui est aussi la plus actuelle, on pourrait faire l'hypothèse que du corps de la femme au corps de la mère, il n'y aurait peut-être qu'un pas à franchir pour basculer dans « l'empire des mères¹³⁸ », expression utilisée par François Vigouroux pour désigner l'emprise que les mères exercent sur « les destins individuels et sur le cours de l'Histoire¹³⁹ ». Major cerne encore ces deux tendances dans les termes suivants :

À vrai dire, la sexualité chez l'être parlant se vit comme un rapport ultime de fascination à l'altérité et à la différence de l'autre en tant que sujet, soit pour en accentuer soit pour en réduire les marques « irréductibles ». Mais ces marques désignées comme « irréductibles » – anatomiques, biologiques, raciales ou psychiques – ne disent rien en soi.¹⁴⁰

¹³⁵ Wladimir Granoff et François Perrier, *op. cit.*, p. 60.

¹³⁶ René Major, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁸ François Vigouroux, *L'empire des mères*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, coll. « Pluriel ».

¹³⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴⁰ René Major, *op. cit.*, p. 17.

En ce sens, on comprend que le postulat selon lequel la femme entretiendrait un rapport particulier avec le réel pose, toujours selon Major, un problème quasi insurmontable : celui de l'emprisonnement de la femme dans un système de représentation donné. Il en est ainsi car, selon lui,

[d]ire que la femme entretient un rapport privilégié avec le réel, avec la vérité ou avec l'inconscient reste tributaire d'un système de représentations qui viendront tout aussi bien dire, pour un autre sujet, qu'elle est assujettie à la grossesse, au mensonge ou à la folie. Il en va de la logique du sujet de l'inconscient comme de la parole dont le corps prend acte. Y compris acte sexuel.¹⁴¹

Le propos de Major est ici crucial : il montre que ce qui agit à l'intérieur du sujet en tant qu'effet de réel ou effet de vérité¹⁴² bouleverse l'organisation symbolique qui prévaut au plan socio-culturel. Ainsi, il révèle qu'un écart abyssal s'instaure entre le fonctionnement psychique et le fonctionnement culturel, « tant il est vrai que "la différence des sexes est une "idée" radicalement étrangère à l'inconscient" et que la représentation primitive du sexe est "sans sujet et sans distinction de genres"¹⁴³ », comme l'affirmait avant lui Nathalie Zaltzman. Pour prendre la mesure des effets que cette rupture est susceptible d'entraîner, il nous invite donc à distinguer le sexe anatomique des représentations dont il peut faire l'objet. Face à ce qui peut opérer en tant que différence, il mentionne que « la référence au sexe anatomique, au visible d'une différence, vient servir d'appoint. Elle entraîne avec elle son cortège de représentations toutes faites pour masquer cette différence ou l'accentuer dans une ordonnance hiérarchique¹⁴⁴ ».

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴² S'il discute des effets du réel et de la vérité, Major omet pourtant de les définir.

¹⁴³ Nathalie Zaltzman, « Un mot primitif : la chimère du sexe », dans *Topique*, n° 20, Éditions de l'Épi, 1977, citée par René Major, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁴ René Major, *op. cit.*, p. 18. L'auteur poursuit : « C'est en quoi la castration laisse à désirer. Comme concept d'ailleurs, elle redouble la dérive du désir où toujours *au moins deux sujets* se prennent ou s'éprennent. Or la bisexualité de chacun d'eux fait qu'ils sont déjà quatre ». *Ibid.*, p. 18. Dans le même ordre d'idées, Françoise Héritier affirmait que si le corps est le point de départ de la construction des systèmes de parenté et des représentations du genre, de la personne et de la procréation, cela n'implique pas pour autant qu'il ait une valeur universelle : « tout part du corps, d'unités conceptuelles inscrites dans le corps, dans le biologique et le physiologique, observables, reconnaissables, identifiables en tous temps et tous lieux ; ces unités sont ajustées et recomposées selon diverses formules logiques possibles, mais possibles aussi parce que pensables, selon les cultures. L'inscription

Bref, en insistant sur le primat du phallus pour les deux sexes tel que Freud l'avait établi, Major, avec Granoff et Perrier, défend une thèse qui, on l'aura compris, s'oppose aux théories féministes que nous avons citées auparavant (on se rappelle que celles-ci prônent l'érection d'un nouvel ordre symbolique où le féminin pourra s'inscrire, en insistant sur l'indispensable retour à la mère). Est-ce à dire que, face à ces questions, il existerait seulement deux perspectives théoriques inconciliables, illustrées d'une part par les théoriciennes féministes auxquelles nous avons fait référence (Irigaray, Fouque, Cixous, etc.) et d'autre part, par Major, Granoff, Perrier et André ?

1.3.1. Une voie alternative ?

À la question précédente, nous répondrons que rien n'est moins sûr. Bien que les auteurs cités représentent deux tendances qui s'opposent à plusieurs égards, il existe néanmoins des perspectives plus nuancées qui n'adhèrent pas strictement à l'une ou l'autre, mais tiennent compte de leurs écueils pour développer un autre point de vue. L'exemple le plus représentatif que nous pouvons citer est probablement celui de Julia Kristeva, qui appartient à ces deux tendances à la fois : en effet, si au cours des années 1970, sa pensée s'est inscrite dans la première, elle s'est clairement distanciée de celle-ci pour s'inscrire dans la seconde durant les années 1990. Cela nous montre donc qu'il peut y avoir une troisième voie, qui tienne compte à la fois des avancées du féminisme et de celles de la psychanalyse, dans la perspective de l'inscription de la mère *et* du père dans l'ordre symbolique.

En outre, la piste alternative que nous tentons de circonscrire trouve des points d'appui particuliers chez Françoise Collin. La philosophe ne promouvait-elle pas, justement, une la possibilité d'une troisième voie face aux perspectives féministes antérieures, à savoir celle, issue « d'une tradition historiciste d'inspiration marxiste, [d'après laquelle] la femme est un pur produit de l'oppression¹⁴⁵ », d'une part, et d'autre part, la perspective « issue d'une tradition psychanalytique [selon laquelle] la femme est une espèce autonome, dotée d'une

dans le biologique est nécessaire, mais sans qu'il y ait une traduction unique et universelle de ces données élémentaires ». Françoise Héritier, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁵ Françoise Collin, *Je partirais d'un mot*, p. 36.

identité spécifique¹⁴⁶ » ? Il convient de citer ici le long extrait où elle définit cette avenue nouvelle :

J'opterais plus volontiers quant à moi pour une troisième voie qui fait de la différence un enjeu éthico-politique et symbolique sans prédéterminer les différends sur le mode de l'unité ou de la dualité. Il apparaît en effet qu'il y a bien deux modes de sexuation mais que ceux-ci sont en rapport non dualisable, que la différence est un mouvement ou plus exactement un agir qui opère la transformation des différents. Si la différence des sexes est un incontournable, elle n'en est pas moins soumise à un processus historico-social aussi bien qu'individuel. Et si elle est produite par des conditions historico-sociales, rien ne permet d'affirmer qu'elle soit pour autant entièrement surmontable. Le féminisme consiste alors à penser que les femmes sont aujourd'hui devenues les actrices de cette différence qu'elles ont traditionnellement subie, – sans pour autant en être les maîtres – et qu'il leur appartient d'en définir l'inscription : l'intensification ou la réduction de ce que l'on nomme le féminin, pour les femmes ou pour la société entière, relève d'une *option* plutôt qu'elle n'est l'expression d'un donné. Et ces options sont diverses, même parmi les femmes : homogénéisation sexuée, maintien de la dualisation, féminisation de la société, ce sont là quelques-unes des stratégies féministes qui sont à l'œuvre dans l'abord de tous les problèmes.¹⁴⁷

S'il ne peut s'agir pour nous de nous en tenir à la voie ouverte par Collin en raison du fait que notre problématique exige des limites plus étroites, nous estimons toutefois qu'il est important de reprendre à notre propre compte certains aspects de sa démarche. Par exemple, nous croyons que la relation mère-fils ne peut être envisagée à partir d'un socle théorique privilégiant un point de vue où la différence est mise en relief, sans pour autant être vue sous l'angle de l'identité et de l'altérité, de l'Un et de l'Autre. Ainsi, nous souscrivons à l'affirmation voulant que « [l]e féminisme consiste alors à penser que les femmes sont aujourd'hui devenues les actrices de cette différence qu'elles ont traditionnellement subie, – sans pour autant en être les maîtres – et qu'il leur appartient d'en définir l'inscription¹⁴⁸ ». Dans cet ordre d'idées, nous nous soucions de dégager les modalités d'une telle inscription dans l'écriture des femmes québécoises, en analysant la différence qu'elle dépeint à travers la relation mère-fils.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 37.

1.3.2. L'oubli du père ou la fin d'un dogme ?

En réaction à ce discours théorique sur les femmes qui est développé par les femmes elles-mêmes, que Major rapporte de manière globale¹⁴⁹, et dont la lacune consiste à évacuer la parole du père de l'ordre symbolique, a émergé en France depuis les dernières années un discours issu de la clinique, qui tente de resituer la place du père *et* de la mère dans l'ordre symbolique. Parmi d'autres, il faut retenir l'ouvrage collectif *L'oubli du père* publié en 2004, qui examine les conséquences, simplement négatives ou franchement mortifères, résultant de l'effacement du père dans le discours clinique, social et familial. Le point de départ des investigations qu'il recouvre est un phénomène récent, à savoir l'attention généralisée que suscite « la place de la mère¹⁵⁰ » et ses effets dans une pluralité de travaux cliniques élaborés au cours des dernières années. Ailleurs, Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich résument ce problème dans des termes pour le moins évocateurs :

« Jamais sans ma fille ! » : voilà qui pourrait être le nouveau mot d'ordre des mères « plus mères que femmes », qui trouvent leur raison de vivre dans la symbiose avec une fille-miroir, une fois le père réduit, au mieux, à la transparence ou – pire – au statut d'obstacle, voire d'ennemi à abattre. Comme le dit Christiane Olivier, l'enfant – et en particulier la fille – semble bien servir de « bastion » dans la « guerre des sexes », de sorte que « l'acharnement de la femme à revendiquer l'enfant est aussi grand que le refus de l'homme à l'assumer ».¹⁵¹

Face à cette tendance, la psychanalyste française Catherine Chabert avoue quant à elle :

je m'inquiète parfois de courants qui tendraient à remplacer le père, pivot essentiel mais non exclusif de l'édifice freudien – je dis non exclusif car combien de notations, combien d'incidences saisissantes, combien de textes sont là qui attestent la place formidable de la mère non seulement comme objet d'investissement majeur mais aussi

¹⁴⁹ Outre le nom de Luce Irigaray, le psychanalyste demeure évasif quant aux auteures qui représentent une telle tendance.

¹⁵⁰ Catherine Chabert, « La voie du père : une seconde chance », dans Jacques André et Catherine Chabert, (dir.), *L'oubli du père*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2004, p. 11.

¹⁵¹ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 26. Dans les premières parties de leur exposé, les auteures étayent leur discussion autour de deux types de mères, à savoir les « mères plus que femmes » et les « femmes plus que mères ».

comme paradigme de la dynamique psychique et de son économie ? –, je m'inquiète donc de la « disparition » du père dans l'horizon analytique.¹⁵²

Sans vouloir nier d'aucune manière ce qu'elle nomme « la part fondamentale accordée à la mère au sein du fonctionnement psychique¹⁵³ », Chabert insiste sur un fait primordial : dans un contexte clinique, la référence « au père *et* à la mère (et j'insiste sur le « et » dont je crains parfois qu'il soit remplacé par le « ou ») est indispensable à conserver¹⁵⁴ ». En l'absence d'une telle référence, on se retrouve face à la mise à l'écart du père, phénomène qui aurait pour conséquence de

maintenir un système éminemment narcissique, excluant justement tout signe de différence parce qu'il appelle trop vite l'effondrement d'une unité dont la préservation constitue une préoccupation première : quelque chose qui s'inscrirait dans une pulsionnalité autoconservatrice, luttant âprement contre tout surgissement d'un sexuel menaçant parce que séparateur du même.¹⁵⁵

Cherchant les raisons ayant motivé l'essor de ce phénomène, Chabert interroge encore :

l'oubli du père serait-il concomitant d'une banalisation du complexe d'Œdipe, du fait de sa généralisation, de sa vulgarisation ? La fascination et la concentration sur les relations mère/enfant ne constitueraient-elles pas une forme de contre-investissement du sexuel oedipien emportant avec lui une moindre prise en compte de la seconde topique, puisque, avec le déclin du père, le destin du surmoi, sa force contenante, civilisatrice, s'effrite et risque de se perdre ?¹⁵⁶

Certes, le propos de Chabert et celui des psychanalystes cités précédemment révèlent l'envergure qu'a prise la mise à l'écart du père récemment. Mais s'il est légitime de

¹⁵² *Ibid.*, p. 13.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 13. Voilà également ce que croit la théoricienne américaine Juliet Flower MacCannell : « Une transaction symbolique *est* nécessaire pour amener la mère et le père en relation l'un avec l'autre dans la production du "moi" de l'enfant ». (Notre traduction. Citation originale : « A symbolic transaction is necessary to bring the mother/father into relation with each other in their real production of the child's "self" »). Juliet Flower MacCannell, « Mothers of Necessity », *The Hysteric's Guide to the Future Female Subject*, University of Minnesota Press, 2000, p. 164.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

s'interroger à propos de ses effets négatifs dans les structures parentales et dans la société, il importe tout autant de questionner le type de débat qu'il engendre dans ses fondements mêmes. Car, en dépit de leur pertinence, on ne saurait nier que de telles observations participent d'un discours en vogue depuis quelques années, qui envisage la chute à laquelle la figure paternelle serait condamnée comme le motif d'un déclin à la fois irrémédiable et désastreux.

Mais le discours sur le déclin du père n'est-il pas devenu un lieu commun ? Tel est l'avis de Michel Tort qui s'attache à démontrer, dans son ouvrage polémique *Fin du dogme paternel*, qu'il faut désormais inverser les perspectives, c'est-à-dire « penser dynamiquement un changement de bases¹⁵⁷ » au lieu de « dramatiser un effondrement, à la fois ancien et toujours imminent, une catastrophe qui se situe dans un au-delà métaphysique de toute histoire réelle¹⁵⁸ ». En d'autres termes, ras-le-bol du discours des déclins, de l'invocation de la fonction symbolique du père. D'après le psychanalyste, « "le Père" est le nom d'une solution historique en passe d'être relayée¹⁵⁹ ». En ce sens, « l'invocation, aujourd'hui, de la fonction symbolique du père pourrait bien apparaître comme un moyen de perpétuer nostalgiquement les ressorts des sociétés d'antan¹⁶⁰ ». Contre le diagnostic sur la faillite de la fonction paternelle qui se logerait du côté de la psychanalyse, « qui statuerait sur les atteintes aux fonctions symboliques vitales pour le psychisme humain et leur déstructuration actuelle¹⁶¹ », Tort se prononce en faveur d'un examen sérieux du changement de perspective qui s'opère depuis le début de la modernité, moment charnière où la figure patriarcale se retrouve en crise, et qui s'affirme de nos jours dans un discours postulant que « [l]a montée du pouvoir redoutable des Mères mettrait en péril la bonne traversée de l'Œdipe¹⁶² ». En ce sens, le psychanalyste conteste une lecture psychanalytique de la question du père comme fondateur d'un nouvel idéal.

¹⁵⁷ Michel Tort, *Fin du dogme paternel*, Paris, Éditions Flammarion/Aubier, 2005, coll. « Psychanalyse », 2005, p. 7.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶¹ *Ibid.*, quatrième de couverture.

¹⁶² *Ibid.*, quatrième de couverture.

En s'inspirant des propositions de Tort, notre démarche impliquera le fait « d'interroger la manière dont le père "chancelle", puis "s'effondre"¹⁶³ », cette procédure visant moins à produire des conclusions nostalgiques à propos de la figure paternelle, à l'instar du « récit ému¹⁶⁴ » que le psychanalyste remarque chez les historiens tout en le déplorant, qu'à examiner les formes littéraires qui s'y rattachent du point de vue de la relation entre mère et fils.

Le père et la question de la psychose au Québec

Au Québec, où le discours sur le père absent, manquant, faible, fragile et défaillant fait l'objet d'un ressassement infini, la question du père pose des enjeux de taille, puisque c'est la région du monde où le taux de suicides et de psychoses est le plus élevé chez les jeunes hommes de dix-huit à trente ans. Sur le plan artistique, il n'est donc pas étonnant que « l'obsédante question du Père [...] traverse et marque la littérature et le cinéma québécois¹⁶⁵ ». Sur un autre plan, celui de la clinique, les travaux que Willy Apollon et l'équipe du Gifric¹⁶⁶ ont élaborés depuis près de trois décennies sont foncièrement novateurs, puisqu'ils ont permis le développement du traitement psychanalytique de la psychose¹⁶⁷, d'une part, et d'autre part, parce qu'ils ont donné lieu à plusieurs découvertes importantes concernant l'alliance et la filiation dans la société québécoise. En ce sens, les observations

¹⁶³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁵ Lise Fontaine, « Noms de lieux, lieu du nom. La langue paternelle dans *Running in the Family* de Michael Ondaatje », *Revue Protée*, vol. 20, n° 1, hiver 1992, p. 22.

¹⁶⁶ Le Gifric est une société sans but lucratif qui a été fondée en 1977. Elle œuvre à la mise sur pied et à la réalisation d'études et de projets dans des domaines touchant : la coopération internationale dans la recherche et la formation ; les conjonctures socio-culturelles qui conditionnent la coexistence sociale ; la santé comme problématique culturelle ; la famille comme unité de coexistence sociale de base et ses problèmes ; la recherche qui soutient sa clinique originale.

¹⁶⁷ Le centre psychanalytique de traitement des psychoses que le Gifric a mis sur pied est le 388, situé à Québec. Il allie un programme intensif d'activités socio-culturelles et artistiques au traitement psychiatrique et à la cure analytique. Sa visée principale est la réarticulation sociale du psychotique, qui est rendue possible en donnant à celui-ci les moyens de retrouver une vie sociale active et participative. L'accent est donc mis sur la responsabilisation du psychotique, qui est soutenue par la compréhension et la gestion des sources de ses difficultés. À ce propos, nous renvoyons le lecteur au lien suivant : <http://www.gifric.com>

d'Apollon nous ont sensibilisée aux enjeux de transmission qui sont au cœur des structures parentales dans le contexte québécois. Ces travaux ont d'ailleurs connu des résonances dans le champ littéraire, grâce aux recherches de Christiane Kègle notamment¹⁶⁸.

Si le propos d'Apollon insiste sur les enjeux déterminants que pose le recul de la dimension symbolique des liens filiaux, on ne saurait voir dans son propos exclusivement un discours nostalgique à l'endroit de la figure paternelle, à l'instar de ceux que Tort a répertoriés. En effet, les recherches qu'il a menées, qui portent sur « les structures anthropologiques qu'impliquent pour la famille et la parenté les enjeux psychanalytiques de la psychose et de la folie [...] dans la culture québécoise contemporaine¹⁶⁹ », ont permis de découvrir certaines impasses relatives à la filiation qui relèvent de l'aménagement du symbolique (et de la question du père) au Québec. Loin de vouloir promouvoir l'idéal paternel, elles s'attardent plutôt aux problèmes qui découlent du recul constant du symbolique au profit des registres biologique et juridique dans l'ordre de l'alliance et de la filiation. Selon Apollon, le fait que la question du père fasse l'objet d'une dénégation n'est pas un problème véritable en soi. Là où le bât blesse, c'est lorsque le projet de société qui est censé supporter cette situation pose problème : « [u]ne telle confrontation s'avère supportable et censée, quand dans la conjoncture où elle surgit, elle se déroule sur un fond de projet de société qui la dynamise¹⁷⁰ ». Dans cet ordre d'idées, on pourrait se demander si cette question est inséparable du débat constitutionnel au Québec. Selon le psychanalyste,

¹⁶⁸ À ce sujet, nous référons le lecteur aux travaux suivants : Christiane Kègle, « Littérature et désir de savoir », dans Christiane Kègle (dir.), *Littérature et effets d'inconscient*, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 7-16 ; *id.*, *Transmission du savoir analytique*, Québec, Éditions Nuit Blanche, 1995. Mentionnons également que Christiane Kègle, professeure au Département de Littératures de l'Université Laval à Québec, est chercheure principale du groupe « Les récits de survivance : structures d'adaptation au réel et constructions symboliques du sujet en regard du temps, de la mémoire et de la filiation ». Subventionné par le FQRSC (2004-2006), ce groupe intègre deux chercheurs associés : Richard Godin, professeur associé au Département des Littératures de l'Université Laval, et François Ouellet, professeur agrégé au Département des Littératures de l'Université du Québec à Chicoutimi.

¹⁶⁹ Willy Apollon, « Psychose, alliance et filiation dans le Québec contemporain », *La différence sexuelle au risque de la parenté. Conférences et écrits*, Québec, Éditions du Gifric, coll. « Le Savoir analytique », 1997, p. 125.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 128.

la réponse à cette question oriente profondément le débat [...] engagé concernant le Québec contemporain, selon que le Québec intègre définitivement la confédération ou accède à une forme quelconque de souveraineté. Elle renvoie à la question centrale de ce qui fait autorité et conditionne le censé et le croyable pour une société.¹⁷¹

Or ces dimensions sont de première importance par rapport à la transmission. Car ce choix comporte des effets « sur les structures anthropologiques et historiques de reproduction sociale et de transmission des valeurs et des conditions du croyable¹⁷² ».

À la lumière de ces avancées psychanalytiques, il s'agissait pour nous de montrer que la question du père, qui intervient dans le cadre de notre analyse des rapports mère-fils, a fait l'objet de développement importants depuis les dernières années, tant au Québec qu'à l'étranger. On questionne désormais quels seront les effets négatifs et positifs de la « fin du dogme paternel » et du recul constant de la dimension symbolique de la paternité au profit de ses dimensions biologique et juridique dans le contexte de l'alliance et de la filiation. Or, de telles interrogations sont étroitement liées à la problématique des liens mère-fils, que nous étudierons dans les œuvres au cours des prochains chapitres.

En somme, bien que les avancées théoriques que nous avons exposées dans la présente section soient issues de la clinique, elles présentent un intérêt déterminant dans le cadre de notre analyse littéraire des rapports entre mère et fils. En effet, elles dotent d'un éclairage singulier les prémisses de notre travail. Aussi, sans vouloir atténuer les oppositions entre les différents discours à propos de l'importance des places respectives de la mère et du père dans l'ordre symbolique, nous nous efforcerons de mettre à jour les tensions qui les caractérisent, afin de prendre acte de la complexité que recèle notre problématique. En tenant compte de ces développements, la prochaine section fera état de l'approche théorique que nous avons retenue pour notre étude.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁷² *Ibid.*, p. 129.

1.4. La relation mère-fils au confluent de plusieurs discours

Parce qu'elle convoque deux perspectives distinctes, l'une féminine et l'autre masculine, la relation entre mère et fils constitue un sujet d'étude dont il serait difficile de rendre compte en privilégiant une seule approche théorique¹⁷³. À cet égard, nous croyons que Lori Saint-Martin a tout à fait raison lorsqu'elle affirme que « la nature même de la maternité, phénomène à la fois public et privé, biologique et social, oblige à une certaine interdisciplinarité : pour déterminer le cadre dans lequel s'est vécue cette expérience, il faut faire appel aussi bien à l'histoire et à la sociologie qu'aux théories psychanalytiques et littéraires¹⁷⁴ ». À notre avis, il en va de même pour la relation entre mère et fils. D'ailleurs, ce sujet revêt des complexités supplémentaires puisque c'est par le biais du regard féminin qu'il est chaque fois mis en scène. Si cet élément pourrait justifier que nous retenions une approche féministe, en contrepartie, un second élément qui est inhérent au sujet lui-même (la relation entre mère et fils dans les œuvres littéraires) remet toutefois en cause l'un des présupposés fondamentaux du féminisme, à savoir la « catharsis » entre mère et fille, comme le disait Rich : c'est, comme on l'a vu, la présence du fils. Ainsi, nous estimons que l'usage exclusif de cette approche serait insuffisant. De plus, comme le féminisme s'attarde aux constructions sociales des sexes, d'une part et, d'autre part, à la constitution de l'identité féminine, il ne peut rendre compte des enjeux psychiques que le lien mère-fils recèle, et qui sont problématisés au sein des œuvres.

Pour cette raison, il nous est apparu très important d'avoir surtout recours à une approche psychanalytique qui est sensible au féminin (André, Chabert, etc.), car elle permet à la fois de saisir ces enjeux et de mettre en lumière la pratique d'écriture féminine, d'une part, tout en puisant dans une seconde approche (Apollon) des outils d'analyse privilégiés pour comprendre certains enjeux relatifs à la filiation dans le contexte culturel québécois. Favoriser un tel cadre théorique s'est avéré d'autant plus pertinent que les œuvres choisies abordent la maternité et la filiation en faisant ressortir les constructions sociales qu'elles

¹⁷³ Nous avons d'abord cru pouvoir analyser les enjeux de la relation mère-fils dans les textes littéraires en privilégiant l'apport de la théorie psychanalytique. Cependant, nous nous sommes ensuite ravisée, estimant qu'une seule approche ne permet pas de tirer les résultats satisfaisants de nos analyses.

¹⁷⁴ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 14.

engendrent, tout en montrant que le lien d'une mère à son fils, comme celui d'un fils à sa mère, pose des enjeux psychiques précis pour chaque sujet (ceux-ci interviennent notamment dans la construction personnelle de leur féminité/masculinité).

L'approche retenue dans les analyses qui suivent se situe donc au confluent de plusieurs discours sur la relation mère-fils issus des théories de l'écriture québécoise au féminin, de la psychanalyse et du discours littéraire. En retenant ce type de démarche, nous avons voulu faire dialoguer ces discours (littéraire, psychanalytique, mais aussi féministe) en veillant à éviter les apories auxquelles ils étaient susceptibles de mener (la reconduction inversée des oppositions binaires dans le cas du féminisme ; le retour à un discours centré sur le père dans le cas de la psychanalyse « classique »). Au lieu de tendre spécifiquement vers l'une ou l'autre des approches retenues, nous tiendrons compte – rappelons-le – des tensions créatrices qu'elles produisent, que nous mettrons à profit dans nos analyses littéraires. Dans la prochaine section, nous préciserons les propositions méthodologiques qui nous inspireront dans l'élaboration de notre travail.

1.4.1. Lire la relation mère-fils

Étudier la relation entre mère et fils dans les œuvres nous oblige, on le voit, à tenir une position de médiation. Une telle position considérera les avancées relatives aux approches retenues, mais elle accordera une importance majeure au processus de la lecture et aux formes littéraires qui illustrent cette relation. De cette manière, on évitera deux écueils : lire les textes en souscrivant (de manière consciente ou non) à un parti pris idéologique, et appliquer une grille de lecture analytique qui ne permette pas de saisir toutes les nuances des textes à l'étude.

De façon tout à fait éclairante pour notre propos, Agnès Whitfield, dans un article consacré à la représentation de l'altérité dans une œuvre de Pierre Nepveu, nous enjoint justement à « revenir à l'expérience de la lecture comme ancrage critique¹⁷⁵ » afin de nous prémunir contre la tentation d'inscrire un discours critique sur le sujet « dans un contexte

¹⁷⁵ Agnès Whitfield, « Silences du corps : *L'Hiver de Mira Christophe* de Pierre Nepveu », *Revue Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1, automne 1992, p. 52.

idéologique polémique¹⁷⁶ ». Si, dans le prolongement de la pensée de Luce Irigaray sur la question de la différence sexuelle, on peut affirmer que « lire n'est jamais neutre¹⁷⁷ », puisque tout lecteur est influencé à la fois par sa propre subjectivité, ses antécédents culturels et les discours critiques qu'il a empruntés, il importe néanmoins, comme le signale la critique, de « ne pas "prouver" les "mérites" ou les "insuffisances", par exemple, du roman masculin contemporain, sa fermeture ou son ouverture à l'autre¹⁷⁸ », propos que nous ferons nôtre en l'appliquant au roman au féminin. En d'autres termes, il faut « sortir d'une vision conflictuelle de l'altérité¹⁷⁹ » pour entrer dans « un rapport plus direct avec le texte¹⁸⁰ ». En ce sens, on ne saurait lire « l'autre » sans « interroger le regard que l'on porte sur lui (ou sur elle)¹⁸¹ ». Sur ce point, on peut mettre en relation le propos de Whitfield avec celui de Françoise Collin, qui affirmait de manière pertinente : « Chaque approche critique comporte des présupposés – une grille de lecture – qu'elle a à clarifier. Au-delà de quoi on est renvoyé au "plaisir du texte" qu'évoque Roland Barthes¹⁸² ».

De telles prémisses entraînent plusieurs questions. Parmi les plus importantes, Whitfield mentionne les suivantes :

Une lectrice saurait-elle lire une œuvre d'homme sans juger les comportements des protagonistes masculins en fonction de leur respect de la différence, sans se laisser influencer par ce jugement au moment de son évaluation esthétique? Comment entrer dans une réalité « autre », sans la réduire à la vision plus ou moins stéréotypée que l'on porte déjà en soi ? Est-il possible de « lire » la représentation du corps de l'autre, sans emprunter le regard longtemps posé par l'observateur masculin sur le corps de la femme, sans aboutir, par la projection sur l'objet de désirs mal définis, au constat d'un quelconque « éternel » féminin ou masculin ?¹⁸³

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 52. Cette expression fait référence à l'ouvrage d'Irigaray intitulé *Parler n'est jamais neutre* (1985).

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 61. Par ce fait, la critique dénonce « une tendance actuelle à enfermer trop rapidement le regard masculin dans le carcan du voyeurisme ». *Ibid.*, p. 61. Remarquons cependant qu'elle ne donne aucune précision concernant cette tendance dans l'article cité.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸² Françoise Collin, *Je partirais d'un mot*, p. 41.

¹⁸³ Agnès Whitfield, *loc. cit.*, p. 53.

Ce sont de telles questions, précisons-le, qui se profilent en filigrane de notre étude sur les liens mère-fils dans la fiction féminine. Afin de mettre à profit une telle démarche de lecture, il sera nécessaire de définir la relation mère-fils (tâche à laquelle nous nous vouerons dans la prochaine section). En raison du fait que l'intensité, les tensions et la violence qu'elle recèle ne sont pas exclusivement liées au contexte social de production des œuvres qui la mettent en scène, la relation entre mère et fils, on l'a dit, ne saurait faire l'objet d'une étude centrée exclusivement sur une théorie. Convoquer une seule perspective ne saurait rendre compte de sa complexité dans la littérature au féminin. L'aspect que nous soulevons ici est d'autant plus pertinent que les œuvres choisies de Madeleine Gagnon, Anne Hébert et Suzanne Jacob représentent toutes ce rapport filial selon un point de vue et grâce à des procédés différents, d'où résultent des écarts déterminants que nous voulons saisir et mesurer, et non réduire ou occulter. Or, une analyse dont les fondements théoriques s'appuieraient exclusivement sur la perspective identitaire ne nous permettrait pas de saisir les enjeux psychiques qui président à son développement. À cet égard, nous souscrivons au propos de Louise Dupré lorsqu'elle affirme qu'

[...] écrire le féminin ne devrait pas mener à une quête de l'identité, qui recrée toujours les oppositions et « comporte un refus général de la différence liée à la singularité » (RD : 113). Il ne s'agit pas de reproduire des modèles qui supposent la rencontre du Même, mais de les traverser, de faire de l'écriture une recherche, au sens fort du mot, recherche qui favorise une entrée dans une subjectivité consciente.¹⁸⁴

Dans cet ordre d'idées, il y a selon nous deux façons d'aborder la problématique des rapports mère-fils dans les textes littéraires québécois : en envisageant les difficultés auxquelles se butent les liens de parenté comme une impasse identitaire vécue par une mère, un père et un fils dans une communauté précise (soit la communauté québécoise), ou encore, en postulant l'existence d'une violence irréductible aux fondements de ces rapports et en cherchant à comprendre comment, à partir de là, se construit la subjectivité dans sa relation au désir et à la filiation. La première approche, très répandue, produit une analyse centrée sur l'identitaire, la question par excellence du discours québécois. Selon nous, une telle lecture pose un

¹⁸⁴ Louise Dupré, « *Entre raison et déraison de France Théoret* », p. 34. L'auteure cite France Théoret, *Entre raison et déraison*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 1982.

problème de taille : la mutation des subjectivités qui est dépeinte dans les œuvres y est souvent ramenée à la construction du rapport sexuel, une telle construction occultant la violence et l'insu qui interviennent dans les liens filiaux. En d'autres termes, se rallier à la notion d'identité, dans ce contexte, cela ne revient-il pas à déplacer les enjeux mortifères de la relation mère-fils du côté d'un paradigme collectif ? Dans ce cas, le congédiement de l'affect colorant les textes s'exerce au profit d'une survalorisation du discours collectif – et du consensus qu'il suppose.

Cependant, comme la subjectivité et les liens de filiation ne peuvent se définir exclusivement comme des rapports de places sexuelles, la seconde approche comprend deux types de questionnements : comment se matérialise la violence sous-jacente aux liens filiaux, par-delà les doxas relatives à l'identité ? Et comment la mise en récit de la relation mère-fils autorise-t-elle un regard sur les liens familiaux qui est dégagé des *a priori* relatifs au discours identitaire ? En d'autres termes, de quelle manière la communauté familiale peut-elle être un espace important où penser la violence, une violence qui fait l'objet d'une médiation par le symbolique ? La présente thèse, on l'aura compris, se consacre à ces interrogations, en prenant comme point de départ la subjectivation, que nous entendrons ici comme le processus par lequel se construit la subjectivité (maternelle, filiale) dans son rapport à l'autre (filial, maternel). Ainsi, cette thèse devrait permettre d'en arriver à une compréhension des sujets sexués qui dépasse les catégories identitaires, et qui lève le voile sur la violence fondatrice des liens filiaux. Parler de la relation mère-fils en jetant un regard sur la violence qui la définit, au lieu de l'envisager du point de vue du discours identitaire (à travers le partage d'une faute, par exemple), telle sera la position méthodologique que nous adopterons dans cette thèse¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Une telle démarche, qui lève le voile sur le paradigme identitaire, a déjà été utilisée dans le contexte de l'écriture migrante et, plus précisément, dans les travaux de Simon Harel. Voir en particulier Simon Harel, « Une littérature des communautés culturelles *made in Québec*? », *GLOBE. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 2, 2002, p. 64 ; *id.*, *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2006. De l'ensemble des travaux que le théoricien a consacrés à cette problématique se dégage le constat suivant : bien que l'identité et l'altérité soient encore, à l'heure actuelle, des paradigmes en vogue, ils présentent une désuétude certaine. Cela, d'autant plus qu'ils se prêtent à une diversité d'interprétations dont le sens échappe, voire achoppe. En ce sens, nous souscrivons entièrement à son propos lorsqu'il suggère que ces paradigmes se révèlent peu profitables aux analyses littéraires où s'affirme le rapport d'altérité. Un peu dans le même ordre d'idées, Anne Berger affirmait, à propos de la différence sexuelle : « Mais peut-être la pensée et le souci de l'altérité sont-ils insuffisants, dans leur généralité, à mesurer l'enjeu,

À partir de ces avancées, il est possible d'envisager que la relation mère-fils montre, dans la fiction, une volonté de dialogue et de partage, malgré l'interdit qui la caractérise. De quelle manière cette relation peut-elle constituer un espace important où l'on peut penser la violence des liens filiaux et, de la sorte, faire l'objet d'une médiation ? De quelle manière peut-elle dévoiler ce qui se trame à l'insu des sujets ? Afin d'approfondir ces questions, nous construirons un treillis théorique composé de références diverses, qui privilégient la circulation des discours à partir de références outre-atlantiques (Major, Apollon, Cady) au lieu de favoriser une superposition de discours théoriques régionaux. Car un truchement de l'identité intervient au cœur de ces théories, truchement qui s'impose comme « voie de travers », « chemin de traverse » – on pourrait même dire comme une façon de « marcher de travers » – et qui s'affirme dans des textes traitant des apories de la question identitaire. Ce treillis théorique se compose donc de références qui ont influencé notre démarche sans pour autant intervenir directement dans nos analyses¹⁸⁶ ou encore, qui y participent. L'originalité de notre démarche résidera donc dans la mise à jour de zones de tensions entre les théories elles-mêmes, à travers notre étude des rapports mère-fils. C'est donc au confluent d'une pensée de l'identitaire et de l'éclatement de l'identitaire que se situera notre propos dans les analyses composant les prochains chapitres.

Enfin, comme la théorie dont nous disposons jusqu'à maintenant porte surtout sur le rapport mère-fille¹⁸⁷, on est en droit de penser que l'étude de la relation mère-fils dans les textes permettra d'amorcer un renouvellement théorique du rapport mère-enfant dans la littérature des femmes.

la place et les effets de la différence sexuelle ». Voir Anne Berger, *loc. cit.*, p. 28. L'heure n'est-elle pas venue, en effet, de sortir du miroitement des identités?

¹⁸⁶ C'est le cas, par exemple, de René Major, Wladimir Granoff et François Perrier.

¹⁸⁷ Il existe un discours théorique sur les fils dans la littérature québécoise, que l'on doit notamment à François Ouellet (2003), mais il est beaucoup moins développé que le discours théorique sur la relation mère-fille dans cette littérature.

1.4.2. Mère et fils. Définitions

Comment définir la relation entre mère et fils ? Paradigme de l'Oedipe chez Freud¹⁸⁸, le lien entre mère et fils se situe aux fondements de l'interdit de l'inceste, l'un des trois interdits fondamentaux (les deux autres étant, on le sait, le cannibalisme et le meurtre) correspondant aux conditions d'existence de la culture. En ce sens, on peut dire avec Nicole Czechowski qu'il s'agit d'une « relation passionnelle, fondée sur l'interdit¹⁸⁹ ». En raison de ce dernier aspect, l'auteure estime qu'elle fait surgir d'entrée de jeu une question : « comment en parler sans impudeur ?¹⁹⁰ ». Si « ce sujet, qui reste une énigme¹⁹¹ », est aussi une « maladie d'amour faite d'ambiguïté, d'excès, de possession, de rejet, parfois de rupture mais aussi de plaisirs quotidiens et de grand bonheur¹⁹² », il faut néanmoins admettre qu'

[ê]tre mère d'un fils, c'est faire advenir un homme, donc quelqu'un qui est appelé, dans la société où l'on vit, à être plus valorisé que sa mère, sur qui il a deux avantages : il est plus jeune et c'est un homme. La mère veut pour lui, pour elle-même, cette supériorité, valorisante à son tour. Elle veut être fière de son fils.¹⁹³

Dans le même ordre d'idées, la théoricienne suppose que

[l]e fils, dès qu'il cesse d'être « fils », dès qu'il sort du harem, du gynécée, pour entrer dans le système dominant, renie sa mère. De mille façons. En faisant un autre choix sexuel (belles-mères et belles-filles). En choisissant, s'il faut choisir, son père (les filles le font aussi).¹⁹⁴

Si, pour une femme, le fait de donner naissance à une fille comporte le privilège de renforcer l'identité féminine, on pourrait dès lors se demander, avec Françoise Héritier, « [p]ourquoi

¹⁸⁸ Voir Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

¹⁸⁹ Nicole Czechowski, « Ouverture », *Mère et fils. Beaucoup, passionnément, à la folie*, Revue *Autrement*, coll. « Mutations », Paris, Éditions Autrement, p. 8.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹² *Ibid.*, p. 9.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 27.

les femmes font-elles aussi des garçons ?¹⁹⁵ ». Selon Héritier, cette faculté serait le « *privilège* apparemment exorbitant de la féminité¹⁹⁶ ». Écoutons l'anthropologue à ce sujet :

[...] si les femmes font des fils, elles ne les font pas selon leur propre nature, de leur seule initiative. Soit les enfants potentiels sont mis en elles par les dieux ou les ancêtres, [...], et les hommes façonnent des fils à leur ressemblance, soit la naissance de fils ou de filles dépend de l'issue d'un combat entre puissances, soit, et très fréquemment, c'est de l'homme que procèdent tant les garçons que les filles, la femme fournissant le véhicule ou le matériau brut. [...]

Les hommes ne peuvent pas se reproduire par eux-mêmes. La femme est alors la ressource pour faire des enfants certes en général, mais des fils en particulier. [...] Ainsi, de façon primaire, la femme est perçue comme cette ressource rare permettant aux hommes de se reproduire à l'identique et de constituer une lignée masculine en faisant d'autres hommes.¹⁹⁷

Dans cet ordre d'idées, Jacques André voit juste lorsqu'il affirme que

[la] domination masculine [...] est une réponse, une *réaction*, à la capacité des femmes d'engendrer le même (une fille) et surtout le différent (un garçon). Tel serait pour les hommes le péril, devoir en passer par une femme, une mère ; ne pas pouvoir se reproduire entre soi. [...] Par voie de conséquence, le matriarcat serait moins inexistant que potentiellement toujours menaçant, comme l'horizon négatif de toute domination masculine ; un danger dont le pouvoir protège.¹⁹⁸

Par ailleurs, Héritier rappelle que « dans le règne animal, seuls les corps féminins font les enfants des *deux* sexes. [Si] [c]ette remarque peut paraître triviale pour nous, modernes¹⁹⁹ », il faut cependant admettre qu'à des époques plus reculées (c'est-à-dire avant les grandes découvertes scientifiques découlant des rapports entre les spermatozoïdes et les ovules),

¹⁹⁵ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 131.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 132-133.

¹⁹⁸ Jacques André, « L'empire du même », p. 17.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 131.

la seule certitude résidait dans ce constat que des corps possédant une certaine disposition anatomique et physiologique sont capables non seulement de produire leur semblable, mais également d'enfanter leur différent, c'est-à-dire des garçons. De là va naître une interrogation lourde de sens qui consiste à se demander *comment un corps parvient à faire du différent et ne se contente pas de produire du même*.²⁰⁰

Voilà une interrogation fort pertinente, qui fait écho aux développements antérieurs que nous avons présentés à propos du discours féministe, en soulevant l'aporie qui lui est sous-jacente : l'éloge du Même. Si nous la déplaçons sur le terrain des représentations psychiques, nous pourrions nous demander : en est-il ainsi en raison de la « menace de l'identique²⁰¹ » qui caractérise tout rapport entre mère et fille, voire de l'« empire du Même²⁰² » que ce rapport d'identité peut représenter²⁰³ ? Cela est possible. On sait en effet que « [l]a question de la fusion/différenciation entre mère et fille n'est jamais absente d'un conflit psychique concernant la stérilité ou l'engendrement²⁰⁴ ». Dans le même ordre d'idées, André affirme que

[l]a tragédie oedipienne, pour pouvoir se jouer, suppose qu'au moins *une* différence psychique soit acquise : celle qui distingue le moi de l'objet, celle qui enregistre la perte de l'objet, ou qui conçoit son « objection » comme constitutive de celui-ci. Une *perte* qui est simultanément la *présence* d'un autre. Un autre qui deviendra un tiers, plus tard, après la catastrophe, alors que d'autres différenciations seront « définitivement » mises en place : celles qui distinguent et opposent les sexes et les générations.²⁰⁵

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 131.

²⁰¹ Nous paraphrasons ici le titre d'un texte de Jacques André intitulé « L'empire du même ».

²⁰² Ici encore, nous paraphrasons ici le titre d'un ouvrage dirigé par Jacques André, *Mères et filles. La menace de l'identique*.

²⁰³ Dans un entretien accordé à Jacques André, Héritier affirmait encore à ce sujet : « Faire des fils n'est pas un passage-éclair à travers le corps de la mère. Cela prend du temps. À partir de là, les femmes deviennent une ressource incroyablement précieuse qu'il faut s'approprier individuellement parce que, quand une femme porte une semence qui va germer, il n'est pas question que cela puisse profiter à d'autres ». Françoise Héritier, « Inceste et substance. Oedipe, Allen, les autres et nous », dans Jacques André (dir.), *Incestes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2001, p. 96. Signalons que « la valence différentielle des sexes », qui est un complément à la théorie lévi-straussienne, apporte des éléments de réponse à la question soulevée.

²⁰⁴ Jacques André, « L'empire du Même », p. 14.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

Est-ce à dire pour autant qu'il faut envisager la relation mère-fils exclusivement du point de vue de l'Œdipe ? Selon nous, une telle lecture serait peu profitable. Ainsi que l'affirme Nathalie Zaltzman, « [q]ue toute l'histoire humaine, singulière et collective, s'inscrive à l'intérieur de cette organisation libidinale oedipienne est une donnée désormais si triviale qu'elle masque l'extravagance de la chose, la complexité de ses ressorts et de ses effets²⁰⁶ ». Pour cette raison, nous envisagerons surtout la relation mère-fils comme un lien où surgissent de nouveaux déchirements mais qui s'ouvre tout autant sur de nouvelles rencontres. Dans cette optique, nous serons particulièrement attentive, dans les analyses qui suivent, à ce qui se transmet de singulier, de mère en fils, et qui se loge tantôt du côté du symbolique, tantôt du côté du réel.

Fractions, frictions, fractures, effractions : n'est-ce pas cela, la relation mère-fils ? Ne s'agit-il pas d'une relation où surgissent tant de malentendus, de déchirements, de tensions en apparence inconciliables, mais pourtant créatrices ? Une relation qui, pour cette raison même, met à jour la violence intrinsèque aux liens filiaux, de même que ce qui fait l'objet d'une transmission à l'insu des sujets ? En ce sens, cette relation, au lieu de se jouer dans l'identique, défierait les conventions, serait propice au truchement de l'identité et, de ce fait, permettrait d'approfondir une vision des liens filiaux qui renoue avec leur violence fondatrice – une violence que le discours identitaire (articulé aux pôles de l'Un et de l'Autre) occulte sans cesse. Là réside sans doute son plus grand intérêt.

²⁰⁶ Nathalie Zaltzman, « L'inceste est-il une notion psychanalytique? », dans Jacques André (dir.), *Incestes*, p. 63.

DEUXIÈME PARTIE

LA RELATION MÈRE-ENFANT DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE AU FÉMININ

Avant de procéder à l'analyse des œuvres retenues, il importe de fournir certains repères concernant l'évolution du traitement de la maternité et de la relation mère-enfant dans la littérature québécoise au féminin. C'est pourquoi nous nous attacherons, dans un premier temps, à rappeler l'émergence des premières figures maternelles dans cette littérature. Cela nous conduira à examiner, dans un deuxième temps, l'apport du métaféminisme au discours théorique sur la maternité dans l'écriture des femmes, et à dégager les spécificités du rapport mère-fille qui s'y déploie. Dans un troisième et dernier temps de l'exposé, nous brosserons le tableau de la relation mère-fils dans cette littérature.

1.5. Les premières représentations de la figure maternelle dans la littérature québécoise

L'idéalisation de la mère

Les premières auteures québécoises qui ont représenté la maternité se sont largement opposées aux discours des auteurs masculins qui les avaient précédées. L'éclatement des normes traditionnelles de la féminité (marquées par l'idéalisation de la mère et du maternel), a requis un temps et des efforts soutenus. Il en est ainsi car à une époque de colonisation et dans une société où les valeurs religieuses revêtaient la plus haute importance, les auteurs masculins ont fait de la mère « la meilleure alliée du prêtre²⁰⁷ ». Un Jean Le Moyne affirmait, en effet, qu'elle était « respectable, vénérable, sacrée, intouchable, imprenable », tout en la

²⁰⁷ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, p. 25.

définissant comme « un principe d'interdiction²⁰⁸ ». Rappelons brièvement la description qu'il en faisait en 1953 :

La mère canadienne-française est quelque chose de spécial et dont on chercherait vainement, je crois, l'équivalent chez les peuples civilisés de notre temps. [...] la mère canadienne-française se dresse en calicot, sur son « prélat », devant une poêle et une marmite, un petit sur la hanche gauche, une grande cuiller à la main droite, une grappe de petits aux jambes et un autre petit [...] là, à côté de la boîte à bois. [...] Notre image a beau ne correspondre à rien d'actuel ou à peu près, elle s'impose avec insistance, elle est familière à tous et constitue une référence valable pour tous. Nous avons affaire à un mythe.²⁰⁹

Dans le sillage de Le Moyne, le poète Jean Aicard allait jusqu'à déclamer : « Sa vie et sa beauté qui passe, elle les donne / Aux fils qui lui ressembleront... / Faire parler, marcher l'enfant, – créer un homme! / Que fera l'homme de plus grand ?...²¹⁰ ». De tels discours nous amènent à faire deux constats : « Au pays de la survivance et de la revanche des berceaux, le mythe de la mère a atteint des sommets²¹¹ ». De plus, cette idéalisation de la mère « se relie à l'idée que la créativité féminine se réalise non seulement à travers l'enfant, mais à travers l'enfant mâle²¹² ». Une telle idée, qui s'avère foncièrement aliénante pour les femmes, a été dénoncée par de nombreuses féministes, à commencer par Simone de Beauvoir, qui affirmait il y a plusieurs décennies que « [l]a femme qui engendre ne connaît donc pas l'orgueil de la création ; elle se sent le jouet passif de forces obscures, et le douloureux accouchement est un

²⁰⁸ Jean Le Moyne, « La littérature canadienne-française et la femme » dans Jean Le Moyne, *Convergences*, Montréal, HMH éditeur, 1961 [1960], p. 105.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 71.

²¹⁰ Jean Aicard, « Le poème de la mère », *La Revue moderne*, Montréal, juillet 1924, p. 56, cité par Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, XYZ Éditeur, 2003, p. 37.

²¹¹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 25.

²¹² Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, p. 30. Pour l'auteure, que la capacité de la femme à donner naissance à un homme soit présentée comme la version féminine de la création masculine dans l'art est de toute évidence néfaste. D'une part, une telle idée emprisonne davantage les femmes dans la maternité, de sorte qu'elles sont peu portées vers l'écriture ; d'autre part, elle éclaire notre compréhension d'un certain type de mère qui, suivant les exemples de Claudine dans "Le Torrent" et de Lucienne dans *Mathieu*, se définit exclusivement dans son rapport au fils, qu'elle étouffe littéralement en se révélant une « mère monstrueuse ». Face à celle-ci le fils devra se battre, afin de s'émanciper du discours maternel pour construire sa masculinité.

accident inutile ou même inopportun²¹³ ». Plus près de nous, Lori Saint-Martin rappelle qu'à l'instar de bien des femmes qui vivaient à divers endroits du monde, « la femme québécoise a longtemps été tenue à l'écart de toute participation à la vie collective, sinon à titre de mère de famille, et encore...²¹⁴ ». Cela, bien qu'elle ait joué un rôle de première importance dans la société au fil des différentes époques.

Dans la littérature québécoise, le roman du terroir est l'exemple par excellence de cette situation, ainsi que l'a montré Janine Boynard-Frot. La femme y est reléguée à l'arrière-plan et elle n'est montrée que par le regard de l'autre : « Ce qui fonde l'émergence de la sujette dans le roman c'est la relation d'appropriation qui la lie au sujet, que cette relation soit virtuelle, actualisée ou réalisée²¹⁵ ». Au lieu de présenter une vision sociale de leur époque, qui tiendrait compte de l'apport réel des femmes dans leur collectivité, ces romans en livrent plutôt une vision élaborée selon l'idéologie patriarcale. Or, il est bien connu que cette situation ne concerne pas seulement la littérature québécoise : de manière générale, elle caractérise la littérature canonique, où les mères sont tantôt absentes, tantôt décrites par un homme de leur entourage (le père, le frère, le mari ou l'amant), comme l'a montré Judith Arcana²¹⁶. En tant que schème représentatif de cette situation au Québec, le roman du terroir s'ouvre sur le constat de « l'inexistence d'un sujet féminin performant dans [cette]

²¹³ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949, tome 1, p. 82. Sur ce point, Lori Saint-Martin fait remarquer que la vision de la maternité qui se dégage du propos de la philosophe française rejoint celle de Gabrielle Roy dans « La première femme », nouvelle dans laquelle « la grossesse n'est pas un pouvoir, mais un fléau » pour la protagoniste Grunhilde. Voir Lori Saint-Martin, *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*, Montréal, Éditions Boréal, 2002, p. 167.

²¹⁴ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, p. 25-26.

²¹⁵ Janine Boynard-Frot, *Un matriarcat en procès : analyse de romans canadiens-français : 1860-1960*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1982, p. 119. Dans le même ordre d'idées, Patricia Smart faisait remarquer quelques années plus tard : « Quand elle n'est pas fantasmée comme immense et menaçante dans la littérature, la femme se trouve immobilisée et réduite au silence dans les rôles féminins restrictifs du roman traditionnel : emprisonnement qui n'est que l'autre face et le résultat de l'immensité maternelle terrifiante qu'elle représente pour ses fils ». Patricia Smart, *op. cit.*, p. 21. Critiquant l'approche de Boynard-Frot, Smart souligne que si elle présente l'avantage de tisser des liens significatifs avec l'idéologie patriarcale, « elle ne lui permet pas de tenir compte du rapport tout aussi décisif de ces romans avec le réel historique ». *Ibid.*, p. 101.

²¹⁶ Judith Arcana, « Truth in Mothering : Grace Paley's Stories », dans Brenda O. Daly et Maureen T. Reddy (dir.), *Narrating Mothers : Theorizing Maternal Subjectivities*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1991, p. 196.

littérature²¹⁷ », puisque chaque personnage féminin y fait figure de « sujet apparent dont le statut est analogue à celui d'un objet²¹⁸ », comme l'affirme Boynard-Frot au terme de son étude exhaustive. C'est d'ailleurs afin de rectifier cette situation que des écrivaines telles que Marie-Claire Blais et Nicole Houde ont inventé « le roman de la terre au féminin²¹⁹ », que l'on reconnaît à travers des œuvres comme *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1968) et *La maison du remous* (1986).

À la suite de Boynard-Frot, d'autres théoriciennes, comme Karen Gould et Patricia Smart, ont souligné que la mise à l'écart de la mère dans ces romans relève de l'idéologie patriarcale qu'ils défendent. Dans un article intitulé « Refiguring the Mother : Quebec Women Writers in the 80s », Gould fait remarquer qu'ils illustrent la division traditionnelle des rôles sexuels (aux hommes la création, aux femmes la procréation) qui ont marqué la société québécoise jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle :

L'impuissance culturelle et l'incapacité de s'exprimer caractérisant la plupart des personnages maternels dans le roman traditionnel québécois, et particulièrement dans le sous-genre représenté par le roman du terroir, mettent en lumière le paradoxe qui se dégage de ces figures, et nous rappellent qu'il existait une barrière historique au Québec entre le fait de procréer et la créativité tout court.²²⁰

Plus précisément, elle souligne que la tradition du terroir amorcée avec *La Terre Paternelle* de Patrice Lacombe jusqu'à *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, a longuement promu des figures de mères silencieuses et sacrifiées qui symbolisaient l'appartenance au Québec, à ses valeurs rurales et à l'idéologie patriarcale²²¹.

²¹⁷ Janine Boynard-Frot, *op. cit.*, p. 215.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 215.

²¹⁹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 162.

²²⁰ Karen Gould, *loc. cit.*, p. 114. (Notre traduction. Citation originale : « But the cultural powerlessness and speechlessness of most maternal characters in the traditional Québécois novel, and especially in the popular sub-genre of the *roman du terroir*, also underscore the paradoxical nature of earlier maternal representations and remind us of the historic separation of procreativity and creativity in Quebec society »).

²²¹ Sur ce sujet, le lecteur consultera également Marie Couillard, « La femme-écrivain canadienne-française et québécoise face aux idéologies de son temps », *Canadian Ethnic Studies/Études ethniques au Canada*, vol. XIII, n° 1, 1981, p. 43-51.

Mais bien avant Boynard-Frot, Smart et Gould, une autre femme de la génération de Lemoyne avait pris la contrepartie du propos que ce dernier avait développé avec ses acolytes : il s'agit de sœur Sainte-Marie Eleuthere. Cette pionnière remarquait, dès 1964, que la mère joue un rôle crucial dans l'histoire québécoise : « Un fait constant de notre histoire [...], c'est l'influence de la femme et particulièrement de la mère dans l'évolution de notre peuple et de notre culture²²² ». Auteure d'une thèse de doctorat intitulée *La mère dans le roman canadien-français*, Eleuthere estimait que le rôle de la mère dans le roman en question était étroitement lié à son contexte socio-historique de production : « C'est le pays lui-même, c'est sa géographie et son histoire qui ont contribué à donner à la mère une importance de premier plan²²³ ». En cela, sa réflexion s'opposait à l'idéal social que véhiculaient ses homologues masculins. Rares, en effet, pour ne pas dire inexistantes, étaient celles qui partageaient son point de vue. C'est que le « mythe » de la mère canadienne-française servait de pierre d'assise au discours social (à la fois patriarcal et religieux) québécois. Ainsi que l'affirmera plus tard Patricia Smart : « On n'a qu'à lire les discours, homélies, articles et éditoriaux consacrés au rôle de la femme et aux dangers du féminisme pendant les premières décennies du XX^e siècle pour voir à quel point l'idéalisation de la mère était une création d'hommes²²⁴ ». L'auteure fait référence à Henri Bourassa, qui avait insisté sur le rôle traditionnel de la mère en tant que « fondement même de la société canadienne-française²²⁵ », et qui avait affirmé de surcroît que le féminisme venu des pays anglo-saxons était susceptible de conduire à l'anarchie la plus totale s'il entraînait au Québec. Il convient de le citer ici :

Eh bien ! Qu'on ne s'y trompe pas : l'esprit social de la province de Québec ne se maintiendra que [...] par le maintien intégral, j'ose dire la restauration, de la famille catholique, source et fondement de notre vie sociale. Le jour où cet organe vital sera entamé, tout le corps se gâtera rapidement [...] ce jour-là, nous serons bien près de

²²² Sœur Sainte-Marie Eleuthere, *La mère dans le roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, coll. « Vie des lettres canadiennes », p. XV. L'auteure précisait alors : « L'importance du rôle de la mère chez nous est sans préjudice pour l'autorité du père. La famille canadienne-française était, jusqu'à ces derniers temps, fortement hiérarchisée. Le père exerçait le commandement et il était le gardien du patrimoine ainsi que le défenseur des traditions ancestrales. [...] De nos jours s'estompe la figure du père-chef. Mais elle existe encore ». *Ibid.*, p. 11.

²²³ *Ibid.*, p. 3.

²²⁴ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 29.

²²⁵ *Ibid.*, p. 29.

devenir des révolutionnaires dangereux, ou tout au moins une non-valeur sociale : car nous n'avons pas, pour nous garder contre nos propres excès ou nous préserver de la décadence, cet instinct de cohésion politique et de conservatisme matériel qui a si longtemps retenu les Anglo-saxons.²²⁶

En guise de conclusion, l'ensemble de ces éléments révèle que Karen Gould a bien raison d'affirmer ceci : « Historiquement, la maternité au Québec avait été promue et idéalisée par l'idéologie conservatrice et nationaliste et par l'Église catholique²²⁷ ». Par conséquent, on peut avancer avec certitude que pour imposer une nouvelle image de la maternité, les premières romancières ont dû rompre avec l'image de la mère traditionnelle dont les auteurs masculins faisaient l'éloge. Si les portraits de mères qu'elles ont créés souffrent d'un manque de liberté qui se résume en trois termes, « enfants, couture, ouvrage²²⁸ », ils sont pourtant dégagés de l'idéal promu par les hommes. Mais là où réside la difficulté, c'est qu'ils demeurent cependant asservis au point de vue des filles, à savoir les auteures elles-mêmes, qui ont réclamé d'entrée de jeu une identité différente de celle de leur propre mère.

Dans la prochaine section, nous examinerons plus en détail l'apport du métaféminisme face aux représentations de la dyade mère-fille dans l'écriture québécoise au féminin.

1.6. L'apport du métaféminisme

Que de malentendus engendre cette idée de
mère, de nos jours.

Monique LaRue, *Les faux-fuyants*.

Au Québec, c'est à Lori Saint-Martin que l'on doit les études les plus importantes sur la maternité et le rapport mère-fille dans l'écriture au féminin. En effet, les recherches qu'elle a menées depuis la dernière décennie représentent une contribution inédite dans l'histoire des

²²⁶ Henri Bourassa, *Femmes-hommes ou hommes et femmes? Études à bâtons rompus sur le féminisme*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1925, p. 69-70, cité par Patricia Smart, *Ibid.*, p. 29-30.

²²⁷ Karen Gould, *op. cit.*, p. 114. (Notre traduction. Citation originale : « Historically, maternity in Quebec has been promoted and idealized by a conservative, nationalist ideology and by the Catholic Church »).

²²⁸ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 15.

études féministes québécoises, et qui revêtent un intérêt particulier dans le cadre de notre recherche. Alors que la majorité des théoriciennes qui s'étaient intéressées à cette relation accordaient davantage d'importance au point de vue de la fille (surtout au cours des décennies 1970 et 1980), l'auteure a axé ses recherches sur la figure maternelle. En montrant qu'un nombre important de textes produits au cours des années 1980 accordent, plus que ce ne fut le cas par le passé, une importance particulière au point de vue de la mère, la critique a repris le concept de « subjectivité maternelle²²⁹ » étayé par Marianne Hirsch²³⁰ pour l'introduire au sein des études féministes québécoises. Si elle prend comme point de départ le potentiel procréateur des femmes, élément qui opère une distinction radicale entre les sexes, Saint-Martin précise toutefois qu'il ne saurait être question de « répéter le geste patriarcal millénaire d'enfermer les femmes dans le rôle de reproductrices²³¹ ». À l'opposé, que la maternité se situe au cœur d'une réflexion entreprise par des femmes dans le but de réorganiser l'ordre symbolique, est logique

puisque c'est au nom de la maternité que les femmes ont été exclues de presque tous les domaines publics – social, politique, culturel –, puisque la maternité a été la principale justification de l'oppression des femmes, c'est d'une réflexion sur la maternité qu'il faut repartir si l'on veut repenser l'ordre symbolique et transformer les valeurs.²³²

Mais pourquoi parler de métaféminisme ? À quelle nécessité répond l'usage de ce concept ? Selon la théoricienne, il « obéit à des impératifs aussi bien théoriques que politiques : théoriques, parce qu'il s'agit de désigner par là une production novatrice ; politiques, car il sera malgré tout question du féminisme et de sa nécessité vitale²³³ ». Si certaines écrivaines

²²⁹ Lori Saint-Martin, *op. cit.* À propos de la subjectivité maternelle, le lecteur consultera également Patrice DiQuinzio, *The Impossibility of Motherhood : Feminism, Individualism, and the Problem of Mothering*, New York, Routledge Editions, 1999.

²³⁰ Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 197.

²³¹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 14.

²³² *Ibid.*, p. 14.

²³³ Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec » dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, t. II, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 162 ; *id.*, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Revue Voix et Images*, vol XVIII, n° 1, automne 1992, p. 80.

ont parlé de « postféminisme », ce terme demeure pourtant à proscrire en raison de l'ambiguïté qu'il pose : comme l'affirmait Toril Moi, « le vrai post-féminisme est impossible sans le post-patriarcat²³⁴ ». Ainsi, puisque la mort du patriarcat n'a pas encore vu le jour, « il nous faut un terme pour désigner les œuvres qui, sans ressembler à l'écriture féministe radicale des années soixante-dix, émergent de cette écriture ou la prolongent dans de nouvelles directions. C'est là qu'entre en jeu le concept de métaféminisme²³⁵ ». Ailleurs, elle précise que

les écrits de beaucoup de nouvelles écrivaines [québécoises] incorporent, de façon neuve et problématique, certains postulats et questionnements féministes. Loin d'être « postféministes », ils sont [...] « métaféministes ». Pas plus que le métalangage ne tue le langage, le métaféminisme n'annonce le déclin du féminisme ; plutôt, il l'accompagne et l'enveloppe. [...] Ainsi, les écrits métaféministes affirment autant leur enracinement que leur différence, suggèrent à la fois qu'ils vont plus loin et qu'ils accompagnent, écoutent, tendent la main.²³⁶

Or, quelles sont les caractéristiques de l'écriture métaféministe ? Si elle se présente sous des formes sans cesse renouvelées, on y perçoit cependant certaines constantes. Par exemple, le féminisme comme mouvement ou idéologie s'y fait rare, de même que la quête d'un langage-femme ; en revanche, l'expérience individuelle y est très présente. S'imposent pourtant des questions ou réflexions associées au féminisme, telles que « la place des femmes dans la culture, dans la société, dans la langue. De façon savante ou ludique, et par le biais de stratégies narratives fort variées [...], ces textes interrogent la part du féminin dans l'histoire, la littérature, la mythologie, la psychanalyse²³⁷ ». En outre, ils scrutent le rapport mère-fille, les liens entre hommes et femmes et entre femmes seulement, ils « font chavirer la mouvante frontière entre les sexes²³⁸ ».

²³⁴ Toril Moi, *French Feminist Thought*, New York, Éditions Basil Blackwell, 1987, p. 12, citée par Lori Saint-Mart, *Ibid.*, p. 163.

²³⁵ *Ibid.*, p. 163.

²³⁶ Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Revue Voix et Images*, vol. 18, n° 1, automne 1992, p. 78-88.

²³⁷ *Ibid.*, p. 166.

²³⁸ *Ibid.*, p. 166.

Fait intéressant, la démarche de Saint-Martin avait été annoncée quelques années auparavant par Karen Gould, qui avait remarqué que l'écriture des auteures québécoises des années 1980 se caractérisait par un retour à la mère en tant que *sujet d'exploration* plutôt qu'*objet de ressentiment* (comme c'était le cas au cours de la décennie précédente). Dans un article que nous avons déjà cité, Gould avait eu l'intuition que ce trait particulier deviendrait significatif au cours des années à venir :

Au Québec, ce retour à la mère comme *sujet d'exploration*, plutôt que comme objet de ressentiment, de répression et d'impuissance narrative, constitue un courant important dans l'écriture des femmes aujourd'hui. Qui plus est, ce thème est devenu central dans un certain nombre de textes récents rédigés par des écrivaines comme Monique LaRue, Nicole Houde, Julie Stanton et Louise Bouchard. Cette quête de la mère comme sujet privilégié de l'écriture, en parallèle avec une réévaluation de l'activité maternelle et de ses valeurs, pourrait être perçue comme l'une des évolutions les plus significatives au cours de la dernière décennie dans la littérature québécoise.²³⁹

En favorisant une approche interdisciplinaire qui tient compte des spécificités de l'écriture au féminin, le métaféminisme s'intéresse donc à la fiction au féminin, où la maternité s'avère primordiale²⁴⁰. Il en est ainsi, car

[e]n réalité, la question de la maternité traverse les écrits des femmes de toutes les époques. Les écrivaines féministes contemporaines à la recherche d'une inscription du féminin dans l'écriture même – Louky Bersianik, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, Jovette Marchessault, France Théoret – ont mis la mère et la relation mère-fille au centre de leurs écrits, tout comme l'a fait Gabrielle Roy. Car ces questions touchent à l'identité personnelle, aux relations avec autrui, au rapport à la culture ; elles soulèvent des enjeux politiques, sociaux et éthiques de première importance. Elles concernent

²³⁹ Karen Gould, *loc. cit.*, p. 114. (Notre traduction. Citation originale : « In Québec, this return to the mother as a *subject of exploration*, rather than as an object of resentment, repression and narrative silence, is an important current in women's writing today. Moreover, it has become a privileged topic in a number of recent texts by writers such as Monique LaRue, Nicole Houde, Julie Stanton and Louise Bouchard. This search for the mother as the subject of writing, and the attendant reassessment of maternal activity and values, may well be one of the most significant developments in Quebec fiction of the last decade »).

²⁴⁰ Saint-Martin fait remarquer qu'une étude approfondie des textes féminins publiés avant l'émergence du féminisme révèle que « la frontière entre le traditionnel et le nouveau ne se laisse pas si aisément retracer. À leur manière, et pour leur époque, les écrits de Jovette Bernier ou de Gabrielle Roy sont aussi novateurs que ceux des féministes radicales qui les ont suivies ». Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 15.

aussi l'ensemble des femmes, toutes filles d'une femme, qu'elles soient mères ou non, et peut-être, avant tout, les créatrices, qui font œuvre de langage à la jonction du social et du pulsionnel.²⁴¹

Mais il y a plus. Tandis que les théoriciennes parlaient antérieurement « au nom de la mère²⁴² » (« in the name of the (M)other » dans la langue anglaise), l'apport magistral de Saint-Martin est d'avoir imposé « le nom de la mère²⁴³ » comme prémisses fondamentales de l'écriture au féminin. Prenant le contrepied du nom du père (au plan civil) et du Nom-du-père (au plan psychanalytique) – ce Nom-du-père que « tout le monde connaît²⁴⁴ » –, elle a substitué des mots qui « hésitent entre la question et la déclaration, indécidable[s], polyvalent[s], résonnant avec les échos de l'attrait, de l'espoir, du désespoir²⁴⁵ » à une expression qui, tout en « nous plong[éant] dans une apparente impossibilité logique²⁴⁶ », affirme sans détours l'identité maternelle en tant que référence culturelle incontournable.

Comme le sujet de la présente étude est la relation entre mère et fils dans les romans de femmes, la prochaine section s'attardera à recenser certaines spécificités de la relation entre mère et fille dans ces mêmes romans, afin de mieux cerner, au cours de nos analyses, les divergences et les similitudes entre ces deux rapports filiaux dans les textes littéraires. Ce bref survol des formes que le rapport mère-fille a engendrées dans l'écriture des femmes reprendra donc les éléments principaux que la critique féministe (Collet, Smart, Gould) et métaféministe (Saint-Martin, Caron) a soulevés avant nous. À travers ceux-ci seront mises en relief les transformations successives que l'émergence de ce rapport a instaurées dans la pratique d'écriture féminine au Québec.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

²⁴² Nous soulignons. Voir notamment Kathrin Maria Bower, *In the Name of the (M)other? Articulating an Ethics of Memory in the Post-Holocaust Poetry of Nelly Sachs and Rose Ausländer*, Madison, The University of Wisconsin, 1994, p. 1. Si, dans cet ouvrage, les termes « au nom de la mère » (« In the Name of the Mother ») sont utilisés dans le contexte de la littérature au féminin qui s'est écrite après l'Holocauste, leur signification dépasse pourtant ce cadre restreint.

²⁴³ Nous soulignons. L'expression renvoie au titre de l'ouvrage de Saint-Martin que nous citons à plusieurs reprises dans la présente étude.

²⁴⁴ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁵ Kathrin Maria Bower, *op. cit.*, p. 1.

²⁴⁶ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 11.

1.7. Spécificités du rapport mère-fille

Loin de se confiner à l'anecdote, le rapport mère-fille est souvent à la base de la venue de la protagoniste à l'écriture : c'est pour la mère ou contre elle, pour lui échapper ou encore pour la retrouver ou la venger, que la fille écrit. Son importance ne se limite pas, loin s'en faut, aux seuls niveaux événementiels et thématiques.²⁴⁷

Voilà comment Saint-Martin résume le statut du rapport mère-fille dans l'écriture des femmes québécoises. Selon celle-ci, la lecture du corpus féminin où sont représentés des personnages maternels s'ouvre sur la découverte d'un élément saisissant : « C'est sur des images d'apocalypse – mères brisées, piétinées, brûlées avec leurs terres, filles poignardées, noyées dans une rivière glaciale – que s'ouvre cette histoire de la relation entre mères et enfants²⁴⁸ ». L'auteure prend comme exemples des textes comme *La chair décevante* (1931) de Jovette Bernier, « Le Torrent » (1945) d'Anne Hébert, *Mathieu* (1949) de Françoise Loranger et quelques autres. À cette première découverte s'en ajoute une seconde, tout aussi frappante :

On constate, fait capital, une coïncidence entre le point de vue narratif et la cible de la violence. Là où le texte met en scène le point de vue de l'enfant (« Le Torrent », *Mathieu*, *La Belle Bête*, *Le Temps des jeux*), on aboutit à un matricide réel ou symbolique ; inversement, lorsque le texte privilégie le point de vue de la mère (*La Fissure*, *L'obéissance*), c'est la mort de l'enfant, de la fille, qui en résulte.²⁴⁹

En tenant compte des avancées théoriques sur le rapport mère-fille que nous avons étayées dans une section antérieure, le commentaire de Saint-Martin nous permet de prendre connaissance de deux éléments percutants : quelques décennies avant la matrophobie caractérisant les premiers textes féministes des années 1970, le matricide symbolique apparaît dans les œuvres ; de plus, l'infanticide y figure également, en tant que conséquence négative et irrémédiable de l'oppression vécue par les mères traditionnelles, qui projetaient alors sur autrui la violence dont elles faisaient l'objet au plan social. Saint-Martin ajoute encore :

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

Fait remarquable, l'infanticide émerge dans le roman québécois au féminin en même temps que la perspective de la mère. Ce constat trouble, inquiète : tout se passe comme si, ici, l'émergence même partielle de la subjectivité maternelle [...] était meurtrière pour l'enfant. Comme si le « je » de la mère tuait de lui-même, comme si son accès à la subjectivité passait nécessairement par la disparition de l'enfant qui la confinait dans le rôle maternel et donc dans le mutisme. On comprend mieux, dès lors, pourquoi l'écrivaine-enfant l'a si longtemps réduite au silence.²⁵⁰

De là surgit une interrogation : « dans quelles conditions une mère peut-elle assumer pleinement sa subjectivité sans que meure son enfant ?²⁵¹ ». Nous sommes placés ici devant une situation extrême, où l'affrontement entre deux pôles opposés engendre nécessairement la mort : d'un côté, la répression de la mère « tue » sa subjectivité ; de l'autre, l'émergence de celle-ci est meurtrière pour l'enfant. Tout se passe donc comme si le féminin dans le maternel faisait l'objet, au plan social, d'un refoulement grandiose, qui était l'instigateur, au plan littéraire, d'une violence inouïe, incalculable, qui comporte deux articulations potentielles : le retournement contre la personne de la mère elle-même, ou contre autrui. Or, le plus souvent, cette violence agit sournoisement au sein des textes ; elle est camouflée derrière l'image canonique de la mère traditionnelle. Valérie Caron souligne d'ailleurs que :

[r]ègle générale, tant chez les femmes que chez les hommes, le modèle de mère qui domine la littérature romanesque de la première moitié du XX^e siècle correspond étroitement au modèle traditionnel de la femme, modèle typique de l'idéologie de conservation qui établit une équation entre femme et mère.²⁵²

Selon Patricia Smart, c'est avec *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy que cette « norme » est enfin transgressée :

Avant *Bonheur d'occasion*, [...] devenir mère dans la littérature québécoise était presque inévitablement le coup de mort porté au personnage féminin. Dans le texte idéologique sous-jacent à cette littérature, être mère équivalait à ne-pas-avoir-d'histoire, à être uniquement l'Autre, le reflet et le support de la maison paternelle et

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

²⁵² Valérie Caron, « *Le bruit des choses vivantes et Tableaux : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise* », *Revue Voix et images*, vol. XXVIII, n° 1, Montréal, printemps 2000, p. 126.

de ce meurtre de la femme; et l'absence de mères dans le roman était le reflet fidèle de ce meurtre de la femme.²⁵³

Au cours des années 1940, les portraits de mères illustrent deux visions paradoxales de la maternité : la mère dévouée et la mère dévastatrice. Celle-ci est associée aux personnages de Claudine, protagoniste de la nouvelle « Le Torrent » (1945) d'Anne Hébert, et de Lucienne dans le roman *Mathieu* (1949) de Françoise Loranger. Quant à la mère dévouée, dont Marie-Amanda, Alphonsine et Blanche Varieur dans *Le Survenant* (1947) et *Marie-Didace* (1947) sont des exemples, elle disparaît deux décennies plus tard pour faire place à des portraits de mères « fréquemment indifférentes ou cruelles parce qu'elles n'ont pas désiré leurs enfants²⁵⁴ », pour reprendre les termes de Paulette Collet. Ce type de mère annonce une critique de la maternité qui prend son essor dans les années 1970 avec la littérature féministe²⁵⁵. Néanmoins, de façon générale, les portraits de mères positifs demeurent absents à cette période, signe que la dénonciation de l'emprise patriarcale engendre un renversement de la situation qui repousse le problème sans pourtant le résoudre.

Comme tant d'autres textes théoriques et fictionnels écrits par les femmes, « le roman féminin reprend à l'infini le refus de la vie que mène la mère²⁵⁶ ». En ce sens, le corpus québécois est marqué par un sentiment de matrophobie. « Le rejet de la mère se fait plus violent dans les textes féministes des années 1970²⁵⁷ », avec des textes comme *L'Amèr* de Nicole Brossard (1977) et la pièce de théâtre collective *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (Gagnon, Laprade, Lecavalier, Pelletier, 1979), où la mère en tant que « relais du système patriarcal²⁵⁸ » est la cible des auteures. À ce propos, Saint-Martin fait remarquer que

²⁵³ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, p. 213.

²⁵⁴ Paulette Collet, « Les romancières québécoises des années 1960 face à la maternité », *Atlantis*, vol. 5, n° 2, printemps 1980, p. 139. Bien que l'idéologie de conservation empêche de penser les conditions de l'histoire, dans la mesure où elle suppose qu'il pourrait n'y avoir qu'une seule idéologie par époque, il semble que l'on puisse dégager des portraits de mère spécifiques à chaque décennie, ou presque. C'est du moins ce que montre Valérie Caron dans son article, *loc. cit.*, p. 126-141.

²⁵⁵ Collet écrit aussi que Gabrielle Roy est l'exception qui confirme la règle.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 55.

²⁵⁷ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 80.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

[l]a notion qu'il faut tuer la mère devient un véritable lieu commun de la réflexion féministe dès la fin des années 1970. Dans *Môman*, Louisette Dussault met en scène une mère qui refuse de « jouer à la mère-police » et de mater tout le monde, y compris son conjoint et sa propre mère. Elle aura donc enfin le temps de s'occuper d'elle-même : « Je suis en train de me mettre au monde et la grossesse est difficile » (1981 : 116).²⁵⁹

La décennie suivante, la situation s'aggrave avec deux œuvres portant sur l'infanticide, *La fissure*, d'Aline Chamberland (1985), et *L'Obéissance*, de Suzanne Jacob (1991) : pour la première fois, en effet, les mères attaquent leurs enfants. Malgré la violence qui caractérisait les mères des époques antérieures, ce phénomène était jusque-là absent de la production littéraire des femmes, ainsi que le rapporte encore Saint-Martin : « Avant les années 1970, les matricides dans le roman québécois obéissaient à des motifs personnels et traduisaient un drame essentiellement privé²⁶⁰ ». À partir des années quatre-vingt, les auteures examinent la position de la mère dans la culture contemporaine, et elles offrent de nouvelles perspectives sur la créativité de la maternité, de même que sur la portée sociale du travail maternel. Comme le fait remarquer Karen Gould,

[a]u cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, les écrivaines québécoises remettent en question les perspectives traditionnelles au sujet de la mère et du fait d'être mère, notamment en réexaminant la nature même du pouvoir maternel et en analysant les contraintes qu'ont subies les femmes et les hommes dans la reproduction de l'idée de mère. Cela se manifeste également dans la manière dont les femmes qui écrivent ont confronté dans leurs textes les réalités quotidiennes de l'expérience féminine en tant que mères jetant un regard féminin sur ces questions. Même si plusieurs ouvrages publiés par des écrivaines québécoises au cours des années soixante-dix focalisaient sur les enjeux de la créativité féminine et de l'autonomie, autant dans la sphère publique que privée, un grand nombre d'œuvres récentes se penchent à nouveau sur le domaine de la mère et des circonstances maternelles. Ce faisant, de nouvelles perspectives critiques sur l'institution de la maternité et sur sa mythologie sont apparues, apportant de nouvelles réponses à la primauté idéologique de la famille nucléaire.²⁶¹

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 80, note 25.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 78.

²⁶¹ Karen Gould, *loc. cit.*, p. 114. (Notre traduction. Citation originale : « In the 1980s and 90s, Quebec women writers are challenging traditional perspectives on mothers and mothering by reassessing the nature of maternal power, by analysing the constraints placed on women and men in the cultural reproduction of mothering, and by addressing in their writing the daily realities of women's experiences as mothers through maternal eyes. While many texts published by Quebec women writers in the 1970s

En somme, nous voyons que la relation entre mère et fille a donné lieu à un renouvellement théorique sans précédent au cours des dernières décennies. Or, comme nous ne disposons pas des éléments théoriques correspondants à propos de la relation entre mère et fils, il importe, avant d'entreprendre nos analyses, de jeter un regard d'ensemble sur son évolution dans l'écriture des femmes. La prochaine section exposera donc un bilan synthétique de la relation mère-fils dans la littérature québécoise au féminin.

1.8. L'histoire des liens entre mère et fils dans la littérature québécoise au féminin

Dans la production littéraire féminine du Québec, l'histoire des liens entre mères et fils se divise en deux grandes périodes : la première débute en 1945, date de publication de la nouvelle « Le torrent » d'Anne Hébert, et se termine en 1970, marquée par la parution du roman *La rivière sans repos* de Gabrielle Roy ; quant à la seconde, elle est amorcée au courant des années 1980 avec l'apparition de la subjectivité maternelle et elle est toujours actuelle. Ces deux périodes sont séparées, de 1970 à 1980, par l'émergence du féminisme, et qui a entraîné des changements majeurs dans la production littéraire des femmes. S'attardant à ces périodes, le bilan sommaire que nous présenterons ici comporte des avantages certains : il offre une meilleure connaissance de l'évolution des représentations du rapport mère-fils dans l'écriture des femmes, en découvrant l'influence de l'histoire socio-culturelle du Québec sur celle-ci ; ce faisant, il permet de découvrir les transformations des formes littéraires privilégiées par les auteures pour représenter ce rapport filial en tenant compte de l'évolution du discours critique à ce sujet. La prochaine section fera état de cette évolution, en résumant à grands traits ses enjeux principaux, qui seront illustrés par des textes majeurs.

Rappelons d'abord qu'au Québec, l'émergence du féminin sur la scène littéraire se manifeste « dans l'apparition d'une littérature de jeunesse, d'une littérature romanesque sentimentale, dans la poésie champêtre et familiale, dans les bluettes, billets et

focused on issues of female creativity and autonomy – both public and private – more recent works are returning to the domain of the mother and to the maternal circumstance, with important critical insights on the institution and mythology of motherhood and with new responses to the ideological imperative of the nuclear family »).

chroniques²⁶² », et qu'elle s'affirme davantage dans une « jeune poésie féminine, celle des premiers recueils de Jovette Bernier (1925), Alice Lemieux (1926), Éva Sénécal (1927) et Simone Routier (1928) [qui] va plus loin encore dans la recherche de nouvelles formes d'expression²⁶³ ». L'écriture des femmes connaît une période difficile durant les années 1930 : *La chair décevante* (1931) de Jovette Bernier est mise à l'index, tandis que *Chaque heure a son visage* (1934) de Medjé Vézina suscite l'étonnement des critiques. Selon Lucie Robert, ces résultats « soulignent le questionnement que le féminin pose à l'axiome national, à la prescription du devoir et à l'univers patriarcal des fictions littéraires²⁶⁴ ». Il faut attendre une décennie plus tard pour que la critique change de point de vue à l'égard des textes féminins, ce qui se produit lors de la publication de *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy, qui donne le coup d'envoi à la création féminine : « Depuis le Prix Fémina de Gabrielle Roy en 1947, les écrivaines se sont multipliées : romancières, poètes, dramaturges. Marie-Claire Blais, Suzanne Paradis, Anne Hébert, Charlotte Savary, Françoise Loranger, Rina Lasnier, la liste est impossible à dresser tant elle est longue²⁶⁵ ».

Après Jovette Bernier, Anne Hébert est l'une des premières romancières du XX^e siècle, mais aussi la première à dépeindre la relation conflictuelle entre une mère et un fils, dont elle fait un portrait bouleversant dans « Le torrent ». Elle sera suivie dans cette démarche par d'autres femmes, dont les textes feront état de ravages tout aussi saisissants : Françoise Loranger et Marie-Claire Blais, qui publient en l'espace de onze ans trois romans sur le même sujet (*Mathieu*, *La Belle Bête*, *Tête Blanche*). Les deux premières, Hébert et Loranger, en font le théâtre d'une violence destructrice qui s'avère ruineuse pour les protagonistes. La troisième, Blais, s'inscrit dans le sillage de ses prédécesseurs lorsqu'elle produit *La Belle*

²⁶² Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, p. 198.

²⁶³ *Ibid.*, p. 198.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 198.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 437. L'essor de la création féminine est alors très présent dans une pluralité de disciplines : « Même foisonnement dans le domaine des arts. Les troupes de théâtre sont dirigées par des femmes. Ludmilla Chiriaeff fonde les Grands Ballets canadiens. Les galeries d'art les plus célèbres sont dirigées par des femmes. Les diplômées des écoles des Beaux-Arts sont plus nombreuses à envisager sérieusement de faire carrière. Les bachelières en musique, diplômées par douzaines des Écoles Supérieures de musique des religieuses, prennent la même décision. Quelques interprètes brisent les frontières nationales, notamment Maureen Forrester, pendant que d'autres se signalent en musicologie, comme Andrée Desautels, ou en folklore, comme Hélène Baillargeon ». *Ibid.*, p. 437.

Bête (1959)²⁶⁶, mais elle s'en distancie quelque peu avec *Tête Blanche* (1960), où l'absence et l'indifférence de la mère plongent le fils dans une souffrance incommensurable. En dépit de plusieurs divergences, ces premiers romans présentent tous le même scénario conflictuel qui s'élabore sur un arrière-fond de tragédie. Dès la situation initiale, se trouve posée la relation problématique entre une mère et un fils au sein d'un cadre familial défectueux, soit parce que le père est absent, soit parce qu'il présente de graves signes de faiblesse. Les premières œuvres, « Le torrent » et *Mathieu*, abordent l'emprise d'une mère sur son fils en un seul ou plusieurs chapitres, mais toujours en plaçant au centre de l'histoire un personnage masculin qui est l'héritier d'une tradition oppressante, ce qui reflète une critique de l'idéologie cléricale de l'époque. Les œuvres postérieures, *La Belle Bête* et *Tête Blanche*, reprennent aussi ce fil conducteur. Avec ce dernier titre, cependant, Marie-Claire Blais ouvre la voie à un nouveau moyen d'échanges entre les protagonistes : il s'agit du lien épistolaire, qui « correspond à un changement de perspective des rapports entre mère et fils [...tout] en offrant aux protagonistes la possibilité de partager leurs peurs et leurs désirs intimes²⁶⁷ », comme nous l'avons souligné ailleurs.

Les romans issus de cette première phase reflètent la critique de l'idéologie cléricale et patriarcale qu'elles soutiennent. Ils exposent des revendications majeures : la transformation sociale des rapports entre les sexes et l'ouverture de nouveaux horizons pour les femmes (ce qui s'exprime, justement, à travers la révolte des personnages maternels). L'écriture impose la présence de personnages maternels maltraitants ou indifférents qui exercent un pouvoir despotique sur leur fils²⁶⁸, faute d'assouvir leur vengeance sur leur mari, ce qui concentre l'action dans la maison, lieu de l'intimité par excellence. Souvent, cette écriture se caractérise par l'hybridité littéraire : elle intègre tantôt le journal et la correspondance (Loranger et

²⁶⁶ Rappelons que ce roman a été qualifié tardivement de « roman de la mère monstrueuse ». Voir à ce propos Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, p. 67.

²⁶⁷ Chantal Ringuet, « Les enjeux de la relation entre mère et fils dans *Tête Blanche* (1960) de Marie-Claire Blais », *Women in French Studies*, Special Issue 2005, « *Écriture courante* : Critical Perspectives on French and Francophone Women », p. 103.

²⁶⁸ On songe ici au propos de Marie-Claire Pasquier : « La mère, parfois, dominée sur le plan social, va tirer avantage de sa relation privilégiée à un dominant : être mère d'un ministre, d'un héros. La mère est prête à sacrifier la part mortelle, héroïque d'elle-même, pour une gratification importante : la reconnaissance. Et tant pis si le fils est mort ou doit mourir pour cela ». Marie-Claire Pasquier, *loc. cit.*, p. 27.

Blais), tantôt la dramaturgie (Loranger). L'insertion de fragments de textes appartenant à la littérature intime (lettres, journal) au sein du genre officiel qu'est le roman marque le passage novateur que réalisent ces femmes, d'une pratique d'écriture autrefois confinée à la sphère privée à une autre qui est désormais ancrée dans la sphère publique. Il y a là le résultat d'une expérience vécue collectivement, mais aussi une stratégie littéraire qui vise à renverser les rôles traditionnels attribués à chacun des sexes en assignant aux personnages de fils la place qui était celle des femmes par le passé, à savoir celle de la réclusion dans le silence, du confinement dans l'intimité qui initient la quête personnelle d'une subjectivité socialement refoulée. En ce sens, la première génération d'auteurs ayant représenté l'histoire des liens entre les mères et les fils aura ouvert la voie aux mères de façon paradoxale : en les situant au centre de l'intrigue, d'où elles exilent les pères, mais en leur attribuant une action malveillante envers leur fils, qui devient le dépositaire d'un patrimoine déchu et cherche secrètement sa voie/x dans l'écriture intime, ce dernier fait conférant à l'écriture des femmes des marques qui fondent sa spécificité.

Durant la décennie 1960-1970, très peu de textes abordant la relation mère-fils sont publiés, outre le roman canonique *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1968) de Blais. La décennie suivante, une autre écrivaine majeure prendra le relais de ces changements : il s'agit de Gabrielle Roy, qui publiera en 1970 *La rivière sans repos*, roman où l'on retrouve, une fois encore, une mère vivant avec son jeune fils en l'absence du père au cœur de l'intrigue. Toutefois, l'histoire racontée comporte deux différences notables face aux romans antérieurs : le personnage maternel, Elsa, est une jeune Amérindienne de Fort-Chimo ; elle est tombée enceinte à la suite d'un viol commis par un GI américain de passage dans la région²⁶⁹. Les tensions familiales s'articulent à deux pôles : non seulement entre mère et fils, mais aussi entre la protagoniste et sa famille, au sein de laquelle l'enfant introduit une rupture. La relation entre mère et fils est alors le cadre privilégié pour illustrer le conflit opposant les Blancs aux Amérindiens dans le Nord. Dans ce contexte, le protagoniste masculin est

²⁶⁹ À l'instar de Florentine dans *Bonheur d'occasion*, Elsa « ne désire pas être mère ». (Lori Saint-Martin, *La voyageuse et la prisonnière*, Montréal, Éditions Boréal, 2002, p. 110). Dans le sillage d'une étude sur la relation mère-fille réalisée par Gabrielle Pascal, où celle-ci montre que la situation déplorable de la mère de famille chez Roy pousse la fille dans l'inconfort d'une forme de sublimation, Saint-Martin découvre chez Elsa une sublimation « raciale », et chez Florentine une sublimation « sociale ». *Ibid.*, p. 111. L'auteure fait référence à Gabrielle Pascal, « La condition féminine dans l'œuvre de Gabrielle Roy », *Revue Voix et Images*, vol. V, n° 1, automne 1979, p. 143-164.

l'héritier d'un père qui incarne, plus que ceux des romans antérieurs, la figure de l'opprimeur.

La décennie 1970-1980, période marquée par l'effervescence des mouvements féministes, signe un nouveau temps d'arrêt dans la représentation de la relation mère-fils : les auteures délaissent complètement le sujet au profit de la relation entre mère et fille. Les femmes s'opposent vivement à l'image traditionnelle que la société projette de la maternité *et* de la féminité ; elles affirment leur voix et revendiquent leur droit de créer, de penser et d'agir au-delà des normes masculines instituées²⁷⁰. Les hommes sont éclipsés au profit d'un lien exclusif entre femmes : « Les pères disparaissent de la généalogie [féminine] ou n'y figurent qu'à titre d'opprimeurs : il est question *des* Pères plutôt que d'*un* père en chair et en os²⁷¹ ». Selon Saint-Martin, émerge ainsi une « nouvelle écriture au féminin²⁷² » qui se caractérise par des revendications féministes radicales et l'inscription de traits spécifiquement féminins dans le texte, et qui « accorde, plus que jamais, une place centrale à la mère²⁷³ ». Car il importe d'enrayer l'image d'une figure maternelle qui est « privée de toute transcendance, de toute humanité véritable²⁷⁴ » en l'inscrivant au cœur du texte. Cette écriture se donne pour tâche d'éliminer la distance entre mère et fille qui constituait, selon la critique, une séparation établie « au bénéfice de la relation fils-Père, de l'idéalisation du père et du mari comme patriarches²⁷⁵ » en procédant à un retour à la langue maternelle et aux généalogies féminines. Or, « [s]eule la présence de la figure maternelle idéalisée permet d'abolir la distance, ne serait-ce que fantasmatiquement et l'espace d'un éclair, en renvoyant au moment unique d'avant la séparation des chairs²⁷⁶ », note encore Saint-Martin.

²⁷⁰ « Autrement dit, après avoir pris la parole en respectant les canons des définisseurs de l'art et de la littérature, les femmes en viendront de plus en plus à imposer une spécificité à leur démarche ». Collectif Clio, *op. cit.*, p. 561.

²⁷¹ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, p. 217.

²⁷² *Ibid.*, p. 217.

²⁷³ *Ibid.*, p. 217.

²⁷⁴ Lori Saint-Martin, *La voyageuse et la prisonnière*, p. 12.

²⁷⁵ Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 106 ; citée par Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, p. 217.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 228.

La décennie 1980-1990 n'est guère plus florissante en ce qui concerne la représentation de la relation filiale qui retient notre attention : à l'exception de Marie-Claire Blais, qui lui accorde à nouveau une place significative dans *Pierre. La guerre du printemps 1981* (1984), pratiquement aucune romancière ne s'y attarde. À cette période encore, c'est la relation mère-fille qui retient toute l'attention. En parallèle au premier mouvement développé la décennie précédente, certaines l'explorent en la plaçant « au cœur d'une réflexion sur l'Histoire et sur les genres littéraires²⁷⁷ ». Des romans comme *La maison Trestler* (1984) de Madeleine Ouellette-Michalska, *La maison du remous* (1986) de Nicole Houde et *Le premier jardin* (1988) d'Anne Hébert en rendent compte. Se développe alors une nouvelle tendance de l'écriture au féminin, qui est axée sur

l'exploration du lieu où convergent histoire collective, histoire littéraire et roman familial, autour de la figure jusque-là occultée de la mère. Tout se passe comme si, pour interroger le passé et la forme romanesque traditionnelle, il fallait faire le détour par le rapport mère-fille qu'a refoulé toute culture.²⁷⁸

Si l'on peut dire, avec Lucie Robert, que l'écriture dramatique des années 1980 « opère un important déplacement, de l'épique à l'intime, renonçant à l'Histoire pour céder la parole à un Sujet singulier²⁷⁹ », le même constat s'applique à l'écriture romanesque, à quelques variantes près : encore marquée par « la grande histoire non écrite », elle focalise de plus en plus sur la figure maternelle. Il en est ainsi car progressivement, « le questionnement identitaire prime la revendication féministe²⁸⁰ ».

En 1990, après deux décennies d'exploration intense du féminin-maternel, l'écriture romanesque des femmes prend une nouvelle direction. Sans délaisser la question de la maternité – qui s'inscrit, on le sait, au cœur de toute pratique d'écriture féminine²⁸¹ –, les

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 161.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 161.

²⁷⁹ Lucie Robert, « Le grand récit au féminin ou De quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques des femmes », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, vol. 2, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 63.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 63.

²⁸¹ Il en est ainsi dans la mesure où le rapport à la mère y imprime sa marque de manière spécifique, que ce soit sur le plan du travail formel ou encore parce que l'entreprise littéraire renoue, à divers degrés, avec les généalogies féminines.

auteurs recommencent à intégrer la relation mère-fils dans leurs œuvres. Profitant des résultats positifs auxquels aura mené une réflexion de quelque vingt ans sur la remise en cause de la maternité et des rapports entre les sexes, les femmes lui ouvrent alors de nouveaux horizons. Il s'ensuit une tension constante entre la nécessité de prendre la parole, c'est-à-dire de laisser libre cours à l'émergence du « Je » féminin (qu'il soit implicite ou explicite au niveau de la diégèse) et celle de « prêter la voix²⁸² », c'est-à-dire de mettre en scène des protagonistes masculins, afin de parvenir à créer un dialogue fécond entre les nouvelles subjectivités à l'œuvre dans le texte. Ce sont ces tensions, qui caractérisent le roman féminin québécois au tournant du XXI^e siècle, que nous explorerons dans les analyses qui suivent.

²⁸² Nous paraphrasons ici le titre de la thèse de Katri Suhonen, *op. cit.*

CHAPITRE II

LE VENT MAJEUR : LE DEUIL INACCOMPLI DE L'OBJET MATERNEL ?

C'est avec Madeleine Gagnon que nous ouvrirons cette étude portant sur les rapports entre mère et fils dans la littérature québécoise au féminin de la dernière décennie. *Le vent majeur*, roman publié en 1995, propose un traitement novateur de cette relation en la montrant sous l'angle du deuil, un deuil difficile à accomplir qui s'apparente, pour cette raison même, au deuil caractérisant le mélancolique et le déprimé, selon les avancées que propose Julia Kristeva dans son ouvrage *Soleil noir. Deuil et mélancolie*. Ce roman met à l'avant-plan la perspective du protagoniste masculin, selon la tendance générale qu'affirment plusieurs œuvres publiées au cours des années 1990. Par contre, à la différence de plusieurs œuvres datant de la même période, il ne représente pas la subjectivité maternelle. Pour ces raisons, il constitue une représentation inédite de la relation mère-fils dans l'écriture québécoise au féminin.

Le présent chapitre comporte quatre sections principales. La première, intitulée « Prémisses de lecture », abordera le rapport mère-fils dans l'œuvre de Madeleine Gagnon. De plus, elle esquissera le lien entre l'écriture et la mort chez l'auteure, pour enfin présenter la composition du *Vent majeur*. Ensuite, la deuxième section exposera les portraits de mères et de fils qui sont dépeints dans le roman. La troisième section sera consacrée à l'effondrement de la maison du père qui s'y déploie, ce qui nous amènera, dans la quatrième et dernière section, à faire l'étude des modalités relatives au deuil de l'objet maternel chez le protagoniste. Par la mise en lumière d'un roman qui n'a suscité aucune étude approfondie jusqu'à maintenant¹, on contribuera à l'avancement des travaux sur le rapport mère-enfant dans la littérature québécoise au féminin, d'une part, et, d'autre part, à l'étude du corpus gagnien.

¹ Mentionnons que Karen Gould aborde *Le vent majeur* dans son nouveau livre intitulé *Archeologies of an Uncertain Future. Recent Generations of Canadian Women Writing*, McGill/Queen's University, Montreal & Kingston, 2006.

PREMIÈRE PARTIE

PRÉMISSES DE LECTURE

« Quelle mère a pensé le fils dans la parole de l'écrit?² ». Cette interrogation, que Madeleine Gagnon formulait dans *La lettre infinie*, recueil de poèmes publié en 1984, synthétise une dimension novatrice de son œuvre qui revêt une importance primordiale dans le cadre de cette étude : le rapport entre mère et fils. On sait que Gagnon a vécu elle-même l'expérience de la maternité : or cette expérience imprime une marque particulière dans son écriture. Apparaissant à divers endroits de son œuvre (notamment dans ses textes poétiques), le lien mère-fils recouvre une portée décisive, car

[...] c'est là que, dans la démarche poétique de Gagnon, paraît s'être trouvé le salut. Dans cette réflexion sur le fils, la poète redécouvre la langue qu'elle avait perdue : une langue étrangère, faite d'exil et d'altérité, détachée de « la bêtise d'une langue de la normale patrie » comme si la lettre au fils, en rappelant la figure de la mère, lui avait du même coup rendu la langue maternelle.³

Cet extrait met en perspective deux dimensions spécifiques de la démarche de Gagnon : la quête de la langue maternelle (qui rappelle son engagement féministe durant les années 1970) et la place accordée aux fils. À lire la critique, tout se passe donc comme si un mouvement cyclique ordonnait la production littéraire de Gagnon, de manière à tisser des liens entre ces dimensions sans pour autant les réduire l'une à l'autre. Comme si, au mouvement ascendant qui caractérisait d'abord l'exploration du lien mère-fille, succédait naturellement un mouvement descendant, associé à la découverte du lien mère-fils. Louise Dupré remarquait justement, à propos de l'écriture de Gagnon, qu'elle se situe dans le rapprochement des oppositions :

² Madeleine Gagnon, *La lettre infinie*, Montréal, VLB Éditeur, 1984, p. 64.

³ Lucie Robert, « Autographie I. Fictions et autres recueils de poésies de Madeleine Gagnon », *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*, Tome VII, 1981-1985, Éditions Fides, 2003, p. 66.

L'écriture essaie d'abolir les distances entre les oppositions sans chercher à les résoudre. [...] Car l'écriture joue dans l'entre-deux, dans la zone où les mots ne sont pas figés dans leur sens premier, où la proximité de leurs contraires leur donne un éclairage neuf : Éros se voit connoté autrement par Thanatos ; la vie par la mort ; le champ du politique par l'intimité, l'amour. Entre l'idéologie et la textualité, entre la théorie et la fiction se dessine un espace de correspondances multiples où le tissu différentiel du texte n'est pas gommé.⁴

Si, à proprement parler, les rapports mère-fille et mère-fils ne sont pas « opposés », on sait pourtant que la présence du fils ouvre une brèche dans le rapport d'identité qui caractérise la relation mère-fille⁵. En ce sens, on pourrait affirmer que la représentation du rapport mère-fils se fonde sur une perte. Cette perte, Madeleine Gagnon l'exprime de manière très sensible dans un poème issu du recueil poétique *Au cœur de la lettre* :

Je me suis chuchoté cette perte de la fille que je n'ai pas créée, pendant que dedans mon fils me mangeait. Je suis née de ça, de l'étrangeté de l'abandon, je suis accidentelle, je lui ai donné tout mon corps à boire, fouiller l'écrit comme on cherche la mère. Je me suis abandonnée. Dans l'histoire linéaire il manquerait toujours une petite poupée de porcelaine. Qui dort. Voilà aussi pourquoi le don. Et toujours à recommencer.⁶

Le lien mère-fils dans l'œuvre de Gagnon

Dans *Les fleurs du Catalpa*, recueil de poèmes publié en 1986, Madeleine Gagnon écrivait : « L'amour de mes fils, je le dis depuis toujours, depuis leur mise au monde, depuis même leur conception⁷ ». Plusieurs éléments rendent compte, en effet, de l'amour porté aux

⁴ Louise Dupré, *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1989, p. 156. Dans le même ordre d'idées, Milena Santoro remarquait à propos du recueil autobiographique *Le deuil du soleil* qu'il est truffé d'« impossibilités » et d'« énigmes ». Voir Milena Santoro, « La mort avec la vie dedans ; l'Écriture du deuil chez Madeleine Gagnon », *Revue Création et réalité d'expression française*, vol. 3, 2000, p. 248.

⁵ Nous avons abordé ce sujet dans le premier chapitre (section 1.2.1)

⁶ Madeleine Gagnon, « Le temps de l'inédit », *Au cœur de la lettre*, Montréal, VLB Éditeur, 1981, p. 51. Dorénavant, toute référence à cette oeuvre sera indiquée par le sigle CL, suivi de la page citée.

⁷ Madeleine Gagnon, *Les fleurs du Catalpa*, Montréal, VLB Éditeur, 1986, p. 95. À partir de maintenant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle FC, suivi de la page citée.

fil dans ses œuvres : si la dédicace du *Vent majeur* (« À mes fils, Charles-Patrick et Sean-Christophe Mahony⁸ ») l'évoque directement, en introduisant des éléments autobiographiques dans son projet d'écriture, le paratexte du dernier roman, qui se compose d'une citation du poète Stéphane Mallarmé, le métaphorise d'une manière subtile :

Avoir trouvé la clef de moi-même, centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux *fil*s déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté.

Stéphane Mallarmé, « Lettre à Aubanel », 1866⁹

Il n'est pas anodin que le signifiant « fils » apparaisse dans cette citation qui ouvre le roman. Si, au premier regard, l'« araignée sacrée » et les « principaux fils déjà sortis de [s]on esprit » que mentionne Mallarmé sont une métaphore de la création, on peut affirmer que Gagnon se l'approprie pour parler de la procréation. L'« araignée sacrée » illustre en effet la mère qui a accédé à son désir (comme l'indique l'expression « avoir trouvé la clef de moi-même ») en donnant naissance aux « fils » sortis non pas de son esprit, mais de son corps. En ce sens, l'idée que l'entrelacement des fils d'araignée produit « de merveilleuses dentelles », cela suggère que création et procréation sont intrinsèquement liées. Grâce à l'emprunt de ce matériau poétique, l'auteure établit des points de convergence entre le masculin et le féminin, entre le filial et le maternel, tout en rappelant les anciennes oppositions binaires auxquelles ils se rapportent (homme-esprit / femme-corps). Ici encore, elle favorise les tensions au lieu de tendre vers leur dépassement.

La double signification attribuée au terme « fils », signifiant récurrent dans son œuvre, est particulièrement intéressante : elle montre l'incessant dialogue entre création et

⁸ *Le vent majeur*, page d'ouverture (non numérotée). Dorénavant, toute référence à ce roman sera indiquée par le sigle *VM*, suivi de la page citée. Signalons que le nom « Mahony » est le nom du père de ses fils : cela dénote l'importance que Gagnon accorde au Nom-du-père à la fois dans la procréation et la création littéraire. À propos de l'influence du Nom-du-Père dans son écriture, le lecteur consultera Madeleine Gagnon, « Honore ta signature ou le Nom-du-père » dans *Écrire. Mémoires d'enfance*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles et Madeleine Gagnon, 2001, p. 81-94. Signalons que cet ouvrage sera désormais indiqué par le signe *E*, suivi de la page citée.

⁹ Stéphane Mallarmé, « Lettre à Aubanel », citée dans *VM*, deuxième page d'ouverture (non numérotée) [nous soulignons].

procréation qui s'y déploie¹⁰. D'un côté, les fils en tant que fibres textuelles unissent les divers fragments composant l'architecture poétique ou romanesque dans « une écriture prenant l'aspect de "collage" ou de "courtepointe"¹¹ » où s'affirme le travail de deuil¹². De l'autre, les fils en tant que lieu d'adresse rendent à l'auteure la langue maternelle, comme le soulignait Robert dans un extrait cité précédemment. Dans *Écrire. Mémoires d'enfance* (2001), texte autobiographique où elle parle de sa « venue à l'écriture¹³ », le signifiant « fils » surgit de nouveau dans son discours, de façon à éclairer sa fonction dans l'écriture. S'il est associé, une fois de plus, au travail de composition formelle lorsque, abordant la pratique de l'autofiction, elle se réclame une parenté littéraire avec Jorge Semprun, il renvoie également à sa trajectoire subjective. Voilà ce que montrent les extraits suivants :

J'écris là dans mes mots ce qu'un Jorge Semprun explore de livre en livre, lui qui retisse sur la même trame et avec les mêmes *filles anecdotiques* à chaque fois un ouvrage neuf – autre scénario, autre façon de voir et de penser le monde –, nouvelle manière d'appréhender l'histoire des humains de son siècle, inédite histoire donc, par-delà la redite. Tant qu'il y aura des humains pour l'écrire, l'histoire majuscule ne mourra pas, elle sera toujours singulière et plurielle et la forge subjective sur laquelle oeuvreront les écrivains, par le feu de l'expérience particulière, lui redonnera à chaque fois sa dimension de vérité. (*E*, p. 85 [nous soulignons])

Mais quelque chose avait été semé en moi qui valait, aux côtés des batifolages enfantins, son pesant d'or, quelque chose, laissé flottant et qui se rêve encore, m'avait gratifiée d'un autre jeu possible auquel il me tarderait de m'adonner, sorte de distance jamais entrevue entre le monde et moi, *fil tendu à peine visible tant il était abstrait sur lequel je viendrais suspendre des mots* – et pourquoi pas des notes, j'ajoutais *quatre fils* et j'obtenais la portée musicale –, ainsi je voyais, à partir d'un mot si lourd, la responsabilité, mais qui tintait léger à mes oreilles, un trait de l'espace mental entre l'histoire qui nous était racontée par les histoires des livres, entre l'histoire d'une famille, d'un peuple et celles avec lesquelles je pourrais à mon tour jouer grâce aux mots. (*E*, p. 93-94 [nous soulignons])

¹⁰ Invitée à se prononcer quant à sa vision de l'écriture il y a quelques années, Madeleine Gagnon avouait : « celle-ci fut ma sage-femme et mon enseignante, rien mieux qu'elle, avec l'amour et l'amitié et les enfants procréés, ne m'a appris les choses de la vie, la connaissance du bien et du mal, du vrai et du faux, de la mort dans la vie, rien » (*E*, p. 85-86).

¹¹ Louise Dupré, *op. cit.*, p. 171.

¹² Louise Dupré (1989) et Milena Santoro (2000) ont souligné l'importance du travail de deuil dans l'œuvre de Gagnon.

¹³ Nous paraphrasons ici le titre d'un ouvrage que Gagnon a écrit en collaboration avec Hélène Cixous et Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1977.

Ces extraits suggèrent clairement que la tâche de l'écrivain, aux plans collectif et individuel, est de « réécrire l'histoire ». À cet égard, l'expérience personnelle est de première importance, car elle seule est en mesure de lui conférer un éclairage singulier. Il va sans dire que la réalisation de cette vaste entreprise nécessite un travail laborieux de la part de l'écrivain : la trame du texte doit être solide, rigoureusement échafaudée. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le lecteur devra faire « un effort pour tirer les fils d'une œuvre qu'il s'agira de recoudre patiemment à l'envers, pour en montrer la technique, la façon. Il faudra lire *de travers*, parfois à côté¹⁴ ». Que la comparaison entre l'écriture et la couture s'applique particulièrement à l'œuvre de Gagnon, cela est dû au fait que divers fragments de discours – tels le paratexte et l'intertexte – participent de l'élaboration de l'architecture textuelle, d'une part et, d'autre part, que la couture se présente comme la « [m]étaphore d'un lent travail qui tente de déconstruire l'ordre phallocrate pour y intégrer l'amour¹⁵ ». En ce sens, il y a un lien évident entre les fils du texte et les fils de l'auteure : car c'est non seulement en érigeant un discours nouveau sur les liens entre hommes et femmes qu'il sera possible de réécrire l'histoire, mais aussi en donnant naissance à des enfants de sexe masculin¹⁶.

S'ajoutant à ces premiers éléments (la dédicace, le paratexte), la poésie s'est attachée à dire comment la rébellion fait l'objet d'une transmission résiliente dans le recueil *Antre* : « Mes fils sont juste rebelles, ce que je leur ai donné de plus beau¹⁷ ». C'est donc dans une réflexion qui traverse l'ensemble de la production littéraire de Gagnon qu'il faut situer le rapport entre mère et fils, sujet central de son deuxième roman, *Le vent majeur*, où elle

¹⁴ Louise Dupré, *op. cit.*, p. 159.

¹⁵ *Ibid.*, p. 181. Précisons que l'extrait cité de Dupré fait référence au recueil poétique *Retailles*, où « la couture rend compte de la construction même du recueil : les fragments se succèdent de façon éparse, sans unité véritable, alternant avec ceux de Denise Boucher, mettant côte à côte deux façons de faire ». *Ibid.*, p. 159.

¹⁶ Comme l'a souligné Judith Arcana dans son ouvrage *Every Mother's Son* (1983).

¹⁷ Madeleine Gagnon, *Antre*, dans *Autobiographie I*, Montréal, VLB Éditeur, 1982, p. 219. Louise Dupré fait remarquer que la rébellion se présente comme « une étonnante continuité » dans les textes de Gagnon. Selon la critique, elle est la source d'« une subversion inspirée par la conscience de la féminité » qui a été le fil conducteur de son travail dès le départ. Voir Louise Dupré, *op. cit.*, p. 158-159. Le lecteur consultera également les premières pages de l'article de Dupré intitulé « Poésie, rébellion, subversion » dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 149-159.

dépeint l'expérience d'un protagoniste masculin de manière intimiste, comme le prouve l'extrait suivant :

Plein de choses, d'épreuves, sont remontées à la surface que je croyais enterrées. Enfouies. Régées. Des événements que j'avais crus, pour ainsi dire, morts. Je vis un grand ménage intérieur. Le premier de ma vie. Après, pour continuer cette image, il me faudra être attentif à l'entretien. Pour longtemps. Pour toujours. Comme on fait dans les maisons. (*VM*, p. 108-109)

L'écriture et la mort

Chez Madeleine Gagnon se déploie un lien entre les fils et l'écriture : tous deux survivront à sa mort. D'un côté, l'auteure s'efface devant le texte, dont le sens se renouvellera au gré des lectures. De l'autre, le retrait de la mère est indispensable à l'évolution des fils : « Pour que l'enfant crée, il faut le silence de la mère, un retrait, une absence¹⁸ ». Voilà ce qu'expriment les extraits suivants :

Mais après la mort / l'écriture subsiste / je ne serai plus là / où le sens advient / dans la lecture / ce futur est si simple / qu'on le dirait présent / puisqu'il n'y aura rien de moi / dans l'antériorité même / que ce que l'autre / deviendra.¹⁹

Tu donnes la vie / Un objet / D'ombre / T'informe / Et t'abandonne / Son passage / A tatoué / Ton corps / Vide (*PP*, p. 22)

¹⁸ Madeleine Gagnon, *Au cœur de la lettre*, Montréal, VLB Éditeur, 1981, p. 86. Les références ultérieures à ce titre seront indiquées par le sigle *CL*, suivi de la page citée.

¹⁹ *Id.*, *Pensées du poème*, Montréal, VLB Éditeur, 1983, p. 39. Dorénavant, toute référence à cet ouvrage sera mentionnée par le sigle *PP*, suivi de la page citée.

Plus que les fils, cependant, c'est l'écriture qui présente de fortes affinités avec la mort²⁰. Or, il importe de le souligner, que la mort élise domicile dans l'écriture, cela ne vise nullement à construire une autoreprésentation de la mort, ou à suivre de près les pas ultimes d'un proche acculé à ses derniers instants²¹. Si l'auteure s'est appliquée à mettre en relief « l'insoutenable mystère de la vie avec la mort dedans » (*E*, p. 75)²², c'est moins pour insister sur l'aspect irrémédiable de la clôture de toute vie humaine, que pour lui insuffler des facultés positives. Or, il est intéressant de constater que cette idée, tout en rappelant la thèse freudienne de la pulsion de mort²³, s'y oppose pourtant : tandis que celle-ci agit *dans la vie elle-même* pour la détruire, Gagnon parle d'une mort *créatrice* qui engendrerait la vie. De manière très éclairante pour notre propos, Milena Santoro affirme :

Pour Gagnon, en effet, l'écriture et la mort se touchent intimement, car « l'écriture est une solitude. Intégrale. Comme la mort » (p. 39). En cela, elle est très proche de la

²⁰ Concernant l'écriture de la mort, Santoro fait remarquer qu'elle est beaucoup plus fluide dans ses œuvres de fiction que dans le texte autobiographique *Le deuil du soleil*. Questionnant cet écart, elle se demande si cela est dû au fait qu'il s'agit « d'un deuil réel et non pas inventé. Mais non, répond-elle. Rien ne va de soi, parce que nulle évidence ne saurait contrer l'épreuve et l'énigme de la mort ». Milena Santoro, *loc. cit.*, p. 245. Par ailleurs, il convient de mentionner que l'exploration de ce thème chez Gagnon fait l'objet d'un travail formel étoffé, qui est perceptible notamment dans la sonorité du texte. Ainsi, lorsque Santoro remarque encore que l'auteure, dans certains passages du *Deuil du soleil* où l'écriture est comparée avec la mer, crée « une allitération en "m" et en "r", phonèmes qui en l'occurrence se trouvent regroupés dans le mot "mer", notion qui devient ainsi omniprésente par la force de ces sonorités répétées » (*Ibid.*, p. 246), n'oublie-t-elle pas de signaler que ces phonèmes sont aussi rassemblés dans le mot « mort » ?

²¹ Si *Le deuil du soleil* rapporte plusieurs morts (notamment, celles des parents de l'auteure et de son cousin Régis), celles-ci participent de la visée introspective du texte. Preuve en est l'écart qui subsiste entre l'événement de la mort elle-même et le moment où elle est racontée. Dans le cas du suicide de Régis, Santoro note qu'elle « offre un intérêt particulier, à la fois à cause de l'éloignement de l'événement dans la vie de l'auteure – Régis est mort en 1964, alors que Gagnon n'avait que 26 ans [...] et aussi à cause des troubles textuels que le désir d'écrire sur cette mort semble provoquer ». *Ibid.*, p. 245.

²² Dans un commentaire sur ce passage, Santoro affirme : « Gagnon s'efforce de tenir le pari de l'équilibre qu'elle admire tant chez Mozart, celui d'écrire "la mort avec la vie dedans" ». *Ibid.*, p. 245. Mais que cela signifie-t-il exactement ? La critique renchérit : « écrire [...] "la mort avec la vie dedans", ce serait alors écrire ce dont on ne peut pas faire le deuil, ce qui refuse de reposer en paix ». *Ibid.*, p. 247.

²³ Voir Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions » dans *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Éditions Folio, coll. « essais », 1968, p. 11-44 ; *id.*, « Au-delà du principe de plaisir » dans *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Éditions Payot, 1981 [1920]. p. 41-115.

pensée de Levinas qui affirme dans *Le Temps et l'autre* que « seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance, et à la relation avec la mort, se place sur un terrain où la relation à l'autre devient possible ». C'est sans aucun doute la mort de Régis [dans *Le deuil du soleil*] qui a permis à Gagnon d'entrevoir cette « relation à l'autre » que seule la souffrance inguérissable et la solitude de l'écriture rendent possible. Et qu'est-ce que l'autre, sinon le lieu des insondables mystères qui nous renvoient à nous-mêmes et nous obligent constamment à nous raviser, et ainsi à mieux nous connaître nous-mêmes ? C'est ce qui nous échappe, c'est l'énigme de ce dont nous ne pouvons pas faire le tout qui ne cesse de nous travailler. Gagnon l'énonce clairement elle-même quand elle affirme que « l'essentiel nous échappe toujours et c'est là, dans cette fuite même du sens clair, que se trouve la primordiale impulsion, la source de l'écriture (p. 118) ».²⁴

Ainsi, Milena Santoro voit dans ses textes de la décennie 1990 « l'imbrication du thème de la mort avec celui de la naissance de l'écriture²⁵ », et note que ce point nodal « semblait déclencher l'élan créateur chez ses protagonistes, particulièrement dans *Les cathédrales sauvages* et *Le vent majeur*, qui datent respectivement de 1994 et 1995²⁶ ». Toutefois, elle remarque qu'à la différence du texte autobiographique *Le deuil du soleil* (1998), où le travail de deuil achoppe par moments²⁷, ces œuvres « présentent le deuil comme une expérience

²⁴ *Ibid.*, p. 247. L'auteure cite des extraits du *Deuil du soleil*, p. 39 et 118. Il convient également de mentionner, à la suite de Louise Dupré, que l'écriture de Gagnon s'apparente par moments à « l'écriture du désastre » que l'on doit à Maurice Blanchot. C'est tout particulièrement le cas du recueil *Au cœur de la lettre* : « Désastre : voilà bien le mot qui convient pour caractériser ce recueil où l'écriture se tisse dans l'ambivalence, dans la conscience de sa propre dévastation ». (Louise Dupré, *op. cit.*, p. 190). À ce propos, rappelons que le théoricien affirmait : « La pensée du désastre, si elle n'éteint pas la pensée, nous rend insouciant à l'égard des suites que peut avoir pour notre vie cette pensée même, elle écarte toute idée d'échec et de réussite, elle remplace le silence ordinaire, celui auquel manque la parole, par un silence à part, à l'écart, où c'est l'autre qui s'annonce en se taisant ». (Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, p. 27, cité par Louise Dupré, *op. cit.*, p. 251-252). Or, chez Gagnon, « L'écriture du désastre, c'est celle qui donne forme à l'éclatement, qui met en scène la fracture de la langue et de la représentation, déconstruit plus que jamais les certitudes d'une pensée du progrès ». *Ibid.*, p. 247.

²⁵ *Ibid.*, p. 243.

²⁶ *Ibid.*, p. 244.

²⁷ Selon Santoro, c'est notamment le cas à propos du suicide de l'un de ses cousins : « [...] cette série de méditations offre aussi un certain nombre d'ellipses, de répétitions, d'esquives et même de "points morts" qui nous indiquent la difficulté qu'a l'auteure d'écrire certaines morts, entre autres le suicide de son cousin Régis, auquel elle revient plusieurs fois sans pouvoir en faire un récit cohérent, un travail de deuil complet ». *Ibid.*, p. 244.

certaines pénible, mais par ailleurs constructive, puisqu'elle aboutit au geste créatif dont elle est le catalyseur²⁸ ».

Composition du roman

Avant d'amorcer notre analyse du *Vent majeur*, il importe, dans un premier temps, d'en résumer les grandes lignes. Pour rendre compte de l'empreinte indélébile du rapport au maternel sur la vie d'un fils, *Le vent majeur* insiste sur le point de vue d'un protagoniste adulte qui pose un regard sur sa propre histoire, à travers des événements présents et passés. Composé de quatre parties dotées de nombreux chapitres, le texte présente une structure temporelle ponctuée de plusieurs retours au passé. Les événements vécus, de la « catastrophe » à l'accomplissement du deuil de sa femme Véronique, dessinent le fil conducteur. Au récit des événements se superpose le souvenir, qui l'investit d'une forte charge affective. À ces strates temporelles superposées, issues de la division intérieure du protagoniste, correspond la quête d'un espace subjectif à travers la peinture, puis la lettre. Abordant la difficulté, pour le fils, de traverser le deuil de la mère, le roman insiste à la fois sur les enjeux mortifères et créateurs qui en découlent.

La rupture, sous ses multiples formes (expérience de l'insensé à travers le meurtre, la désorientation, la perte d'êtres chers), fonde la structure du roman. Dans la première partie, « Enfance », située en 1949, Joseph fait l'expérience de la séparation et de la souffrance à l'âge de onze ans. Après la « catastrophe », la prise de conscience de sa double filiation ravive sa division intérieure, qui s'ouvre sur l'émergence de visions initiant l'acte créateur. Dans cette section, où le protagoniste fait l'expérience du hors-sens et d'une solitude radicale, se tissent des liens très intenses entre mère et fils. Reflétant la division intérieure du narrateur, la structure du roman se fragmente progressivement. Dans la deuxième partie, « L'hôpital des esprits », la séparation avec la mère advient, mais elle demeure très pénible : Joseph séjourne alors dans un hôpital psychiatrique – ce séjour étant motivé par les suites douloureuses de la « catastrophe ». Après avoir constaté qu'il n'est pas fou, il tombe amoureux d'une jeune

²⁸ *Ibid.*, p. 244. Cet aspect, on le conçoit, est très important pour notre étude : car le deuil donne le coup d'envoi à la carrière de peintre qu'entreprend Joseph dans *Le vent majeur*, ainsi que nous le découvrirons au cours des prochaines pages.

femme, Véronique ; tous deux guérissent et forment des projets de couple. À la fin de cette partie, Joseph tente un rapprochement avec sa mère en lui écrivant une lettre, où il lui fait part de ses souffrances, qu'il envisage comme une conséquence directe de la « *catastrophe* », et lui annonce ses projets.

La troisième partie du roman, « C'est quoi, la mort ? », débute à la suite d'un nouveau drame familial : la disparition de Véronique, qui est morte dans un accident de voiture. Révélant que l'expérience de l'insensé a un impact décisif sur le destin humain, cette section, qui est la plus intime du roman, relate la traversée du deuil chez Joseph ; elle se compose principalement de lettres qu'il adresse à la défunte. Ces lettres forment un journal couvrant une période de dix ans, de 1973 – année de la mort de Véronique – à 1983, journal qu'il brûlera sur la tombe de la défunte plus tard. On y perçoit une écriture intime qui lui permet d'appriivoiser l'absence de la femme aimée, de porter un nouveau regard sur la pratique artistique qui donne un sens à sa vie et de reconstruire sa vie amoureuse. De la première à la troisième partie, on observe donc un mouvement cyclique, qui rend compte de la difficulté d'accomplir le deuil de la mère chez le narrateur.

Quant à la quatrième et dernière section, « Le petit sentier », elle constitue l'épilogue du roman. Joseph entreprend alors le rituel qu'il avait annoncé au préalable : il se prépare à brûler les lettres qu'il a écrites à Véronique depuis dix ans sur sa tombe. À cette occasion, il fait un retour sur les événements de sa vie, telle son adoption, la « *catastrophe* », ses anciennes amours, la mort de Léopold, ses premières visions et son parcours à travers la peinture. C'est au terme du deuil de la femme aimée que l'accomplissement du deuil de la mère survient. En ce sens, le roman souligne à quel point le lien à la mère peut être la source d'un deuil profond, très difficile à traverser pour le fils.

Fait important, il importe de retenir que la diégèse est présentée « à travers une voix dédoublée qui emprunte à divers genres²⁹ », tels que le récit autobiographique dans la première partie, le récit à la troisième personne dans les deuxième et quatrième parties, la lettre dans les deuxième et troisième parties (dont une de Véronique à Joseph, suivie d'une autre de Joseph à Françoise à la fin de la deuxième partie), et le journal du narrateur dans la troisième partie. Ces voix et ces formes multiples « correspondent à la pluralité des pères et

²⁹ Marie-Claire Fiset, « *Le vent majeur* », *Tangence*, n° 50, mars 1996, p. 150.

des mères, de ces origines que Joseph cherche non seulement sur les pierres tombales qui en gardent une trace gravée, mais aussi [...] à travers le geste du corps, de la main qui guide le pinceau sur la toile et la plume sur le papier³⁰ ». De façon très pertinente pour nous, Marie-Claire Fiset précise encore que

La disposition formelle du roman offre ceci de particulier qui peut rappeler certains récits d'Hubert Aquin (*De retour le 11 avril...*, par exemple) : l'ordre dans lequel sont disposées les différentes parties du roman, qui se fonde en quelque sorte sur l'ordre de la diégèse, ne correspond pas à la chronologie de leur rédaction par le(s) narrateur(s), chronologie qui demeure plus ou moins incertaine. En effet, la rédaction de la première partie (« Enfance ») semble contemporaine à celle de la troisième (« C'est quoi la mort ? »), escamotant un peu à la façon d'un tableau la linéarité temporelle de l'énonciation ; écart à la convention qui rend factices le début et la fin du récit. D'autre part, les nombreuses épigraphes qui introduisent la plupart des chapitres prennent souvent l'allure de véritables générateurs textuels ; elles suggèrent en cela la pluralité des origines du récit et répondent, on l'aura compris, à celle des origines de Joseph Sully-Jacques³¹.

Nous aurons l'occasion de constater, dans une prochaine section, que les ruptures chronologiques³² illustrent la fragmentation intérieure de Joseph, qui est intimement liée à sa difficulté de traverser le deuil de la mère. Pour l'instant, poursuivons par l'examen de la filiation féminine dans le roman. Bien qu'elle soit descriptive, la prochaine section est nécessaire à l'analyse du principal lien mère-fils dans le roman : c'est d'abord en faisant ressortir les spécificités des figures maternelles que nous serons en mesure de mieux comprendre la façon dont Gagnon les met en scène.

³⁰ *Ibid.*, p. 150-151.

³¹ *Ibid.*, p. 151.

³² Comme le souligne Fiset, il en va de même du recours fréquent à l'intertextualité qui, par le biais de fragments, confère au texte une cohésion supplémentaire. Cependant, nous n'aborderons pas cet aspect du roman dans notre analyse.

DEUXIÈME PARTIE

LES MÈRES ET LES FILS DU ROMAN

2.1. Les mères du roman

Fait original, quatre relations entre mère et fils sont représentées dans le roman. La première relation est celle, fort brève, que le narrateur entretient avec sa mère naturelle, Marie ; la seconde est la principale du roman, à savoir celle qui l'unit à sa mère adoptive, Françoise ; la troisième, brève également, est associée aux personnages de Léopold, le père du narrateur, et à sa propre mère (la grand-mère de Joseph) ; enfin, la quatrième se compose de Véronique, la femme du narrateur, et de son fils David³³. Ces quatre relations sont associées à deux lignées différentes : la première retrace la parenté biologique de Joseph et la seconde, sa parenté adoptive. Compte tenu de son importance, c'est au personnage de Françoise que nous nous intéresserons davantage, tout en demeurant attentive aux autres portraits de mère que le roman comprend.

La mère naturelle

Le premier lien établi entre mère et enfant est toujours significatif. Dans *Le vent majeur*, ce lien est singulier pour deux raisons : Joseph est donné en adoption lorsqu'il est bébé ; de plus, sa mère décède un an plus tard. C'est dans un récit rétrospectif où le narrateur parle de sa famille d'origine que celle-ci est mentionnée pour la première fois. Il explique qu'elle portait le nom de « Marie Jacques », qu'elle était « une petite-cousine de papa » (*VM*, p. 14) (Léopold, son père adoptif) et qu'« elle avait épousé un homme très pauvre [Chaëmus], qui travaillait comme scieur de lattes dans les moulins et parvenait mal à nourrir ses treize enfants » (*VM*, p. 14). Joseph, « l'avant-dernier de cette nombreuse famille » (*VM*, p. 14), ne l'avait pratiquement pas connue : « L'année suivante, ma mère est morte des suites d'une

³³ À ces relations correspondent donc quatre personnages de mères et trois personnages de fils.

fausse-couche. Elle avait trente-neuf ans » (*VM*, p. 14). Le lecteur apprend ensuite, fait paradoxal, que ce dernier était l'enfant préféré de sa mère³⁴ : celle-ci n'a pu le garder en raison de la grande pauvreté dans laquelle vivait déjà la famille. Par ailleurs, de précieuses informations concernant son identité sont révélées : « Jacques était un nom, comme plusieurs prénoms de saints, donné par les missionnaires aux Amérindiens qu'ils baptisaient » (*VM*, p. 15). Comme d'autres (les Pierre, Mathieu et Jean), Marie³⁵ appartenait donc au clan des « sauvages déguisés en catholiques » (*VM*, p. 14) et elle était reconnue comme « une bonne catholique et une belle sauvagesse » (*VM*, p. 14).

Ces premiers éléments nous permettent d'affirmer avec assurance que le portrait de Marie correspond à celui des mères traditionnelles. À l'instar des Rose-Anna, Alphonsine et autres mères du roman québécois qui a été publié entre les décennies 1940-1960, Marie présente en effet tous les critères qui les définissent : à la fois dévouée envers sa famille et misérable en raison de ses conditions socio-économiques très précaires, elle s'apparente à ces personnages féminins notoires pour qui la maternité « était presque inévitablement le coup de mort porté au personnage féminin³⁶ ». S'ajoutant à ces premiers critères, un autre élément l'associe aux portraits de mères traditionnels : elle est montrée par le regard de l'Autre, en l'occurrence le fils. Or, Judith Arcana³⁷ l'a bien montré : dans la littérature canonique, les mères sont absentes, ou encore décrites par un homme de leur entourage (le père, le frère, le mari ou l'amant), de sorte qu'elles demeurent prisonnières de l'idéologie patriarcale³⁸.

³⁴ C'est au moment de son adoption, lorsque le choix des nouveaux parents se fixa sur Joseph, que Marie prit à part Françoise pour lui avouer : « Tu peux le prendre, je te le donne, mais tu as choisi mon préféré » (*VM*, p. 14).

³⁵ Par la suite, les références à Marie seront très rares dans le roman. L'un des moments significatifs où elle est de nouveau mentionnée survient lorsque Joseph se rend au cimetière avec Chaëmus pour voir les morts de sa première famille : il aperçoit alors la stèle de celle-ci.

³⁶ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, p. 213.

³⁷ Judith Arcana, « Truth in Mothering : Grace Paley's Stories », p. 196.

³⁸ La suite du roman nous informe que Joseph n'a pas été très marqué par Marie et sa famille d'origine. Dans une lettre qu'il adressera à Françoise plusieurs années après, il mentionnera que la mort de Marie fait partie de ses premiers « deuils mineurs » (*VM*, p. 106) : « C'est comme un petit deuil larvé qui m'accompagnera, presque en douce, toute ma vie » (*VM*, p. 106). Sur un autre plan, celui des représentations culturelles en Occident, il est intéressant de signaler que les noms de la mère et du fils font référence à ceux d'un couple canonique : les parents du Christ. Loin d'être fortuit, cet élément évoque la permutation des places symboliques de père et de fils qui s'exprime, dans le roman, par la prééminence de la relation entre mère et fils.

La mère adoptive et la grand-mère

Tout comme Marie, Françoise est une mère traditionnelle. Deux éléments le confirment : d'abord, elle n'a pas accès à une profession qui lui permet d'exprimer sa subjectivité en raison des mœurs de son temps. Issue d'un milieu aisé, Françoise a épousé un médecin de village qu'elle aide de temps en temps comme infirmière, de sorte qu'elle demeure dans l'ombre de son mari. Ensuite, son point de vue est relégué à l'arrière-plan du roman, car elle est surtout montrée par le regard de son fils, comme c'était le cas de Marie. Certaines spécificités la distinguent cependant des portraits de mères traditionnels : c'est une mère adoptive, qui vit la maternité comme un *libre choix*³⁹. Fait rarissime à l'époque, ce trait l'apparente aux portraits de mères plus tardifs. En outre, elle provient d'un milieu aisé, tandis que les mères traditionnelles vivent généralement dans la pauvreté. Si elle demeure assujettie aux normes sociales de l'époque qui empêchent l'émergence de la subjectivité maternelle, elle échappe pourtant, à certains égards, aux conditions répressives de l'idéologie patriarcale. Par ailleurs, un autre élément déterminant la différencie des portraits canoniques : elle est violée. Dès le début du roman, cet incident bouleversant altère son image conservatrice. Il engendre sa mort symbolique *en tant que mère*, comme nous le verrons, puisque son fils est témoin de la scène.

À la lumière de ces traits particuliers qui caractérisent les premiers personnages de mères dans le roman, nous voyons qu'ils s'apparentent aux portraits traditionnels en raison de leur aliénation dans l'idéologie patriarcale (celle-ci empêche l'émergence de la subjectivité maternelle) et de la mise à l'écart de leur point de vue (tous deux sont montrés par le regard du fils). Fait important, ces éléments occultent pourtant la place réelle que les mères occupent dans la famille : la scène de l'adoption de Joseph, issue de la première partie, en rend compte de manière significative. Elle montre que leur présence est déterminante dans le déroulement des événements et cérémonies familiales importantes, quel que soit leur statut socio-économique et légal (mère pauvre ou nantie, biologique ou adoptive). Dans le présent contexte, ce sont les mères qui établissent les règles finales de l'adoption : accord mutuel sur

³⁹ Le roman est clair quant au désir de Françoise et de son mari Léopold d'avoir un enfant : « Ils en désiraient depuis toujours, depuis ce "coup de foudre" qui les avait fait s'aimer "à mort" jusqu'à la fin des jours » (*VM*, p. 14).

le choix de l'enfant et partage d'un secret à propos de celui-ci (il était le préféré de Marie). À cela s'ajoute un accord supplémentaire, de caractère non officiel, stipulant que Marie pourrait revoir Joseph : « En partant, maman a dit à ma mère qui avait le cœur gros et un paquet de larmes au fond de la gorge : "Tu pourras venir te reposer chez moi quand tu voudras voir Joseph" [...] » (*VM*, p. 16). Par ailleurs, la grand-mère joue un rôle décisif dans la cérémonie du baptême de Joseph : « il n'y eut pas de prêtre, je ne sais trop pourquoi. C'est ma grand-mère qui m'a béni » (*VM*, p. 15), dira-t-il par la suite. Bref, les mères participent de manière très active tant aux responsabilités familiales qu'à l'organisation des événements symboliques qui y prennent cours. Quant aux pères, ils sont relégués à l'arrière-plan.

De telles caractéristiques s'opposent aux portraits de mères que le roman au féminin des années 1990 met en scène tout en y étant apparentés. En effet, si Marie demeure prisonnière d'un destin malheureux, à l'instar des mères du passé, Françoise incarne plutôt la libération tant par son choix de devenir mère que par son statut économique, facteurs qui s'apparentent davantage aux portraits de mères ultérieurs.

L'épouse

Enfin, la dernière mère du roman est Véronique, la jeune pianiste virtuose dont Joseph tombe amoureux à « l'Hôpital des Esprits ». Elle deviendra plus tard sa femme et la mère de son fils David. Si elle appartient à une nouvelle génération par rapport aux mères précédentes, elle s'inscrit néanmoins dans leur sillage en raison d'un trait déterminant : elle souffre de ne pouvoir accéder à sa propre subjectivité. Le premier élément qui l'atteste est son incapacité d'être le sujet d'une parole. Au moment où elle fait la rencontre de Joseph⁴⁰, tous les gens de l'Hôpital la surnomment « Muette », car elle s'est enfermée dans le mutisme :

⁴⁰ C'est à ce moment précis qu'elle apparaît pour la première fois dans le roman : « Joseph rencontra Muette, la vit vraiment pour la première fois, en cette quatrième journée où le vide de lui-même et des alentours lui semblait si vaste qu'il en avait le vertige. Cela se passa durant la séance d'ergothérapie » (*VM*, p. 67).

Muette, ce fut le nom qu'on lui donna là, du moins dont l'appelèrent ceux qui pouvaient parler, car elle ne disait rien, jamais, et son silence à elle était si chargé, si lourd et en apparence si intelligent qu'il donnait envie de nommer à sa place. On la nomma d'abord, elle, Muette. (*VM*, p. 67)

Femme muette, Véronique s'apparente aux mères de la littérature canonique qui étaient recluses dans le silence, comme l'a bien montré Judith Arcana⁴¹. Tout se passe comme si cette femme était tributaire d'un héritage si lourd à porter qu'il l'empêche d'avoir à la fois une parole et un corps : preuve en est « sa maigreur, sa pâleur et son insondable tristesse » (*VM*, p. 68), amalgamées à sa « beauté si pure, quasi insoutenable » (*VM*, p. 68). Pourtant, à l'opposé de ces empêchements graves, qui la contraignent à une vie passive dans un espace reclus (l'hôpital psychiatrique), Véronique a déjà connu une carrière fulgurante. Vivant « "comme dans un désert de malheur" » (*VM*, p. 69), ainsi que l'affirmera sa mère dans le roman, « Véronique, si douée, prix d'Europe et l'une des grandes pianistes interprètes de son temps, en était venue à perdre ses mains, à force d'épisodes répétés d'eczéma purulent dont on ne connaissait pas la cause » (*VM*, p. 69-70). Si sa rencontre avec Joseph se révèle salvatrice en cela qu'elle l'aide à sortir du mutisme et de l'hôpital pour se projeter dans une vie de couple et de famille, et formuler un nouveau projet de carrière (elle souhaite ouvrir une école de pianistes), elle demeure pourtant acculée à un triste destin. En effet, lorsque leur fils David est âgé de trois ans, elle trouve la mort dans un accident d'auto, après s'être « engouffrée dans un camion » (*VM*, p. 122). Bref, si Véronique se distingue des mères d'antan en cela qu'elle a accès à un métier professionnel avant même d'entrer dans la maternité (de son plein gré), son exemple montre pourtant que ces éléments sont insuffisants pour assurer sa liberté personnelle : elle ne parviendra, en somme, ni à prendre sa place dans la société, ni à transcender ses souffrances. Ces éléments la situent donc en continuité avec les portraits de mères antérieurs.

⁴¹ Judith Arcana, *loc. cit.*, p. 196.

Une filiation féminine mortifère ?

Au cœur de la relation mère-fille, « la rage, la rancune, la violence [...] à la fois unissent et séparent les deux femmes⁴² ». Si le roman met en relief la relation mère-fils, il est intéressant de constater qu'il illustre aussi les complexités de la relation mère-fille. Sujet déterminant chez Gagnon, qui l'avait abordé notamment dans *Lueur*⁴³, roman archéologique déployant une écriture à la fois expérimentale et onirique, il s'impose ici de manière discrète mais néanmoins percutante. À l'opposé de ce roman, où le lien mère-fille donnait lieu à une transmission positive, celle de l'écriture (des grands-mères vers les filles et les petites-filles), *Le vent majeur* insiste plutôt sur une transmission mortifère qui convoque, ici encore, trois générations de femmes⁴⁴. Ce qui est en jeu, dans ce contexte, n'est autre que la menace de dévoration, une menace qui est symbolisée par le piano. Le récit d'un rêve terrifiant que Véronique raconte à Joseph le montre bien :

Cette nuit, j'ai rêvé à un superbe piano noir, comme le mien, gisant dans un fossé. Son clavier a pris tout à coup l'aspect d'une gueule de monstre... Le monstre était une femme (c'est ce que le rêve *disait* sans mots)... Comme une bête sauvage enragée d'où sortaient des sons terrifiants... des hurlements... des cris rauques et baveux. J'ai eu si peur que j'ai cru m'évanouir... J'étais faible comme de la guenille... (*VM*, p. 84)

Dans cet extrait, trois associations illustrent la menace de dévoration que représente la figure maternelle : une première entre le piano et la gueule de monstre ; une seconde entre le monstre et la femme ; enfin, une troisième entre une femme et une « bête sauvage et enragée ». L'ensemble de ces éléments (« piano noir », « gueule de monstre », « femme », « bête sauvage et enragée ») construit un univers référentiel où l'on perçoit un danger de mort

⁴² Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, p. 51.

⁴³ Madeleine Gagnon, *Lueur*, Montréal, VLB Éditeur, 1979.

⁴⁴ L'idée d'une transmission mortifère associée aux figures féminines de la parenté est également présente chez une autre auteure de notre corpus, Anne Hébert, qui l'a illustrée dans *Kamouraska*. À ce propos, le lecteur consultera l'article de Christiane Kègle intitulé « Le discours de l'Autre dans *Kamouraska* : convergence du désir de la matrice et du motif de la folie » dans *Anne Hébert et la modernité, Les Cahiers Anne-Hébert n° 2*, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, 2000, p. 145-159. Par ailleurs, on retrouve le même motif associé aux figures masculines de la collectivité dans *Les fous de Bassan*. À ce sujet, nous renvoyons le lecteur au deuxième chapitre de la thèse de Katri Suhonen, que nous avons déjà citée et qui se trouve dans la bibliographie figurant à la fin de notre thèse.

rattaché à l'univers féminin-maternel. Le caractère horrifant de ce danger est d'ailleurs mis en évidence par la ponctuation : l'usage répétitif de points de suspension évoque l'angoisse du personnage, qui est soudainement empêché de terminer ses phrases. Bref, si le piano est l'instrument de musique qui a la faculté de donner la vie (associée à la passion pour la musique et à la notoriété publique), il est tout autant un réceptacle ayant le pouvoir l'arracher, comme l'expose la typologie du rêve. En cela, le piano ressemble à la mère. Ou, pour le dire autrement, « [l]e chemin est court qui mène du ventre à la tombe⁴⁵ », pour reprendre les termes de Jacques André.

On apprend ensuite que ce rêve synthétise les éléments fondamentaux de « l'histoire du piano » (*VM*, p. 84), qui se présente comme le roman familial du personnage. Décrite à la troisième personne, cette histoire évoque bien l'incapacité de la jeune femme d'être un sujet d'énonciation à part entière, de parler au « je » dans le contexte familial :

Dans cette histoire de piano racontée par Véronique, il y avait un héritage qui remontait à deux générations dans sa famille maternelle. Comme si cela était arrivé à Véronique en personne. Il y avait le portrait de sa mère, au moment des premières gammes, des premiers exercices, à cinq ans ; ce portrait au sourire vaguement triste de la *Joconde* qui ressemblait « comme deux gouttes d'eau » à celui de la Sainte-Vierge, placé au-dessus de la tête du lit de sa mère. Il y avait la petite Véronique sur laquelle la femme s'aujourd'hui pleurait, enfant unique et choyée, prise en otage par chacun de ses parents qui ne s'aimaient pas ; prise en otage et subissant les chantages les plus subtils – il n'y avait pas de violence dans cette maison cossue et parfaite – pour qu'elle, Véronique, « montre ostensiblement » sa préférence envers l'un des deux parents (et son mépris de l'autre).

Et il y avait la perfection de Véronique. Son intelligence. Sa beauté. Ses succès. Son impeccable soumission à chacun de ses parents qu'elle adorait [...]. (*VM*, p. 84)

Ce passage, où sont exposés les effets négatifs découlant de l'« empire du Même⁴⁶ » dans une famille répressive, révèle que Véronique est l'*objet* sur lequel sa mère projette ses fantasmes de réussite. Ceux-ci sont illustrés par les portraits respectifs de la *Joconde* et de la Sainte-Vierge, qui représentent tous deux un idéal féminin de perfection, idéal que Véronique est censée incarner. Par ailleurs, ce passage montre bien que la répression de la violence est l'une

⁴⁵ Jacques André, « Introduction. L'empire du même » dans Jacques André (dir.), *Mères et filles*, p. 21.

⁴⁶ Nous paraphrasons ici le titre de l'article de Jacques André que nous avons cité dans la note précédente.

des causes de l'enfermement de la fille : en guise de réponse, faut-il s'étonner qu'elle trouve refuge dans le silence ?

Fait intéressant, cette représentation du rapport mère-fille pose des enjeux similaires à ceux que l'on retrouve dans la relation mère-fils : peur de la dévoration chez le fils, qui devient l'objet sur lequel la mère projette ses fantasmes de réussite. Est-ce à dire que la fille peut tout autant éprouver la menace de dévoration du côté maternel ? Il le semble bien. Une telle problématique a d'ailleurs été mise en scène, on s'en souvient, par Réjean Ducharme dans *L'avalée des avalés*. Avec une étonnante franchise, la protagoniste Bérénice n'affirmait-elle pas : « Tout m'avale⁴⁷ » ? À son sujet, François Ouellet faisait remarquer : « C'est parce que tout l'avale qu'elle a pris la plume, pour lutter contre l'emprise aliénante de la mère et la faillite de la loi...⁴⁸ ». Certes, on pourrait dire la même chose de Véronique à propos de son piano. Cependant, si celui-ci constitue d'abord un échappatoire face à l'emprise maternelle, il se révèle ensuite être un deuxième lieu d'enfermement. Par ailleurs, que Véronique soit assujettie tout entière au « ventre-tombe » qu'est l'espace maternel, cela n'est-il pas mis en évidence par la façon dont elle trouve la mort, « engouffrée par un camion » (*VM*, p. 122) ?

Une telle réclusion dans l'univers maternel apparente le personnage de Véronique à celui de Joseph. Tout se passe en effet comme si leurs échanges s'ouvraient sur un dépassement des souffrances reliées à la mère. L'extrait suivant, qui fait référence à la période où ils se trouvent à l'Hôpital, le montre bien : « Joseph lui fit une place dans le petit lit. Ils parlèrent doucement et s'écoutèrent penser, enlacés tout collés comme deux enfants qui seraient tout juste sortis d'une mer de larmes et de peines » (*VM*, p. 71). L'emprise maternelle, la tristesse, le deuil qui ne passe pas... voilà ce qu'évoquent la « mer de larmes et de peines » dont les amoureux émergent. En somme, l'exemple de Véronique montre que l'impossibilité d'accéder à la subjectivité, qu'elle soit féminine ou maternelle, a des conséquences désastreuses sur la fille / femme.

⁴⁷ Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 7. Fait intéressant, les exemples de Ducharme et Gagnon montrent qu'une femme comme un homme peut tout autant représenter la menace de dévoration dans le cadre de la relation mère-fille. Selon nous, ce sujet mériterait de retenir l'attention des critiques dans le futur.

⁴⁸ François Ouellet, *Passer au rang de père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 75, note 52.

Au terme de ces considérations à propos des figures maternelles dans le roman, il est frappant de constater que chacune d'entre elles fait face à la mort. L'empreinte de la mort, sous ses diverses formes (maladie, viol, accident, décès) ouvre une brèche dans la vie des mères, de manière à brimer l'émergence de leur subjectivité. En ce sens, s'il n'illustre pas la subjectivité maternelle, le roman propose une réflexion originale sur les liens intimes qui se nouent et se dénouent entre la maternité et la mort. Transposés dans le cadre du rapport mère-fils, de tels liens comportent des enjeux à la fois mortifères et créateurs, comme nous le constaterons dans les pages qui suivent.

2.2. Joseph Sully-Jacques. La chute des repères traditionnels associés à la masculinité

En guise d'amorce à notre analyse du protagoniste, rappelons un contre-exemple canonique issu de l'histoire littéraire, celui de Saint-Denys Garneau. Selon Patricia Smart, « [s]a tragédie à lui – et en cela il est typique des écrivains masculins de sa culture – est d'être le fils trop docile d'un système de valeurs qui pourtant le nie dans son désir instinctif de la vie⁴⁹ ». À l'inverse de Garneau, le personnage de Joseph, dans le roman qui nous intéresse, souffre d'une tout autre tragédie : il est le fils tributaire d'une catastrophe survenant dans la maison du père, qui érode tant le système de valeurs qui s'y rattache que la vie familiale elle-même. Tout se passe donc comme s'il était inscrit, dès la fin de l'enfance, dans une filiation masculine mortifère, comme si la fatalité s'était abattue sur lui. Des années plus tard, il avouera :

Être meurtrier à onze ans – et n'avoir pas voulu tuer –, avoir vu sa propre mère assaillie par une brute violeur m'avait fait basculer, et comme à mon insu, dans une *autre* vie souterraine pour laquelle je ne pouvais naître. Cela, cette chose, est vraiment difficile à traduire en mots. Comme si ça s'était passé dans un lieu du monde où il n'y a plus de mots. (*VM*, p. 114)

C'est bien là l'expérience brutale, décapante de nombreux hommes se retrouvant acculés à la chute des repères traditionnels de la masculinité, que s'est efforcé de saisir le roman

⁴⁹ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 187.

québécois de la dernière décennie⁵⁰. Que cette expérience évoque la tragédie oedipienne chez Gagnon, cela la situe d'entrée de jeu du côté de l'irréversible. L'homme contemporain serait-il en proie à des déchirements d'une telle profondeur qu'il ferait face, désormais, à une impasse incontournable qui le dépossède de lui-même, voire le déporte du langage ? Serait-ce sur une telle impasse que se joue dorénavant sa vie ? Voilà du moins les questions qui surgissent à la lecture de ce passage dans lequel l'expérience relatée met à jour la trouée du symbolique dont parle Lacan, qu'il faut entendre comme une perte de réalité ne pouvant être saisie par le langage⁵¹. Si le protagoniste parvient à gouverner sa vie après avoir lutté de toutes ses forces contre ce *hors-sens*, il demeure pourtant hanté par celui-ci. Ailleurs dans le roman, on apprend en effet que

[c]ette histoire de la fameuse *catastrophe*, Joseph l'avait toujours vue comme classée, finie. Mais elle revenait le hanter, le tenailler comme si elle venait tout juste d'arriver. Joseph tournait autour, s'en approchait, la frôlait, craignant qu'elle ne contînt un centre brûlant, volcanique, dangereux, et se disait : « Combien de fois, combien de fois encore devrai-je enfoncer mon couteau, tuer le monstre et nous en libérer *vraiment*, maman et moi ? Combien de fois ? » (*VM*, p. 74)

Ce personnage est donc un être chargé « d'épreuves » (*VM*, p. 108) qui a du mal à « guérir [...] complètement » (*VM*, p. 100). Bref, c'est un homme qui se retrouve « en pleine tempête au pays de [s]on père et de nulle part » (*VM*, p. 165) et qui cherche, pour cette raison même, à renouer avec « l'histoire de [s]on enfance. Pour voir. Pour comprendre » (*VM*, p. 165). Face à la précarité du symbolique, il chancelle, se tient sur un fil tendu entre l'ailleurs et l'ici, dans l'attente d'un avenir meilleur qu'il méconnaît pourtant :

C'est dans cet entre-deux pendant lequel on s'apprête à sauter – mais vers quoi ? on ne sait pas –, retenant son souffle jusqu'à la maîtrise du vertige, scrutant les alentours, les vides et les aspérités, c'est dans ce passage risqué que je me suis trouvé tout l'été. Là encore, tout est si incertain. (*VM*, p. 134)

Signe d'un conflit intérieur, l'entre-deux dont il est question ici renvoie à un écartèlement, une tension entre le désir du sujet et les butées l'empêchant de l'atteindre. En somme, celui-ci

⁵⁰ Voir à ce sujet Katri Suhonen, *op. cit.*

⁵¹ Voir Jacques Lacan, *Le séminaire : les psychoses*, Livre III, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

est un être déchiré, ballotté dans une existence sans cesse altérée par la mort, la rupture, le deuil. Cette dimension du personnage est d'ailleurs troublante, si l'on considère que l'homme réel dont l'auteure s'est inspirée pour le créer est un ami décédé des suites du sida. Dans *Le deuil du soleil*, elle écrit quelques lignes éclairantes à ce propos :

J'avais nommé mon personnage principal Joseph, à la mémoire d'un grand ami sculpteur, Joseph Marcil, [le] fidèle compagnon [de Lucie Laporte] – et elle en eut plusieurs – et père « élu » de son fils Hadrien ; Joseph Marcil, avec qui elle avait fait ses fameuses portes, elle, Lucie Laporte ; Joseph, mort du sida, il y a deux ans.⁵²

Mais s'il est associé à la mort et à la maladie, Joseph Marcil incarne tout autant la paternité. En cela, le protagoniste du roman, qui deviendra père d'un fils, lui ressemble également. Fils souffrant d'un côté, père responsable de l'autre, Joseph est donc un contre-exemple du « fils-plutôt-que-père⁵³ » que François Ouellet perçoit dans la littérature canadienne-française, et qu'il définit comme un « fils qui ploie sous le joug du signifiant paternel, incapable de devenir père⁵⁴ ». De plus, l'idée d'une faiblesse quasi insurmontable associée au personnage masculin est d'autant plus remise en cause, dans ce contexte, que le protagoniste devient peintre. Mais l'accès à la création artistique, le succès qui en découle, ne sont pas pour autant les signes d'une puissance masculine à toute épreuve : s'il réussit dans sa pratique artistique, Joseph éprouve tout autant les complexités du travail créateur. En ce sens, ce personnage illustre l'expérience masculine de la chute des repères traditionnels associés à la masculinité d'un point de vue riche en nuances.

⁵² Madeleine Gagnon, *Le deuil du soleil*, VLB Éditeur, 1998, p. 25. À partir de maintenant, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *DS*, suivi de la page citée. Mentionnons que dans ce même recueil, l'auteure avoue également que Lucie Laporte est l'amie qui lui a inspiré l'écriture du *Vent majeur*.

⁵³ François Ouellet, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 59.

TROISIÈME PARTIE

L'EFFONDREMENT DE LA MAISON DU PÈRE

Dans son essai *Écrire dans la maison du père*, dans lequel elle nous invitait à lire les textes d'hommes et de femmes québécois « selon une perspective qui privilégie les marques de la différence sexuelle⁵⁵ », Patricia Smart s'attachait à définir la maison du père de la manière suivante :

cette maison [est] évidemment une métaphore de la culture et de ses structures de représentations idéologiques, artistiques et langagières, dont nous comprenons de plus en plus clairement depuis l'émergence du féminisme qu'elles sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines. Les écrits de Luce Irigaray et d'Hélène Cixous ont été parmi les premiers à démontrer que cette maison s'érige sur le fondement d'une Autre réifiée, une femme-objet construite pour servir de reflet et de support à la subjectivité masculine.⁵⁶

« Subordination du féminin à l'ordre masculin⁵⁷ », dans les termes de Cixous (que Smart reprend ici à son propre compte), tel serait l'enjeu capital de la Maison du père. En ce sens, celle-ci est la « [m]aison du langage et de la culture⁵⁸ » dans laquelle les hommes et les femmes figurent à titre de « frères » et de « sœurs » « rendus ennemis pas une même loi du père⁵⁹ ». Explorant les effets résultant de cette situation dans les textes de femmes à la période contemporaine, Lori Saint-Martin précise que

⁵⁵ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 20-21.

⁵⁷ Hélène Cixous (avec Catherine Clément), *Le jeune née*, Paris, Éditions 10/18, série « Féminin Futur », 1975, p. 119, citée par Smart, *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

la maison familiale [...] c'est justement la maison du père [...] ; le patriarche y règne aussi à sa manière, du moins dans les textes de ses filles. Car, chez les femmes qui écrivent, le père se montre plus souvent écrasant que faible et velléitaire. C'est à une sorte de dévoration par le père qu'on assiste.⁶⁰

Dans *Le vent majeur*, le « père écrasant » est remplacé par « l'écrasement de la maison du père », c'est-à-dire par son effondrement. En l'occurrence, il s'agit bien d'un effondrement, puisque cet espace est propice à la transgression des hommes. Un tel phénomène, on l'aura compris, concerne moins la réalité physique de la maison que sa dimension symbolique : ce sont les défaillances attribuées aux hommes qui engendrent le Déluge. En ce sens, la maison du père est le symbole d'une tradition masculine en faillite, dont les conséquences sont lourdement éprouvées par les femmes comme par les hommes. Ceux-ci figurent donc comme des « frères » et « sœurs » éprouvant les sévices qu'entraîne une loi défaillante à assurer la coexistence familiale. Si, pour Smart, la chute de la maison du père est un événement positif sur le plan collectif, elle implique pourtant une perte de repères colossale pour les sujets qui en font l'expérience. C'est cette perte de repères qui survient sur le plan individuel que nous tenterons de mettre à jour dans notre analyse littéraire en parlant d'« effondrement de la maison du père »⁶¹.

Fait original, l'auteure reprend le motif freudien de la scène originaire ou primitive pour le mettre en scène. On sait que Freud a désigné ainsi la scène dans laquelle l'enfant se voit assister aux rapports sexuels de ses parents (ceux-ci peuvent être réels ou imaginés), rapports qu'il interprète comme une agression du père à l'endroit de la mère, et dont les effets consistent à provoquer en lui à la fois une excitation sexuelle et une angoisse⁶². Selon Freud, cette scène appartient au passé du sujet, elle représente un événement mythique de son

⁶⁰ Lori Saint-Martin, « Les espaces impossibles de la relation père-fille », dans Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2002, p. 394.

⁶¹ Il faut donc distinguer deux dimensions de la chute de la maison du père : la première est collective (c'est celle qui a retenu l'attention de Smart), et la deuxième est individuelle (c'est celle qui nous intéresse). À propos de cette dernière dimension, précisons que la maison est l'espace où l'enfant trouve ses premiers repères spatio-temporels. Dans ce contexte, qu'il s'agisse de repères d'oppression ou non, cela importe peu : dans les deux cas, il s'agit d'une expérience profondément déstabilisante.

⁶² Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par I. Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

histoire qui constituera le socle de son roman familial. Or, nous aurons l'occasion de le constater au cours des prochaines pages, la « *catastrophe* » du roman de Gagnon obéit à un tel scénario. Cet événement fondateur de la tragédie du protagoniste est en effet le noyau à partir duquel s'érigera la trame de sa vie : tout en motivant son parcours créateur, il inaugurerait sa douloureuse trajectoire, une trajectoire marquée par l'attachement à la mère.

2.3. L'*Unheimlich*

Il nous faut maintenant définir ce concept, qui joue un rôle primordial dans la scène qui retiendra notre attention. Terme allemand signifiant « étrange » ou « inquiétant », l'*Unheimlich* a été défini par Freud comme « quelque chose de tout à fait nouveau et à quoi notre attente n'était certainement pas préparée. Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti⁶³ ». En d'autres termes, l'*Unheimlich* désigne l'« inquiétante étrangeté » qui est à l'œuvre au sein des êtres et des choses les plus familiers, qu'elle désorganise de façon inattendue. Fait intéressant, l'analyse sémantique que Freud propose de ce terme met à l'avant-plan la duplicité de l'adjectif *heimlich* : « ce terme de *heimlich* n'est pas univoque, écrit-il, mais [...] il appartient à deux ensemble de représentations qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé⁶⁴ ». À cet égard, il importe de préciser que dans la langue allemande, ce qui est familier et dissimulé renvoie à un seul mot. C'est pourquoi « *Unheimlich* ne serait usité qu'en tant qu'antonyme de la première signification, mais non de la seconde⁶⁵ ». Bref, l'*Unheimlich* évoque l'effraction, le désordre, le bouleversement de la réalité la plus connue.

Dans les textes de Gagnon ayant été publiés au cours de la dernière décennie, ce concept a une valeur significative. Preuve en est l'exemple du *Deuil du soleil*, recueil dans lequel elle associe la part la « plus intime d'[elle]-même » à « ce lieu que Freud nommait

⁶³ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Éditions Folio, coll. « Essais », 1985, p. 222.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 221-222.

"l'inquiétante étrangeté" » (*DS*, p. 24). Dans un long passage, l'auteure relate sa propre expérience de l'*Unheimlich* :

Je n'ai jamais aussi bien saisi qu'en haute montagne ce que Freud nommait « l'inquiétante étrangeté ». Cet *Un-heimlich*, hameau à la fois proche et lointain – j'en vois des dizaines égrenés sur le massif d'en face, entre forêt et aires de pâturage, ils sont là, à portée de regard, mais il faut un temps infini pour s'y rendre, à travers routes de terre en lacets sinueux contournant gorges et combes, enjambant ruisseaux et torrents – ces havres familiers sont, du fait même de leur proximité lointaine, ce qu'il y a de plus étrange et de plus déroutant.

La montagne ressemble à l'habitat du corps de la mère où l'on séjourne dans l'intimité la plus tangible et le plus inapprochable mystère. Un corps de mère morte et voilà que s'installe le désert avec la lente route parsemée de mirages et d'espoir, toujours, des oasis, là-bas – sources surgies du fond de la terre, mots auxquels, voyageuse solitaire, je m'abreuve pour que revive, dans le corps même du livre, ton corps en allé dans le ventre de ma terre lointaine et familière. (*DS*, p. 125)

Ce propos sur l'*Unheimlich* a valeur de clef de lecture pour la scène qui nous préoccupe. En effet, en inscrivant l'*Unheimlich* dans un lieu qui s'apparente au corps maternel (la montagne), l'auteure établit un lien direct entre la mère et l'« inquiétante étrangeté », lien qu'elle illustre de manière bouleversante dans *Le vent majeur*. D'un côté, la mère est la personne la plus familière à l'enfant ; de l'autre, elle est celle qui porte le mystère de la mort. Un tel mystère peut être entendu comme la fin anticipée de soi : car en donnant naissance, la mère lègue à son enfant la mort en tant que destinée ultime. On retrouve une telle association entre la mère et l'« inquiétante étrangeté » dans *Les cathédrales sauvages*, œuvre dans laquelle un nouveau-né affirme : « J'ai besoin d'espace et de temps pour moi. Dans ce lieu besogneux, étrange et familier, un premier poème sans mots s'écrit tout seul⁶⁶ ». À travers ces exemples, se nouent des corrélations étroites entre l'*Unheimlich*, la mort et le maternel. De cette manière, l'axe « inquiétante étrangeté »/mort que Freud avait défini se trouve complété par un troisième terme : la mère.

⁶⁶ Madeleine Gagnon, *Les cathédrales sauvages*, Montréal, VLB Éditeur, 1994, p. 11. Le sigle CS indiquera les références ultérieures à cet ouvrage ; il sera suivi de la page citée.

2.4. La « catastrophe »

Il convient maintenant d'examiner en détails la scène initiale du roman sous l'angle de l'*Unheimlich*. Mais d'abord, il nous faut préciser que la « catastrophe », qui ouvre *Le vent majeur*, constitue un tableau isolé qui s'apparente au récit de rêve. L'idée d'un « tableau isolé » découle de deux éléments : la rapidité de la scène, qui s'étend sur deux pages et demie seulement⁶⁷, et sa dimension introspective, qui la situe comme postérieure à la troisième partie⁶⁸. Si ce dernier aspect est évident, par contre, on ne sait pas à quel moment de sa vie le narrateur la raconte, ce qui renforce sa dimension atemporelle, c'est-à-dire mythique. De plus, l'idée d'un récit de rêve est fortement suggérée par la première phrase du roman, qui fait référence au sommeil : « Je venais probablement de m'endormir » (*VM*, p. 11). Que la scène apparaisse *irréelle*, cela est mis en évidence par le discours du narrateur, qui la qualifiera *a posteriori* de « cauchemar quasi indescriptible » (*VM*, p. 17). Qu'elle semble *surréelle*, cela est confirmé par la prédominance du registre visuel, qui « appelle une projection du sujet dans ce qu'il voit⁶⁹ ». Bref, l'idée d'un récit de rêve a pour fonction, dans ce contexte, de distinguer cet événement primordial des autres événements qui lui succéderont dans le roman.

2.4.1. Les choses entendues

On sait que la scène primitive est annoncée par certains indices, tels que le bruit et le coït sauvage⁷⁰. Dans *Le vent majeur*, les bruits et les sons revêtent une importance primordiale durant la « catastrophe ». En effet, Joseph qualifiera cet événement ensuite de « désordre fait de bruits qui [l]'avaient réveillé, de sons qui [le] poursuivraient toute la vie durant » (*VM*, p. 13). On comprend donc que celui-ci donne lieu à une exploration

⁶⁷ Plus précisément, elle est racontée entre les pages 11 et 13 du roman.

⁶⁸ À ce sujet, le lecteur consultera Marie-Claire Fiset, *loc. cit.*, p. 151.

⁶⁹ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981, p. 311.

⁷⁰ Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 1982.

approfondie des registres auditif et visuel. Pour le saisir, attardons-nous en premier lieu à ce que le protagoniste entend (sons, bruits, cris) au moment qui précède l'événement en question.

Les premières lignes du roman dépeignent clairement une atmosphère où surgit une « inquiétante étrangeté » : « J'entendis un branle-bas dans la maison où j'étais seul avec maman. Seuls et tranquilles nous étions, maman et moi » (*VM*, p. 11). Fait primordial, c'est au moment où le père est absent, lorsque mère et fils se retrouvent seuls dans la maison paternelle, que l'*Unheimlich* émerge. Celui-ci se manifeste grâce à l'intervention d'une série des bruits inhabituels : « fracas » (*VM*, p. 11) étonnant, « cris assourdis » (*VM*, p. 11), « cris rauques d'une voix d'homme » inconnue (*VM*, p. 11), tels sont les signes indiquant qu'un changement brutal s'y produit. Mais plus qu'un changement, ces indices annoncent un bouleversement des repères, un arrachement à l'ordre du langage : en découle une substitution de la parole aux sons, aux bruits et aux cris.

On sait que le retour à une étape précédant l'entrée dans le langage ponctue ça et là l'œuvre de Gagnon. Dans *Les fleurs du Catalpa*, la poète insiste sur la prééminence de « la seule mémoire de l'initial cri : écriture accidentelle, de l'autre, j'entends l'enfant mythique et son essoufflement dans l'étroitesse portuaire⁷¹ ». Que ce « cri initial » renvoie au moment précédant l'usage de la langue qui caractérise le nourrisson, cela est encore mis en évidence dans *Les cathédrales sauvages*, récit dans lequel un nouveau-né affirme : « Ce monde, je le trouve ouvert et vaste, et je ne panique pas. Je découvre en moi une force incroyable et je lance une suite de cris » (*CS*, p. 11). Qu'il soit associé à l'espace maternel, cela ne fait aucun doute : « Il n'y eut pas d'écho, je me souviens, comme si le cri était tombé tout droit dans la mer, loin en bas » (*CS*, p. 99-100), lit-on ailleurs dans ce livre. Mais s'il évoque un retour à la naissance, à l'entrée dans le monde, le cri signifie également un retrait du langage, une régression en-deçà du symbolique. Or, un tel retrait s'ouvre directement sur la violence. L'extrait suivant, issu du recueil *Au cœur de la lettre*, l'expose de manière convaincante : « Si j'écris viol, si j'écris mort, si j'écris cri tout seul sans aucune référence, personne ne reconnaîtra personne et c'est ainsi que je veux graver cette histoire : il était une fois, personne » (*CL*, p. 62). Viol, mort, cri : trois termes qui sont associés à une perte de

⁷¹ Madeleine Gagnon, *Les fleurs du Catalpa*, VLB Éditeur, 1986, p. 69. Dorénavant, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *FC*, suivi de la page citée.

référence ; trois termes qui revêtent une importance significative dans la scène de la « catastrophe ». L'extrait suivant illustre une telle perte de référence sous l'angle du registre auditif :

Puis maman grimpa les escaliers, elle passa devant ma porte fermée à toute vitesse jusqu'à sa chambre, mais elle était poursuivie. J'entendis claquer sa porte. Un corps lourd s'engageait dans le couloir, frôlant ma porte, filant jusqu'à celle de maman qu'il enfonça, proférant des mots que je ne pus distinguer, mais c'était des injures, ça je le savais.

Maman hurlait comme une bête traquée, puis ce furent des sons étouffés, des bruits sourds de corps en lutte, il me sembla les entendre chuter sur le lit.

Soudain je n'entendis plus rien. Un silence de mort habitait toute la maison. Je me levai.⁷² (*VM*, p. 11-12)

Ce passage, caractérisé par une progression substantielle de bruits, révèle une transformation soudaine dans le récit du narrateur. Tout ce qui était familier devient alors très inquiétant (*Unheimlich*) : dès qu'un tiers s'immisce dans la maison, le calme et la sécurité disparaissent, faisant place à la peur et à l'angoisse. Il en résulte une perception altérée de l'espace habité, qui se révèle fragile. Un tel phénomène se manifeste à travers la description des différents lieux de la maison (les « escaliers », la « porte fermée », la « chambre », le « couloir », la « porte ») que livre le narrateur, une description dans laquelle les verbes associés au mouvement (« grimpa », « passa à toute vitesse », « s'engageait », « filant ») traduisent les sons générés par la poursuite. Au lieu de renvoyer à la perception visuelle (qui est généralement associée à la description de l'espace), ces verbes se rapportent plutôt à la perception auditive. Se produit ainsi une division entre les registres auditif et visuel, comme l'indiquent plusieurs phrases (ou segments de phrases) faisant état de discontinuités et de ruptures⁷³ : « J'entendis claquer sa porte » ; « proférant des mots que je ne pus distinguer,

⁷² *Les cathédrales sauvages* met en scène l'effondrement de la maison du père d'une façon similaire. L'extrait suivant en rend compte : « Je suis dans la cuisine de notre grande maison. Tout est calme. C'est l'après-midi. Je joue avec mon lion sur roues. [...] Soudain, j'entends un fracas dehors, d'énormes bruits que je ne connais pas, des jambes qui courent, des cris essouffés, des explosions d'un tonnerre qui viendrait de la terre et non du ciel et même des crépitements comme ceux de la fournaise à bois » (*CS*, p. 12). À la différence du *Vent majeur*, qui donne la parole à un protagoniste masculin, ce récit focalise sur la voix d'une petite fille de quatre ans.

⁷³ Signalons que cette rupture entre les registres auditif et visuel est renforcé par les injures de l'agresseur et le hurlement de sa victime. Dans ce contexte, la voix de la mère *se perd* littéralement

[...] des injures » ; « des sons étouffés », « des bruits sourds de corps en lutte [que l'on] enten[d] chuter ». Tout en révélant que l'émergence de l'*Unheimlich* met les personnages en contact avec ce qui se trame *au-delà du visible*, une telle division opère une fragmentation spatiale dans le récit. Dans ce contexte, faut-il s'étonner qu'un « silence de mort habit[e] toute la maison » (*VM*, p. 13) ensuite? Au retrait définitif du registre de la parole chez les personnages, correspond donc la chute de la structure symbolique qu'est la maison du père.

2.4.2. Les choses vues

Si le registre auditif est mis à l'avant-plan dans la première partie de la scène, il fait place ensuite au registre visuel : aux sons que le narrateur a entendus succèdent les images qu'il voit. Rappelant la fonction structurante du regard maternel dans la formation du « je » – fonction qui est de première importance durant le « stade du miroir », comme l'a démontré Lacan⁷⁴ –, Gagnon l'inscrit au coeur de la scène. Pour cette raison, c'est à partir de ses occurrences que nous aborderons maintenant le registre visuel.

Dans le récit du narrateur, la première référence au regard de la mère survient lorsque le fils aperçoit l'agresseur en train de la violer. Ainsi, ce regard est d'entrée de jeu lié à la scène originaire. « Maman gisait là, l'air affolé. Ses yeux m'implorant. Ses yeux que jamais je n'oublierai⁷⁵ », dit-il (*VM*, p. 12). La deuxième référence à ce regard renvoie à son *absence*. La disparition momentanée du regard maternel marque un retournement dans la scène : « Je remontai, l'arme à la main, maman me vit entrer, puis elle ferma les yeux. L'instant d'après, la lame avait transpercé le dos de l'animal qui s'effondra dans une plainte macabre sur le dos de maman » (*VM*, p. 12). D'un côté, le fils répond à la demande qu'il a

dans le hurlement, de sorte que le message implicite à son discours disparaît au profit d'un son qui rend compte de sa peur.

⁷⁴ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du "Je" telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique », *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, coll. « Points Essais », p. 89-97.

⁷⁵ On remarque ici une forte analogie entre cet extrait et le suivant, issu des *Cathédrales sauvages* : « "Son regard m'implorant comme une supplique et je lançais le mien à tous les dieux inconnus, vers ces lointains étrangers mon désir de prière pour que reste ma mère, en vie à mes côtés" » (*CS*, p. 33-34). Plus précisément, ce passage est intégré dans le récit de la fille de Samuel, une petite fille que son père a violée jadis. Viol, mort et regard maternel jouent donc un rôle significatif dans les deux scènes, qui sont respectivement associées aux relations mère-fille et mère-fils.

d'abord aperçue dans le premier regard de la mère (il revient avec un couteau pour attaquer l'agresseur) ; de l'autre, le retrait de ce regard l'autorise à tuer. On pourrait avancer que c'est lorsqu'il n'a plus accès à une image de lui-même dans le regard de sa mère (lorsque son « miroir » disparaît) qu'il est en mesure d'agir. De *spectateur* qu'il était, le fils devient alors *acteur*. La troisième référence à ce regard survient une fois la tragédie passée, après qu'il ait « lav[ée Françoise] de la tête aux pieds » et l'ait « déshabillée » (*VM*, p. 13). À ce moment, la mère retrouve ses esprits : « Puis, maman m'a longuement regardé comme si elle me voyait *vraiment* pour la première fois. Elle prit ma tête entre ses mains, étouffa un long sanglot, inclina mon corps dans ses bras [...] on était tout silence, toute terreur en allée, c'était bon, je grelottais » (*VM*, p. 13). Dans ce contexte, où la mère et le fils sont de nouveau réunis, le regard de celle-ci reconforte celui-là ; en outre, il constitue un signe de reconnaissance. Leur répit est pourtant très bref. En effet, à la vue du cadavre qui gît sur un lit de sang, le fils éprouve une vive terreur : « j'eus soudain peur pour la première fois, maman le vit, je me souviens de son regard » (*VM*, p. 13). Bref, dans l'ensemble de la terrible scène, le regard de Françoise adresse une demande au fils (« Ses yeux m'implorant ») ; il pose les conditions de possibilité du meurtre (« elle ferma les yeux ») ; il *reconnaît* le fils (« comme si elle me voyait *vraiment* pour la première fois ») ; enfin, il opère une médiation vis-à-vis de sa peur (« je me souviens de son regard »). Sa fonction est donc structurale dans le dénouement de la « catastrophe » : ainsi, pour le fils, la scène originale n'est pas seulement *fantasmée*, mais bien *vécue* (dans le cadre de la fiction).

En somme, la représentation de la scène originale que l'on retrouve dans *Le vent majeur* accorde une large place aux registres auditif et visuel, qui révèlent l'émergence de l'*Unheimlich* dans le cadre de la maison paternelle. En résulte la mise en acte du scénario oedipien, qui prend consistance ici à travers le meurtre de l'agresseur⁷⁶, auquel s'ajoute le rapprochement entre mère et fils. Ce rapprochement final, on l'a vu, se réalise grâce à l'intervention du regard de la mère, qui donne lieu à une « identification au sens plein que

⁷⁶ En dépit de la dimension tragique de la scène, la mort de l'agresseur revêt un caractère ironique. L'auteure, en l'acculant à sa propre fin dans un événement qu'il a initié, et qui fait de lui une figure menaçante, dangereuse, ridiculise la virilité et la puissance masculines de ce personnage. Ainsi, en un certain sens, n'est-ce pas lui, la victime de la « catastrophe » ? On pense ici au dicton « Tel est pris qui croyait prendre »...

l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image⁷⁷ », comme c'est le cas du stade du miroir.

Mais il y a plus. Si la « *catastrophe* » illustre l'effondrement de la maison du père, on ne saurait attribuer ce phénomène exclusivement à la défaillance de la figure paternelle. À cet égard, le texte fournit une autre piste de lecture. D'un côté, mère et fils vivent dans le calme et la tranquillité en l'absence du père ; de l'autre, ils sont victimes d'une tragédie lorsqu'un tiers s'introduit dans leur intimité. Ces deux axes, qui circonscrivent l'évolution de la relation mère-fils dans la scène originaire, ne suggèrent-ils pas que cette relation se caractérise comme un lien insécable, qui se révèle hermétique à l'Autre ? Tout se passe en effet comme si le tiers qui s'introduit entre mère et fils était nécessairement un agresseur. Or, la psychanalyse l'a montré à de nombreuses reprises, le père remplit la fonction incontournable de « tiers séparateur⁷⁸ » entre mère et enfant, de sorte que l'ouverture vers le père constitue un « tournant essentiel⁷⁹ ». Prendre en compte cette perspective dans le contexte de la scène originaire du *Vent majeur* soulève donc une interrogation : au fond, n'est-ce pas cela, la « *catastrophe* » : l'impasse résultant du maintien d'un lien impénétrable entre mère et fils, dont le caractère ombilical suppose la mise à l'écart du père ? Et, dans le même ordre d'idées, n'est-ce pas à cette *transgression* que fait écho l'effondrement de la maison du père dans le roman ?

2.5. L'effondrement de la maison du père

Dans *Le vent majeur*, la chute de la maison du père repose sur trois éléments décisifs : l'incapacité de Léopold à assurer la sécurité de sa famille ; sa mort lente provoquée par la « *catastrophe* » ; enfin, le meurtre commis par Joseph. Commençons par le premier élément, en montrant la description de Léopold que fait le roman. En raison de son identité sociale (il est médecin de campagne), il appartient à la petite bourgeoisie et il incarne les valeurs

⁷⁷ Jacques Lacan, *loc. cit.*, p. 89.

⁷⁸ Sylvie Faure-Pragier, « Défaut de transmission du maternel. Absence de fantasme, absence de conception ? » dans Jacques André (dir.), *Mères et filles. La menace de l'identique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2003, p. 62.

⁷⁹ Catherine Chabert, « La voie du père : une seconde chance », p. 14.

traditionnelles de son époque. Si ce dernier trait l'associe à tant d'autres figures paternelles, en revanche, plusieurs éléments le distinguent de celles-ci. Par exemple, Léopold est présent dans sa famille, qu'il n'a aucune difficulté à faire vivre ; c'est un père adoptif ; de plus, il n'affiche aucun des critères propres aux portraits de pères les plus répandus, tels que la faiblesse, l'alcoolisme, la violence ou l'agressivité envers autrui, la maladie ou le handicap. Ainsi, il possède une force dont la plupart des personnages de pères associés aux années 1950 qui figurent dans le roman québécois au féminin sont dépourvus. De prime abord, il peut donc sembler paradoxal de parler de sa défaillance. Pourtant, il faut admettre que cette dimension du personnage est mise à l'avant-plan. La première description qu'en fait le narrateur insiste en effet sur son impuissance. Elle apparaît au moment où mère et fils vont l'accueillir à l'aéroport, c'est-à-dire « deux jours après le drame » (*VM*, p. 19) :

Je me souviens de son visage émacié, de son corps fatigué, comme si, depuis son départ, il avait vieilli de dix ans. (*VM*, p. 19)

Je me souviens de ses premiers mots, nous serrant tous les deux dans ses bras, « c'est impossible, c'est pas vrai », mots qu'il se répétait comme une incantation à travers des sanglots étouffés qu'on aurait dit glacés comme pierre. Je sentais son corps froid et la sueur de sa barbe qu'il n'avait pas rasée depuis la nouvelle catastrophique. La sueur de sa barbe sur mon front. (*VM*, p. 19)

Que Léopold soit incapable d'assurer la sécurité de sa famille, la scène d'ouverture le montre clairement. Effet d'*Unheimlich* : c'est au moment où Léopold se trouve à l'*étranger* (au congrès de Fribourg) qu'un *étranger* (l'agresseur) fait irruption dans la maison paternelle pour y semer le chaos. Pour cette raison, on peut déduire que l'émergence de l'*Unheimlich* dans les premières pages du roman montre que la structure de la maison du père est susceptible de basculer très vite lorsque survient l'inattendu⁸⁰.

On ne s'étonne donc pas d'apprendre que l'événement est l'instigateur de la mort de Léopold, qui survient trois ans plus tard. Deuxième élément qui rend compte de la chute de la maison du père dans le roman, son décès est annoncé immédiatement après l'événement,

⁸⁰ Une autre manifestation de l'*Unheimlich* concerne l'état dans lequel sont plongés la mère et le fils pendant les mois qui suivent le drame, période où « [o]n a enquêté, fouillé dans nos consciences, dans nos passés jusqu'à ce que le présent nous devienne étranger, jusqu'à ce que nous soyions étrangers à nous-mêmes », affirme le fils (*VM*, p. 18-19).

comme le confirme l'extrait cité au préalable. En effet, si « son visage émacié » et « son corps fatigué » rendent compte de son ébranlement, en revanche, « son corps froid » annonce sa mort à venir. Que celle-ci s'inscrive dans le prolongement de la « *catastrophe* », cela est d'ailleurs suggéré à plus d'une reprise par sa propre mère : « "C'est là que Léopold a attrapé son infarctus", a toujours dit grand-maman par la suite » (*VM*, p. 19). Cette « mort "qui n'est pas le résultat d'une maladie" » (*VM*, p. 22) « s'était abattue sur le pauvre Léopold le jour de la *catastrophe*, comme disait toujours grand-maman » (*VM*, p. 22).

Troisième élément attestant l'effondrement en cause, le meurtre commis par Joseph en dit long sur l'héritage qui lui revient. Car l'espace de la maison paternelle, où se joue la scène cruciale, est de toute évidence le domaine du fils. D'une part, Joseph est l'unique témoin du drame ; d'autre part, en tuant l'agresseur, il s'approprie cet espace de manière à prendre la place du père. Si l'agresseur, en possédant Françoise, devient le rival (ennemi) de Léopold, c'est pourtant Joseph qui l'affrontera dans un duel dont il ressortira instantanément vainqueur (même si, dans l'après-coup, cette victoire présumée est une défaite magistrale). Par ailleurs, quand il console Françoise après la terrible scène, leur rapprochement s'apparente, à certains degrés, à celui de deux amoureux qui sont réunis à la suite d'une terrible épreuve (au cours de laquelle l'homme a risqué sa vie). Dès l'ouverture du roman se produit donc une permutation des places symboliques de père et de fils dans la maison familiale. Que cet espace autorise un rapprochement particulier entre mère et fils, cela est d'ailleurs confirmé par la suite. Bref, si la « *catastrophe* » signe la chute de la maison du père, celle-ci illustre clairement que la défaillance de l'autorité paternelle noue un lien particulier entre mère et fils, tout en étant profondément bouleversant pour chacun.

2.6. Du père adoptif au père naturel. La double filiation

Si la « *catastrophe* » est suivie par le récit des origines du narrateur, de manière à mettre clairement en perspective sa dimension mythique, c'est grâce à une rencontre entre Joseph et Chaëmus, son père naturel. Il faut rappeler ici les grandes lignes de cette rencontre : Chaëmus, qui souhaite aller voir son épouse au cimetière, projette de s'y rendre avec son « fils naturel » (*VM*, p. 25). Bien que Joseph tente de « fuir cette épreuve » (*VM*, p. 26), elle a pourtant lieu. Une fois arrivés, le père et le fils vont se recueillir sur la tombe de Marie. Puis,

Chaëmus lit à haute voix les inscriptions sur les pierres tombales de sa mère et de ses grands-parents maternels. Sa lecture de l'épithaphe produit alors un effet décisif sur Joseph :

Pour la première fois, je voyais les noms de mes grands-parents paternels, gravés en entier. Je voyais le nom de ma mère dont j'imaginai le squelette toucher ceux de ses beaux-parents. Je voyais même le nom de mon père, pourtant bien vivant à mes côtés, mais qui ne disait mot. Après sa lecture de l'épithaphe, il semblait plongé dans un abîme de pensées. Et moi pour qui cet homme était un *étranger*, comment aurais-je osé déranger son recueillement, peut-être même sa peine ? (*VM*, p. 26. Nous soulignons)

Lorsqu'il réalise appartenir à deux familles distinctes, dont la première lui est parfaitement inconnue (ou presque), Joseph en déduit que son père naturel est un « étranger », qu'il associe d'emblée à un « abîme » (« il semblait plongé dans un abîme de pensées »). Ces termes, on le voit, suggèrent la mise en place de l'*Unheimlich*⁸¹. À cet égard, il n'est certes pas fortuit que Joseph éprouve un « malaise » (*VM*, p. 27) et une « frayeur sans nom qui *semblait venir de nulle part, se rattacher à rien* » (*VM*, p. 27 [nous soulignons]). Ce qui est le plus familier se révèle ici inquiétant, parce qu'il s'ouvre sur la préfiguration de la mort. Or, on sait que « [c]e qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes⁸² ». Tout se passe donc comme si la réalité concrète de la mort, c'est-à-dire « ce qui devait rester un secret⁸³ », se révélait au grand jour d'une manière fort surprenante : bien que son père naturel soit à côté de lui, son nom est gravé sur une tombe, à l'instar des autres défunts. Pourtant, il est évident que « ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tous temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement⁸⁴ ». Dans ce contexte, le narrateur est arraché au cadre de la réalité elle-même, déporté dans un ailleurs imaginaire :

⁸¹ En réalité, on pourrait dire qu'il découvre alors la fragilité des Noms-du-Père, où ce qui est en jeu « concerne la possibilité même d'un sens pour la coexistence des clans, lignées et générations au sein de la famille », ainsi que le fait remarquer Willy Apollon. Voir Willy Apollon, « L'enjeu de la paternité dans la psychose », *Psychoses : l'offre de l'analyste. Conférences et écrits*, Québec, Éditions du Gifric, coll. « Le Savoir analytique », octobre 1999, p. 99.

⁸² Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 246.

⁸³ *Ibid.*, p. 222.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 246.

C'est dans le flottement de tout mon être, aux côtés d'un inconnu pourtant mon père, tout près de moi mais si éloigné dans ses rêveries sombres – ou ses prières – que j'eus ma *vision*.

Sur le versant ouest du cimetière, dans le violacé du soleil couchant d'août, je vis une ville inconnue avec ses rues, ses parcs, ses cathédrales, ses édifices imposants et ses maisons bien alignées devant autant de jardins, mais une ville miniature dans laquelle pourtant aucun détail de la vie courante ne manquait. Les passants y étaient, la foule même sur la place du marché et des oiseaux, des chiens, des chats, puis des petits bateaux à l'horizon, au port, là où *la ville s'échouait dans la mer*. Je vis les chevaux, calèches, cochers et passagers. C'était une ville d'un autre siècle et, sans doute, à contempler les styles, d'un autre continent. (*VM*, p. 27-28 [nous soulignons]).

Dans cette allégorie de son propre roman familial, la ville inconnue s'échoue dans la *mer*, qu'il faut lire ici, on l'aura compris, comme la « mère ». La vision opère ici une reconstitution généalogique ; elle métaphorise la double filiation rompue dont il est tributaire, tout en reflétant le lien à la mère et, plus précisément, au regard maternel. Participant d'un processus créateur où l'enjeu consiste à rétablir les fondements de sa vie, la vision se répète, procédé qui est intimement lié, ici encore, à la manifestation de l'*Unheimlich* :

Ce soir-là, je fis revenir ma *vision* avant de m'endormir et je me promenai à travers mes arbres généalogiques, m'arrêtant sur cette branche toute spéciale qui reliait mes deux familles, celle où se tenaient deux petits-cousins : grand-papa Napoléon-Jacques, père de papa et de Marie Jacques, ma mère.

Et je me dis, entre veille et rêve, que j'étais bien apparenté à papa, Léopold Jacques. Cette pensée me conforta. (*VM*, p. 19)

Il est intéressant de rappeler que dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, où elle fait un commentaire qui renvoie à la théorie freudienne, Julia Kristeva remarque justement à propos des issues potentielles qui s'offrent au dépressif que « [l]' "identification primaire" avec le "père de la préhistoire personnelle" serait le moyen, le trait d'union qui lui permettrait de faire le deuil de la Chose⁸⁵ ». Un tel phénomène est observable dans cet extrait, où Chaëmus est l'instigateur « *d'un commencement symbolique que le mythe produit à la place de l'absence de [f]ondement ou de [v]érité en dernière instance⁸⁶* » pour Joseph ; c'est-à-dire où il assume son rôle de père vis-à-vis de celui-ci. En d'autres termes, il se produit alors une

⁸⁵ Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 23.

⁸⁶ Willy Apollon, « L'enjeu de la paternité dans la psychose », *Psychoses : l'offre de l'analyste. Conférences et écrits*, Québec, Éditions du Gifric, coll. « Le Savoir analytique », octobre 1999, p. 134.

transmission positive de père en fils, car Chaëmus transmet à Joseph des signifiants liés à son histoire – les noms de sa famille d'origine – qui lui permettront d'entreprendre une reconstruction subjective. Dans ce contexte, la vision sert à reconstruire les origines, à rassembler les fragments de son histoire divisée. En ce sens, elle métaphorise son désir : *voir* les deux tableaux de sa vie unifiés. En même temps, la vision reproduit, de manière inédite, ce qui est en jeu dans le regard maternel lors de la « *catastrophe* » : la reconnaissance du fils.

Mais si elle se répète, la vision demeure pourtant insaisissable : « je voyais une à une mes *visions* s'en aller sur le grand canal, traverser villes et campagnes pour s'engouffrer dans la mer lointaine d'où elles ne reviendraient pas » (*VM*, p. 39). À partir de là, c'est tout le spectacle du monde qui défile dans un mouvement incessant, pour aller se perdre dans la *mer*. C'est la filiation de Joseph qui, tournoyant autour de l'abîme, dérive vers sa propre perte. C'est la vie de Joseph qui chancelle, vacille, se bute contre l'horizon incertain, et que seul protège le regard de la *mère*. Regard qui ouvrira la voie à la création chez le fils.

QUATRIÈME PARTIE

LE DEUIL IMPOSSIBLE DE L'OBJET MATERNEL

2.7. Le travail de deuil

Dans la première partie du présent chapitre, nous avons découvert, avec Milena Santoro, qu'il existe des recoupements relatifs au travail de deuil dans les œuvres récentes de Gagnon. Ces proximités nous incitent à faire une analogie entre le titre de son recueil *Le deuil du soleil* et celui d'un livre bien connu de Julia Kristeva qui aborde un thème similaire, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*⁸⁷. Ce livre nous sera d'une aide précieuse pour l'analyse du *Vent majeur* dans cette quatrième partie, car il expose ce qui est au cœur de la relation mère-fils dans ce roman : le deuil inaccompli de l'objet maternel chez le protagoniste.

Rappelons d'abord quelques éléments théoriques. Pour parler de ce deuil, qui est commun à la mélancolie et à la dépression (« Tout en reconnaissant la différence entre mélancolie et dépression, la théorie freudienne décèle partout le même *deuil impossible de l'objet maternel*⁸⁸ »), Kristeva précise que « [l]e dépressif narcissique est en deuil non pas d'un Objet mais de la Chose⁸⁹ ». Pour définir cette notion, elle dira qu'il s'agit du « réel rebelle à la signification, le pôle d'attrait et de répulsion, demeure de la sexualité de laquelle se détachera l'objet du désir⁹⁰ ». Afin d'explicitier son propos, elle puise chez Nerval une « métaphore éblouissante⁹¹ », qui suggère « une insistance sans présence, une lumière sans représentation⁹² » : la Chose est un soleil rêvé, clair et noir à la fois. « *Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté*

⁸⁷ Julia Kristeva, *Soleil noir*, 1987.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁹¹ *Ibid.*, p. 22.

⁹² *Ibid.*, p. 22.

*beaucoup plus vive*⁹³ ». Ces premiers éléments montrent donc avec conviction que le deuil dont parle Kristeva et celui qui est esquissé sous la plume de l'auteure québécoise méritent un rapprochement.

Bien que les textes *Soleil noir* et *Le deuil du soleil* divergent considérablement en ce qui concerne leur orientation et leur genre – le premier étaye une théorie psychanalytique du deuil à l'aide de cas cliniques et de certaines figures emblématiques de l'art et de la littérature en Occident (Hans Holbein le Jeune, Gérard de Nerval, Fedor Dostoïevsky et Marguerite Duras), tandis que le second, de caractère autobiographique, relate l'expérience d'une pluralité de deuils personnels vécus par l'auteure elle-même⁹⁴ –, on peut cependant avancer que l'idée de les faire dialoguer respectivement avec *Le Vent majeur* s'avère prometteuse. D'ailleurs, ne devrait-on pas affirmer qu'elle *s'impose*, si l'on tient compte du fait que chacun de ces textes confère un éclairage singulier à ce roman, l'un en donnant plusieurs informations biographiques relatives à sa composition, et l'autre en constituant un socle théorique rigoureux pour comprendre le travail de deuil qui y est mis en scène⁹⁵ ?

⁹³ *Ibid.*, p. 22-23. L'auteure cite Gérard de Nerval, *Aurélia*, dans *Œuvres complètes*, La Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1952, tome 1, p. 377.

⁹⁴ Par ailleurs, une autre divergence déterminante relève du contexte culturel dont ils sont issus, à savoir la France – et plus précisément Paris – dans le cas de Kristeva et le Québec dans le cas de Gagnon.

⁹⁵ Par ailleurs, ce rapprochement est justifié par le fait que *Le vent majeur*, comme plusieurs autres textes de Gagnon, comporte certaines références à la psychanalyse. Celles-ci sont de deux ordres : elles concernent l'expérience intime du protagoniste et relèvent de l'intertextualité. En premier lieu, le lecteur apprend que Joseph entreprend une psychanalyse grâce à un aveu qu'il fait à sa mère dans la deuxième partie : « J'ai entrepris une psychanalyse. Ça coûte cher. Je te dirai dans les grandes lignes » (*VM*, p. 113). En deuxième lieu, l'influence de la psychanalyse sur son discours ou celui d'un autre personnage est révélée par le biais de l'intertextualité. Tardivement dans le roman, il écrira à sa femme défunte : « Nous sortons d'une décennie houleuse et je n'ai qu'un désir : me retirer de toutes les scènes où le pouvoir croît [...]. Me retirer et "ne pas céder sur mon seul désir" de peindre et d'aimer » (*VM*, p. 174), paraphrasant ainsi l'une des célèbres formules de Lacan. Plus tard dans le roman, rappelons que c'est par une amie que Joseph entend parler de Lacan : « L'autre jour, Micheline, une amie que tu n'as pas connue, écrit-il à Véronique de Paris, me rapportait cette phrase de Jacques Lacan, psychanalyste vedette d'ici dont, comme tant de fervents, elle suit le séminaire : "L'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas" » (*VM*, p. 175).

2.7.1. Le fils témoin

Je vis une mort vivante, chair coupée, saignante, cadavérisée, rythme ralenti ou suspendu, temps effacé ou boursoufflé, résorbé dans la peine... Absente du sens des autres, étrangère, accidentelle au bonheur naïf, je tiens de ma déprime une lucidité suprême, métaphysique. Aux frontières de la vie et de la mort, j'ai parfois le sentiment orgueilleux d'être le témoin du non-sens de l'Être, de révéler l'absurdité des liens et des êtres.⁹⁶

La description de l'expérience du déprimé proposée par Julia Kristeva dans cet exergue présente de fortes connotations avec celle du protagoniste du *Vent majeur*. La posture spécifique du déprimé, celle de l'entre-deux⁹⁷, fait de lui un *mort-vivant* (il se tient « Aux frontières de la vie et de la mort »), au sens précis où il mène « [u]ne existence dévitalisée⁹⁸ », « un désenchantement⁹⁹ » cruel, tout en tirant de la mort qui l'habite la capacité de *sur-vivre* (de vivre avec un « en-plus »), c'est-à-dire de *voir autrement* la réalité, grâce à ce privilège qu'est la révélation du non-sens. En ce sens, le déprimé serait un témoin de l'indicible¹⁰⁰. N'est-ce pas justement ce que signifie la phrase de Paul Celan que Gagnon citera en exergue, « *Niemand Zeugt für derr Zeugen* : Nul ne témoigne pour le témoin¹⁰¹ » (*VM*, p. 17) ? Dans ce contexte, où le recours à l'intertextualité rappelle l'un des événements les plus tragiques de l'histoire contemporaine, la Shoah, on peut dire, comme l'affirmait Mireille Calle-Gruber à propos de l'oeuvre d'Hélène Cixous, que « [t]abler sur la réécriture, ici, c'est exhausser les forces généalogiques et génésiques de la littérature¹⁰² ». Pourtant, l'expérience que vit le

⁹⁶ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁷ Cette posture s'apparente à l'écriture de Gagnon elle-même, qui « joue dans l'entre-deux », comme on l'a vu plus tôt. Voir Louise Dupré, *op. cit.*, p. 156.

⁹⁸ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁰ Soulignons que l'indicible revêt une importance singulière chez Gagnon : en plus de l'avoir mis en scène dans la fiction, à travers l'histoire individuelle du personnage principal du *Vent majeur*, elle s'y est aussi intéressée en recueillant, quelques années plus tard, le témoignage de femmes ayant vécu la guerre à divers endroits du monde. Voir à ce propos Madeleine Gagnon, *Les femmes et la guerre*, VLB Éditeur, coll. « Partis pris actuels », 2000.

¹⁰¹ Gagnon cite Paul Celan, *Aschenglorie*, dans la section suivant l'épisode de la « catastrophe ».

¹⁰² Mireille Calle-Gruber, « L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, « Réécrire au féminin. Pratiques, modalités, enjeux », Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 31. Par ailleurs, signalons que pour Milena Santoro, la réécriture

protagoniste du *Vent majeur* ne se réfère nullement à l'événement en question : son statut de témoin s'affirme dans sa faculté de *voir autrement* la réalité et le monde qui l'entourent. C'est cette faculté d'atteindre le *dévoilement du réel* qui donne lieu, justement, à l'émergence de visions chez le narrateur, comme nous l'avons vu plus tôt. Si elles apparaissent pour la première fois au cimetière, lorsqu'il prend conscience de sa double filiation en compagnie de son père Chaëmus, elles se répètent par la suite. Écoutons Joseph à ce propos :

Quant aux *visions*, elles devinrent de plus en plus fréquentes et variées. [...] Les longues heures à la chapelle pour les nombreux offices religieux, messes, vêpres, chemins de croix et confessions, avaient favorisé la venue de personnages mystiques avec qui j'entrais en conversation.

Parfois, je me tenais à la droite du Christ, comme à la Cène, et recueillais, ravi, ses confidences et secrets à propos de ses nombreux pouvoirs miraculeux. Le Christ était mon magicien préféré, il surpassait Houdini, pour moi le plus grand d'entre tous les magiciens. Je me *voyais*, avec lui, capable de changer l'eau en vin, de multiplier pains et poissons, de ressusciter les morts – je ne me gênais pas d'en faire venir quelques-uns avec qui je causais. (*VM*, p. 32)

À la lecture de cet extrait, deux aspects retiennent notre attention. En premier lieu, on remarque que le procédé de la répétition, qui s'applique ici aux visions, participe de la manifestation de l'*Unheimlich* dans le roman. En deuxième lieu, on relève un exemple très concret de la « lucidité suprême, métaphysique¹⁰³ » qui caractérise le déprimé selon Kristeva, à savoir que le narrateur se perçoit lui-même comme un élu : il se voit aux côtés du Christ et possédant les mêmes pouvoirs que lui. Il n'est pas anodin que les visions émergent dans un lieu religieux : après la chute de la figure paternelle, le fils se rallie à l'image du Fils de Dieu, cet Autre suprême et intouchable. L'importance que le narrateur accorde à la figure du Christ rappelle bien que « le désespéré est un mystique : il adhère à son pré-objet, non pas en

chez Gagnon (et aussi chez Brossard) engendre une relation subversive à la notion traditionnelle de traduction. Pour cette raison, elle participe de la recherche d'une nouvelle textualité qui est appropriée à sa vision de femme. Voir Milena Santoro, « Feminist Translation : Writing and Transmission among Women in Nicole Brossard's *Le Désert mauve* and Madeleine Gagnon's *Lueur* », dans Roseanna Lewis Dufault (éd.), *Women by Women : The Treatment of Female Characters by Women in Quebec since 1980*, Madison : Fairleigh Dickinson University Press/London : Associated University Presses, 1997, p. 147-168.

¹⁰³ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 14.

croyant en Toi, mais adepte muet et inébranlable de son propre contenant indicible¹⁰⁴ ». Qu'il croie en la figure du Fils, cela est aussi une façon de « racheter » sa propre paternité : car s'il est le fils déchu d'un père défaillant, il porte toutefois le nom du père du Christ, Joseph. Autrement dit, se tourner vers le Christ permet de rétablir la figure du père en vue de se réapproprier une tout autre paternité, qu'il assumera à l'endroit de son propre fils David.

2.8. Parcourir l'espace

Après la scène de la « *catastrophe* », qui se caractérise par la chute de la maison du père, d'une part, et le rapprochement entre mère et fils, de l'autre, l'exploration de divers espaces par le protagoniste synthétise les enjeux découlant du deuil inaccompli de l'objet maternel. Pour le saisir, examinons maintenant deux types d'espaces qui sont associés au protagoniste dans le roman. Il s'agit d'abord de l'espace « contenant » qu'est l'espace pictural, auquel s'ajoute l'espace scripturaire.

2.8.1. L'espace pictural

J'étais à la fois fasciné et angoissé. Fasciné par les beautés qui s'offraient, comme ça, à ma vue.angoissé par cette étrangeté qui, soudain, m'était révélée. (*VM*, p. 28)

La présence de l'*Unheimlich* dans le discours de Joseph composant cet extrait est associée à l'émergence de ses visions. Face à l'effondrement de la maison du père, face à sa double filiation, Joseph est désormais un être divisé, qui doit reconstruire son univers symbolique pour survivre à la tragédie. À cet égard, les visions offrent une réponse : elles sont une matière brute, un « dépôt » qu'il faut expulser de soi pour le rendre vivant, c'est-à-dire *visible*. De cette manière, le témoin du drame tire de sa condition mortifère la puissance nécessaire à l'élaboration d'une œuvre par laquelle il devient auteur.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

Parce qu'il est l'expression d'un lien insécable à la mère, son témoignage pictural trouve son motif dans « une *intolérance à la perte de l'objet*¹⁰⁵ » qui est accompagnée de « la *faillite du signifiant* à [lui] assurer une issue compensatoire¹⁰⁶ ». En ce sens, la création artistique comporte une dimension foncièrement salvatrice, que Julia Kristeva saisit dans les termes suivants :

la création esthétique et notamment littéraire [...] propos[e] un dispositif dont l'économie prosodique, la dramaturgie des personnages et le symbolisme implicite sont une représentation sémiologique très fidèle de la lutte du sujet avec l'effondrement du symbolique.¹⁰⁷

Et encore :

l'œuvre d'art qui assure une renaissance de son auteur et de son destinataire est celle qui réussit à intégrer dans la langue artificielle qu'elle propose (nouveau style, nouvelle composition, imagination surprenante) les émois innommés d'un moi omnipotent que l'usage social et linguistique courant laisse toujours quelque peu endeuillé ou orphelin. Aussi une telle fiction est-elle sinon un antidépresseur, du moins une survie, une résurrection...¹⁰⁸

Si, dans *Le vent majeur*, la création picturale participe de « la lutte du sujet avec l'effondrement du symbolique » qui est implicite à la « *catastrophe* », il apparaît clairement qu'elle assure la « résurrection » du protagoniste : c'est ainsi qu'il lui est permis de se projeter à nouveau dans le futur. Un extrait du roman, où Joseph rencontre le psychiatre après la scène initiale, en fait foi de manière significative :

« Joseph est un artiste. Il *peut* devenir peintre ». Ces mots m'avaient jeté dans une allégresse sans nom. Je regardais le fleuve à travers les grandes fenêtres, je voyais les tableaux des Automatistes, je me disais : Je suis un artiste ! Je serai peintre ! Ce jour-là, je sus que ma vraie vie commençait. Le chapitre de l'enfance se terminant. J'avais un but, un idéal, j'étais artiste. Je serais peintre. (*VM*, p. 39)

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 62.

Dans ce passage plein d'espoir, il n'est pas fortuit que le « fleuve », tout comme les « tableaux », participe de la joie soudaine de Joseph : si le fleuve est une évocation de la mer/mère qui était présente dans sa première vision (celle qui s'est produite au cimetière en compagnie de Chaëmus), il renvoie d'abord au regard maternel. À cela s'ajoute le tableau, qui constitue à la fois l'espace qui reçoit les visions (celles-ci sont alors investies d'un sens nouveau) et le support matériel qui permet de cadrer l'aspect illimité, à *perte de vue*, de cette mer/mère. En ce sens, la toile est ici une métaphore d'enveloppe qui rappelle le lien à la mère. Comme l'a souligné Dominique Guyomard,

[l]es métaphores d'enveloppe, de tissu qui viennent souvent exprimer l'éprouvé de ce lien [entre mère et enfant] évoquent ce qui ne peut s'appréhender que spatialement et non dans une relation d'objet. Cet espace maternel, géographie du lien, est terre d'accueil pour la rencontre mère-enfant.¹⁰⁹

L'espace de la toile devient ici le support matériel de la réalité psychique : Joseph y transcrit ce qu'il a perçu, lors de la « *catastrophe* », dans le regard maternel, cette insaisissable fragmentation de l'être placé devant l'effritement de la maison, de la loi et du sens. Désormais, ces éléments font l'objet d'une réappropriation subjective. Or, cette chose *aperçue* tient lieu d'une *hallucination* : en cela, le regard maternel rappelle et supporte le hurlement qui l'a précédé durant la scène. Si elle demeure inexprimable par le signifiant, elle est néanmoins transcriptible : pour cette raison, l'espace de la toile est le réceptacle des *traces* qui en émergent. C'est ainsi que le rapport au regard maternel se redéploie sans cesse dans l'espace. En ce sens, il est possible d'affirmer, à propos du protagoniste, que « [s]a production artistique s'impose comme la reformulation interminable du lien fantasmé à la

¹⁰⁹ Dominique Guyomard, « La folie maternelle : un paradoxe ? » dans Jacques André et Sylvie Dreyfus-Asséo, *La folie maternelle ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2006, p. 122. L'auteur précise que le rapport au maternel *n'est pas* un rapport dialectique entre soi et autrui ou, en d'autres termes, un rapport entre un sujet et un objet. À cet égard, son propos est clair : « le maternel, registre du lien mère-enfant, existe, prend et consiste » à une condition : « qu'il n'y ait pas d'objet dans ce champ investi pulsionnellement [l'enveloppe maternante] ». *Ibid.*, p. 122.

mère ou, plus précisément, comme la tentative de retrouver le lien à la mère¹¹⁰ », comme c'est le cas du protagoniste du roman *L'Obomsawim* de Daniel Poliquin¹¹¹.

Par ailleurs, à la reconstruction imaginaire de la lignée par la vision, succède la reconstruction symbolique du protagoniste par la peinture. À cet égard, Kristeva souligne un élément éclairant pour nous lorsqu'elle affirme, à propos de la figure du dépressif, que

[l]e moment essentiel de la formation du symbole [...] peut se manifester dans la constitution d'une filiation symbolique (ainsi le recours à des noms propres relevant de l'histoire personnelle ou imaginaire du sujet dont celui-ci se présente comme l'héritier ou l'égal et qui commémorent, en réalité, par-delà la défaillance paternelle, l'adhésion nostalgique à la mère perdue).¹¹²

Au passage vers la création picturale correspond justement le changement de nom du protagoniste, de « Joseph-Edouard-Marc Sully », qui relève de la « branche familiale paternelle » (*VM*, p. 19), à « Joseph Sully-Jacques » (*VM*, p. 56), qui en reprend certains éléments et en ajoute un autre pour former « [s]on nom d'artiste » (*VM*, p. 56).

En somme, si la peinture devient pour Joseph le lieu de sépulture de sa lignée originelle, elle est aussi le lieu de commémoration du regard maternel et des « choses vues » lors de la « catastrophe », qui s'ouvrent alors sur la production d'un sens particulier¹¹³. Mais une telle incursion dans l'espace psychique mène directement à un séjour dans un espace

¹¹⁰ François Ouellet, *loc. cit.*, p. 455.

¹¹¹ Deuxième roman de Daniel Poliquin, *L'Obomsawim* aborde les problématiques de la filiation et du métissage à travers de multiples personnages. Daniel Poliquin, *L'Obomsawim*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 1987.

¹¹² *Ibid.*, p. 35.

¹¹³ Il y a lieu ici d'établir un parallèle entre *Le vent majeur* et *Lueur*. Comme la narratrice du premier roman de Gagnon, le narrateur du *Vent majeur* est sujet à une désorientation qui l'amène à traduire l'histoire de sa filiation à travers un medium artistique. En faisant transparaître l'histoire de la généalogie féminine perdue à travers l'écriture, celle-ci devient une « scribe-translator » produisant une « histoire du nous », comme l'a souligné Milena Santoro. En retrouvant le fil de sa propre filiation à travers la peinture, Joseph reconstruit une « histoire du je » qui est traversée par deux généalogies différentes. L'entreprise des deux narrateurs présente donc des similitudes frappantes. Toutefois, elle comporte des différences majeures relatives au medium choisi, aux enjeux éthiques qu'ils comportent (enjeux liés à la communauté de femmes dans le premier roman, et à la vie personnelle dans le second), sans compter les différences relatives à la composition romanesque qui les caractérise. Voir Milena Santoro, *loc. cit.*, p. 70.

social clos, celui de l'hôpital. Il n'est donc pas étonnant que le deuxième chapitre du livre se déroule à « l'Hôpital des Esprits », institution dont le nom évoque justement un clivage psychique. On remarque donc que l'effondrement de la maison du père donne lieu à l'exploration d'un espace isolé, reclus. Faut-il s'étonner que ce lieu soit celui où se retrouve Joseph lorsque la première séparation mère-fils advient ? De même, faut-il s'étonner que ce soit en ce lieu que se produit la rencontre de l'autre femme qui sera déterminante dans sa vie ?

2.9. Trajectoires douloureuses dans l'espace psychique. La temporalité

Mais si la psychanalyse a montré qu'il existe un lien intrinsèque entre la mère et l'espace, comme nous l'avons vu plus tôt, la philosophie a quant à elle démontré que le temps était une composante déterminante dans l'étude de la dépression. On doit en effet à Kant d'avoir mis en relief l'impact du temps sur les états dépressifs, alors qu'auparavant, on tenait compte seulement d'une autre source, le lieu. Comme le rappelle Kristeva,

l'idée d'envisager la dépression comme dépendante d'un *temps* plutôt que d'un *lieu* revient à Kant. Réfléchissant sur cette variante spécifique de la dépression qu'est la nostalgie, Kant affirme que le nostalgique ne désire pas l'endroit de sa jeunesse, mais sa jeunesse même, que son désir est en quête du *temps* et non pas de la *chose* à retrouver. La notion freudienne d'*objet psychique* auquel le dépressif serait fixé participe de la même conception : l'objet psychique est un fait de mémoire, il appartient au temps perdu « à la Proust ». Il est une construction subjective, et à ce titre il relève d'une mémoire, certes insaisissable et refaite dans chaque verbalisation actuelle, mais qui se situe d'emblée non pas dans un espace physique, mais dans l'espace imaginaire et symbolique de l'appareil psychique.¹¹⁴

Fait important, Kristeva précise qu'« [u]ne telle phénoménologie langagière et temporelle révèle [...] un deuil inaccompli de l'objet maternel¹¹⁵ ». Pour cette raison, il nous incombe, dans cette dernière partie de notre analyse, de faire ressortir le rapport à la temporalité chez Joseph qui, tout en reflétant son deuil inachevé, influe sur la structure du roman.

¹¹⁴ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 71.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

2.9.1. Une chronologie perturbée

Tout au long de la première partie, la narration autodiégétique ancre l'histoire personnelle du protagoniste au cœur du récit, dont la dimension rétrospective est attestée par le regard qu'il porte sur son passé. Que la « *catastrophe* » constitue l'événement marquant de sa vie, cela est révélé, d'entrée de jeu, par la place qu'elle occupe au tout début du roman. À cette expérience bouleversante s'en ajoutent d'autres, secondaires mais néanmoins déchirantes, qui en découlent ou encore, qui lui font écho. Il convient de les énumérer ici : si le parcours de Françoise et de Joseph « dans les dédales de la Justice » (*VM*, p. 17) après la « *catastrophe* », la division de Joseph « en deux garçons » (*VM*, p. 20), la mort de son père lorsqu'il avait quatorze ans (*VM*, p. 22 ; p. 42-49), celle de sa grand-mère à dix-sept ans (*VM*, p. 22) sont les plus décisives, il ne faut pas sous-estimer l'émergence de visions à douze ans (*VM*, p. 24), la rencontre avec son père Chaëmus (*VM*, p. 25) et la visite de sa famille d'origine au cimetière en sa compagnie (*VM*, p. 26-30). Enfin, l'entrée au collège (*VM*, p. 31), la visite chez le psychiatre (*VM*, p. 37-39), sa première exposition de dessins (*VM*, p. 50) et « le premier amour de [s]a vie » (*VM*, p. 52), Carmen, durant l'été de ses seize et dix-sept ans¹¹⁶, sont aussi déterminants. La recension des principaux événements de sa jeunesse produit donc une vue d'ensemble de certains points tournants à partir desquels s'articule la crise personnelle du narrateur.

Mais si le souvenir de son adoption lorsqu'il était bébé et celui de son premier amour à l'âge de dix-sept ans posent le cadre de son récit rétrospectif, de manière à s'accorder avec les paramètres temporels qui le caractérisent, l'ordre chronologique des événements est perturbé à quelques reprises. À cet égard, le chapitre IV, qui se caractérise par une accélération soudaine du bilan historique du narrateur, en est un bon exemple : débutant par « un premier rêve éveillé » (*VM*, p. 20) qui survient « [v]ers l'âge de seize ans » (*VM*, p. 20), et qui donne lieu à un travail de l'imaginaire foisonnant, il est suivi, deux pages plus loin, de deux prolepses associées à la mort de proches : « Quand j'eus quatorze ans et malgré le deuil qui fut le mien, papa n'était pas mort d'un "infarctus foudroyant" [...] » (*VM*, p. 22) ; « Quand j'eus dix-sept ans, grand-maman mourut, mais je la gardai toujours vivante » (*VM*,

¹¹⁶ Le narrateur précise : « Je suis né en juillet » (*VM*, p. 50).

p. 22). Celles-ci sont suivies par un commentaire éclairant, qui opère une digression dans le récit :

Parfois tout basculait et rien ne se racontait comme je l'aurais voulu. Parfois, je n'en finissais pas de revoir dans toutes ses péripéties cette soirée et cette nuit qui m'avaient en quelque sorte écorché vif. Moi, Joseph Sully, j'entendais tous les sons, tous les cris. Je me revoyais le couteau à la main. Je l'enfonçais et je tuais encore. (*VM*, p. 22)

Si la succession des deux premiers extraits donne lieu à une transition linéaire de ses « quatorze ans » à ses « dix-sept ans », en revanche, le passage du deuxième au troisième extrait se caractérise par une régression très nette vers un passé antérieur, celui de la « catastrophe ». Ainsi, le rythme du récit accélère en fonction de la dimension affective des expériences relatées. En ce sens, la parole de Joseph s'oppose à « la parole étrangère, ralentie ou dissipée du mélancolique, [qui] le conduit à vivre dans une temporalité décentrée¹¹⁷ » tout en s'en approchant. Une telle accélération montre, de toute évidence, que la « catastrophe » est le point crucial du récit, c'est-à-dire le point où le discours du narrateur *achoppe*. Les discontinuités temporelles se substituent alors aux effets de rupture, ainsi que le prouve l'extrait suivant :

Cela se répétait indéfiniment jusqu'à ce que j'aie la force de reprendre les jambes à mon cou et de me précipiter, en nage et à bout de souffle, dans ma première vie où je redevenais, sans effort apparent, le garçon studieux, débordant d'énergie, de projets, heureux. (*VM*, p. 23)

Il importe de souligner que ce passage succède au précédent (le retour au passé associé à la « catastrophe ») et qu'il clôt le chapitre à la fois. Son emplacement indique, d'une part, que la « catastrophe » s'ouvre sur un abîme de sens (qui rappelle l'« abîme de pensées » associé à Chaëmus), manifeste à travers la répétition incontrôlable du retour en arrière (« Cela se répétait indéfiniment ») et la nécessité d'en sortir rapidement (« que j'aie la force de reprendre les jambes à mon cou et de me précipiter, en nage et à bout de souffle, dans ma première vie »). D'autre part, il montre que cet abîme opère une rupture magistrale et irréparable dans la vie du narrateur. Si, en plus d'avoir « deux vies » contrastées, l'une

¹¹⁷ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 71.

troublée et l'autre heureuse, celui-ci est en mesure de se déplacer constamment de l'une à l'autre (« me précipiter [...] dans ma première vie »), la suite du roman confirme que le passage du temps ne colmatara nullement cette brèche. Le passage suivant, que nous avons déjà cité et qui est issu du deuxième chapitre, moment où Joseph se trouve à l'« Hôpital des esprits », le montre clairement :

Cette histoire de la fameuse *catastrophe*, Joseph l'avait toujours vue comme classée, finie. Mais elle revenait le hanter, le tennailler comme si elle venait tout juste d'arriver. Joseph tournait autour, s'en approchait, la frôlait, craignant qu'elle ne contînt un centre brûlant, volcanique, dangereux, et se disait : « Combien de fois, combien de fois encore devrai-je enfoncer mon couteau, tuer le monstre et nous en libérer *vraiment*, maman et moi ? Combien de fois ? » (*VM*, p. 74)

Un autre très bon exemple illustrant la perturbation de l'ordre chronologique des événements se trouve au début du chapitre IX. Il s'agit de la mort du père, expérience marquante s'il en est :

Je *revois* ce garçon que je *fus* (et que je *suis* encore dans la fluidité des strates qui constituent le Joseph d'aujourd'hui). Je *revois* ce garçon que je *fus* et l'instant précis où je *mis* le pied sur le quai de la gare m'est aussi présent que tout ce que j'ai pu vivre aujourd'hui. (*VM*, p. 46 [nous soulignons])

Dans ce passage, le glissement temporel du présent au passé signale clairement que le narrateur se remémore un moment antérieur de sa vie. Malgré le passage du temps, indiqué par la distinction entre « ce garçon que je fus » et « le Joseph d'aujourd'hui », il se dégage une impression de continuité (« et que je suis encore ») qui renvoie à la complexité de sa personne, comme le suggère « la fluidité des strates » qui la composent. À ce premier glissement s'en ajoute un second, du passé au présent, qui procure un écart temporel très réduit entre l'événement raconté, survenu lorsqu'il avait quatorze ans, et le moment de l'énonciation, qui a lieu plusieurs années après. Que la mort du père soit d'une actualité percutante pour le narrateur, cela est mis en évidence par le fait que son souvenir, évoqué par « l'instant précis où [il] mi[t] le pied sur le quai de la gare », soit aussi frais dans sa mémoire que « tout ce [qu'il] a pu vivre aujourd'hui ». Ce brouillage temporel, tout en défiant l'ordre chronologique des événements ayant ponctué son histoire personnelle, met en relief le temps

de l'affect chez le narrateur. Si, dans les termes de Julia Kristeva, l'affect désigne « l'inscription la plus archaïque des événements internes et externes¹¹⁸ » dans la vie de tout être humain, comme nous l'avons mentionné au préalable, le temps de l'affect peut se définir comme un temps balisé par l'empreinte indélébile des événements ayant marqué en profondeur la vie du sujet ; autrement dit, il s'agirait d'un temps particulier, celui de l'expérience subjective. De ces fluctuations temporelles résulte donc un ordre nouveau, décentré par rapport aux paramètres du temps événementiel, et organisé à partir des expériences les plus marquantes qu'il a vécues. En ce sens, la dimension rétrospective du récit auquel s'adonne le narrateur révèle la prééminence du temps affectif sur le temps événementiel.

2.9.2. Le travail de l'imaginaire

Au bris de la chronologie linéaire s'ajoute un déploiement sans précédent du travail de l'imaginaire : « je refaisais l'histoire de ma vie pourtant jeune, je l'agrémentais à la mesure de mon imagination qui me semblait une merveille d'inventions et de découvertes » (*VM*, p. 20). Ainsi, ce travail lui permet de réécrire dans sa tête sa propre histoire « comme s'il s'était agi du plus grand livre, du plus fabuleux livre conçu » (*VM*, p. 20). Or, à l'occasion de deuils douloureux, il procède au *déni* du décès de ses proches. Deux extraits que nous avons cités précédemment en rendent compte. Pour les besoins de l'analyse, rappelons-les ici : « Quand j'eus quatorze ans et malgré le deuil qui fut le mien, papa n'était pas mort d'un "infarctus foudroyant" [...] » (*VM*, p. 22) ; « Quand j'eus dix-sept ans, grand-maman mourut, mais je la gardai toujours vivante » (*VM*, p. 22). On pense ici au propos de Julia Kristeva, d'après qui c'est la séparation avec l'objet qui inaugure l'étape dépressive : « En perdant maman et en m'appuyant sur la dénégarion, je la récupère comme signe, image, mot¹¹⁹ ». Effacer la mort de l'autre exige donc de le faire réapparaître dans le quotidien, comme si rien ne lui était arrivé. Ainsi, à propos de son père, Joseph prétendra entretenir un dialogue secret : « entre nous deux la conversation se poursuivait » (*VM*, p. 22). Mais pour faire écran à la perte, il

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

faut un investissement important dans l'imaginaire, une reconstruction étoffée : « Parfois même, j'avais cinquante ans, j'étais père de famille, papa venait passer la semaine chez moi, nous fêtions ses quatre-vingts ans, nous prenions un verre autour de mes tableaux. Et nous parlions » (*VM*, p. 22). À défaut de pouvoir assumer l'absence de l'être cher dans le quotidien, la projection dans le futur permet de déjouer la triste réalité. De la même manière, il n'est pas étonnant que Joseph tente d'éliminer l'événement le plus marquant de son enfance : « Ainsi, il m'était possible de supprimer tout simplement la *catastrophe*. Rien de tout cela n'avait eu lieu » (*VM*, p. 21). On voit donc que la reconstitution de sa propre histoire révèle la difficulté de vivre le deuil et de faire face à la mort qui, sous ses multiples formes, fait effraction dans sa vie de manière à y introduire une tristesse incommensurable¹²⁰. Rappelons d'ailleurs que « la tristesse (comme tout affect) est la *représentation psychique de déplacements énergétiques* provoqués par des traumatismes externes ou internes¹²¹ ». De manière très éclairante pour nous, une autre citation de Kristeva dépeint avec justesse l'expérience du mélancolique, qui est très proche de celle de Joseph :

Fixé au passé, régressant au paradis ou à l'enfer d'une expérience indépassable, le mélancolique est une mémoire étrange : tout est révolu, semble-t-il dire, mais je suis fidèle à ce révolu, j'y suis cloué, il n'y a pas de révolution possible, pas d'avenir... Un passé hypertrophié, hyperbolique occupe toutes les dimensions de la continuité psychique. Et cet attachement à une mémoire sans lendemain est sans doute aussi un moyen de capitaliser l'objet narcissique, de le couvrir dans l'enclos d'un caveau personnel sans issue.¹²²

¹²⁰ Notons qu'il partage ce sentiment avec Françoise : « Malgré la tristesse qui ne la quittait plus depuis la mort de papa [...], maman semblait si heureuse que ces deux journées de fête et le retour chez nous, je les vécus comme de la beauté pure » (*VM*, p. 51).

¹²¹ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 30.

¹²² *Ibid.*, p. 71.

2.9.3. Un récit de soi

Dans *Le récit de soi*, Simon Harel affirme :

Écrire n'est pas la fabrique d'une identité dont l'on ajuste les vêtements lors du déroulement de la preuve que constitue la littérature : pièce testimoniale qui décrirait exactement les enjeux de la créativité. Écrire n'est pas plus une construction [...] qu'il ne s'agit de la transposition d'un référent extratextuel. L'acte d'écrire qualifierait plutôt, [...], la signature d'une œuvre qui aurait la singulière propriété de destituer l'identitaire.¹²³

« Destituer l'identitaire » : voilà exactement l'effet de l'écriture à laquelle s'adonne le protagoniste du *Vent majeur*, si tant est qu'une telle destitution révèle l'élan vertigineux, abyssal qui s'empare de l'être assigné à la demeure du deuil. Le récit de soi auquel se livre Joseph est d'autant plus vidé de toute tentative de produire une identité, de se complaire dans l'introspection, qu'il se caractérise par une écriture érodée en raison de la perte de la femme aimée, mais pourtant née de la mort elle-même. S'échafaude ainsi une prise de parole qui s'affirme comme un don en pure perte : don de soi à l'autre qui a désormais quitté ce monde. En même temps, cette prise de parole où se profile une agonie intérieure, une souffrance innommable, est loin d'être spectrale : elle redonne vie, constituant ainsi un témoignage qui permet à la fois la traversée du deuil de la femme aimée et celui de l'objet maternel.

Rappelons brièvement ses occurrences antérieures dans le roman. Prédominant dans la première partie du roman, le récit de soi, qui est associé à une temporalité décentrée, s'affirme tout autant dans les sections ultérieures. Dans la deuxième partie, la narration au « je » est remplacée par une narration à la troisième personne, changement qui a pour conséquence d'établir une distance entre la jeunesse du protagoniste et un moment particulier de sa vie adulte. Ici encore, la division intérieure de Joseph prédomine : la preuve en est qu'il se retrouve à « l'Hôpital des esprits ». Son conflit intérieur échappe donc au passage du temps, ce qui montre, une fois de plus, qu'il est intrinsèquement lié au temps de l'affect dont nous avons parlé plus tôt. Progressivement, les ancrages temporels émergent de nouveau, ce qui se manifeste par l'intégration de trois lettres à la fin de cette section, l'une de Véronique à

¹²³ Simon Harel, *Le récit de soi*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1997, p. 132-133.

Joseph, l'une de celui-ci à Françoise et enfin, une dernière lettre de Joseph à ses amies Dena et Rebecca. Retenons en particulier la lettre que Joseph adresse à Françoise, datée du 21 juin 1968 : grâce à celle-ci, le protagoniste masculin retrouve sa position de narrateur. Cependant, le narrateur est aussi un scripteur : il renoue avec le récit de soi par écrit, en exposant à sa mère les principaux événements qui l'ont amené à l'hôpital psychiatrique, de même que ceux qui l'amènent à en sortir dans un avenir très proche. Fait significatif, la lettre se termine par deux post-scriptum, dont le premier fait référence à la « *catastrophe* » :

P.S. Je ne t'ai pas dit pour la *catastrophe*. Toute cette histoire m'est revenue, comme un bassin de fantômes, me frapper en plein cœur. Quand je pense que je croyais tout ça réglé. Être meurtrier à onze ans – et n'avoir pas voulu tuer –, avoir vu sa propre mère assaillie par une brute violeur m'avait fait basculer, et comme à mon insu, dans une *autre* vie souterraine pour laquelle je ne pouvais naître. Cela, cette chose, est vraiment difficile à traduire en mots. Comme si ça s'était passé dans un lieu du monde où il n'y a plus de mots. Il me semble qu'on n'en a pas assez parlé, toi et moi. Toi, papa et moi. On avait sans doute peur que ça nous fasse trop mal. Aujourd'hui, je vois les choses autrement. De ça aussi, on reparlera. Si tu veux. Mille baisers et à tout bientôt. J'attends ton appel... (VM, p. 114)

Cet extrait, qui comporte une nouvelle référence à la « *catastrophe* », montre clairement que le passage du temps n'a pas effacé les effets douloureux de celle-ci chez le protagoniste. Au contraire, alors qu'il croyait « tout ça réglé », il avoue avoir été de nouveau submergé, assailli par « cette histoire [qui...] est revenue, comme un bassin de fantômes, [l]e frapper en plein cœur ». L'effraction du réel sous-jacente à l'expérience relatée est évoquée par les termes et expressions « basculer » et « à mon insu », qui en accentuent le caractère incontrôlable. Puis, le retour au présent est indiqué par les marqueurs temporels « aujourd'hui » et « à tout bientôt », et enfin par l'attente du protagoniste d'un appel de la mère. Allusion fort intéressante à l'appel que Joseph a perçu dans le regard maternel au moment du drame, l'appel *téléphonique* dont il est ici question indique la disponibilité permanente du fils face à tout appel de la mère : voilà ce que suggèrent les points de suspension. Signalons enfin qu'il n'est pas fortuit que la lettre adressée à Françoise soit placée vers la fin de la deuxième partie¹²⁴ : de cette manière, la boucle est bouclée entre les première et deuxième parties du roman. Tout

¹²⁴ La lettre en question est intégrée de la page 105 à la page 114, tandis que la deuxième partie se termine à la page 117.

se passe donc comme si Joseph demeurerait marqué par une crise personnelle très difficile à traverser, dont les résurgences sont imprévisibles et très éprouvantes.

Enfin, c'est d'un autre temps que nous entretenons la troisième partie du roman : celui de la mort, comme son titre l'indique (« C'est quoi la mort? »). S'il ne peut faire l'objet d'une expérience pour quiconque demeure vivant, le temps du deuil s'impose pourtant à celui qui a perdu un être cher. Foncièrement coloré par l'affect, ce temps spécifique est circonscrit par une série de lettres, au nombre de neuf, que le protagoniste adresse à l'Absente durant une période de dix ans, soit du 9 mai 1973 au 20 mars 1983. À l'image de ce dernier, dont la vie est fragmentée en divers tableaux, les lettres mettent en relief le travail du deuil, comme nous le verrons dans les pages qui suivent.

2.9.4. Une architecture textuelle fragmentée

De la première à la troisième partie du roman, le récit de l'histoire personnelle de Joseph est remplacé par un texte épistolaire où les creux temporels acquièrent une importance inédite. De la sorte, l'architecture textuelle contribue à la fragmentation.

Il est possible de rappeler, avec Françoise Van Roey-Roux, ce qu'engendrent les entrées disparates du journal pour saisir davantage l'impact de cette écriture intime sur le roman. S'il se rapproche des autres genres de la littérature intime que sont l'autobiographie, les mémoires et les souvenirs en raison des trois instances narratives qui le caractérisent – l'auteur, le narrateur et le personnage –, le journal se distingue pourtant de ceux-ci grâce à l'inscription de dates composant « l'ossature¹²⁵ » du texte, et l'écart temporel réduit entre le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation. Doté d'une visée rétrospective restreinte, le journal est écrit au quotidien, c'est pourquoi il constitue « une œuvre discontinue, composée fragment par fragment, dont chacun constitue un tout en soi, quoiqu'il puisse faire référence aux fragments antérieurs¹²⁶ ».

S'ajoutant à ces premiers traits, il faut en retenir deux autres : sa chronologie linéaire est plus soutenue que les genres apparentés et il rend compte d'une cohérence qui anticipe

¹²⁵ Françoise Van Roey-Roux, *La littérature intime au Québec*, Montréal, Éditions Boréal Express, 1983, p. 21.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 25.

parfois sur un futur ouvert et indéterminé¹²⁷. Ces commentaires relatifs au journal décrivent en partie ce qui est à l'œuvre dans *Le vent majeur*. Si l'architecture fragmentée révèle que les deuils et les ruptures vécus par Joseph se manifestent sur le plan de la structure romanesque, la chronologie linéaire est à la fois plus soutenue et plus floue : certes, elle comporte des datations qui la renforcent, mais les rares entrées du journal s'étendent sur une période de dix années. Celles-ci sont donc montrées de façon très parcellaire, soit à travers seulement neuf entrées. Par ce procédé textuel sont circonscrits, ici encore, deux temps divergents mais intrinsèquement liés, celui du quotidien et celui de l'affect, qui sont tous deux marqués par le travail de deuil. En ce sens, les diverses entrées du journal sont autant de « fragments [qui] présentent [...] une configuration de forces complexes de désir et de deuil et jouent tout autant de l'inscription que de l'effacement du sujet¹²⁸ ».

L'inscription-effacement du narrateur résultant de la présence du fragment fait donc état d'un double mouvement associé d'une part à une volonté d'ancrer le souvenir de la défunte et le deuil qui lui est conséquent dans le présent et, d'autre part, à un manque de contrôle face au *hors-temps* du deuil qui le submerge. Mis en scène de façon rétrospective dans la première partie, le temps est désormais elliptique, comme pour suggérer le caractère infini du deuil vécu. Si la mort de Véronique signe un arrêt du temps, c'est parce qu'elle renvoie à ce deuil antérieur mais toutefois omniprésent qu'est celui de l'objet maternel chez le protagoniste. En ce sens, l'étirement de la trame temporelle renvoie au *hors-temps* primordial de la « catastrophe », de manière à tisser des liens entre le début et la fin du roman.

Un extrait de la lettre du 9 mai 1973 rend compte de l'oscillation entre la maîtrise d'un quotidien ponctué par l'absence de l'être cher et l'aspiration par un gouffre où les paramètres temporels sont abolis, et où « l'irreprésentable de la mort¹²⁹ » domine. Joseph relate la tristesse incommensurable qu'il éprouve depuis la mort de Véronique, qui le fait « pleure[r] des larmes muettes et lance[r] des cris muets » (*VM*, p. 132), comme pour rendre corps à la

¹²⁷ Cette temporalité est associée à l'usage de temps verbaux suivants : le présent et le passé composé, et aussi le futur.

¹²⁸ Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, p. 46.

¹²⁹ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 38.

Muette d'autrefois. Acculé à la peine et à la colère, il tente de s'épancher en les adressant à la défunte « sous forme de mots, car seuls les mots [l]'apaisent » (*VM*, p. 133). Il fait donc le projet d'écrire « un *journal* voué à la mort, au Néant » (*VM*, p. 133), ce qui dénote un certain contrôle sur sa propre souffrance. Mais juste après, il avoue :

Je suis un désert qui attend l'éternité de l'eau. Je voudrais qu'on me redonne l'éternité, Véronique. Celle dont j'ai hérité, je n'en veux plus. Elle est coupée de mort en plein milieu. Je veux une autre éternité. Une éternité qui ne serait pas cette brisure de mort. Elle serait sans fin et coulante comme la mer. (*VM*, p. 133)

Être acculé au vide, à l'absence, à l'attente : voilà ce qui propulse le narrateur du côté du *hors-temps*. Tout en assignant à son journal une visée précise (aller un jour brûler les lettres sur la tombe de Véronique), qui introduit ici une prolepse, le narrateur avoue son impuissance et son désespoir. Il parvient donc, grâce à une écriture thérapeutique, à faire réapparaître la présence de la défunte par ses propres mots. En ce sens, il est possible d'y voir ce que Julia Kristeva décrit à propos de l'affect dépressif, à savoir qu'il « comble le vide et évince la mort, préservant le sujet tout autant du suicide que de l'accès psychotique¹³⁰ ». Ainsi, parce qu'il est « [c]onsécutif à la déflexion de la pulsion de mort, l'*affect dépressif* peut être interprété comme une défense contre le morcellement¹³¹ ». C'est bien une telle défense qui est mise en scène à travers le désir d'une éternité qui s'opposerait à la « brisure de mort » vécue. Joseph requiert un autre temps, infini et fluide, marqué par la plénitude (par contraste avec la rupture, que ce soit celle de la mort de l'autre ou celle de soi) : un temps qui sera, affirme-t-il, à l'image de la mer, qu'il faut lire, une fois de plus, comme la « mère ». Se trouve évoquée ici, de manière nostalgique (et poétique), la plénitude maternelle d'avant la séparation. Le désir d'une telle plénitude est d'ailleurs renforcé par l'adage rimbaldien « Je veux une autre éternité » dont Joseph est tributaire, et qui évoque l'absolu, la fusion ; autrement dit, le moment précédant la séparation entre mère et enfant, qui est aussi le moment précédant la chute de la maison paternelle.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹³¹ *Ibid.*, p. 29.

Les fractures textuelles, ces séparations qui agissent au cœur du roman, renvoient donc moins à la naissance¹³², première séparation dont tout humain fait l'expérience, qu'au désir de retrouver un espace-temps absolu, c'est-à-dire qui existe indépendamment de tout rapport avec autre chose. En ce sens, la perte de la mère, qui représente « une nécessité biologique et psychique, le jalon premier de notre autonomisation¹³³ », demeure inaccomplie : elle se trouve remplacée ici par « la mise à mort dépressive ou mélancolique du moi¹³⁴ ». Si une telle mise à mort n'est que partielle dans le cas de Joseph, ses effets sont néanmoins percutants. Dans cette perspective, les première et troisième parties de l'œuvre, où la narration au « je » est accompagnée de diverses ruptures temporelles, apparaissent ainsi comme une tentative unificatrice, un essai de raccord entre deux temps précis, l'avant et l'après relatifs à la séparation avec la mère, que la « *catastrophe* » cristallise, et que les deux garçons habitant au sein du narrateur incarnent.

Quant à la quatrième partie du roman, « Le petit sentier », qui en constitue l'épilogue, on y retrouve une synthèse temporelle des éléments constitutifs des parties précédentes :

Sa soirée terminée, quand tout fut calme et rangé dans la maison et qu'il put entendre les respirations régulières et profondes de Françoise et David, Joseph monta à l'atelier et ramassa, sans plus les lire, tous les papiers destinés au feu : journal et lettres de Véronique ; récit autobiographique de sa propre enfance, de même que ses lettres à Véronique écrites durant la dernière décennie. (*VM*, 195)

Dans cette citation, les papiers que rassemble Joseph portent l'inscription des principaux vecteurs temporels qui organisent récit : les « journal et lettres de Véronique » renvoient à la deuxième partie ; le « récit autobiographique de sa propre enfance » se rapportent à la première partie ; enfin, « ses lettres à Véronique écrites durant la dernière décennie » relèvent de la troisième partie. Ces différentes sections, on l'aura compris, condensent la vie entière du narrateur à partir de certains éléments-clefs, dont les principaux sont la « *catastrophe* », la rencontre de Véronique, son décès et le long deuil sur lequel il s'ouvre. Que les documents qui en portent les traces soient destinés à être brûlés, cela indique bien que Joseph parvient

¹³² Comme l'indique Jacques André, « [c]'est devenu une grande banalité que de relier la séparation à la première d'entre elles, la naissance ». Jacques André, « L'empire du Même », p. 21.

¹³³ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 38.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 39.

alors au seuil d'une nouvelle étape de sa vie, marquée par l'accomplissement du deuil. Aussi, cet accomplissement s'accompagne d'une perte d'ancrages imaginaires et affectifs associés à des temps antérieurs : celui précédant la séparation avec la mère, comme celui précédant la séparation avec la femme aimée. En résulte la (ré)appropriation d'une trajectoire subjective dépouillée de sa fixation au passé. En ce sens, le titre de cette section, « Le petit sentier », évoque le chemin tenu qui s'ouvre devant Joseph, une fois qu'il parvient à l'accomplissement du deuil de la femme aimée.

Si l'extrait cité nous informe qu'il se prépare à mettre à l'œuvre le rituel consistant à brûler les lettres composées depuis dix ans sur la tombe de Véronique (rituel annoncé à quelques reprises dans la troisième partie), et confirme de ce fait que le deuil vécu a atteint son terme, il est frappant de remarquer que ses premières lignes introduisent des similitudes frappantes entre la troisième et la première parties du roman. Plusieurs éléments composant celle-là rappellent en effet celle-ci : c'est le cas du temps, du lieu, de l'ambiance et du contexte du récit. La troisième partie s'amorce à la fin de la soirée (« Sa soirée terminée »), comme c'était le cas de la première, qui débutait au moment où le narrateur « venai[t] probablement de [s]'endormir » (*VM*, p. 11). De plus, les deux scènes ont lieu dans la maison familiale où vit Joseph, au cours de l'enfance d'abord (lorsqu'il est le fils à qui revient *par défaut* la place du père) et de l'âge adulte ensuite (lorsqu'il est lui-même le père d'un fils). Dans ces espaces règnent l'ordre et le calme : « quand tout fut calme et rangé » fait ainsi écho à la phrase d'ouverture « Seuls et tranquilles nous étions, maman et moi » (*VM*, p. 11). Enfin, les deux récits prennent place dans le contexte familial, dont la maison est le symbole par excellence.

À ces éléments similaires s'en ajoutent toutefois d'autres, de nature divergente : par exemple, le changement de narration, de la première personne du singulier à la troisième personne du singulier, opère une distanciation face aux événements appartenant à un passé douloureux. De la sorte, se déploie une perspective différente face au passé : tandis que son actualité semble percutante dans la première partie, on remarque qu'il en va tout autrement dans la troisième, où les événements sont transcrits au lieu de faire l'objet d'un récit. Autrement dit, les événements douloureux ayant ponctué la vie du narrateur, au lieu d'être ressassés par le biais du souvenir, sont désormais compilés dans les archives personnelles du protagoniste. Un autre élément divergent est le contexte familial où naît le récit. Tandis qu'il

s'agissait, dans la première partie, d'un contexte de rupture marqué par l'absence du père (Léopold) et la présence simultanée de la mère (Françoise) et du fils (Joseph), il est dorénavant question, dans la troisième partie, d'un contexte unifié, où la co-présence du père (Joseph), du fils (David) et de la grand-mère (Françoise) domine. Un retournement magistral s'effectue donc entre ces deux parties : alors que l'absence du père était l'occasion favorable à l'effondrement de la structure familiale dans la première partie, la présence du père génère à la fois la sécurité des proches et la recreation de soi dans la deuxième partie. À la fin du roman, Joseph est lui-même le père d'un fils, et il est en mesure de veiller sur lui et Françoise¹³⁵. Est-ce à dire qu'il réussit à édifier une nouvelle maison qui est destituée des aspects négatifs de la maison du père ? Nous le pensons bien. Bref, en renouant avec des éléments qui figuraient au début de l'histoire, le roman illustre la difficile séparation entre mère et fils, et ouvre un questionnement concernant la possibilité, chez le fils, de transcender le deuil de l'objet maternel tout en demeurant ultimement proche de la mère.

2.9.5. Le temps, la mort et le féminin-maternel

Il convient de faire un parallèle ici entre la mise en oeuvre du temps dans le roman et la description de la subjectivité féminine que propose Julia Kristeva dans « Le temps des femmes », où elle fournit des éléments susceptibles d'enrichir notre réflexion :

Quant au temps, la subjectivité féminine semble lui donner une mesure spécifique qui, de ses multiples modalités connues par l'histoire des civilisations, retient essentiellement la *répétition* et l'*éternité*. D'un côté : cycles, gestations, éternel retour d'un rythme biologique accordé à celui de la nature. [...] De l'autre : une temporalité massive, sans faille et sans fuite. Elle a si peu à voir avec le temps linéaire que le nom même de temporalité ne lui convient pas. Englobante et infinie comme l'espace imaginaire, elle fait penser au Kronos de la mythologie d'Hésiode qui, fils incestueux, couvrait de sa présence compacte toute l'étendue de Gaia pour la séparer d'Ouranos le père.¹³⁶

¹³⁵ Dans les deux cas, cependant, l'absence d'un tiers (Léopold, Véronique) renforce la proximité entre la mère et le fils.

¹³⁶ Julia Kristeva, « Le temps des femmes », p. 303.

Il est frappant de constater que ce sont justement ces deux temporalités qui circonscrivent le parcours de Joseph : d'un côté, celui-ci est pris dans les affres de la répétition ; de l'autre, il aspire à leur transcendance en souhaitant retrouver l'éternité. Fait important, Kristeva précise que « [c]es deux types de temporalités, cyclique et massive, sont traditionnellement liées à la subjectivité féminine pour autant qu'elle est pensée comme nécessairement maternelle¹³⁷ ». Dans la vie du narrateur, ces deux temporalités sont les pôles adjacents d'une même dialectique balisant l'univers maternel. Ainsi, le rapport au temps chez Joseph demeure endigué, d'un côté comme de l'autre, dans cet univers. Signe de sa longue incapacité à traverser le deuil de l'objet maternel, Joseph, à l'instar de Kronos, aspire à cette « temporalité sans faille et sans fuite » qui caractérise l'union – ou, à tout le moins, le rapprochement imaginaire – avec la mère, tout en étant soumis à l'épreuve d'un temps dédoublé où il s'abîme :

Je me sens devenir double puisque, parfois, Joseph est là pour tous, sans que rien n'y paraisse. Comme si le « prisonnier » jouissait d'un congé, le temps d'une permission. Cela se passe même tout le temps, avec David, avec maman, les amis au travail, comme si cette zone de moi-même où le reclus n'avait pas de demeure envahissait en douce tous les autres pourtant toujours là, tu comprends ? (*VM*, p. 137)

Un autre passage, daté du 20 mars 1983, confirme l'actualité du deuil dans sa vie, dont le caractère répétitif, c'est-à-dire *perdurant*, est mis en relief grâce au deuil primordial qu'est la mort de Véronique : « Comme dans les accouchements, dans la plainte ou le cri, j'ai enfanté tous mes chagrins et m'en suis délivré, me sentant chaque fois devenir la foule des femmes du monde, tout en me sachant homme, le deuil ultime est androgyne, c'est ce que j'ai éprouvé au long de ces années » (*VM*, p. 182). Il est étonnant que Joseph utilise la métaphore de l'accouchement (et celle de l'enfantement) pour parler des deuils qu'il a vécus. Si ces aspects précis peuvent être perçus comme le résultat de l'empreinte maternelle sur son discours, c'est surtout parce qu'ils évoquent, ici encore, ce temps antérieur à la séparation entre mère et fils, moment précédant le deuil du « *premier Autre*¹³⁸ » qui demeure le point focal du narrateur. La présence du syntagme « la foule des femmes du monde » indique qu'il attribue aux

¹³⁷ *Ibid.*, p. 303.

¹³⁸ Jacques Hassoun, *Les passions intraitables*, Paris, Éditions Flammarion, 1993, p. 29.

femmes le pouvoir de transcender la douleur, d'outrepasser le deuil. Tout en étant intrinsèquement liée au deuil de l'objet maternel, donc, sa croyance aux femmes du monde se révèle foncièrement positive : elle présente un nouveau regard masculin sur celles-ci, signe qu'un nouveau dialogue entre les sexes s'établit dans l'écriture de Gagnon au tournant du XXI^e siècle.

Bref, que le rapport au temps noue des corrélations rigoureuses avec la vision du monde désormais fragmentée de Joseph, cela se trouve confirmé par la forme hybride du roman. Les déplacements temporels font éclater, en effet, l'idée d'une temporalité linéaire qui correspond à la dimension historique du récit de soi qu'entreprend le narrateur dans la première partie. Plus que de simples irrégularités, ce sont des ruptures, des bris qui apparaissent au fil du texte, complétées par des mouvements de va-et-vient entre un passé ancien, celui de la jeune enfance, et un autre plus récent, celui de la fin de l'adolescence. La fragmentation du texte, donnée récurrente de plusieurs œuvres de Gagnon, correspond ainsi, de prime abord, à une perte de repères spatio-temporels générale (celle-ci faisant suite à la « *catastrophe* »), et ensuite à la quête d'une subjectivité unifiée, caractérisée par la transcendance du conflit intérieur du personnage, comme l'indique l'assemblage des divers morceaux du journal dans la troisième partie. Or, la transcendance à laquelle aspire Joseph se réalise grâce au passage du temps, et à l'écriture des lettres à la défunte.

En somme, en mettant en scène un protagoniste masculin tributaire d'une filiation rompue, dont la destinée se cristallise dans la scène originaire de la « *catastrophe* », Gagnon propose une relecture de la tragédie oedipienne qui prend sens à travers l'effondrement de la maison du père, auquel répond la traversée complexe du deuil de la mère qui mène, au final, au rétablissement de la maison du père, une maison dorénavant débarrassée de ses anciennes emprises. Ainsi, elle confère de nouvelles avenues à la représentation du protagoniste masculin dans le roman québécois au féminin des années 1990. S'il est vrai que l'homme éprouve désormais la difficulté de se situer, une fois les repères traditionnels de la masculinité tombés, l'auteure montre bien, à travers l'exemple de Joseph, que la crise vécue comporte des enjeux psychiques de première importance. En cela, le roman illustre que celle-ci ne saurait être réductible à une crise identitaire ; en cela, il se présente comme un roman de la crise personnelle traversée.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que ce texte met en perspective les relations mère-fils et mère-fille. Dans les deux cas, le deuil de la mère est central. Or, son inaccomplissement comporte des enjeux mortifères pour la fille comme pour le fils : Joseph se retrouve balloté dans une trajectoire douloureuse et erratique après la « catastrophe », tandis que Véronique souffre de la maladie et du mutisme après avoir incarné l'idéal maternel de la perfection. On constate donc que ce deuil, qui est difficile à traverser dans les deux cas, est davantage mortifère pour la fille que pour le fils : le fait que Véronique soit brimée dans son art, tandis que Joseph est propulsé vers la création picturale, le montre bien. Enfin, le texte pose certaines interrogations concernant les enjeux psychiques associés à la relation mère-fille. En illustrant un personnage féminin qui éprouve la menace de dévoration, alors que celle-ci est généralement attribuée aux fils, il invite les créatrices à explorer de nouvelles façons de dépeindre ce rapport, qui font éclater les paradigmes de l'identité sexuelle.

Pour terminer ce chapitre, citons un extrait du *Deuil du soleil* qui fait écho à la difficile traversée du deuil de la mère dans *Le vent majeur* :

Pendant que la ville grouille et geint sirènes au vent, des mères à la fenêtre parlent aux étoiles, fixent leurs yeux aveugles. Et les pères, venus en catastrophe, sont déjà repartis. En plein deuil, une mère a vu l'étoile polaire glisser sur Vénus. Ça arrive rarement. À l'équinoxe vernal seulement, quand on regarde la voûte, direction nord-ouest. La peau des mères devient frémissante, tremblante de ce frôlement d'étoiles d'habitude lointaines. La peau des mères, sanglot de soie dans la musique céleste de la nuit. Les mères des fils en allés trop tôt deviennent alors tragiques. Elles savent que ces garçons ont traversé, aveugles aussi, l'ultime passage. Pour se consoler, certaines disent : « Mon enfant peut maintenant parler aux étoiles. » Elles dansent et chantent face à l'univers muet comme les tombes. Elles ont l'étrange don, ces mères-là, de ne pas désespérer. Les fils n'ont pas su cette confidence des mères. En pure énigme, ils sont partis. (*DS*, p. 168)

CHAPITRE III

UN HABIT DE LUMIÈRE OU LA FUSION TRAGIQUE AVEC LA MÈRE

Au cours des pages précédentes, nous avons vu que le rapport mère-fils dans *Le vent majeur* est montré sous l'angle d'un deuil de la mère chez le protagoniste masculin. Héritier d'une maison du père détruite, le fils est profondément troublé par cette expérience qui le laisse devant le vide, c'est-à-dire devant l'absence de repères pour construire sa masculinité. Pour cette raison, il lui est difficile de traverser ce deuil, qui se répète sous une forme nouvelle lorsque la mort de la femme aimée survient de manière prématurée, inattendue et accidentelle. En rendant compte, tout au long du roman, les nombreux décalages temporels, de même que l'exploration de divers espaces qui rappellent l'espace maternel, dont l'espace créateur. Tout autre est la représentation de la relation mère-fils dans *Un habit de lumière*, où la fragmentation du fils ne se donne pas à lire à travers une temporalité perturbée et un parcours dans des espaces évoquant le maternel, mais plutôt grâce à la pluralité narrative et les impasses d'une trajectoire étouffée. Si, en raison de la technique narrative utilisée, le roman d'Hébert se distingue du *Vent majeur*, on remarque cependant qu'il partage un trait déterminant avec celui-ci : il met l'accent sur le point de vue du fils. Comme le fait remarquer Anne Ancrenat, « [s]aisi dans le processus dynamique de sa propre recherche identitaire, Miguel se révèle bien être le centre de perspective du roman, son "point zéro" par rapport auquel tous les dieux, tous les autres, deviennent proches ou lointains¹ ». De plus, on retrouve aussi, dans ce roman, une idée directrice qui s'apparente à celle du *Vent majeur*, celle de la nostalgie du bonheur perdu, qui est associée à la figure du double.

Notre analyse, parce qu'elle s'attarde au roman de Hébert sous un angle peu étudié, revêt un intérêt certain. Pour le démontrer, il suffit de rappeler les principales perspectives selon lesquelles l'œuvre a été étudiée. Si l'on doit à Marie-Ève Lefebvre une analyse fort

¹ Anne Ancrenat « L'effritement de soi dans *Un habit de lumière* », *Le temps sauvage selon Anne Hébert, Cahiers Anne-Hébert n° 6*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, 2005, p. 120-121.

intéressante des liens familiaux dans ce roman², on constate toutefois que de façon unanime, les critiques se sont davantage intéressées à la problématique identitaire qu'il recouvre, sous ses diverses formes : socio-économique, culturelle, féministe et sexuelle. Ainsi, la critique d'inspiration féministe matérialiste a insisté sur la double aliénation, identitaire et économique, que vivent les personnages du roman. Selon Isabelle Boisclair, c'est l'économie face au système capitaliste qui structure le roman : Anne Hébert tenterait ici d'adopter « une prise de position vis-à-vis de ce système³ ». La critique axée sur les études culturelles a remarqué quant à elle que le roman peut être lu dans trois perspectives culturelles divergentes : celles de l'Espagne, de la France, et une troisième qui dénonce les identifications sociales et culturelles brimant les échanges entre les cultures⁴. Enfin, la question de l'identité sexuelle, à la fois masculine et féminine, a été illustrée sous l'angle du vêtement par Annabelle Rea⁵. En dépit de la valeur manifeste de ces analyses, on constate une lacune : le lien mère-fils dans ce roman n'a fait l'objet d'aucune étude. Pourtant, il ne fait aucun doute qu'une analyse sur le sujet s'impose : cela, non seulement parce qu'il se situe au cœur du roman, mais aussi en raison de l'intérêt qu'ont suscité la maternité et les relations entre mère et fille dans les autres œuvres d'Hébert au cours des dernières années⁶.

Ce chapitre est divisé en cinq sections. Il s'agira, dans une première étape intitulée « Prémisses de lecture », d'examiner les liens entre « Le torrent » et *Un habit de lumière*, de brosser le tableau des liens mère-fils chez Hébert pour enfin présenter la composition du

² Marie-Ève Lefebvre, « La déviance comme moyen de libération : étude des conflits intérieurs de la femme-mère dans *Kamouraska*, *Les enfants du sabbat* et *Un habit de lumière* d'Anne Hébert », mémoire présenté comme exigence partielle à la maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, 153 p.

³ Isabelle Boisclair, « Aliénations identitaires, aliénations économiques dans *Un habit de lumière* d'Anne Hébert », *Revue Voix et images*, n° 85, 2003, p. 115.

⁴ Ellen W. Munley, « *Un habit de lumière* in the Light of Three Cultural Perspectives », dans Janis L. Pallister (dir.), *The Art and Genius of Anne Hébert : Essays on Her Works*, Fairleigh Dickinson University Press, 2001, p. 121.

⁵ Annabelle Rea, « *Un habit de lumière* : vêtement et désir chez Anne Hébert » (à paraître aux Éditions Guernica de Toronto). Je remercie Madame Rea de m'avoir permis de lire son texte avant qu'il ne soit publié.

⁶ Signalons notamment : Lori Saint-Martin, « Les premières mères, *Le Premier Jardin* », *Revue Voix et images*, vol. 20, n° 3, printemps 1995, p. 667-681; Anne Fonteneau, « Le métaféminisme dans *Le premier jardin* d'Anne Hébert », *Anne Hébert et la modernité, Les Cahiers Anne-Hébert* n° 2, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, p. 127-143.

roman. Une deuxième étape sera consacrée à l'étude de la mère et du fils dans le roman. On plongera ensuite au cœur de l'analyse en abordant le double mère-fils qui s'y déploie. Cela nous conduira à exposer de quelle manière l'émergence de l'*Unheimlich* dans l'histoire racontée provoque la chute du double. Enfin, la dernière section révélera l'existence d'un double antérieur, à savoir le double prémédité entre père et fils.

PREMIÈRE PARTIE

PRÉMISSSES DE LECTURE

Du torrent à Un habit de lumière

On sait que la relation entre mère et fils est une préoccupation maîtresse chez Anne Hébert, qui la dépeignait déjà en 1945 dans la nouvelle « Le Torrent », où elle brossait le tableau d'un enfant tenu en captivité par une mère monstrueuse. Il n'est certes pas fortuit de constater que cette préoccupation amorce et clôt une œuvre magistrale : si « Le Torrent » a révélé, pour la première fois dans la littérature québécoise, la haine infinie, toute proche de l'horreur, d'une mère envers son fils, *Un habit de lumière* a transposé le dénouement tragique de ce lien quelque cinquante ans plus tard⁷. Entre les deux textes, donc, « [l]a boucle est bouclée : de François à Miguel, l'échec du désir est présenté comme étant irrémédiablement lié à la mère⁸ ».

Plusieurs critiques ont perçu d'importantes similitudes entre ces textes. Comme elles sont susceptibles de mettre en lumière le roman tardif de l'auteure, il importe, dans un premier temps, de les énumérer : il s'agit du protagoniste masculin, de la relation mère-fils, des lieux dépeints et de la technique narrative utilisée. À propos des ressemblances entre les protagonistes masculins, il est intéressant de rappeler que Marilyn Randall voit en Miguel une « figure du poète⁹ », tout comme l'est, selon elle, François. Que ni l'un ni l'autre ne déclame des vers, cela importe peu : car « [l]a poésie ne s'explique pas, elle se vit¹⁰ », comme le disait

⁷ Entre ces deux œuvres, l'auteure a aussi offert une représentation troublante de ce rapport parental dans *L'enfant chargé de songes* (1992).

⁸ Helena M. da Silva, « Du Torrent à *Un habit de lumière* : les enjeux de la dynamique maternelle chez Anne Hébert », *Traductions d'Anne Hébert, Cahiers Anne Hébert n° 3*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, 2001, p. 142.

⁹ Marilyn Randall, « Figures du poète chez Anne Hébert : fils maudits et filles de lumière », *Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert, Cahiers Anne-Hébert n° 5*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, 2004, p. 68.

¹⁰ *Ibid.*, p. 68. Randall cite l'œuvre poétique de Hébert, 1950-90, 1992.

justement Hébert dans son œuvre poétique. Par « figure du poète », il faut donc entendre des « poètes manqués qui partagent tous le statut de fils "maudits", à savoir des fils frappés d'une malédiction née d'une mère dévorante dont ils ne peuvent se débarrasser¹¹ ». À cet égard, on pourrait dire de Miguel la même chose que Hébert mentionnait à propos de Julien dans une entrevue accordée à Lise Gauvin : « Il aurait pu être écrivain. Il aurait pu être un homme dans la vie. Quelque chose est arrivé, qui l'a empêché de se réaliser¹² ». On comprend davantage, ici, que la critique utilise cette expression pour qualifier les fils assoiffés d'absolu, mais néanmoins ravagés par le lien à la mère. Or, de tels personnages sont très présents dans l'univers hébertien.

Un peu dans le même ordre d'idées, Anne Ancrenat remarque que Miguel et François partagent une « solitude extrême¹³ ». De plus, la critique établit une analogie entre les personnages d'Amica et de Jean-Ephrem de la Tour : d'après elle, celui-ci jouerait dans le roman le rôle qui revenait à celle-là dans la nouvelle, et qui consiste à « représente[r] le double maternel obscur et libérateur¹⁴ ». Concernant ces tiers, Van Zwoll affirme que « [t]out comme François Perreault, Miguel cherche à entrer en contact avec quelqu'un en dehors de sa famille. Il réussit, grâce à Jean-Ephrem de la Tour¹⁵ ». En dépit de ces ressemblances, toutefois, il importe, selon nous, de signaler d'entrée de jeu une différence notable entre les deux « poètes manqués » : tandis que François cherchait désespérément une issue à la séquestration maternelle, Miguel s'identifie à sa mère au point d'entretenir une relation fusionnelle avec celle-ci.

Cependant, il faut bien avouer que « [l]es rapports entre Miguel et sa mère, Rose Alba Almevida, semblent aussi difficiles que ceux entre François et Claudine¹⁶ ». Il en est ainsi car

¹¹ *Ibid.*, p. 68.

¹² *Ibid.*, p. 69. L'auteure cite Lise Gauvin, « Entrevue avec Anne Hébert », dans Madeleine Durocq-Poirier (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, Éditions L'Hexagone, 1997, p. 225.

¹³ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 114.

¹⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵ Lisa R. Van Zwoll, « Mort, meurtre et maternité : "Le torrent" et *Un habit de lumière* », dans *Anne Hébert et la critique, Cahiers Anne-Hébert n° 4*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, 2003, p. 141.

¹⁶ *Ibid.*, p. 137.

la relation mère-fils comporte des enjeux mortifères évidents dans les deux cas. Selon Van Zwoll, c'est l'emprisonnement de la mère, et plus précisément « la tension entre la femme et le devoir maternel¹⁷ », qui se situe au cœur de ces textes. De plus, à l'emprisonnement de la femme s'ajouterait celui du fils : « Dans "Le torrent" et *Un habit de lumière*, affirme la critique, la destruction réciproque de la mère et de l'enfant provient de l'oppression qu'ils partagent¹⁸ ». Dans ce contexte, faut-il s'étonner que ces textes soient « empreints de colère maternelle¹⁹ » ? En réalité, tout se passe comme si « [l]a maternité décrite par Anne Hébert laiss[ait] voir les émotions des mères, mais à l'intérieur d'une société intolérante²⁰ ». Par ailleurs, si Claudine et Rose-Alba tentent de refaire leur vie à travers leur fils, toutes deux parviennent à un résultat navrant, à savoir « la vacuité d'une telle quête²¹ ». Enfin, on constate que la situation des fils n'est guère prometteuse. Randall, qui voit en plusieurs d'entre eux des poètes, signale que ceux-ci « ne "fonctionnent" pas²² » :

François, Michel et Bernard restent dans un état enfantin où la mère dévorante, comme toute autre figure maternelle, a tué le désir et, par le fait même, toute poésie. Et si le désir est la condition essentielle de la quête de l'absolu, la poésie fait figure de substitut au désir de la mort puisqu'elle la sublime. Mais, chez ces fils, aucune sublimation n'est possible et la séparation avec la mère n'aura pas lieu. Poésie et désir de la vie semblent donc, du moins chez les fils, antinomiques.²³

Bref, une seule conclusion s'impose : « Le fait d'être né mâle ne change en rien la détresse à laquelle François et Miguel sont soumis²⁴ », pour reprendre les termes de Van Zwoll.

Une troisième similitude entre ces œuvres se rapporte aux lieux : Ancrenat remarque avec pertinence qu'*Un habit de lumière* « déploie une géographie qui n'est pas sans rappeler

¹⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

²⁰ *Ibid.*, p. 132.

²¹ *Ibid.*, p. 142.

²² Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 67.

²³ *Ibid.*, p. 67.

²⁴ Lisa R. Van Zwoll, *loc. cit.*, p. 143.

celle du "Torrent"²⁵ ». Il en est ainsi car « [l]e monde clos et isolé de Claudine et François Perreault fait place à la société parisienne, chez la famille Almevida, dans *Un habit de lumière*²⁶ ». Ainsi, les lieux du roman rappellent de manière évidente ceux de la nouvelle : « La cour de la ferme de Claudine où se déroulait le combat entre les forces du bien et du mal est remplacée par le lieu mythique de l'arène, espace potentiel où Miguel pourrait sortir vainqueur de ce combat pour et contre sa mère²⁷ ». Car il est vrai qu'« [i]l s'agit bien pour lui de fissurer les parois de son présent, de se sauver de l'ici-maintenant qui, sans point de référence, est "nulle part"²⁸ ». En raison de ces premières analogies, « [o]n serait tenté de continuer ici le parallèle en voyant dans *Un habit de lumière* non plus "les prolégomènes à une vocation d'écrivain" mais une sorte de testament²⁹ ». Or, si la réflexion tardive (1999) que poursuit de Hébert à propos de l'écriture aspire à « la connaissance de l'acte poétique comme moyen de disposer du temps, moyen de trouver la voix narrative donnant le ton juste pour "s'engouffrer" dans le réel et débusquer le "surréal"³⁰ », on peut se demander, à l'instar d'Ancrenat, comment *Un habit de lumière* la met en œuvre. Selon la critique, la technique narrative privilégiée par l'auteure produit, dans les deux cas, une fragmentation textuelle qui s'accorde avec celle du personnage. Citons l'extrait où elle explique ce phénomène :

La technique narrative privilégiée par Anne Hébert atteint à un dépouillement qui place l'écriture de ce texte à la frontière du monologue et de la représentation théâtrale. Le texte est parlé, joué, monologué devant nous, car il s'agit bien d'un spectacle construit comme s'il était donné en direct et cette mise en scène de la "tyrannie du direct" imposée principalement par Rose-Alba et Jean-Éphrem de la Tour, détruit la distance, viole l'intimité et abolit l'espace essentiel à la circulation du regard de l'autre sur soi. Ainsi théâtralité, chaque monologue présentifie "le spectacle de la vie" auquel participe Miguel sans éprouver sa présence au monde. Dans *Le torrent*, Anne Hébert fait dire à son héros "Je touchais au monde par fragments" (*T*: 9), affirmation représentée dans *Un habit de lumière* par la fragmentation même du texte,

²⁵ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 113.

²⁶ Lisa R. Van Zwoll, *loc. cit.*, p. 137.

²⁷ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 113.

²⁸ *Ibid.*, p. 121.

²⁹ *Ibid.*, p. 114. La critique cite François Gallays, « Relire "Le torrent" d'Anne Hébert, Pourquoi diable ? », *Diffractions: romans et nouvelles du Québec: études*, Orléans (Ontario), Éditions David, 2000, p. 340.

³⁰ *Ibid.*, p. 115.

fragmentation qui respecte la chronologie puisque nous suivons Miguel, de l'âge de six ans à la fin de son enfance, lorsqu'il atteint quinze ans.³¹

En dépit de la fragmentation du texte, cependant, il faut souligner qu'Hébert respecte le caractère linéaire du temps raconté car

cela fait partie de sa stratégie énonciative : se servir du cadre temporel d'un présent sans profondeur, tout absorbé par un avenir déjà prévu, donc déjà là, et aménager des espaces vers le temps profond, ce temps "du mouvement de l'être", là où se joint la dimension du symbolique par rapport à l'imaginaire. C'est ce temps-là qui est perpétuellement brisé par les changements de points de vue et l'absence de dialogues entre les personnages.³²

Ces premiers éléments, tout en nous aidant à cerner les ressemblances qui caractérisent "Le Torrent" et *Un habit de lumière*, nous permettent de saisir d'entrée de jeu certains aspects relatifs au traitement littéraire du rapport mère-fils chez Hébert. Si, comme nous venons de le voir, celui-ci est central dans ces deux textes, il faut cependant préciser qu'il s'impose ailleurs dans sa production littéraire. Pour le comprendre davantage, continuons maintenant avec sa mise en contexte dans l'ensemble de l'œuvre hébertienne.

Mère et fils dans l'œuvre d'Anne Hébert

À la différence de Madeleine Gagnon, Anne Hébert n'a pas connu l'expérience de la maternité : aussi ce rapport revêt-il une signification fort différente chez elle. À titre d'exemple, l'auteure n'aspire pas, dans sa démarche scripturaire, à transmettre quelque chose à ses fils par le biais de l'écriture. Pour cette raison, le rapport à la maternité appartient entièrement à la fiction, et ne recouvre aucune dimension autobiographique évidente. Cependant, comme chez Gagnon mais de façon très différente, il demeure associé à la mort. À cet égard, Marilyn Randall, dans son article portant sur les « Figures du poète chez Anne Hébert », note avec pertinence une dimension significative, à savoir que la relation entre mère et fils est intimement liée à la mort dans plusieurs œuvres de Hébert. La critique souligne

³¹ *Ibid.*, p. 115-116.

³² *Ibid.*, p. 117-118.

ainsi que dans "Le Torrent", le personnage du fils « n'échappera pas à l'emprise maternelle dont le plein pouvoir est suggéré par l'apparition du visage de la mère à la place du sien quand il cherche à se voir dans les eaux du torrent³³ ». Elle remarque ensuite que « *Héloïse et L'enfant chargé de songes* commencent tous deux par l'apparition de la mère morte devant le fils au moment où ce dernier accomplit le geste par lequel il souhaite se libérer d'elle³⁴ ». En outre, elle souligne que « [l]a fixation sur la mère, que partagent François, Bernard et Julien, joue également dans le contexte des *Chambres de bois* : la mère mystérieuse, évacuée très tôt et du récit et de la vie des deux enfants abandonnés, est remplacée par la sœur, Lia, à travers le pacte de l'enfance³⁵ ». À ces premiers exemples, il faudrait encore ajouter ceux des romans *Les enfants du sabbat* et *Est-ce que je te dérange?*, où la mère jouit du pouvoir qu'elle exerce sur son fils dans chaque cas. Rappelons que ce pouvoir est explicite dans *L'Enfant chargé de songes* : « Ce n'est qu'à la naissance de Julien qu'elle a commencé d'exercer un pouvoir, non plus sur les objets rebelles de sa maison, ni sur son mari fugueur, mais sur un être vivant bien à elle, sorti de ses entrailles³⁶ ». On remarque alors que la domination maternelle établit un rapport de forces semblable à celui qui existe entre un prédateur et une proie : car « si on les dérange, les mères renardes mangent leurs petits, pour les protéger » (*ECS*, p. 94), ainsi que l'affirme Lydie, dans une mise en garde faite à Julien et sa sœur contre leur mère.

Que le rapport mère-fils évoque l'abolition des frontières entre l'humain et l'animal, cela signifie qu'il tend à déjouer l'interdit de l'inceste, principe fondateur de l'institution familiale. Or, un tel scénario constitue précisément la toile de fond des *Enfants du sabbat*, où la parole d'un « oracle venu du fond des temps » énonce que « LE PLUS GRAND SORCIER EST CELUI QUI NAÎT DE LA MÈRE ET DU FILS³⁷ », ce qui autorise le passage à l'acte incestueux. L'extrait suivant en rend compte de manière troublante : « L'enfant se couche de tout son long sur la terre de sa naissance. La mère se dégage doucement et retourne le corps

³³ Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 69.

³⁴ *Ibid.*, p. 69.

³⁵ *Ibid.*, p. 70.

³⁶ Anne Hébert, *L'Enfant chargé de songes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 31. Dorénavant, toute référence à ce roman sera indiquée par le sigle *ECS*, suivi de la page citée.

³⁷ *Id.*, *Les Enfants du Sabbat*, Montréal, Éditions Boréal, 1975, p. 96. Dorénavant, toute référence à ce roman sera indiquée par le sigle *ES*, suivi de la page citée.

de son fils. Elle se couche sur lui, se livre aux caresses les plus tendres qu'elle ait jamais prodiguées. L'enfant pleure. Il dit qu'il a froid et qu'il a peur » (ES, p. 99). Dans *Les fous de Bassan*, le Pasteur en éprouve plutôt les délectations, sous un mode fantasmatique : « Felicity Jones, ma mère, mon amour³⁸ », affirme-t-il.

Dans une perspective divergente, celle de l'« enfant de remplacement³⁹ », *Est-ce que je te dérange ?* reprend l'idée que la mère a un pouvoir de vie et de mort sur le fils : « la mer gelée⁴⁰ » qui gît au sein du narrateur, Edouard Morel, est effectivement la cause d'un ravage intérieur. « Et si la chaleur de ma mère se réveillait, la douce chaleur de sa tendre, douce, chaude poitrine là où j'appuie ma joue en rêve, toute la vie me serait rendue d'un coup » (ED, p. 136), affirme-t-il à la fin du roman, où l'on apprend qu'il a été rejeté par sa mère dès sa naissance, car il « ne ressembl(ait) pas à l'Autre » (ED, p. 137), le fils précédent « mort depuis peu » (ED, p. 137)⁴¹. Dans ce contexte, où la mère n'a pas fait le deuil de l'enfant mort, qui représente une figure exemplaire et irremplaçable, le fils suivant n'a d'autre choix que celui de s'effacer : « Autant me résigner à n'être pas » (ED, p. 137), affirme avec tristesse Edouard⁴². À la « mer gelée » qu'évoque Edouard répond le « froid » qui s'empare

³⁸ Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 36. Les références ultérieures à ce roman seront indiquées par le sigle *FB*, suivi de la page citée.

³⁹ Cette notion issue des études psychopathologiques a été développée notamment par Maurice Porot dans son ouvrage *L'enfant de remplacement*, Montréal, Éditions Sciences et Culture, 1994, 246 p. Sylvie Boyer, qui a analysé le roman *Est-ce que je te dérange ?* en la faisant intervenir, rappelle que « l'enfant de remplacement, institué en lieu et place de l'enfant mort, se trouve prisonnier d'une identification mortifère et d'un deuil pathologique, d'un deuil non fait de la part des parents ». Voir Sylvie Boyer, « Legs d'une mémoire gelée : la mise en jeu du traumatique et du mémoriel dans *Est-ce que je te dérange ?* d'Anne Hébert » dans Caroline Désy, Sylvie Boyer et Simon Harel (dir.), *La mémoire inventée*, Cahiers du CÉLAT, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 64. À propos des liens potentiels entre « l'enfant de remplacement » et l'inceste psychique, nous renvoyons le lecteur au propos fort pertinent que développe Jacques André dans « Incestes. *Le lit de Jocaste* » dans Jacques André (dir.), *Incestes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2002, p. 27-28.

⁴⁰ Anne Hébert, *Est-ce que je te dérange ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 132. Dorénavant, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *ED*, suivi de la page citée.

⁴¹ Celui-ci devient à la fois « Le Premier absolu » (ED, p. 137), « Le Petit Mort que je remplace » (ED, p. 137) et « Le redoutable exemple » (ED, p. 137).

⁴² « Par son système métaphorique, *Est-ce que je te dérange ?* fait du drame personnel d'Edouard Morel un avatar contemporain de la Blessure originelle et séparatrice, et renoue avec l'image du labour comme première déchirure ». Daniel Marcheix, *Le mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Éditions L'instant même, 2005, p. 169.

de Stevens Brown dans *Les fous de Bassan* : « Ce froid vient d'ailleurs, des profondeurs confuses de la naissance, du premier attouchement des mains glacées de ma mère sur mon corps d'enfant » (*FB*, p. 86).

Or, si l'entrelacement de la mère à la mort prédomine chez Hébert, c'est aussi parce qu'il suppose une union exclusive entre mère et enfant. Ce caractère fusionnel, quasi-symbiotique de la relation mère-enfant chez la romancière a été souligné avant nous par Randall, qui remarque à juste titre que ses manifestations plurielles « visent toutes une union étroite qui exclurait un tiers et le monde⁴³ ». On se trouve donc en présence de relations marquées par l'évacuation de la figure paternelle, qui n'a d'autre statut que celui de « père intrus⁴⁴ ». Cependant, si l'on peut dire que dans « *Le Torrent* », où le père est définitivement absent, le fils est offert en pâture à la jouissance maternelle, Randall souligne encore que, dans la plupart des cas, « cet idéal est constamment menacé ou bien interrompu par l'intervention du tiers exclu. Il en résulte une série de relations triangulaires boiteuses qui brisent l'union originelle sans pour autant réussir à reconstruire la relation dualiste ailleurs⁴⁵ ». En outre, Randall fait remarquer que

[l]es relations triangulaires ont tous [sic] pour point nodal un personnage sujet de la quête poétique tiraillé entre deux amants qui représentent les pulsions de vie et de mort qui habitent le poète : dans *Héloïse*, Christine, la fille de lumière, et Héloïse, la mère dévorante, incarnent chacune un aspect du désir de Bernard, un peu comme Perceval dans *Le torrent* devient une manifestation littérale de la rage chez François et de son désir de se libérer de sa mère.⁴⁶

Par ailleurs, Randall observe encore que deux mythes distincts se confondent dans les diverses manifestations de ces relations triangulaires : il s'agit de « l'unité du couple

⁴³ Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 71.

⁴⁴ *Ibid.*, 75. Un excellent exemple de cette situation se trouve dans *Les enfants du sabbat* : « L'univers dans lequel ils vivaient, tous les trois, en retrait du père, de plus en plus intéressé par les cartes et les dés, les isolait du monde entier ». (*ES*, p. 32)

⁴⁵ *Ibid.*, p. 71. Ici, l'utilisation du terme « idéal » attire notre attention : quoi de plus surprenant, en effet, si l'on tient compte des enjeux mortifères que cette relation suppose. D'ailleurs, il y aurait lieu de se demander *pour qui* cette fusion représente un idéal ? Pour la mère ? Le fils ? Ou encore les deux ? Pour Hébert ? À moins qu'il ne s'agisse du point de vue de la critique elle-même ? En dépit de ce flou, le propos de celle-ci concernant ces « relations triangulaires boiteuses » s'avère très pertinent

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

fraternel⁴⁷ » et du mythe d'Œdipe. Bien que ces deux mythes soient mis en scène simultanément chez la romancière, il faut cependant noter qu'une différence colossale les distingue, qui se rapporte aux désirs respectifs qu'ils impliquent : « si la quête de l'union selon l'ordre fraternel peut se réaliser, du moins théoriquement, celle de la réunion avec la mère est impossible ou ne peut l'être qu'au prix de la mort. Si l'union avec l'âme sœur tue le désir, l'union avec la mère, quant à elle, tue le sujet désirant⁴⁸ ».

Ce propos sur la relation mère-enfant et la triangulation dans laquelle elle s'inscrit chez Hébert nous permet de déduire que de telles représentations s'opposent au discours psychanalytique classique concernant la place qui revient au père dans la relation mère-enfant. En effet, ce discours a bien montré que celui-ci agit à titre de « tiers séparateur » *irremplaçable et nécessaire* dans cette relation : son absence risque d'entraîner des conséquences graves pour l'enfant⁴⁹. Certes, il est possible de rétorquer, avec Michel Tort, qu'une telle perspective consiste à « soumettre femmes et enfants à l'homme dominant⁵⁰ » grâce à « la séparation organisée de la parentalité [...] : séparer le garçon de la mère après avoir laissé à celle-ci le monopole des soins, abandonner la fille au sort de sa mère⁵¹ ». Situé dans cette perspective, le propos de Van Zwoll apparaît tout à fait légitime lorsqu'elle affirme, toujours à propos d'*Un habit de lumière*, que « [l]a cruauté de la mère s'explique par l'obligation qu'elle a de soumettre son enfant à la Loi du Père, de l'initier à la culture patriarcale⁵² ». Pourtant, si l'on tient compte de l'orientation des propos respectifs de Tort et de Van Zwoll dans les extraits cités, on remarque qu'ils sont axés sur le terrain des représentations collectives, où « la question du père et la question du féminisme sont solidaires⁵³ ». Mais si nous nous intéressons principalement au domaine des représentations

⁴⁷ Selon nous, la citation suivante, issue des *Enfants du sabbat*, en est un bon exemple : « Blottis l'un contre l'autre, sans aucune parole échangée, le petit garçon et la petite fille se promettent alliance et fidélité, désirant de toutes leurs forces faire front commun contre les puissances de la cabane et de l'hiver ». (EC, p. 87)

⁴⁸ Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 73.

⁴⁹ Nous avons abordé ce sujet dans le deuxième chapitre (section 3.2.2).

⁵⁰ Michel Tort, *Fin du dogme paternel*, p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵² Lisa R. Van Zwoll, *loc. cit.*, p. 142.

⁵³ Michel Tort, *op. cit.*, p. 42.

psychiques et à leurs enjeux, on constate que les œuvres d'Hébert où la relation mère-fils est présente supposent l'éviction du père, d'une part et, d'autre part, que la destinée du fils s'y révèle souvent désastreuse. Les exemples de François, Julien, Joseph – pour ne nommer que ceux-là – ne prouvent-ils pas que le fils est *livré* tout entier à la mère ? En ce sens, si cette dernière est un personnage dans la fiction, on peut néanmoins affirmer qu'elle a un statut de « grand Autre » pour le fils, c'est-à-dire qu'elle représente une instance supérieure possédant un pouvoir de vie et de mort sur lui ; un Autre auquel il serait corps et âme *assujetti*. Mais n'est-ce pas justement ce double aspect de la mère, à la fois gouffre abyssal et maître absolu, qui est évoqué dans l'extrait suivant des *Enfants du sabbat* : « La nuit, comme une mer étale, sans fond ni lueur. Une cellule verrouillée, pareille à un poing fermé » (*ES*, p. 61) ?

En somme, dans le cadre de la production hébertienne, il faut envisager la relation mère-fils comme une mise en rapport d'altérités souvent inconciliables, qui intéresse l'auteure pour son pouvoir de montrer que les liens filiaux échappent à toute forme de moralisme, c'est-à-dire à toute tentative d'occulter la violence qui leur est intrinsèque. En ce sens, ils soutiennent l'idée d'un « entre-nous » qui serait propre à la relation mère-enfant tout en la mettant à l'épreuve.

Composition du roman

Avant de procéder à l'analyse d'*Un habit de lumière*, il convient d'abord d'en faire le résumé. Qualifié de « texte profondément dérangeant⁵⁴ » par la critique, *Un habit de lumière* brosse le portrait d'une relation tragique entre mère et fils. Rose-Alba Almevida, concierge dans le V^e arrondissement et son mari Pedro, ouvrier travaillant dans la proche banlieue, ont un fils, Miguel, qui franchit le seuil de l'adolescence. Tous trois sont marginalisés dans la ville-lumière en raison de leur statut d'émigrés espagnols. Faisant face à une dure réalité⁵⁵, le couple parental plonge dans des rêves qui le transporte ailleurs : tandis que Rose-Alba aspire

⁵⁴ Voir Ellen W. Munley, « *Un habit de lumière* in the Light of Three Cultural Perspectives », p. 121. (Notre traduction. Citation originale : « profoundly disturbing text ».)

⁵⁵ Cette réalité difficile est associée à la symbolique de la corrida tout au long du roman. Comme le rapporte Munley : « Anne Hébert extends the corrida metaphorically throughout the text to transpose the Almevida's struggle to an arena where the characters are unable to escape prohibited roles that they exchange among themselves ». Munley, *loc. cit.*, p. 125.

à être riche, Pedro espère retourner dans son Espagne natale. Miguel, lui, ne poursuit aucun rêve véritable. Un désir, cependant, est enraciné dans sa chair d'enfant : être une fille. La vie banale du trio familial est bouleversée par la rencontre de Jean-Ephrem de la Tour, danseur excentrique au Paradis Perdu : doté d'un charisme fou, cet homme subjugue tour à tour Rose-Alba et Miguel, de sorte que chacun devient son amant. C'est ainsi que le roman s'ouvre progressivement sur la chute de la famille et la mort de Miguel. Pour ces raisons, on retiendra surtout, dans cette œuvre, l'élan intérieur vers la mort qui anime ces trois personnages, et qui constitue l'un des traits dominants de l'écriture hébertienne, comme on l'a vu dans plusieurs romans antérieurs tels que *Les enfants du sabbat*⁵⁶, *Les fous de Bassan*⁵⁷ et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais*⁵⁸.

De manière plus précise, on peut dire que la trame narrative du roman est centrée sur une impasse destructrice découlant d'une relation fusionnelle entre mère et fils. Elle se découpe en deux parties composées respectivement de vingt-trois et vingt-neuf sections, où se produit la substitution du triangle familial au triangle amoureux. Dans la première partie, Pedro, Rose-Alba et Miguel évoluent dans une société fortement répressive à leur égard. Aux tensions sociales qu'ils vivent quotidiennement s'ajoutent les tensions familiales, qui s'articulent à deux axes, à savoir l'agressivité paternelle et la complicité entre mère et enfant. Dans la deuxième partie, ces tensions atteignent un paroxysme lorsque le fils quitte la demeure familiale pour fréquenter le Paradis Perdu, un bar clandestin auquel l'initie Jean-Ephrem de la Tour. Or, ce danseur séduira également Rose-Alba, qui deviendra alors la rivale de son propre fils. La formation du triangle amoureux, thème banal qu'Hébert renouvelle de manière prodigieuse⁵⁹, produit un retournement dans le récit : en effet, la dissolution de la famille, qui se profilait discrètement dans la première partie⁶⁰, se réalise dans la seconde. À

⁵⁶ Anne Hébert, *Les enfants du sabbat*, Montréal, Éditions Boréal, 1975.

⁵⁷ *Id.*, *Les Fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

⁵⁸ *Id.*, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

⁵⁹ Remarquons que ce triangle amoureux n'est pas sans rappeler celui, plus discret, que l'on retrouvait déjà dans *Le premier jardin*, où l'héroïne, Flora Fontages, séduit le copain de sa fille Maude. Cependant, ce triangle visait un rapprochement entre mère et fille, ce qui est très différent dans le roman analysé.

⁶⁰ L'éclatement familial est annoncé par plusieurs actes que Rose-Alba cache à Pedro, tels la complicité particulière qu'elle tisse avec leur fils, l'argent des vacances qu'elle vole pour s'acheter une robe de haute couture et, surtout, l'échange de son alliance contre une nouvelle coupe de cheveux.

l'image du texte de théâtre, où plusieurs personnages prennent la parole, le roman se caractérise par l'entrelacement de voix multiples, ce qui permet à la romancière de représenter l'éclatement familial dans un contexte socio-économique difficile. Les points de vue de la mère, du père et du fils montrent non seulement les effets défavorables de ce statut chez chacun des trois personnages de la famille, mais surtout leur violence, leur souffrance et leurs déchirements intérieurs. En ce sens, la stratégie narrative employée se révèle fort efficace, car elle produit une symétrie au plan dramatique qui renforce la cohérence du roman.

Le roman s'articule donc aux pôles de l'attachement et de la séparation définitive, qui s'élaborent en deux temps spécifiques : d'abord, une progression constante de l'attachement à la symbiose caractérise la première partie ; ensuite, un passage rapide de la séparation au rapprochement extrême survient dans la deuxième partie. Cette évolution, on l'aura compris, implique la mise à l'écart de Pedro, qui se trouve remplacé par Jean-Ephrem de la Tour. Elle se manifeste à travers des lieux spécifiques, qui sont associés tantôt à l'enfermement, tantôt à la libération⁶¹. D'une part, les lieux de l'enfermement évoquent l'oppression familiale : on songe ici à l'appartement minuscule de la rue Cochin ; à l'Espagne avec son héritage culturel et religieux ; à Saint-Nazaire, la banlieue parisienne, et aux départements où Pedro part travailler pendant plusieurs jours dans la construction. D'autre part, les lieux de la libération montrent le décloisonnement des frontières identitaires et ils s'ouvrent sur l'errance : ils sont représentés par la rue, l'appartement de Madame Guillou, le Paradis Perdu, le loft de Jean-Ephrem de la Tour, l'hôtel quatre étoiles où Rose-Alba et Monsieur Athanase se rencontrent et la Seine. Remarquons que dans l'ensemble du roman, les changements de lieux métaphorisent la permutation des places symboliques de père et de fils. À titre d'exemple, chaque fois que Pedro et Rose-Alba ont des relations sexuelles, Miguel est repoussé vers la rue et ses jeux ; de même, lorsque Pedro s'absente en banlieue, Miguel prend sa place aux côtés de sa mère dans le lit conjugal. Poursuivons maintenant par l'examen des personnages de la mère et du fils dans le roman.

⁶¹ Au sujet des modulations de la spatialité parisienne dans *Un habit de lumière* et dans plusieurs autres œuvres d'Anne Hébert, le lecteur consultera la belle étude de Daniel Marcheix intitulée « Le Paris romanesque d'Anne Hébert », dans Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 211-231.

DEUXIÈME PARTIE

LA MÈRE ET LE FILS DU ROMAN

À l'opposé du *Vent majeur*, qui dépeint quatre différentes relations entre mère et fils, *Un habit de lumière* en présente une seule. Loin d'être étoffée comme c'était le cas dans le roman de Gagnon, la structure familiale est simplifiée au maximum chez Hébert, où elle se manifeste sous la forme d'une triangulation composée du père, de la mère et de leur fils unique. Pour faire l'analyse de la relation entre mère et fils, qui constitue l'un des trois segments de cette triangulation (les deux autres étant la relation entre le père et la mère, et celle entre le père et le fils), il convient, en premier lieu, de dresser le portrait de ces deux personnages.

3.1. La mère narcissique

Comment qualifier Rose-Alba? D'après certaines critiques, l'un de ses traits dominants est son caractère narcissique. Ellen W. Munley signale que cet aspect particulier du personnage est mis à l'avant-plan dès les premières lignes du roman. Pour le vérifier, examinons la scène initiale :

C'est moi qu'on voit par la fenêtre grande ouverte de la loge. Côté rue. Moi, accoudée, qui prends l'air. Ma tête, mes cheveux, ma face adorée, mes épaules rondes, ma forte poitrine, mon peignoir de satin rose, tout ce que j'ai de plus beau, je le montre par la fenêtre. Je fais voir mon haut, tout habillé, pour les passants. À partir de midi quand je me lève et qu'il fait beau. Pour ce qui est du bas, c'est encore moi, corps et âme dans le satin, ma croupe rebondie, mes jambes courtes et mes pieds légers. Ô mes petites mules au bout de mes orteils, balancées comme deux oiseaux volants. Tout cela bien à l'abri, caché dans l'ombre de la cuisine derrière moi. J'ai l'air de regarder dehors, mais en réalité je m'occupe de ma personne en secret.⁶²

⁶² Anne Hébert, *Un habit de lumière*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 9-10. Dorénavant, toute référence à ce roman sera indiquée par le sigle *HL*, suivi de la page citée.

Selon Munley, la façon dont Hébert représente son personnage féminin est ironique, car celui-ci s'expose comme un objet donné à voir, qui n'est même pas spectaculaire⁶³. Pour cette raison, Rose-Alba s'apparente à un spectateur de théâtre, et croit qu'elle est « à la fois participante et observatrice, c'est-à-dire un personnage dont l'aliénation à propos d'elle-même croît tout au long du roman⁶⁴ ». Ancrenat remarque quant à elle que dans ce passage, la protagoniste « se présente comme "la femme à la fenêtre", figure qui nous est familière dans l'œuvre d'Anne Hébert⁶⁵ ». Mais, à la différence des personnages féminins qui jouaient ce rôle dans ses œuvres antérieures, et qui « regardaient au dehors⁶⁶ », Rose-Alba est « repliée sur son moi, [elle] s'enferme dans son autoportrait et monologue sur elle-même⁶⁷ ». De plus, la façon dont le corps maternel est montré se révèle surprenante : il s'agit ici d'un « [c]orps fragment qui se fait voir sans être regardé, alourdi par tout ce rêve d'avenir flamboyant qui s'étiole dans l'obscurité d'une loge de concierge, au pied d'un immeuble bourgeois⁶⁸ ». Bref, le corps maternel est ici un « corps exposé mais non regardé⁶⁹ » qui constitue, toujours selon Ancrenat, « la pure représentation du temps de la vie, d'un présent vide de sens⁷⁰ ». En ce sens, cette image du corps maternel s'oppose à celle que l'on retrouvait dans la scène initiale du *Vent majeur*, où le corps de Françoise, sans être exposé, est pourtant regardé et violé (par l'agresseur), puis soigné (par le fils).

Un autre élément qui retient l'attention du lecteur est la façon dont sa personne est mise à l'avant-plan. On constate d'emblée que les préoccupations de la protagoniste concernent uniquement sa propre image, de même que l'effet qu'elle produit sur autrui (en l'occurrence, les passants), et pas du tout son fils ou son mari. À cet effet, Van Zwoll constate

⁶³ Ellen W. Munley, « *Un habit de lumière* in the Light of Three Cultural Perspectives » dans Janis L. Pallister (dir.), *The Art and Genius of Anne Hébert : Essays on Her Works*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2001, p. 125.

⁶⁴ (Notre traduction. Citation originale: « she is both actor and self-spectator whose alienation from herself will progress throughout the novel »). *Ibid.*, p. 122.

⁶⁵ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 116.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 116. Ancrenat donne comme exemple « Catherine et la mère de Michel, dans *Les chambres de bois*, Élisabeth dans *Kamouraska* ». *Ibid.*, p. 116, note 3.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 117.

qu'« [e]lle fait le minimum en ce qui concerne son fils, en sachant, peut-être, où il est et ce qu'il fait, mais ce qui lui est plus cher encore, ce sont ses rêves d'une meilleure vie⁷¹ ». Cependant, la critique signale avec justesse que « la voisine qui l'observe révèle une autre vérité⁷² ». L'extrait suivant en rend compte :

Elle s'appelle Rose-Alba Almevida et elle prend l'air à sa fenêtre. [...] Elle voit son fils qui dessine sur le trottoir avec des craies de couleur. Cela la rassure et lui permet de retourner aussitôt au plus profond d'elle-même, là où tout est rêve et splendeur. Elle sait très bien que tout ce passe dans sa tête, mais rien au monde ne pourra l'empêcher de divaguer à son aise jusqu'à ce qu'une haine sourde contre la vie qui lui est faite l'envahisse comme une marée d'équinoxe. (*HL*, p. 11)⁷³

Ce passage, qui montre la même réalité sous un regard différent, cerne l'un des enjeux importants de la pluralité narrative chez Hébert, qui consiste à articuler le « présent sans profondeur⁷⁴ » et « le temps profond⁷⁵ ». Tandis que le premier est perceptible dès le début du passage cité (« elle prend l'air à sa fenêtre. [...] Elle voit son fils qui dessine sur le trottoir avec des craies de couleur »), le second est clairement évoqué ensuite (« Cela la rassure et lui permet de retourner aussitôt au plus profond d'elle-même, là où tout est rêve et splendeur »)⁷⁶. Le point de vue de Madame Guillou opère une médiation face au discours de Rose-Alba que nous avons cité au préalable, qui était entièrement obnubilé par le rêve, et permet de le situer dans le contexte général de son identité sociale, définie par sa vie de concierge et mère de famille de la rue Cochin. Autrement dit, tandis que le discours de la protagoniste révélait son intériorité à un moment précis, presque anodin, celui de la narratrice externe, Guillou, met en lumière la façon dont il s'articule au monde extérieur.

⁷¹ Lisa R. Van Zwooll, *loc. cit.*, p. 138.

⁷² *Ibid.*, p. 138.

⁷³ Cet extrait du roman est cité par Van Zwooll, *Ibid.*, p. 138-139.

⁷⁴ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 117.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁶ Dans la suite de l'extrait, le « présent sans profondeur » est aussi associé aux expressions « tout se passe dans sa tête » et « divaguer à son aise », tandis que le « temps profond » est relié à ces derniers mots: « jusqu'à ce qu'une haine sourde contre la vie qui lui est faite l'envahisse comme une marée d'équinoxe ».

Un autre aspect du personnage est le clivage entre la réalité et le rêve qui structure sa vie. D'un côté, elle croit que l'argent pourrait lui apporter le bonheur, en lui permettant de se transformer en princesse ou en grande dame jouissant de luxe, de vêtements griffés et de produits de beauté coûteux. De l'autre, elle travaille jusqu'à l'épuisement comme concierge et couturière pour gagner une maigre rétribution. Que le rêve soit un moyen de fuir la dure réalité, cela est mis en évidence dans les passages suivants :

Je m'abîme en silence dans des envies furieuses d'hôtel 4 étoiles, de voitures de maître avec chauffeur en livrée, de fards lumineux, de crèmes onctueuses, de mascaras indélébiles, de vins millésimés, de fourrures surtout, renards roux ou argentés, panthères ocellées, douces zibelines, afin que je sois changée à jamais en bête splendide et féroce, faite pour l'amour et pour le sacre. Ces rêves-là, c'est quand je suis folle au-dedans et que j'ai l'air distraite au-dehors. (*HL*, p. 12)

Rosa, Rosie, Rosita, petits pieds, bouche pulpeuse, épaules rondes, la plus belle pour aller danser, on t'appelle du fond de l'enfer, on te veut sur le fumier et dans la pourriture, avec tes mains fraîches, ton haleine parfumée, ton cœur léger. N'y va pas. Fais la sourde oreille. Sers-toi de tes doigts de fée pour coudre des tissus fins. Travail clandestin, machine clandestine, au profit des rapaces du Sentier. Des sous ! Des sous ! Il me faut des sous ! On me vole ! On m'exploite comme une négresse aveugle. Des sous [...] (*HL*, p. 39)⁷⁷

Selon Ellen W. Munley, ces extraits révèlent que son obsession avec l'argent qui manque est une méprise totale⁷⁸. À titre de preuve, la critique fait remarquer que cette idée se retourne contre elle au moment où, en se traitant elle-même de « négresse aveugle », elle établit sa propre hiérarchie sociale et raciale. Aveugle à la disparité entre sa réalité et ses fantaisies, elle contrebalancerait les illusions de son mari (celles-ci concernent un retour éventuel en Espagne) avec des rêves de luxe, comme le montre le premier extrait cité, où elle affirme qu'elle « [s']abîme en silence dans des envies furieuses » de toutes sortes. Si cette interprétation est légitime, il nous semble toutefois important de situer l'enjeu de l'argent dans ce contexte. Tout au long du roman, Rose-Alba ne parvient pas à arracher à Pedro les signifiants de l'amour. Pour cette raison, son désir est placé devant le vide. Leur absence dans

⁷⁷ Fait à signaler, la déclinaison de son prénom, « Rosa, Rosie, Rosita », renvoie ici à sa fragmentation intérieure.

⁷⁸ Ellen W. Munley, *loc. cit.*, p. 124.

le discours de son mari la place devant le manque, un manque insupportable, de sorte qu'elle se précipite dans la quête d'un autre signifiant : l'argent. Signifiant du manque par excellence pour la protagoniste, l'argent symbolise ce que Pedro ne peut lui fournir, et qui lui est pourtant essentiel en tant que femme : une parole d'homme, qu'il faut entendre ici comme une parole d'amour. L'argent devient alors le motif d'une quête insatiable qui la précipitera dans la passion, comme le montre le dénouement de l'histoire. On retrouve chez Willy Apollon une définition de cet "essentiel" qui est la source de nombreuses souffrances chez Rose-Alba : d'après le psychanalyste, celui-ci « consiste simplement à s'imaginer être soi sous le regard et dans la parole de l'autre. Dans ce court temps de l'exil accompli, "je t'aime" se traduit : "Tu as les mots avec lesquels je peux vivre" (Michel de Certeau)⁷⁹ ».

On sait que la protagoniste formule aussi des rêves de splendeur pour son fils : à cet égard, il est possible d'affirmer que le titre du roman, *Un habit de lumière*, évoque les fantasmes maternels qu'elle expose dès les premières pages du texte : « Mon fils unique, Miguel, est avec moi, dans le même éclat insoutenable. Qu'il soit nu ou habillé, mon fils brille et moi, sa mère, je brille avec lui. Olé ! Olé ! J'entends les cris de la foule en délire. C'est mon fils qu'on acclame » (*HL*, p. 10). Sur ce point, Ancrenat remarque avec pertinence que « 91]e titre même *Un habit de lumière* rassemble l'être et le paraître, tant il est chargé symboliquement. Rose-Alba a besoin de son fils pour achever son portrait de femme : vêtu de l'habit de lumière, son fils remplacera le père défaillant qui la contraint à vivre dans l'ombre de sa loge⁸⁰ » et surtout, qui la prive des signifiants de l'amour.

Par ailleurs, Annabelle Rea note que l'identité féminine de Rose-Alba se construit à partir de références européennes, ce dont témoignent « son prénom italien⁸¹ » et ses « modèles⁸² ». En premier lieu, la critique souligne que son prénom est teinté d'ironie en raison de « son évocation de la Vierge Marie⁸³ » – ce prénom ferait allusion à la litanie de la

⁷⁹ Willy Apollon, « Un, deux, ... et trois. Enjeux de la parentalité », dans *La différence sexuelle au risque de la parenté. Conférences et écrits*, Québec, Éditions du Gifric, 1997, p. 104. Fait important, Apollon situe cet « essentiel » du côté des deux sexes à la fois. L'auteur omet de donner la référence exacte à l'ouvrage de Michel de Certeau.

⁸⁰ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 120.

⁸¹ Annabelle Rea, « *Un habit de lumière* : vêtement et désir chez Anne Hébert », p. 5.

⁸² *Ibid.*, p. 6.

⁸³ *Ibid.*, p. 5.

Vierge – et des deux « modèles de dévouement maternel⁸⁴ » auquel il fait référence, à savoir les personnages de Rosa Gaudrault dans *Le premier jardin* et de Rose-Anna Lacasse dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy⁸⁵. En deuxième lieu, Rea rapporte que Rose-Alba « prend comme modèles deux princesses de contes de fées modernes : l'Anglaise Lady Di [et] l'Allemande Claudia Schiffer⁸⁶ ». Ces modèles, ainsi que la façon dont la protagoniste se tourne vers le futur – et non vers le passé –, la distingueraient ainsi de son mari, qui est fortement imprégné de traditions séculaires.

Fait intéressant, le caractère narcissique et superficiel de Rose-Alba la distingue des mères traditionnelles de la littérature québécoise, qui sont généralement résignées aux tâches ménagères et à l'éducation des enfants, de sorte qu'elles ont très peu de temps pour s'occuper d'elles-mêmes. Pourtant, ce personnage se rapproche de ces anciennes figures en raison de son métier, qui lui confère peu de perspectives d'avenir⁸⁷. À cela s'ajoute son statut de femme émigrée dans la société parisienne, sa pauvreté et son éducation peu élevée⁸⁸. Bref, parce qu'elle appartient à la marge sociale, et qu'elle vit avec un mari oppressant, elle est doublement emprisonnée dans des normes traditionnelles dont il est très difficile de s'émanciper, et face auxquelles la déviance est une solution⁸⁹. En ce sens, sa subjectivité est généralement mise à l'écart et, lorsqu'elle se manifeste, c'est surtout par le biais du narcissisme ou de l'opposition aux normes établies, seules voies d'expression qui lui sont accessibles. De manière très convaincante, Van Zwoll affirme encore que : « [l]es règles sociales dictent le rôle de la mère avec tant d'exigence que la mère n'a que deux options : accepter la maternité telle que la société la construit, et renoncer à tout sentiment; ou bien rejeter la maternité, et se marginaliser⁹⁰ ». C'est surtout le deuxième choix que fera la

⁸⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁵ Signalons toutefois que les personnages maternels que mentionne Rea ne sont pas des références européennes, mais québécoises.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁷ À ce propos, Van Zwoll note qu'« en tant que concierge, Rose-Alba n'est ni bien rétribuée ni respectée » Lisa R. Van Zwoll, *loc. cit.*, p. 131.

⁸⁸ Bien que le texte ne soit pas explicite à cet égard, il est clair que Rose-Alba appartient à la classe populaire d'émigrés espagnols.

⁸⁹ À ce propos, le lecteur consultera le mémoire de Marie-Ève Lefebvre cité au préalable.

⁹⁰ Lisa R. Van Zwoll, *loc. cit.*, p. 131.

protagoniste : bien qu'elle ne rejette pas complètement la maternité (elle demeure très – trop ? – proche de son fils), elle refuse toutefois ses normes. Certes, jouer les divas procure certaines satisfactions, mais au final, elle en paye le prix de toute façon.

3.2. Miguel Almevida et la transgression des repères traditionnels associés à la masculinité

Si, dans *Le vent majeur*, le drame de Joseph est d'être le fils témoin de l'effondrement de la maison du père et du système de valeurs auxquels elle se rattache, celui de Miguel est plutôt

d'avoir été projeté dans l'arène mais d'être resté cantonné au rôle de témoin d'un saccage, d'une caricature des relations amoureuses et non pas d'acteur dans un rituel sacré. L'habit de lumière qui lui a été promis sent la mort et Miguel ne réussit plus à se tenir dans la proximité du lieu promis parce que ce n'est qu'illusion, qu'espoir.⁹¹

Fait important, la passivité que Van Zwoll attribue à Miguel dans cet extrait est annoncée d'entrée de jeu dans le roman. En effet, si l'on examine attentivement son apparition dans celui-ci, on remarque qu'elle survient grâce à la description du protagoniste que fait Madame Guillou, la voisine qui assiste au dénouement de l'histoire des Almevida. Il importe de citer ses paroles ici : « Miguel Almevida. Sept ans. L'œil immense. La peau blanche, transparente, laisse voir, chaque fois que les vêtements le permettent, l'écheveau des veines bleues. Chemise blanche. Souliers vernis. Mince comme une allumette. Trop fin sans doute pour les affronts de la vie » (*HL*, p. 13). À la lecture de cette brève description, plusieurs éléments frappent. D'abord, la passivité du personnage est évoquée par le fait qu'il est montré par le regard d'autrui, en l'occurrence une femme. Loin d'être anodin, cet aspect produit un renversement de perspective par rapport aux représentations traditionnelles de la féminité et de la masculinité dans la littérature québécoise : on se rappelle qu'autrefois, les personnages féminins et maternels étaient pratiquement toujours montrés par le regard de l'autre, c'est-à-dire par le regard masculin⁹². Ici, c'est l'inverse qui se produit : le fils, personnage masculin,

⁹¹ *Ibid.*, p. 120.

⁹² Nous avons discuté de cet aspect dans la deuxième partie du premier chapitre.

est montré par le regard d'une femme. On peut d'ailleurs se demander si l'auteure, en utilisant cette stratégie, ne vise pas à renforcer la dimension féminine du personnage (en lui assignant un rôle passif qui fut pendant longtemps réservé aux femmes). Mais si Miguel semble passif, cela ne veut pas dire pour autant qu'il manque de lucidité. Bien au contraire, il s'agit d'un enfant alerte, pour ne pas dire clairvoyant, comme le suggère l'expression « L'œil immense », qui le qualifie. À cela s'ajoute sa fragilité, qui rend compte de son caractère féminin, et qui n'est pas sans rappeler l'image d'une poupée. Si, d'un côté, « La peau blanche, transparente, laisse voir, [...] l'écheveau des veines bleues » ; de l'autre, cette peau intacte correspond elle-même à une image de pureté et de perfection, que la « [c]hemise blanche » et les « [s]ouliers vernis » valorisent. Par ailleurs, le fait que Miguel soit « [m]ince comme une allumette. Trop fin sans doute pour les affronts de la vie », annonce son orientation homosexuelle et sa mort prématurée, tout en évoquant l'idée d'une poupée cassante, à l'image de celle que lui donnera la voisine, et que brisera son propre père⁹³.

C'est à la page suivante que se trouve le premier passage où il apparaît comme narrateur :

Le trottoir gris comme l'ennui. Mes craies de couleur vont et viennent sur le gris de l'ennui. Rouge, vert, bleu, jaune, blanc, violet. Je pose la couleur sur l'ennui étale du trottoir. La craie crisse entre mes doigts, s'effrite et s'écrase. Je trace des lignes droites. Je dessine le plan de ma maison future. Ras le bol de la loge minuscule, des wc dans la cour, de l'eau sur le palier. Des Français, minables comme ils le sont tous, passent et repassent sur mon trottoir. Leurs pas pressés effacent sans vergogne mes lignes et mes couleurs. (HL, p. 14)

Ancrenat, qui a analysé cet extrait, voit dans l'opposition du gris aux couleurs celle, déterminante, qui subsiste entre le « *temps étale* » et le « *temps vif* »⁹⁴, le premier emprisonnant les personnages, ce qui n'est pas le cas du second. La critique avance encore que « [l]e temps est métaphorisé par le trottoir où Miguel expose son intimité et comme sa mère il n'est pas regardé⁹⁵ ». Dans ce contexte, on constate que sa passivité s'exprime par le biais de l'ennui, et par l'image des Français qui effacent ses traces sur le trottoir. À cet égard,

⁹³ Nous reviendrons sur cet aspect du roman dans une section ultérieure.

⁹⁴ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 118.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 118.

le propos d'Ancrenat est très convaincant lorsqu'elle affirme que « l'effritement de la craie, de la trace matérielle qui symbolise une destruction physique et l'effacement de la trace d'une vie sous la pression de [la] discontinuité temporelle existentielle est représentée par les pas pressés des autres, doublement autres, ceux qui rendent étrangers à soi-même⁹⁶ », et qui sont, par conséquent, un premier signe de l'*Unheimlich* dans le roman. Or, c'est pourtant contre une telle passivité que le garçon lutte lorsqu'il « trace des lignes droites » et « dessine le plan de [s]a maison future ». Rivé à l'univers maternel, qui est représenté par la « loge minuscule » de Rose-Alba – une loge où elle est l'actrice et lui le spectateur (à l'instar des autres passants) –, il aspire toutefois à sa libération. Certes, « [l]'enfant joue, il est dans le plaisir de créer, il arpente les marges de l'imaginaire⁹⁷ » ; néanmoins, son image « est l'expression même de l'enfant enragé, silencieux et impuissant⁹⁸ », comme le souligne encore Ancrenat.

En ce sens, on pourrait appliquer à Miguel le propos que Bénédicte Maugière affirmait au sujet de *L'enfant chargé de songes* : « L'univers de Julien reste celui d'un solitaire qui n'arrive pas à se détacher du paradis perdu de l'enfance⁹⁹ ». Cela, d'autant plus que Miguel se perd, à la fin du roman, au Paradis perdu. Mais, tandis que Julien est décrit comme l'« enfant qu'on sort des ténèbres de la mère » (*EC*, p. 33), Miguel est plutôt vêtu d'un « habit de lumière ». Cela signifie-t-il, cependant, que « [l]e triomphe de la lumière est [...] une naissance à la poésie ?¹⁰⁰ ». Force nous est de constater que non. Car Miguel demeure trop rivé à sa mère pour accéder à la poésie ou à toute autre forme d'art¹⁰¹. Ainsi, lorsque Madeleine Gagnon affirmait, dans son œuvre poétique *Au cœur de la lettre* : « Pour que l'enfant crée, il faut le silence de la mère, un retrait, une absence » (*CL*, p. 86), on constate

⁹⁶ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 119.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁹ Bénédicte Maugière, « L'auteur et ses doubles : à la recherche de "L'inconnu de la Seine" / scène dans : *L'Enfant chargé de songes* », *Anne Hébert et la critique, Cahiers Anne Hébert n° 4*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, p. 115-128.

¹⁰⁰ Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 74. Il s'agit d'une question que Marilyn Randall posait à propos du roman *Les chambres de bois*.

¹⁰¹ À l'opposé de certains personnages hébertiens, Miguel ne trouve pas sa libération dans une forme artistique telle la littérature ou la musique. Au sujet de la dimension libératrice de l'art pour certains d'entre eux, le lecteur consultera l'article de Marilyn Randall que nous avons cité précédemment, à la page 124.

que son propos s'inscrivait dans une perspective diamétralement opposée à celle que dépeint Hébert à travers sa protagoniste. Car, comme le souligne Van Zwoll à son sujet: « Quoiqu'elle se proclame fière d'un fils qui brille comme l'argent qu'elle cherche, elle ne parle pas vraiment de ses attributs à lui. La qualité la plus importante est qu'il attire l'attention sur sa mère¹⁰² ». Pour ces raisons, il est possible d'affirmer que Julien et Miguel symbolisent l'emprise maternelle du point de vue de la dialectique ténèbres/lumière¹⁰³, qui est très présente chez Hébert. Bref, pour faire une dernière analogie entre ces personnages, on pourrait dire de Miguel: « Jamais, quoi qu'il en dise, il ne s'évade de ce petit monde familial ; tout au plus peut-il feindre de le fuir en lui suscitant un double fabuleux, mais à la fin le double lui-même rentre au foyer humain et le fabuleux redevient le quotidien¹⁰⁴ », comme le proposait Maugière citant Robert.

Fils maudit ou fille de lumière?

Dans un article consacré aux figures du poète chez Anne Hébert, Marilyn Randall identifie deux types de personnages récurrents dans l'œuvre de la romancière : il s'agit du fils maudit et de la fille de lumière. Il est possible de rappeler la définition qu'elle donne de ces figures pour comprendre davantage la complexité du protagoniste d'*Un habit de lumière*. Après avoir rappelé que « [l']androgynie est soulignée à maintes reprises dans le corpus. Elle a pour double fonction de suggérer l'attraction qu'exerce l'enfance sur les "grands adolescents" ainsi que la relation de fraternité que ces derniers semblent vouloir établir avec leurs partenaires¹⁰⁵ », la critique précise que « le poète est par nature celui qui est attiré par l'absolu au risque d'y périr¹⁰⁶ », tandis qu'elle définit la « fille de lumière » comme son « complément parfait¹⁰⁷ ». Il en est ainsi car elle « le complète de façon à tuer en lui tout désir

¹⁰² Lisa R. Van Zwoll, *loc. cit.*, p. 138.

¹⁰³ Selon nous, il serait très intéressant qu'une analyse sur ce sujet voit le jour éventuellement.

¹⁰⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 102, citée par Maugière, *loc. cit.*, p. 127.

¹⁰⁵ Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 73.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 72.

et, par conséquent, toute pulsion poétique¹⁰⁸ ». À titre d'exemples, François ("Le torrent"), Julien (*L'enfant chargé de songes*) et Bernard (*Héloïse*) sont des « fils maudits », tandis que Catherine (*Les chambres de bois*) et Lydie (*L'enfant chargé de songes*) sont des « filles de lumière ». Chacune de ces figures étant fortement attirée par le songe (refuge par excellence), on peut dès lors se questionner sur la signification que recouvre le fait d'y renoncer. Écoutons à ce propos Marilyn Randall :

Pour le fils « maudit », renoncer au songe, c'est renoncer à l'enfance et par conséquent à la mère, processus qui s'avère, chez ce type de personnage [Michel dans *Les chambres de bois*], carrément impossible. Pour la fille, par contre, renoncer au songe, c'est renoncer à son désir de mort et en même temps au désir de l'autre, de celui qui en la désirant va la dévorer vive.¹⁰⁹

Compte tenu de ces éléments, il est pertinent de se demander, à propos de Miguel, s'il est un « fils maudit » ou une « fille de lumière ». Certes, la deuxième option ne laisse planer aucun doute : bien qu'il soit un garçon, plusieurs éléments confirment, d'entrée de jeu, son statut de « fille de lumière » : son apparence physique, son homosexualité, ainsi que son « habit de lumière » (dont le titre du roman vient confirmer l'importance) en sont des exemples significatifs. Mais doit-on en déduire pour autant que Miguel n'est pas un « fils maudit » ? Bien au contraire. Maudit par son père parce qu'il a des goûts de fille (il déteste le karaté et préfère jouer à la poupée), il l'est encore par sa mère lorsqu'il quitte le foyer familial, la nuit, pour rejoindre Jean-Ephrem de la Tour¹¹⁰. En somme, ces figures sont condensées en une seule dans *Un habit de lumière* : preuve en est que Miguel ne renonce ni à sa mère, ni à son désir de mort, celui-ci étant simultané au désir de Jean-Ephrem de la Tour, pour faire référence au passage cité de Randall. Tout se passe donc comme si l'auteure, à la fin de sa vie, avait réalisé une synthèse à la fois étonnante et troublante de ces deux types de personnages ayant ponctué l'ensemble de son œuvre. En ce sens, la dualité de Miguel est une

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 74. À propos de l'attirance des fils envers la mort, on se souviendra qu'Hébert en livre des exemples déterminants dans "Le torrent" et *Héloïse*, où « c'est le fils qui, confronté au choix entre la vie et la mort, voire entre la vie et la poésie, succombe à l'attraction de la mort ». *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁰ « Je n'ai plus de fils. Je le renie. Je le pleure. Je le hais. Je lui arracherai les yeux. Voici qu'il est rentré à l'aube, hagard et les yeux cernés, crevé comme une pute au petit matin ». (*HL*, p. 70)

première forme de double dans le roman. Voilà peut-être ce qui explique pourquoi Ancrenat voit en lui un « héros romantique à part entière¹¹¹ ».

¹¹¹ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 119. Rappelons que traditionnellement, le double littéraire est associé au romantisme.

TROISIÈME PARTIE

LE DOUBLE MÈRE-FILS

3.3. Le double dans l'œuvre d'Anne Hébert

Certains critiques ont déjà souligné que le double est une figure récurrente chez Hébert. Par exemple, Henri Servin a bien noté que son œuvre se caractérise par des êtres composites, « où chacun d'eux acquiert le reflet d'un autre, où chacun d'eux est unique mais relève d'une multiplicité de sens¹¹² ». Dans un ordre d'idées semblable, Bénédicte Maugière remarque : « De la même façon que ce sont les métamorphoses des personnages qui constituent l'un des supports de la technique narrative des romans d'Anne Hébert, le double littéraire est utilisé par l'auteure¹¹³ ». Le double procède donc de la dimension autoreprésentative de l'œuvre, puisque « Anne Hébert se cite d'un livre à l'autre, dans une sorte de circularité sans fin¹¹⁴ ». Ce qui n'est pas sans rappeler l'effet de mimésis qui découle de la mise en scène d'un personnage d'écrivain, au sens où l'exprimait André Belleau :

Le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. Voici un auteur qui parle pour faire parler, écrire, agir un autre auteur. Or ce jeu de miroirs met vivement en lumière le discours du récit [...]. Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire : par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'auto-réfère.¹¹⁵

¹¹² Henri Servin, « *L'Enfant chargé de songes* : kaléidoscope de thèmes hébertiens », *Études francophones*, VIII, n° 2, 1996, p. 68, cité par Maugière, *loc. cit.*, p. 115.

¹¹³ *Ibid.*, p. 115.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹¹⁵ André Belleau, *Le romancier fictif*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1980, p. 22-23, cité par Maugière, p. 115-116.

En ce sens, Maugière, qui a analysé l'intervention du double hébertien dans *L'enfant chargé de songes*, remarque que ce roman « s'affiche ainsi tel un collage d'auteurs et de citations qui, en suscitant le double de ce double qu'est l'écriture, selon Foucault, met en lumière le discours du récit à travers un jeu de miroirs¹¹⁶ ». Par ailleurs, la critique remarque avec pertinence un élément que l'ensemble des théoriciens du double littéraire ont fait ressortir depuis Otto Rank¹¹⁷, et qui était présent dans notre analyse du *Vent majeur*, à savoir que

[c]ette démarche littéraire témoignerait d'un désir de remonter aux sources, de la nostalgie d'un bonheur perdu. Marthe Robert a parfaitement indiqué ce processus : « Le roman se résout en une entreprise essentiellement donquichottesque qui, tout en n'ayant que la réalité de ses chimères, n'en vise pas moins à peindre et à favoriser l'apprentissage de la vie ». ¹¹⁸

On se rappelle que chez Gagnon, la « nostalgie du bonheur perdu » relevait alors d'un deuil impossible de l'objet maternel chez le protagoniste, ainsi que l'a mis en lumière notre analyse, qui avait recours à la théorie développée par Julia Kristeva dans *Soleil noir*. Or, là où Kristeva soulignait qu'une telle nostalgie est perceptible chez Nerval, Bénédicte Maugière, dans son analyse du double chez Hébert, fait elle aussi une association avec le poète romantique à propos du « double magique » : « La notion de "double magique", dit-elle, rappelle de Nerval : "je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image"¹¹⁹ ». Pour cette raison, il est possible d'affirmer que c'est chez Nerval que se trouve le « noyau dur » de ce qui est à l'œuvre dans les relations mère-fils chez Gagnon et Hébert : l'illusion d'une perte irréparable, qui renvoie à la séparation avec la mère vécue *en tant que premier exil*. En d'autres termes, il s'agirait d'un exil incontournable et nécessaire, mais fort de douleurs et de déchirements, qui refléterait, à divers degrés, la quintessence du romantisme.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁷ Voir Otto Rank, *The Double. A psychoanalytic Study*, University of North Carolina, Meridian Editions, 1971.

¹¹⁸ Bénédicte Maugière, *loc. cit.*, p. 118. L'auteure cite Marthe Robert, *op. cit.*, p. 67-68.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 120. L'auteure cite Gérard de Nerval, *Les filles du feu* suivi de *Chimères*, Paris, Éditions Flammarion, 1965, p. 121.

Dans le même ordre d'idées, Daniel Marcheix faisait remarquer, à propos de l'œuvre d'Hébert :

Toute histoire individuelle a donc pour fondement une opposition aux conséquences considérables entre, d'une part, la reconstruction mythique, fragile et ambiguë d'un improbable paradis perdu et, d'autre part, l'omniprésente figure de cette passeuse d'absence qu'est la mère hébertienne. Insurmontable contradiction qui enferme le sujet dans la « violence du deuil d'un "objet" toujours déjà perdu » (Kristeva, 1983 : 22) dans le désastre de la séparation.¹²⁰

Comme nous le constaterons dans les pages qui suivent, l'opposition soulevée par Marcheix est effective dans *Un habit de lumière*, où elle revêt des formes à la fois fantasques et débridées.

Par ailleurs, il est intéressant de constater qu'une citation de Maugière concernant le double dans *L'enfant chargé de songes* pourrait s'appliquer précisément au personnage de Joseph dans *Le vent majeur*, à condition que l'on remplace la figure de l'écrivain par celle du peintre :

Sur le plan littéraire, la métaphore paraît double : elle évoque le concept de l'écrivain-orphelin devant se définir face à ceux qui l'ont précédé : le fils doit prendre la place du père. En revendiquant la paternité, le fils peut désormais s'inscrire dans une tradition littéraire parfois étouffante, mais incontournable. Il n'est donc pas étonnant que le songe soit de nouveau devant Julien à la fin du roman, car il y a toujours un livre à écrire, fictif ou réel.¹²¹

Ce passage cerne de manière exemplaire l'enjeu du double dans *Le vent majeur*, où il s'agissait, pour le fils, de redéfinir sa subjectivité face au symbole déchu de la maison du père. Rappelons que dans ce roman, le fils est amené à prendre la place du père d'entrée de jeu et, lorsqu'il accède à la paternité à son tour, il s'inscrit dans une tradition masculine (et non littéraire) qui est, à divers degrés, étouffante. Et, à l'instar de Julien, il est aussi placé devant le songe à la fin de l'histoire : car il y a toujours, dans son cas, une toile à peindre pour traduire le réel ou le réinventer. Ce parallèle entre les œuvres respectives de Gagnon et d'Hébert nous permet de voir que l'usage du double suppose des enjeux analogues chez ces

¹²⁰ Daniel Marcheix, *op. cit.*, p. 209.

¹²¹ *Ibid.*, p. 119.

auteurs en ce qui concerne la filiation et la création artistique. Tout se passe comme si le fils, héritier d'une tradition masculine avec laquelle il doit rompre, est en mesure de puiser dans la création artistique les ressources nécessaires à cet accomplissement. Pourtant, il est exigé que le fils devienne père à son tour : ce n'est donc pas le refus de la paternité qui octroie aux personnages masculins une libération¹²². Poursuivons maintenant avec l'analyse du double mère-fils dans *Un habit de lumière*.

3.4. Rose-Alba, double de Miguel

Avant de plonger dans l'analyse du double mère-fils chez Hébert, quelques remarques s'imposent. D'abord, il est important de mentionner qu'*Un habit de lumière* propose une représentation originale de ce lien filial, qui implique la transgression de certaines normes. À ce titre, il faut préciser que la relation entre Miguel et Rose-Alba est un cas atypique dans la littérature québécoise au féminin : outre le roman *Choses crues* de Lise Bissonnette¹²³, il existe très peu de textes axés sur la relation entre une mère et son fils homosexuel. De plus, que le fils (un jeune homosexuel) s'identifie à sa mère, cela déjoue la conception traditionnelle de l'Oedipe, d'après laquelle celui-ci s'identifie au père, qui devient ensuite son rival ; un rival qu'il tuera pour s'unir à sa propre mère. Pour ces raisons, l'œuvre d'Hébert revêt un grand intérêt pour nous.

Dès les premières pages, l'un des éléments les plus frappants du texte est l'identification de Miguel à Rose-Alba. Cet aspect a été souligné avant nous par Ancrenat, qui estime que le fils « s'identifie "corps et âme" à sa mère¹²⁴ » dès sa première apparition en tant

¹²² En ce sens, on remarque qu'une distinction profonde caractérise la façon dont les personnages féminins et masculins rompent avec les normes traditionnelles dans le roman québécois au féminin : tandis que la maternité est envisagée, de prime abord, exclusivement sous l'angle de l'aliénation ou du refus, il n'en va pas de même de la paternité, puisque le refus de celle-ci n'est pas un enjeu déterminant pour la libération des hommes d'une tradition séculaire.

¹²³ Sur le plan formel, toutefois, il importe de signaler que ce roman s'apparente davantage au *Vent majeur*. En effet, ces deux œuvres, dans lesquelles la narration est principalement assumée par le fils, présentent certaines analogies, notamment parce qu'elles mettent en scène le « récit de soi » du narrateur. Un tel récit est absent dans *Un habit de lumière*, où la pluralité narrative confère une dimension encore plus tragique au destin du protagoniste.

¹²⁴ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 118. Plus précisément, la critique estime qu'une telle identification se manifeste lorsque Miguel proclame : « J'attends mon mari ». (*HL*, p. 15)

que narrateur¹²⁵. Selon elle, cette identification, loin d'être banale, s'avère au contraire excessive, car le fils s'y abîme, tout en étant plongé dans l'attente. « En attendant, c'est le cas de le dire, l'enfant passe par l'identification à sa mère jusqu'à la dépersonnalisation. Ce dessin à la craie qui raconte l'enfermement de Miguel dans le rêve parental est une mise en abyme de son trajet identitaire¹²⁶ », affirme-t-elle à propos de l'extrait dont il est question. Or, nous aurons l'occasion de le constater dans les pages qui suivent, pour montrer une telle identification, qui signe la perte du fils dans l'Autre (maternel), Hébert met en œuvre une stratégie littéraire « classique », le double, qu'elle reprend à son propre compte pour illustrer la transgression. De la sorte, le rapport mère-fils s'apparente, à certains degrés, à la relation mère-fille.

L'identification à l'image de l'Autre

Le double s'affirme d'abord par l'identification du fils à l'image de sa mère. À l'instar de celle-ci, qui chérit des rêves de luxe et se complait dans une panoplie d'artifices¹²⁷, Miguel jette son dévolu sur des symboles matériels féminins qui lui permettent d'être (comme) une fille. Si « le maquillage lie Miguel et Rose-Alba tout au long du roman¹²⁸ », on peut dire la même chose du vêtement. Ainsi, tandis que Rose-Alba rêve de s'acheter la robe « [l]a plus belle et la plus chère » (*HL*, p. 24) « dans une boutique chic, rue de Sèvres » (*HL*, p. 24), Miguel s'extasie devant « une robe ravissante [...] et de la lingerie fine, à mourir de bonheur » (*HL*, p. 25). Cherchant en sa mère une exaltation mimétique de sa propre image, il emprunte ses effets personnels en cachette, et se plaît à contempler sa propre image le miroir : « Je m'habille et me maquille avec soin à l'exemple de ma mère, chaque fois qu'elle met le nez dehors. [...] tubes et petits pots, brossettes et pinceaux, talons aiguilles et collants noirs me donnent l'air d'une fille étrange et débraillée » (*HL*, p. 25-26). Autrement dit,

¹²⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 119.

¹²⁷ On parle ici des artifices de la féminité, expression désignant les vêtements et les produits de beauté qu'utilise Rose-Alba dans le but de construire une image idéalisée d'elle-même – un « Moi idéal », dans les termes de Freud.

¹²⁸ Lisa R. Van Zwoll, *loc. cit.*, p. 139.

Miguel fait preuve d'une identification *passionnée* à celle-ci, ce qui le plonge dans l'attente : « J'attends qu'elle me voie dans tous mes atours et s'émerveille de moi comme je m'émerveille d'elle. Tous deux dans l'extase de soi et de son double. Complices et amoureux » (*HL*, p. 26). Pour cette raison, il est possible d'affirmer, avec Ancrenat, que « son impuissance à se séparer de sa mère dont il demande à être regardé¹²⁹ » évoque son « enfance dévastée¹³⁰ ».

Ces développements montrent que l'usage du double est intimement lié au stade du miroir lacanien¹³¹ : Miguel fait la même expérience que le nourrisson aux bras de sa mère qui se tient devant le miroir et se reconnaît dans cet autre, car l'*autre* du miroir s'avère le *même*. Or une telle identification, si elle relève du narcissisme, comporte pourtant des profondeurs troublantes : à la différence de Rose-Alba, pour qui la projection de soi dans le leurre de la superficialité recèle une dimension compensatoire, Miguel utilise les artifices de la féminité pour exprimer sa vérité intérieure, à savoir son homosexualité, qui est lourdement réprimée dans la vie courante en raison des exigences du patriarce, Pedro. Autrement dit, tandis qu'une telle mise en scène des attributs matériels relève du *déguisement* chez Rose-Alba, qui cherche à être regardée à tout prix, elle renvoie plutôt au *travestissement* chez Miguel, qui échappe alors, en cachette, à une condition masculine qui le rebute. Malgré tout, la mise en scène à laquelle s'adonnent la mère et le fils comporte une caractéristique commune : elle sert à camoufler une dimension pénible de la réalité, qui est associée tantôt au registre socio-économique (Rose-Alba), tantôt au registre sexuel (Miguel).

Mais si leur complicité se traduit par un désir partagé de beauté, elle se révèle aussi à travers la fragmentation corporelle. Il faut rappeler ici que dès le début du roman, Rose-Alba se décrit elle-même comme un être divisé en un « haut » et un « bas » : « Je fais voir mon haut, tout habillé, pour les passants » (*HL*, p. 9), dit-elle, en s'empressant d'ajouter : « Pour ce qui est du bas, c'est encore moi, corps et âme dans le satin, ma croupe rebondie, mes jambes courtes et mes pieds légers. [...] Tout cela bien à l'abri, caché dans l'ombre de la cuisine derrière moi » (*HL*, p. 9-10). Fait paradoxal, la narratrice aspire à sa propre cohésion physique (comme l'indique l'expression « Tout cela »), mais désigne, à travers le « bas » de

¹²⁹ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 119.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹³¹ Voir Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du "Je" », p. 89-97.

son corps, sa personne entière (ainsi que le montre l'expression « corps et âme dans le satin »), ce qui prouve que son « Moi idéal » n'est qu'une façade. De tels éléments nous permettent de constater que son corps incarne le clivage entre le rêve (associé au dehors) et la réalité (associée au dedans) qui gouverne son action dans le roman.

Comme sa mère, Miguel a un corps fragmenté. Un excellent exemple, issu du début du roman, en rend compte. Au moment où il joue dans la rue, Miguel s'exclame : « Ô mes jolis souliers vernis, quel désastre ! Ils ressemblent à ma mère, abîmés comme elle derrière sa fenêtre [...] » (*HL*, p. 17). On retrouve ici une métonymie indiquant un glissement de la partie au tout : les « jolis souliers vernis » de Miguel sont associés à la personne de la mère elle-même, et non seulement à son corps. Tout en suggérant que l'enfant s'inscrit dans le prolongement du corps maternel, l'usage de cette figure permet de montrer que la mère représente une « totalité » pour le fils : elle est l'Autre dont il participe, comme s'il n'était qu'un fragment issu de celui-ci. En ce sens, le « désastre » associé à l'usure des souliers révèle un décalage croissant entre l'enfant qui grandit et le maintien d'une fusion corporelle avec la mère. Les « jolis souliers abîmés » du fils illustrent donc son incapacité d'avancer, de suivre sa propre trajectoire au-delà de l'univers maternel ; or, cette image peut être associée au vagabondage de Rose-Alba derrière sa fenêtre, qui offre son corps au regard des passants tout en demeurant prisonnière d'une condition misérable. En effet, les souliers « abîmés » du fils ne suggèrent-ils pas que sa mère s'*abîme* dans le leurre et la superficialité, dans le but précis de couvrir l'*abîme* qui se creuse davantage entre son imaginaire et la réalité chaque jour ? Mais, par-dessus tout, ces souliers ne montrent-ils pas que l'espace du double représente un *abîme* pour se perdre ? À cet égard, Van Zwoll fait un commentaire très pertinent lorsqu'elle affirme : « On a l'impression qu'on admire la mère par l'intermédiaire du fils innocent, ce dernier devenant une extension brillante de la mère¹³² ».

Marthe Robert a bien remarqué que « le double romantique désire l'Éternel féminin, et non une femme en particulier¹³³ ». Si une telle fixation permet d'abord à Rose-Alba et Miguel de vivre en « complicité et adoration mutuelle » (*HL*, p. 79), elle autorise ensuite la transformation progressive de chacun : celle de Miguel en fille, celle de Rose-Alba en prostituée. C'est à travers le personnage de Jean-Ephrem de la Tour que tous deux

¹³² Lisa R. Van Zwoll, *loc. cit.*, p. 138.

¹³³ Bénédicte Maugière, *loc. cit.*, p. 119. L'auteure fait référence à Marthe Robert, *op. cit.*

rencontreront la part obscure et intime d'eux-mêmes qui les mènera vers leur propre perte. Comme nous le constaterons, ce personnage possède en effet des caractéristiques qui lui confèrent un tel pouvoir : d'abord, le fait qu'il soit noir évoque bien sa capacité d'amener quiconque du côté de l'*Unheimlich*. Ensuite, qu'il soit un travesti indique qu'il procède lui-même à la démonstration de « l'Éternel féminin » en question. Parce qu'il est doué mieux que quiconque pour mettre en scène l'annulation des différences, et réveiller chez autrui le travail de la pulsion de mort, Jean-Ephrem de la Tour fait non seulement surgir un sentiment d'inquiétante étrangeté, mais il devient un *passeur* vis-à-vis de l'*Unheimlich* pour la mère et le fils dans le roman.

Le père exclu, condition du double mère-fils

On l'a vu : dans l'œuvre d'Anne Hébert, le père est relégué dans l'ombre du rapport mère-enfant le plus souvent. Sur ce point, *Un habit de lumière* ne fait nullement exception à cette « règle ». Van Zwooll affirme à ce propos que « [l]e monde cher à Rose-Alba et à Miguel n'inclut pas le mari et père, Pedro Almeida. Toutefois, l'exclusion de Pedro des affaires de Rose-Alba et Miguel n'indique pas qu'il n'a pas d'importance, au contraire : Pedro Almeida domine chaque scène où il est convié¹³⁴ ».

Dans *Un habit de lumière*, la mise à l'écart du père est essentielle à l'avènement du double mère-fils. Au début du texte, elle se manifeste par une complicité étonnante entre mère et fils : « Chose certaine, ma mère et moi conservons des secrets que mon père doit ignorer à tout prix », affirme Miguel (*HL*, p. 27). Ces secrets sont les suivants : Miguel se comporte comme une fille à travers son habillement et ses jeux ; Rose-Alba a volé les économies réservées aux vacances familiales pour s'offrir une robe de haute couture ; tous deux dorment ensemble lorsque Pedro s'absente. De telles « manigances¹³⁵ » (*HL*, p. 26) les rendent vulnérables à son égard : « S'il savait pourquoi j'ai tant besoin d'argent, il me tuerait » (*HL*, p. 29), affirme la mère ; « Surtout il ne faut pas qu'il sache que je saute à la

¹³⁴ Lisa R. Van Zwooll, *loc. cit.*, p. 140.

¹³⁵ « [...] j'ai tout vu sans qu'elle me voie. Ma mère a pris l'argent des vacances. [...] Elle s'en est allée avec ses manigances et je suis resté seul avec les miennes dans la maison déserte ». (*HL*, p. 26).

corde à la récré, comme une fille, malgré sa défense », dit le fils. À cela s'ajoutent des secrets qui instituent la dialectique domination maternelle/soumission filiale : ainsi, lorsque Miguel revient d'une fugue méconnue de Pedro, Rose-Alba le menace : « – Non, non, je ne le dirai pas à ton père, c'est promis, mais si tu recommences, je te hache menu comme chair à pâté » (HL, p. 46). Bref, la complicité mère-fils établit une telle proximité entre les personnages que Miguel perd rapidement son espace vital, sa place de sujet, de sorte qu'il devient entièrement assujetti à Rose-Alba. Cette dynamique, Van Zwoll l'observe dans la suite du roman :

leurs rapports se compliquent de plus en plus lorsqu'ils se voient complices. Rose-Alba se perd dans ses rêves que représente le Paradis perdu. Elle oublie qu'elle est mère et, en fin de compte, trahit son fils. L'enfant qu'elle regrette a beau lui permettre d'accéder à de nouvelles expériences, elle ne montre aucune gratitude. D'ailleurs, tout comme le maquillage, l'illusion ne dure pas, et mère et fils en paient le prix.¹³⁶

À partir de ces développements, nous voyons que le double mère-fils suscite plusieurs interrogations. Si le double connote l'identité, voire l'identique (ce qui s'apparente davantage, on l'aura compris, au rapport mère-fille), comment peut-on parler d'un double entre mère et fils, alors que ce rapport se fonde sur la différence ? Entre une mère et un fils, en effet, les distinctions ne sont-elles pas nombreuses ? Et que veut dire être un fils lorsque la mère est notre *alter ego* ? S'agit-il, chez Hébert, d'une volonté d'abolir la différence sexuelle en déportant la masculinité du côté de la féminité, faisant de celle-ci un modèle pour les deux sexes ? Loin de répondre à un tel détournement de sens, l'auteure s'applique plutôt à représenter la dualité intérieure, extrêmement troublante, d'un protagoniste masculin : être une fille dans un corps de garçon. C'est donc dans cet ordre d'idées que Miguel tisse un lien inextricable avec son double.

La mère et la mort

Mais il faut le préciser ici, une telle identification à la mère est aussi une identification à la mort, si tant est que la mère et la mort sont intimement liées chez Hébert. À ce sujet, Marcheix soulignait justement que « la présence même de la mère constitue une entrave à la

¹³⁶ Lisa R. Van Zwoll, *loc. cit.*, p. 140.

puissante aspiration à la vie des fils et des filles, enfermés dans un cocon destructeur¹³⁷ ». Or, la première référence à Rose-Alba que l'on retrouve dans le discours de Miguel réintroduit cette association. Au début du roman, Miguel, qui joue sur le trottoir, fait la description de sa maison de rêve. Puis, il proclame haut et fort :

J'attends mon mari. [...] Les bras croisés, debout au milieu de la chambre conjugale, j'attends qu'il vienne. Ma mère, qui a l'air d'une momie, sort la tête de ses bandelettes, très en colère et m'ordonne de répéter ma phrase.

– J'attends mon mari !
Elle hurle que toute la rue va sûrement l'entendre.

– Ça va pas la tête !
Et elle referme la fenêtre. (HL, p. 15-16)

Il est significatif que la mère « a[it] l'air d'une momie » (HL, p. 15) : on retrouve ici une allusion à la langue anglaise, dans laquelle les termes « mommy » (« maman ») et « mummy » (« momie ») sont homonymes. Dans ce contexte précis, le rapprochement entre la mère et la mort est direct. De plus, il est frappant de constater que ce passage en évoque un autre dans l'œuvre hébertienne, qui est issu de *L'enfant chargé de songes*. Après avoir perdu le désir de Lydie et de la poésie, on se rappelle que Julien, le protagoniste, s'isole pendant des années dans son appartement de Québec, jusqu'à ce qu'un jour, il sorte soudainement de sa léthargie : « Durant toutes ces années passées je dormais, enfermé rue Cartier, avec mes disques et mes livres. Lydie en a profité pour disparaître. J'étais pareil à un mort dans ses bandelettes », affirme-t-il (ECS, p. 121). L'association entre les bandelettes et la mort que l'on retrouve ici est tout aussi présente, mais de manière implicite, dans *Un habit de lumière*. On sait en effet qu'« Anne Hébert se cite d'un livre à l'autre, dans une sorte de circularité sans fin¹³⁸ », de manière à reprendre certains motifs pour leur conférer une forme inédite. Par conséquent, cette association nous permet de découvrir que Rose-Alba est *doublement* une figure de mort pour son fils. Est-ce à dire que la mère serait celle qui donne la vie et celle qui l'enlève à la fois ? La question est ouverte. Pour l'instant, retenons que ces éléments, tout en nous permettant de cerner un aspect important de l'intertextualité hébertienne concernant la

¹³⁷ Daniel Marcheix, *op. cit.*, p. 159.

¹³⁸ Bénédicte Maugière, *loc. cit.*, p. 116.

figure maternelle, confirment que « [d]ans le cas des garçons, c'est l'aspiration au gouffre de la mère et de la mort qui l'emporte¹³⁹ », ainsi que le remarquait Randall.

3.4.1. La duplicité de Miguel : la poupée

L'idée que le double mère-fils entraîne la mort du sujet¹⁴⁰ se confirme ensuite dans l'effet de dédoublement qui caractérise Miguel. Fait original, ce dédoublement l'associe à la poupée que lui offre Madame Guillou. Il faut rappeler ici le contexte où elle intervient dans l'histoire racontée : dans la première partie du roman, un soir où Rose-Alba et Pedro sortent pour aller danser, Miguel passe la nuit chez Madame Guillou. Le lendemain, il aperçoit « une poupée mignonne et bien habillée » (*HL*, p. 36) qui appartenait à la fille de celle-ci¹⁴¹. La voisine lui en fait cadeau, ce qui suscite la joie de ce dernier ; mais il se heurte pourtant à la colère de Pedro une fois qu'il est de retour à la maison. Pedro, apercevant son fils en train de jouer avec la poupée, sombre alors dans un excès de rage : il s'en empare et la lance de toutes ses forces dans la cuisine, la réduisant « en cent morceaux » (*HL*, p. 41). Cet épisode, après lequel Miguel se retrouvera dans le lit de sa mère en l'absence de son père¹⁴², marque une étape importante de l'évolution du double mère-fils dans *Un habit de lumière*¹⁴³.

Dans ce contexte, la poupée, objet désincarné par excellence, devient le reflet du fils qui, acculé à la mort de son propre désir, demeure soumis à la violence de l'Autre¹⁴⁴. En effet, cette poupée « très cassante et superbe » (*HL*, p. 41) rappelle la description de Miguel par

¹³⁹ Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 82.

¹⁴⁰ Par « mort du sujet », nous entendons l'évacuation de la subjectivité qui est propre au personnage, et qui découle d'enjeux mortifères présents dans la structure parentale – ces enjeux étant représentés par la figure du double mère-fils ici.

¹⁴¹ Madame Guillou: « – Cette poupée appartenait à ma fille lorsqu'elle était petite. Ma fille n'a jamais aimé les poupées » (*HL*, p. 36).

¹⁴² L'enchaînement est direct : « J'ai tant pleuré que j'aurais pu me noyer dans mes larmes. Un vrai lac à mes pieds avec des morceaux de poupée qui flottent comme des miettes pour les oiseaux dans une assiette. Et voilà que j'ai pris sa place dans le grand lit à côté de ma mère [...] » (*HL*, p. 42).

¹⁴³ Nous en apprendrons davantage dans les sections 3.3.5.1 (Le Bain des Patriarches) et 3.3.5.2. (La noce).

¹⁴⁴ Dans ce contexte, c'est Pedro qui a le statut de « grand Autre » tout-puissant, qui déverse sa colère sur Miguel.

Madame Guillou au début du roman, dans laquelle on apprend que le fils est « [m]ince comme une allumette. Trop fin sans doute pour les affronts de la vie » (*HL*, p. 13). Il n'est donc pas surprenant qu'il soit inconsolable, une fois sa poupée réduite en morceaux : « J'ai tant pleuré que j'aurais pu me noyer dans mes larmes. Un vrai lac à mes pieds avec des morceaux de poupée qui flottent comme des miettes pour les oiseaux dans une assiette », avoue-t-il (*HL*, p. 42).

Pour bien saisir le rôle de la poupée en tant que double, ou plutôt « doublure » de Miguel, nous devons emprunter un détour. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman écrit quelques lignes très éclairantes à propos du caractère anthropomorphique de la poupée, qui nous permettent de cerner davantage la signification de celle qui intervient dans *Un habit de lumière* :

C'est bien l'image en miniature d'un corps humain – l'anthromorphisme par excellence. Pourtant, la poupée n'est pas moins capable, dans les mains et sous le regard de l'enfant, de *s'altérer* elle aussi, de *s'ouvrir* cruellement, de *se meurtrir* et d'accéder par là même au statut d'une image bien plus efficace, bien plus essentielle – sa visualité devenant d'un coup la mise en pièces de son aspect visible, sa délicate agressive, sa défiguration corporelle. J'imagine, en effet, qu'à un moment ou à un autre l'enfant *ne peut plus voir* sa poupée, comme on dit, et qu'il la malmène jusqu'à lui arracher les yeux, l'ouvrir et l'évider... moyennant quoi elle se mettra à le regarder vraiment depuis son fond informe.¹⁴⁵

À la lumière de ce passage, il est possible d'affirmer que c'est bien « l'image en miniature » du corps de Miguel que la poupée incarne dans le roman. Dans cette perspective, la place qui revient à Pedro lorsqu'il refuse de *voir* son fils tel qu'il est (c'est-à-dire homosexuel), correspond à celle de l'enfant qui « *ne peut plus voir* » sa poupée. À cet égard, un excellent exemple survient au moment où Miguel déserte la maison pour passer la nuit au Paradis Perdu. « Cette fille qui le tient est le diable, c'est certain », dira Pedro (*HL*, p. 73). Il préfère croire à la première aventure amoureuse de son fils (de manière à voir en celui-ci un reflet de sa propre virilité), mais prononce des paroles dont le sens lui échappe. Certes, il y a une fille qui « tient » Miguel, et elle s'apparente au diable : mais, au lieu d'être *une autre fille*, il s'agit de *la fille en lui*.

¹⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 57-58.

En cassant la poupée, le père détruit l'objet qui représente le fils, qui est lui-même l'*objet maternel* dans le roman (par effet de miroir). On constate par ailleurs que la destruction de la poupée permettra à ce dernier d'accéder au « statut d'une image bien plus efficace, bien plus essentielle » lorsque, dans la deuxième partie du roman, il reconnaîtra « sa véritable image » (HL, p. 107) « dans la glace qui fait tout un pan de mur, dans la chambre de Jean-Ephrem de la Tour » (HL, p. 107). Ses paroles rendent compte de son nouveau statut d'objet de l'Autre (incarné non plus par Rose-Alba, mais par Jean-Ephrem de la Tour) : « Je lui souris tendrement et mon image répond, également tendre et souriante, image, image, belle image de moi, Miguel Almeida » (HL, p. 107). Ici, l'analogie avec la première partie du roman est claire : Miguel, au lieu de s'admirer dans le miroir après avoir enfilé les vêtements de Rose-Alba, ne *cherche* plus une réponse dans son regard à elle¹⁴⁶, mais la *trouve* dans son regard à lui. C'est ainsi que le protagoniste, à l'instar de la poupée brisée qui « se met à regarder vraiment [l'enfant] depuis son fond informe »¹⁴⁷, verra tout autrement l'univers de ses parents lorsqu'il reviendra de sa première visite au Paradis Perdu transformé : « Je ne serai plus jamais le même après cela, vêtu d'enfance comme d'un vêtement étriqué » (HL, p. 69), affirmera-t-il. Et, quelques pages plus loin : « Patience mon âme. Encore une ou deux bouchées, une ou deux paroles échangées autour de la table et les lumières du Paradis perdu vont s'allumer comme des phares dans la ville et je serai libre de courir vers d'étranges félicités » (HL, p. 72). Fait à signaler, le réseau sémantique que l'on retrouve dans cet extrait (« lumières », « s'allumer », « phares dans la ville ») insiste sur la projection du fils possédant l'« habit de lumière » dans le Paradis Perdu, qui se présente d'entrée de jeu comme une scène qui l'attend. En ce sens, la deuxième partie du roman est bien celle où prend sens l'histoire individuelle du personnage, qui se fonde, ici encore, sur « la reconstruction mythique, fragile et ambiguë d'un improbable paradis perdu et, d'autre part, l'omniprésente figure de cette passeuse d'absence qu'est la mère hébertienne¹⁴⁸ », comme nous l'avons vu plus tôt.

¹⁴⁶ On se rappelle que sa quête du regard maternel se manifeste par l'attente : « J'attends qu'elle me voie dans tous mes atours et s'émerveille de moi comme je m'émerveille d'elle. Tous deux dans l'extase de soi et de son double. Complices et amoureux » (HL, p. 26).

¹⁴⁷ Ce passage de Didi-Huberman, dans lequel il est question de « voir » et de « regarder vraiment », rappelle la capacité de Joseph de « voir vraiment » la réalité après la « catastrophe » dans *Le vent majeur*.

¹⁴⁸ Daniel Marcheix, *op. cit.*, p. 208.

Bref, cet épisode est important dans la mesure où on y retrouve la projection du double mère-fils : Miguel joue ici un rôle symétrique à celui qui revenait à Rose-Alba dans cette première configuration, tandis que la poupée occupe la place qui était sienne. Or, si la triangulation Miguel-poupée-Pedro remplace celle composée de Rose-Alba-Miguel-Pedro, qui prédominait dans la première partie, on observe cependant qu'elle annonce la triangulation finale, qui regroupe Rose-Alba-Miguel-Jean-Ephrem de la Tour dans la deuxième partie du roman. De plus, on remarque que le motif de la persécution par un tiers s'affirme tel une constante : à Pedro succédera Jean-Ephrem de la Tour, devant lequel Miguel s'inclinera totalement. À cet égard, un dialogue entre ces personnages suggère que celui-là, tout en éprouvant une vive souffrance face à sa propre condition, cherche à être dominé par celui-ci. Une confidence de Miguel à de La Tour en fait état : « Je lui dis que j'ai toujours voulu être une fille et qu'on m'a persécuté pour cela » (*HL*, p. 106). « Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé » (*HL*, p. 106), s'empressera de lui répondre celui-ci.

Ce dernier élément nous incite à revenir à la question du matricide symbolique, qui est au cœur du roman dans sa forme non accomplie, c'est-à-dire en tant que meurtre impossible à réaliser pour le fils. On se souvient, avec Kristeva, que ce matricide est essentiel au développement de tout être humain, et qu'il est plus difficile à réaliser pour une femme, car « l'introjection du corps et du moi maternels sont plus immédiats¹⁴⁹ », ce qui a pour conséquence de rendre « cette inversion de la pulsion matricide en figure maternelle mortifère [...] plus difficile, sinon impossible¹⁵⁰ ». Ainsi, au lieu d'être projetée vers l'extérieur, cette pulsion demeurerait enfermée à l'intérieur du sujet, de telle sorte que la haine serait remplacée par

une humeur implosive qui me tue en cachette, à petit feu, en aigreur permanente, en accès de tristesse ou jusqu'au somnifère léthal que j'utilise à plus ou moins grandes doses dans l'espoir noir de retrouver... personne, sinon ma complétude imaginaire, augmentée par ma mort qui m'accomplit.¹⁵¹

¹⁴⁹ Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 39.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

Lorsque Kristeva précise que « [l]'homosexuel partage cette même économie dépressive : c'est un mélancolique exquis quand il ne se livre pas à la passion sadique avec un autre homme¹⁵² », son propos se révèle très éclairant pour notre analyse. En effet, si l'on peut affirmer que Miguel fait figure de « mélancolique exquis » dans la première partie du roman, il est très clair que c'est à une « passion sadique » avec de la Tour qu'il se livrera dans la deuxième partie. En ce sens, Miguel se distingue des autres fils hébertiens, pour qui « le passage au monde adulte, à la sexualité¹⁵³ » est marqué à la fois par le désir et la peur. Au lieu d'accomplir le matricide symbolique de Rose-Alba, il éprouvera le désir de la tuer pendant un bref moment¹⁵⁴, mais commettra plutôt le suicide. Comme le remarque Randall, « le désir de "tordre le cou" à la fille avant qu'elle ne devienne femme (*Les fous de Bassan*, 1982 : 79) est généralisé chez ces grands adolescents : Stevens Browns passera à l'acte ; Michel, lui, déclare que Catherine est "trop belle" et qu'il faudrait la noyer (*Les chambres de bois* : 141)¹⁵⁵ », tandis que Julien éprouve « l'envie de tuer Lydie¹⁵⁶ ». Or, il en va tout autrement pour Miguel : ce personnage éprouve plutôt le désir de s'offrir à l'Autre au point d'en mourir¹⁵⁷.

Dans cette section, nous avons vu que le double mère-fils repose sur l'identification du fils à la mère. Cependant, au fil du roman, l'identification fait place à la fusion, de manière à produire une véritable relation symbiotique entre les protagonistes. Pour bien saisir le passage qui s'opère ici, il importe, dans un premier temps, de faire un détour par la théorie psychanalytique, qui nous fournira des repères déterminants à propos de deux notions qui seront convoquées ici : la folie maternelle et l'inceste.

¹⁵² *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁵³ Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 77, note 13.

¹⁵⁴ Après la scène terrible de violence entre Pedro et Rose-Alba, Miguel affirme : « Ce que mon père n'a pu faire, un jour, je le ferai. Le meurtre de Rose-Alba Almevida aura lieu. Moi, le fils, je me couvre le visage de mes mains et je pleure » (*HL*, p. 96) Mais il se rétracte immédiatement : « Déjà contaminé par le déshonneur, [...] j'aime ma mère plus que tout au monde. Je lui pardonne tout » (*HL*, p. 96).

¹⁵⁵ Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 77.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵⁷ Pourtant, l'envie masculine de « tordre le cou » d'une femme est présent chez Pedro, qui tentera d'égorger Rose-Alba. On peut en déduire que bien qu'il soit adulte depuis longtemps, il éprouve lui aussi ce sentiment de désir mêlé à la peur face à la sexualité.

3.4.2. De la « mère folle » à l'inceste

En guise d'amorce à cette deuxième partie de notre analyse du double mère-fils chez Hébert, il convient de rappeler ici les développements d'André Green à propos de la « mère folle » et de la « folie maternelle » pour saisir la folie toute *maternelle* de Rose-Alba. Fait majeur, ces notions produisent un renversement de perspective face à l'Œdipe, que l'on envisage le plus souvent, dans le cadre de la relation mère-enfant, du point de vue des « désirs incestueux du fils pour la mère¹⁵⁸ ». Pourtant, une telle vision occulte la relation inverse, celle de la mère à l'enfant, dont Green écrit encore qu'il s'agit d'une « relation passionnelle¹⁵⁹ », en prenant le soin de préciser qu'« [i]l existe des états que l'on devrait paradoxalement appeler des folies normales¹⁶⁰ » ; ce sont des « états normalement passionnels entre mère et enfant¹⁶¹ ». D'après le psychanalyste, le fait que la mère éprouve des désirs incestueux envers son enfant est un phénomène répandu, que l'on ne saurait taxer gratuitement de scandaleux. Il en est ainsi car

Il y a quelque chose de fondamentalement incestueux dans la relation la plus ordinaire de la mère à l'enfant. Les désirs incestueux existent chez l'enfant, mais ils sont relayés d'une façon remarquable chez la mère, amoureuse de son enfant. On est toujours porté à sous-estimer cette dernière dimension. « Je pourrais bien prendre un amant, dit telle patiente, cela ne me gênerait pas beaucoup vis-à-vis de mon mari, mais j'aurais l'impression de trahir mon fils ».¹⁶²

Sylvie Dreyfus-Asséo résume les trois points visés par Green concernant la « folie maternelle » de la manière suivante :

¹⁵⁸ André Green, « La relation mère-enfant nécessairement incestueuse », dans Jacques André (dir.), *Incestes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2002, p. 36.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶² *Ibid.*, p. 37.

la phase incestueuse associée à la relation primaire à la mère, les désirs incestueux de la mère pour l'enfant considérés comme une relation passionnelle ou encore une « folie maternelle », la présence d'une dimension fondamentalement incestueuse dans la relation la plus ordinaire de la mère à l'enfant et, corrélativement, l'existence de « folies normales », c'est-à-dire d'états normalement passionnels, dans la relation mère-enfant.¹⁶³

À ces commentaires, il faut ajouter ceux, fort pertinents, de Jacques André, qui montrent que la « mère folle » se caractérise par le refus de la différence. Pour troublant qu'il soit, ce refus renforce l'aspect fusionnel de la relation mère-enfant, de manière à retarder l'étape pour le moins essentielle de la séparation, voire à la nier. Le psychanalyste souligne à juste titre que la « mère folle » est celle que toute différence désespère : « en ces circonstances, c'est presque toujours elle, son ombre, qui règne en coulisses : le refus, l'impensable que *Un* cesse, se divise, que *deux* advienne. Le refus de sa propre séparation, par quoi l'objet se constitue¹⁶⁴ ». Une telle situation, qui rappelle la notion d'« inceste de deuxième type » développée par Héritier¹⁶⁵, n'est pas sans heurts, on le devine, pour la vie psychique de la mère et pour celle de l'enfant. En découlent de nombreuses interrogations, dont la portée et les implications comportent une gravité certaine. Il est approprié de citer ici le long passage où André en fait état :

Dans quelle mesure ce règne de l'Un sur la psyché peut-il s'entendre comme la continuité substantielle, jamais rompue, d'une insécabilité primitive, la poursuite dans la *confusion* d'un originaire sans distinction, « océanique » ou, plus modestement, amniotique ? De la même façon qu'il est légitime de généraliser le désir d'inceste à partir de la problématique oedipienne, ne peut-on tenir l'« inceste psychique » pour une excroissance aussi commune que partagée du lien à la mère primitive ? Cette piste-là trouve ses premiers développements chez Freud quand il écrit que la mère, après avoir « apaisé tous les besoins du fœtus par les aménagements de son ventre,

¹⁶³ Sylvie Dreyfus-Asséo, « "Histoires comme ça..." sur le divan », dans Jacques André et Sylvie Dreyfus-Asséo (dir.), *La folie maternelle ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2006, p. 47.

¹⁶⁴ Jacques André, « Introduction. *Le lit de Jocaste* », p. 25.

¹⁶⁵ À cet égard, le propos d'André se révèle très convaincant lorsqu'il mentionne que le couple mère-fille, en tant que paradigme de l'inceste de deuxième type, pourrait être aussi le paradigme de l'inceste psychique.

poursuit la même fonction par d'autres moyens après la naissance... L'objet maternel psychique remplace pour l'enfant la situation fœtale biologique ».¹⁶⁶

Dans cet ordre d'idées, André se demande avec raison si ce désir incestueux s'apparente davantage à un « [s]imple fait biologique », comme le suggère Freud, ou à une « construction infiltrée par le fantasme, celui du retour au *Mutterlieb*, au ventre maternel ?¹⁶⁷ ». Plus récemment, c'est chez Sylvie Faure-Pragier que l'on retrouve des informations éclairantes à propos de ce fantasme. Dans un article portant sur le défaut de transmission maternel, celle-ci apporte la définition suivante : il s'agirait d'« un désir primaire de redécouvrir un univers sans obstacle, sans aspérité ni différence, totalement lisse, identifié à un ventre maternel débarrassé de ses contenus, un intérieur auquel on puisse avoir librement accès¹⁶⁸ », et dont l'enjeu principal consiste à « retrouver un état nirvanesque d'avant la naissance, sinon d'avant la vie¹⁶⁹ ».

Ces avancées nous permettent d'affirmer qu'il existe une proximité certaine entre la notion de « mère folle » (ou plus précisément, de « folie maternelle ») développée par Green et le fantasme de retour au *Mutterlieb*. Désir incestueux envers l'enfant, d'un côté, désir de retrouver une union intime avec la mère, de l'autre : ne sommes-nous pas placés, ici, au confluent d'une problématique dominante, à savoir l'inceste ? Pour le découvrir, il importe de poursuivre notre réflexion sur la question de l'inceste. C'est à Nathalie Zaltzman que nous ferons référence ici, puisque l'auteure s'est attachée à en démontrer « le caractère ombilical¹⁷⁰ », qui trouve des échos particuliers dans le texte hébertien. Dans un article où elle questionne la dimension psychanalytique de ce terme, Zaltzman s'appuie sur trois

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 26. L'auteur cite Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse* dans *Œuvres complètes*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. XVII, p. 254.

¹⁶⁷ Jacques André, *loc. cit.*, p. 26.

¹⁶⁸ Sylvie Faure-Pragier, « Défaut de transmission maternel. Absence de fantasme, absence de conception ? », p. 63. Précisons que le fantasme du *Mutterlieb* s'apparente au « *Muttercomplex* » dont parle André Green, « où c'est la mère qui occupe la position de pivot ». En réalité, ce « *Muttercomplex* » est une formulation qui s'ajoute à celles, plus connues, de « [c]omplexe d'Édipe, complexe paternel, complexe nucléaire des névroses », précise Green. Sur ce point, le lecteur consultera André Green, *loc. cit.*, p. 35.

¹⁶⁹ Sylvie Faure-Pragier, *loc. cit.*, p. 63.

¹⁷⁰ Nathalie Zaltzman, « L'inceste est-il une notion psychanalytique ? » dans Jacques André (dir.), *Incestes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2002, p. 68.

exemples : *Ma mère* de Georges Bataille, *Œdipe à Vincennes* de Serge Leclaire et *Le Complexe de Portnoy* de Philip Roth. Pour les besoins de l'exposé, on retiendra les deux premiers, qui sont les plus significatifs. D'entrée de jeu, on se souviendra d'une affirmation très à propos de Serge Leclaire, qui est issue d'un séminaire dispensé à Vincennes durant l'année libertaire 1968 :

L'inceste, la jouissance sexuelle de la mère, est le modèle même de la jouissance... c'est la jouissance absolue, donc interdite. Mais qu'est-ce que c'est que la jouissance de la mère ? Qu'est-ce que c'est, en un mot, la jouissance ? C'est quelque chose qui est l'escamotage de la limite, l'abolition de la limite.¹⁷¹

Comme le rappelle Zaltzman, à cette période de sa théorisation, Leclaire attribuait à la fonction maternelle le rôle « d'établir la limite séparatrice du corps biologique et du corps érogène de l'enfant ». En ce sens, « [a]bolir cette limite, jouir sexuellement du corps maternel est impossible en tant que la fonction mère s'abolit dans cette transgression¹⁷² ». Cela signifie encore que l'établissement de l'interdit est à la fois ce qui maintient cette jouissance inaccessible (et par le fait même protège la fonction maternelle) et ce qu'elle nomme « le passage d'une métapsychologie de la jouissance à la métapsychologie freudienne du désir et du plaisir définis par S. Leclaire comme "cette forme tempérée d'éclipse momentanée de la limite"¹⁷³ ».

Dans cette perspective, il est possible d'affirmer, avec la psychanalyste, que « La fonction maternelle comme limite, comme inceste impossible fait barrière radicale entre, d'un côté, la jouissance et la mort, et, de l'autre, les systèmes freudiens plaisir et conservation qui, eux, peuvent fonctionner dans une conflictualité vivante¹⁷⁴ ». À cet égard, l'une des représentations littéraires les plus convaincantes de la « mère folle », dans sa « dimension fondamentalement incestueuse¹⁷⁵ », est sans contredit celle qu'a proposée George Bataille dans *Ma mère*. C'est donc à cette œuvre que la psychanalyste s'intéresse ensuite. Un passage

¹⁷¹ Serge Leclaire, cité par Nathalie Zaltzman, *Ibid.*, p. 71.

¹⁷² *Ibid.*, p. 71.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁷⁵ Sylvie Dreyfus-Asséo, *loc. cit.*, p. 47.

de son article, dans lequel elle cite le texte bataillien, rend compte de cette dimension de manière percutante :

« Le jour même où ma mère comprit qu'elle devrait à la fin céder, jeter à la sueur des draps ce qui m'avait dressé vers elle, ce qui l'avait dressée vers moi, elle cessa d'hésiter, elle se tua. » On ne peut dire plus âprement l'inséparable conjonction du sexe et de la mort dans l'inceste et comment son interdit œuvre à protéger chaque sujet de ce point de contact, qui n'est pas la rencontre de deux corps désirants mais le point où sexe et mort deviennent inséparables¹⁷⁶, affirme avec conviction Zaltzman.

Que le roman rende compte de l'intrication du sexe à la mort, cela ne fait donc aucun doute. Qu'il illustre la « mère folle », cela est encore confirmé par le fait que Bataille (que Zaltzman qualifie de « poète visionnaire¹⁷⁷ » à l'occasion) affirme, à propos de la mère désirant le fils, « qu'elle était folle, au sens propre du terme¹⁷⁸ » ainsi que le rappelle encore Zaltzman. Bref, ces éléments nous permettent d'affirmer avec conviction qu'il y a des liens entre la mère folle et l'inceste.

Pour clore cette section portant sur la « mère folle » dans son rapport à l'inceste, qui ouvre la voie à notre étude de la progression du rapport mère-fils dans *Un habit de lumière*, citons un dernier extrait du texte bataillien, duquel il ressort clairement que l'amour incestueux relève de l'impossible : « Si nous avions traduit ce tremblement de notre démence dans la misère d'un accouplement... j'aurais cessé de voir ma mère délirant de me regarder ; ma mère aurait cessé de me voir délirer de la regarder... Nous aurions perdu la pureté de notre impossible¹⁷⁹ ».

3.4.3. Rose-Alba et la folie maternelle

« Planète folle où je vis. Promenoir béni où je sombre » (*HL*, p. 99). Telles sont les paroles de Rose-Alba Almevida que nous citons en amorce à cette section où sa folie est

¹⁷⁶ Georges Bataille, *Ma mère*, cité par Nathalie Zaltzman, *loc. cit.*, p. 69.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁹ Georges Bataille, *Ma mère*, cité par Nathalie Zaltzman, *loc. cit.*, p. 69.

convoquée. Si elles s'attachent à qualifier le monde déraisonné, absurde dans lequel elle prétend vivre, c'est surtout pour déplacer une folie intérieure, foncièrement destructrice, vers le monde externe. Folie qui la prend, la soulève, la soûle, dans l'extase la plus pure avec elle-même. Folie qu'elle ne saurait calculer, mais qu'elle sait pourtant éprouver. Le monologue intérieur qu'elle se raconte au cours d'une soirée où elle danse avec son mari en témoigne avec force : « Je suis saoule, plus qu'avec aucune boisson, prête à aller au lit avec n'importe quel homme qui me tiendra fort contre lui tandis que des épées de feu me traversent le corps de part en part. Je ferme les yeux et je fonds » (*HL*, p. 33). Si ses paroles préfigurent ici sa dérive ultérieure, celles que nous avons citées en guise d'amorce surgissent plutôt au moment où celle-ci est avancée. Dans ce deuxième cas, bien que Rose-Alba ne soit nullement atteinte de démence, elle sombre pourtant à grands pas dans le délire, la démesure, la débauche. Gravement blessée au cou après une scène de violence terrible avec son mari (celui-ci, la croyant infidèle, a voulu l'égorger), elle se retrouve seule, abandonnée à elle-même, forcée de se reposer. Dans ce contexte, elle est incapable de se rendre au Paradis Perdu avant d'être rétablie. Il convient de citer un extrait de son monologue, où il est question, étonnamment, de la relation entre père et fille :

Tout le lit conjugal est à toi, ma belle, dirait mon père, étire-toi bien de toute ta longueur, de toute ta largeur, comme une chatte au soleil. Ainsi encouragée par mon père, je m'endors si paisiblement que la terre tout entière, avec ses grincements, ses déboires et ses effrois, peut tourner contre mon oreille, sans que je l'entende respirer sa chaude respiration oppressée. (*HL*, p. 99)

Il est surprenant qu'à cette occasion, la protagoniste se rattache à son père, dont il n'est question à aucune autre reprise dans le roman. Car, on l'aura compris, Rose-Alba ne pense pas à son père dans la perspective d'un homme à qui elle peut se fier, auprès de qui elle pourrait trouver des repères pour traverser l'épreuve qu'elle vit, au moment même où son mariage est lourdement ébranlé. Au contraire, elle songe à lui pour se donner l'illusion qu'elle est encore en mesure de profiter de sa situation (qui est, en l'occurrence, la situation d'une femme battue et abandonnée). Mais ce qui est le plus étrange, ce sont les paroles (imaginaires) que son père lui aurait adressées concernant son intimité avec son mari. De telles paroles ne suggèrent-elles pas qu'il vaut mieux s'enliser dans la jouissance que procure le fait d'être un objet sexuel (signalé par les termes et expression « ma belle », « comme une

chatte au soleil »), ce qui signifie être la femme de personne (ou de tous, ce qui revient au même) plutôt que de devenir la femme d'un homme (avec qui elle partagera nécessairement son lit...) ? Tout se passe donc comme si Rose-Alba était tributaire d'un discours négatif sur la maternité par son propre père. Dès lors, faut-il s'étonner qu'elle la vive comme une aliénation qui la rend folle ? Comme le remarque Van Zwoll,

[l]es pressions sociales ont forcé Rose-Alba à être mère mais, lorsqu'elle nie ce rôle et essaie d'y échapper, les résultats se révèlent désastreux. Bien qu'elle soit vivante à la fin du roman, elle est littéralement devenue folle à cause de la maternité, car elle assume sa propre culpabilité dans la mort de son fils.¹⁸⁰

Mais qu'en est-il de la folie dont Rose-Alba fait preuve à l'égard de Miguel ? Est-elle celle qui relève d'une « phase incestueuse associée à la relation primaire à la mère¹⁸¹ », celle qui tisse une « relation passionnelle¹⁸² » entre eux ou encore, cette folie normative qui se manifeste par « la présence d'une dimension fondamentalement incestueuse dans la relation la plus ordinaire de la mère à l'enfant¹⁸³ », pour reprendre les termes de Dreyfus-Asséo ? Certes, elle se présente d'abord comme une folie superficielle lorsque Rose-Alba affirme, à l'occasion d'une fugue de Miguel,

[c]et enfant me rendra folle. Mon fard à joue le plus cher ! Ma pile à épiler la plus fine ! Mon crayon à sourcils le plus gras ! Il a emporté tout ça avec lui dans la mallette rouge. Lui, lui, mon fils Miguel, en cavale depuis le matin. Il est cinq heures du soir. Et moi, sa mère, je deviens folle à lier. Mes genoux tremblent. Mes mains gèlent. Moi, folle, toute seule à la maison. (*HL*, p. 43)

Cependant, on devine qu'elle est beaucoup plus profonde, ainsi que le suggèrent les extraits que nous avons cités au préalable. Mais pour le découvrir, il importe d'examiner deux séquences du roman où la folie de Rose-Alba est illustrée de manière très frappante : nous les nommerons ici la scène du Bain des Patriarches et celle de la noce.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 142.

¹⁸¹ Sylvie Dreyfus-Asséo, *loc. cit.*, p. 47.

¹⁸² *Ibid.*, p. 47.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 47.

3.4.4. Le Bain des Patriarches

Afin de bien comprendre la progression du double mère-fils dans le roman à la lumière des avancées que nous avons signalées au préalable, il importe de préciser que la scène du Bain des Patriarches fait suite à celle de la poupée brisée de Miguel. Ainsi, elle met à jour les enjeux mortifères qui étaient déjà à l'œuvre au sein du discours maternel. Après cette scène où le père détruit l'objet qui représente le fils (la poupée) en tant qu'*objet maternel* (le fils, par effet de miroir), Rose-Alba entreprend une action qui sonne le glas du patriarcat. Lorsqu'il s'absente pour aller travailler dans la banlieue, elle amène son fils au bain public ; ce faisant, elle se prépare à célébrer la mise à mort symbolique de Pedro. À y regarder de plus près, on découvre que son discours annonce clairement son entreprise.

Après l'opération ordures, j'irai me laver avec mon fils au Bain des Patriarches, à Censier-Daubenton, là où les serviettes sont si grandes, l'eau si chaude et les baignoires si profondes.

Mon mari est à Saint-Nazaire à clouer des planches et à poser des charpentes. Je serai seule pour dormir. Je prendrai le petit dans mon lit. Tous deux dans la douceur de l'après-bain. (*HL*, p. 40-41)¹⁸⁴

La première partie de ce passage (la première phrase) nous apprend que Rose-Alba prévoit deux activités banales, à savoir s'occuper des ordures – tâche comprise dans son métier de concierge – et aller au bain avec Miguel. La deuxième partie (celle-ci débute par « Mon mari... »), en revanche, suscite notre étonnement pour une raison précise : en l'absence de Pedro, Rose-Alba dormira avec Miguel. Compte tenu de la dimension intime, privée du lit conjugal, et des colorations sexuelles qui s'y rattachent, que pouvons-nous déduire de ce geste ? D'abord, que Miguel et Pedro sont en mesure d'occuper une place similaire auprès de Rose-Alba. Ensuite, qu'ils sont interchangeables, c'est-à-dire soumis à la permutation de leurs places symboliques respectives, celles de mari et de fils. Or, que le fils puisse accéder à la place du père, cela rappelle, bien sûr, le scénario oedipien. Mais, dans ce cas précis, la scène

¹⁸⁴ Signalons que dans l'extrait cité, le propos de Rose-Alba fait écho à celui de Miguel. La phrase « Tous deux dans la douceur de l'après-bain » répond, en effet, à celle de Miguel rapportée auparavant : « Tous deux dans l'extase de soi et de son double ».

n'est pas associée à la fatalité du destin, à un *fatum* qui échappe aux sujets impliqués : bien au contraire, c'est la mère qui arrange tout. C'est là, justement, que le bât blesse.

Dans cet ordre d'idées, le portrait de Pedro que dépeint Rose-Alba est pour le moins frappant. On perçoit en effet que ses paroles, qui le décrivent en train d'accomplir son métier d'ouvrier – action banale s'il en est, ici encore –, recèlent une dimension meurtrière sur le plan symbolique. Que Pedro s'affaire à « clouer des planches et à poser des charpentes », cela donne à penser qu'il est en train de bâtir son cercueil, de creuser sa tombe. Si l'on s'en tient à une telle lecture, il est possible d'affirmer que le père est celui qui enfonce le clou, de manière à ouvrir la voie à la consommation (maternelle) du fils. On pourrait avancer l'interrogation suivante : ce dernier ne se retrouve-t-il pas dans les bras de sa mère à l'occasion ? On constate alors que le discours de Rose-Alba est entièrement coloré par un projet singulier, à savoir l'accomplissement du parricide symbolique. Plusieurs éléments en rendent compte : par exemple, le fait que l'« opération ordures » précède le Bain, loin d'être anodin, annonce que la première étape de ce projet consiste à jeter le père, à en faire un *déchet*¹⁸⁵. De plus, le nom du lieu choisi, le « Bain des Patriarches », évoque l'idée d'une purification, voire d'une *liquidation* des pères. Sur ce point, soulignons que l'idée d'une liquidation (en l'occurrence, du père, Pedro) se trouve confirmée, dans le discours de la protagoniste, par l'expression « j'irai me laver avec son fils », action dont le but n'est pas directement associé au loisir ou à la détente – sans quoi elle irait *nager* ou *se baigner* avec lui. Par ailleurs, la mise à mort du père permettra de libérer un vaste espace, qui sera propice à la fusion mère-fils, comme l'indiquent les qualificatifs associés aux objets utilisés, tels les « serviettes si grandes », l'« eau si chaude » et les « baignoires si profondes ». En somme, pour Rose-Alba, aller « [s]e laver » au Bain des Patriarches avec son fils, cela consiste à effacer la fonction de tiers séparateur entre la mère et l'enfant qui revient à Pedro. Si, de prime abord, une telle entreprise désigne la mise à l'écart justifiée d'un père qui violente sporadiquement sa femme et son fils, la signification demeure plus subtile : ultimement, le Bain des Patriarches se présente comme un rituel menant à la purification des liens naturels entre mère et enfant, ces

¹⁸⁵ Dans ce contexte, nous ne croyons pas que le bain puisse être associé à certains rites de purification après les menstruations et la naissance, comme le suggère Munley. Voir Ellen W. Munley, *loc. cit.*, p.124.

liens que la dimension symbolique des rapports filiaux exile de leur fondement biologique pour les soumettre à la Loi.

Ainsi, en faisant de son mari un *déchet*¹⁸⁶, Rose-Alba inscrit son fils dans une Fratrie mortifère, car le père ouvre nécessairement la voie au fils. Est-il fortuit que Miguel devienne la « petite ordure » (*HL*, p. 116) de Jean-Ephrem de la Tour par la suite ? Mais plus que la Fratrie, c'est la famille qui en sera gravement atteinte : car Rose-Alba elle-même n'échappera pas aux conséquences désastreuses de son entreprise. Dans la deuxième partie du roman, où elle devient une prostituée au Paradis Perdu, elle sera reléguée au rang de *déchet* à son tour : « Une fois vieille, il faudra bien la jeter » (*HL*, p. 86), dira Jean-Ephrem de la Tour à Miguel.

Le Bain des Patriarches fait alors office de lieu emblématique du parricide dans le roman. À ce moment, Rose-Alba n'est plus qu'un ventre-tombe pour son fils, à savoir le lieu de ses origines comme celui de son anéantissement. Il est possible en effet de voir dans ce blottissement inassouvi de Miguel, qui l'amènera jusqu'aux confins de la mort, une façon particulière de s'auto-détruire, de procéder à son propre suicide de la manière la plus douce, la plus délectable que l'on puisse imaginer : en renouant une ultime étreinte avec celle qui lui a dispensé la vie. Car le Bain des Patriarches évoque un retour à la période précédant la séparation entre mère et enfant : ce moment « idyllique », où le corps de l'un était le prolongement de l'autre, s'apparente ainsi à une incubation tardive. Débarrassé de ses scories, le lien mère-fils se trouve alors ramené à une « pureté » originelle. Mais doit-on en déduire pour autant que les corps respectifs de Miguel et de Rose-Alba, son double, s'emboîtent ingénieusement, amoureuxment, pièce par pièce ? Lorsqu'elle l'invite à un rapprochement physique, la mère montre à l'enfant que son propre corps est une source de plénitude, un refuge privilégié dont il est menaçant de sortir, car le dehors est dangereux. En ce sens, le corps maternel devient le théâtre d'une lutte de pouvoir et de contrôle, un combat où la tendresse est une stratégie visant à démontrer l'« insécabilité primitive, la poursuite dans

¹⁸⁶ Une telle association entre le père et le déchet se retrouve également dans le roman *Wells* de Suzanne Jacob. Quelques mois après la naissance de son fils (fait hautement significatif dans ce contexte), le narrateur (qui est lui-même le personnage de fils dans le roman) est fortement attiré par une autre femme, pour qui il est prêt à tout : « Tout quitter, je l'ai voulu. Renoncer à tout. La suivre où qu'elle aille. Qu'elle m'autorise à dormir sous sa table, à dormir sur le paillason de son entrée, à ne veiller sur elle que du placard de sa cuisine, que de la porte entrebaillée d'une penderie. Je le dis, oui, j'ai voulu mourir cette fois-là, si on me jetait, puisqu'on me jetait. Car c'était ça : on me prenait et on me jetait, on m'appelait et c'était pour que je ne donne rien ». Suzanne Jacob, *Wells*, Montréal, Éditions Boréal, 2003, p. 57. Désormais, toute référence à ce roman sera indiquée par le signe *W*.

la *confusion* d'un originaire sans distinction, "océanique"¹⁸⁷ », pour reprendre les termes de Jacques André. On assiste alors à l'*incorporation* du fils : le corps maternel devient la crypte où son destin demeure scellé.

3.4.5. La noce

La deuxième scène qui rend compte de la « folie maternelle » de Rose-Alba s'inscrit en droite ligne avec la précédente. Elle nous ramène, une fois de plus, vers le lit conjugal des parents, où Rose-Alba accomplit la deuxième étape de son entreprise visant à « exécuter » le père. C'est maintenant au tour de Miguel de prendre la parole :

Et voilà que j'ai pris sa place dans le grand lit à côté de ma mère. Trop de bonheur. C'est trop. Tous deux, ma mère et moi, sentant bon pareil, tièdes et doux pareil après le bain des Patriarches, tout près l'un de l'autre dans les draps frais. Des jumeaux dans une seule coque blanche. Et pourtant je pleure comme si j'étais tout seul dans mon lit pliant, à ras du sol, dans la cuisine, entre la table et le buffet. (*HL*, p. 42)

À la lecture de cet extrait, on voit que Miguel éprouve un bonheur excessif (« trop de bonheur ») du fait d'avoir pris la place de Pedro. Ce bonheur est le fruit d'une véritable *fusion* avec son double, comme l'indiquent les expressions qu'il utilise : « tous deux », « ma mère et moi », « sentant bon pareil », « tièdes et doux pareil », « tout près l'un de l'autre dans les draps frais »... Si, dans ce contexte, l'adverbe « tout » exprime la totalité, les termes « deux » et « pareil » connotent plutôt la *gémellité*¹⁸⁸; quant aux expressions « ma mère et moi » et « tout près l'un de l'autre », elles insistent davantage sur l'idée de couple. L'allusion au Bain des Patriarches montre clairement que l'élimination du père est une condition essentielle à leur fusion, car celle-ci se réalise *après* le Bain (en d'autres termes, après la liquidation du père), et non *après être allés* au Bain (ce qui ferait référence à l'action de se baigner). Par ailleurs, on remarque ici que « [l]a relation fusionnelle à la mère [...] accorde une place prépondérante aux sens, et notamment à l'odorat, qui donnent à ces rappels du passé une

¹⁸⁷ Jacques André, « Introduction. *Le lit de Jocaste* », p. 25.

¹⁸⁸ On songe ici au propos du narrateur du roman *Wells* de Suzanne Jacob, d'après qui « le lien de la gémellité [...] est un lieu hors d'atteinte, que les tripotages n'atteignent pas » (*W*, p. 69).

tonalité puissamment jubilatoire¹⁸⁹ ». En effet, l'odeur (« sentant bon pareil »), la douceur (« tièdes et doux pareil ») et les « draps frais » rappellent l'idée de pureté originelle associée à la fécondation et, plus précisément, au fantasme du *Mutterlieb* dont il a été question au préalable. C'est en effet un tel fantasme, qui se définit, on s'en souvient, comme « un désir primaire de redécouvrir un univers sans obstacle, sans aspérité ni différence, totalement lisse, identifié à un ventre maternel débarrassé de ses contenus, un intérieur auquel on puisse avoir librement accès¹⁹⁰ » qu'illustre l'expression « [d]es jumeaux dans une seule coque blanche »¹⁹¹. Dans ce contexte, le double abolit les différences (entre les sexes, les générations et les subjectivités) ; qui plus est, il met en scène un mouvement temporel régressif visant à retrouver un état extatique « d'avant la naissance, sinon d'avant la vie¹⁹² » qui prend les allures d'une « séduction [qu'il avait] connue *in utero*, dans les entrailles de [s]a mère » (*W*, p. 68) : il s'agit alors de se diriger, à rebours, vers le lieu des origines, le corps maternel, au lieu de se séparer de la mère – et, par conséquent, de son double.

Cependant, la dernière phrase de l'extrait cité précédemment opère une rupture dans le discours de Miguel : « Et pourtant je pleure comme si j'étais tout seul dans mon lit pliant, à ras du sol, dans la cuisine, entre la table et le buffet ». C'est là que, dans le mouvement qui le porte vers son double, Miguel éprouve durement les enjeux mortifères qui en résultent, puisqu'il est ramené à sa situation initiale de fils n'ayant pas sa place dans la configuration familiale. Il est ainsi relégué à l'arrière-plan, comme le montre l'expression « comme si j'étais tout seul dans mon lit pliant ». L'idée d'une consommation maternelle, que nous avons déjà évoquée, est explicite ici : d'abord, en raison du lieu où il se situe dans l'appartement (« dans la cuisine, entre la table et le buffet ») ; ensuite, en raison de la place qu'il y occupe (« tout seul dans mon lit pliant »), et qui suggère celle d'un cadavre dans sa tombe. En ce sens, Miguel demeure prisonnier du discours maternel, car il s'inscrit dans le sillage de son père qui

¹⁸⁹ Daniel Marcheix, *op. cit.*, p. 174-175.

¹⁹⁰ Sylvie Faure-Pragier, *loc. cit.*, p. 63.

¹⁹¹ Ailleurs dans l'œuvre d'Hébert, ce fantasme est esquissé à travers des images divergentes : « Le tombeau des rois, le torrent, les chambres closes, fermées contre le monde... une seule et même image évoquant à la fois le ventre et le cercueil, lieu de paix et de sécurité pour les fils maudits, mais lieu de danger mortel pour les filles de lumière qui y sont attirées et enfermées ». Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 74-75.

¹⁹² Jacques André, *loc. cit.*, p. 74-75.

était occupé à creuser sa tombe (« à clouer des planches et à poser des charpentes » (*HL*, p. 41)), selon Rose-Alba. À moins qu'il s'agisse plutôt d'une tombe, non pas la sienne, mais celle de Miguel ? Sans doute une telle lecture est-elle légitime. Car ce passage, qui annonce déjà sa mort, montre que la « noce » entre Miguel et son double a des effets lourdement destructeurs pour celui-ci qui s'oppose à ceux, foncièrement salvateurs, du matricide symbolique. Dès lors, on pourrait affirmer que tout le problème relève du fait que le matricide symbolique du fils est remplacé par le parricide symbolique, qui est, dans ce cas précis, un parricide réalisé par la mère. Par conséquent, l'enfant n'a d'autre choix que de s'acheminer vers sa propre mort, comme l'indique la suite du roman.

En résumé, si la scène du Bain des Patriarches évoque la naissance de l'enfant, celle que nous avons nommée « la noce » renvoie plutôt à la gestation de l'embryon. Apparaissant dans l'ordre inverse, ces deux étapes fondamentales de la procréation rapatrient Miguel sur le terrain originel de sa conception, et restituent à Rose-Alba sa progéniture. Ainsi, l'épisode fondateur de la procréation est éclipsé, et la relation mère-fils est hissée au rang de *couple*¹⁹³. Mais pour retrouver une telle symbiose, vers laquelle tendent la « folie maternelle » de Rose-Alba et le fantasme du *Mutterlieb* de Miguel, le roman montre que le parricide doit avoir lieu. Or, si le parricide peut être positif en cela qu'il met un terme à la horde primitive, comme l'a montré Freud, il peut tout autant se révéler négatif, lorsque la mère l'accomplit à la place du/des fils. Bref, l'insistance de ces deux séquences sur les pôles opposés de la naissance et de la mort témoigne avec force du travail mortifère qui est à l'œuvre dans la relation entre Rose-Alba et Miguel ; de même, elle rend compte du travail minutieux de métaphorisation de l'axe maternité/mort dans l'écriture d'Anne Hébert.

¹⁹³ Sur ce point, il importe de rappeler, avec Philippe Julien, que « la réduction de la sexualité au biologique qui fait silence sur l'événement fondateur de la rencontre humaine, cryptée, équivaut à une non-transmission qui n'est pas sans conséquences sur le fils ou sur la fille ». Voir Philippe Julien, *Tu quitteras ton père et ta mère*, Éditions Aubier, Paris, 2000, coll. « Champs Flammarion », p. 91. À cet égard, il n'est guère étonnant que la violence entre Pedro et Rose-Alba atteigne son apogée à la suite de cette scène où mère et fils simulent la conjugalité.

QUATRIÈME PARTIE

L'ÉMERGENCE DE L'*UNHEIMLICH* ET LA CHUTE DU DOUBLE

3.5. L'*Unheimlich* et la chute des identifications. La régression à l'état de bête

L'*Unheimlich*, grâce à la figure du double, révèle la dimension imaginaire des repères identitaires, qu'il met à l'épreuve pour révéler le travail de la pulsion de mort qui lui est sous-jacent. Dans ce roman, ce travail qui s'affirme dans les sousbassements de l'être est mis en relief par la figure de la « bête », sous de multiples formes. Or, ce que met en relief cette métaphore n'est autre que la fragilité des repères identitaires.

Rose-Alba : de l'Éternel féminin à la bête morte

Au fil du roman, l'identité des personnages se révèle d'autant plus conflictuelle qu'elle bascule, chancelle, s'effrite, de manière à assimiler chacun d'eux à une « bête ». Le premier exemple qui en rend compte survient lorsque Rose-Alba, qui aspire ressembler à Claudia Schiffer, se fait teindre en blond. Dans ce cas, elle ne fait pas que maquiller ses origines espagnoles, reflétées à travers son image de « fille trop noire à la moustache naissante » (*HL*, p. 49). Sa visite chez le coiffeur, loin de donner lieu à une simple transformation esthétique et/ou identitaire, signale un changement profond, l'amorce d'une métamorphose troublante : « Je suis livrée entre ses mains comme une bête morte qu'on tourne et retourne, qu'on lave et qu'on embaume » (*HL*, p. 49), affirme-t-elle. Cette « opération » (*HL*, p. 49), sans être chirurgicale à proprement parler, concourt pourtant à la déraciner d'elle-même. « Laisse, laisse ta tête décapitée entre mes mains » (*HL*, p. 49), dira le coiffeur, dont le travail consiste davantage à lui faire perdre la tête qu'à l'embellir grâce à une nouvelle coupe de cheveux¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Il est pertinent de citer ici le propos que développait Nancy Huston dans son *Journal de la création* à propos de la décapitation des mères par les filles dans la fiction : « L'homme sait que c'est par le cœur que sa mère le tient. Peut-être, nous autres femmes, avons-nous besoin de couper la tête à nos

Dès lors, un changement général la soulève, de sorte qu'elle devient « une idole resplendissante » (*HL*, p. 49), puis une icône marquée par la dualité, c'est-à-dire « une créature éclatante et dorée qui se prétend moi » (*HL*, p. 49)¹⁹⁵. On assiste ici à la mise en acte de ses rêves éveillés, dans lesquels elle s'imaginait « changée en bête splendide et féroce, faite pour l'amour et pour le sacre » (*HL*, p. 12). Rêves qui évoquaient déjà sa dualité : « Ces rêves-là, c'est quand je suis folle au-dedans et que j'ai l'air distraite au-dehors » (*HL*, p. 12), affirmait-elle.

Une telle transformation, on l'aura compris, relève du domaine de « l'inquiétante étrangeté », dont « [i]l ne fait pas de doute qu'il ressortit à l'effrayant, à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante¹⁹⁶ ». Dans ce contexte, ce n'est pas Rose-Alba qui éprouve ces sentiments, mais plutôt le lecteur, qui découvre, au-delà de la familiarité que lui inspire le personnage, sa part obscure, cachée jusque-là, qui surgit de façon soudaine et inattendue. Celui-ci assiste au « dédoublement du moi¹⁹⁷ » du personnage, dont Freud nous dit qu'il réitère le « motif du double dans toutes ses gradations et spécifications¹⁹⁸ ». Et c'est bien là que nous ramène le texte, vers le double mère-fils dont il a été question au préalable. Le réseau sémantique qui ponctue ce passage (« resplendissante », « éclatante et dorée ») l'indique de manière convaincante : en stigmatisant une image « canonique », qui se fabrique en parallèle à la désincarnation progressive du personnage, il fait écho à un passage antérieur du roman, où la protagoniste projetait ses fantasmes sur son fils, qu'elle qualifiait alors de « vrai petit torero en habit de lumière » (*HL*, p. 10) : « Mon fils unique, Miguel, est avec moi dans le même éclat insoutenable. [...] Qu'il soit nu ou habillé, mon fils brille et moi, sa mère, je brille avec lui » (*HL*, p. 10). En calquant les images en vogue, reflets de l'« Éternel féminin », de manière à camoufler ses traits espagnols, Rose-Alba se rapproche de son fils,

mères précisément parce que la menace qu'on sent émaner d'elles est celle de la décapitation... ? » Voir Nancy Huston, *Journal de la création*, p. 193. On pourrait faire l'hypothèse que ce type de « décapitation » est l'une des avenues par lesquelles s'affirme le sentiment de matrophobie chez certaines auteures contemporaines. À ce propos, le lecteur consultera le premier chapitre de cette thèse.

¹⁹⁵ Plus loin dans le roman, une affirmation de Miguel atteste la dualité de Rose-Alba : « Que meure à jamais la femme blonde prostituée qui a pris la place de ma mère, rue Cochin à Paris » (*HL*, p. 96)

¹⁹⁶ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 213.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 236.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 236.

comme c'était le cas dans ses rêveries éveillées¹⁹⁹. Bref, ce passage, qui relate la transformation de Rose-Alba, répond à ceux dans lesquels Miguel s'admirait dans la glace après avoir enfilé ses vêtements : sur le plan textuel, leur symétrie produit un effet de miroir, ce qui n'est pas sans rappeler les histoires de miroir associées au motif du double littéraire « classique ». Jacques André remarquait justement, à propos de la figure de la mère sensuelle que l'analyse freudienne a mis à jour, qu'elle « n'est pas seule. Elle se double d'une ombre primitive, intrusive, voire persécutrice, dont la "sensitivité" de l'homosexuel, si aisément touché/blessé par les mots de l'autre, est la trace la plus manifeste²⁰⁰ ». En ce sens, André concluait que « L'*homos*-sexualité n'est pas la méconnaissance de l'altérité, elle en serait plutôt le savoir excessif²⁰¹ ».

En somme, ce moment où elle est ramenée vers cet *Unheimlich* qui la hante annonce la dissolution de son identité, c'est-à-dire la perte progressive de ses repères identitaires de femme espagnole, mariée et mère. Au déni de son identité espagnole, que nous venons d'examiner, s'ajoutera en effet celui de son identité civile d'épouse. Car, pour payer les « 600 francs » (*HL*, p. 50) exigés par le coiffeur, Rose-Alba dispose d'une seule ressource : « Je lui offre mon alliance en or [...] Il accepte après avoir soupesé mon alliance et l'avoir fait tinter sur le comptoir » (*HL*, p. 50). Au gain d'une image incarnant l'idéal féminin, s'ajoute donc la perte du symbole de l'alliance. Or, cette perte cristallise la fin de son mariage, dont il ne reste plus rien déjà, sinon une infime trace : « Je rentre chez moi, une toute petite ligne blanche, pareille à une cicatrice ancienne, au quatrième doigt de ma main gauche » (*HL*, p. 50). Mais il faudra attendre la deuxième partie du roman, cependant, pour que Rose-Alba renie son identité de mère. À ce moment, elle deviendra la rivale de son fils, signe que l'ensemble des repères symboliques qui garantissaient la coexistence familiale auront disparu. Que Rose-Alba devienne prostituée, cela réitère l'opposition stéréotypée entre la mère et la putain, et rappelle par conséquent que « [l']inconscient incestueux ne fait pas le détail, il divise et conserve l'objet premier sous deux visages opposés : Madone, d'un côté ; putain, de

¹⁹⁹ Ce faisant, elle se met à dos Pedro, comme en fait foi l'extrait suivant : « – Je suis une autre, blonde et désirable, une vraie star. Prends-moi et tu verras comme je suis belle. / – Qu'as-tu fait de ces longs cheveux noirs que j'aimais ? / – Les voici. Prends-les. Ils sont à toi. / Elle ouvre son cabas et lui lance à la tête une broussaille noire qu'il jette à terre et piétine » (*HL*, p. 51).

²⁰⁰ Jacques André, « *Introduction. Le lit de Jocaste* », p. 18.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

l'autre²⁰² ». Mais surtout, cela signifie que l'accomplissement final de sa transformation amorcée chez le coiffeur a eu lieu. Un bref passage issu de la deuxième partie se présente comme une réponse à celui, antérieur, où elle devient « une bête morte qu'on tourne et retourne, qu'on lave et qu'on embaume » (*HL*, p. 49) : « Le manteau est là par terre, comme une grande bête morte, étendue » (*HL*, p. 94), dira plus tard Miguel²⁰³.

Pedro : Pater familias ou taureau ?

Le deuxième exemple montrant l'assimilation d'un personnage à une « bête » renvoie à Pedro. Plus précisément, il fait référence à la scène de la corrida qu'évoque d'entrée de jeu Rose-Alba dans le roman. Pour le saisir, citons ici les dernières lignes du passage en question : « C'est mon fils qu'on acclame. Je respire la poussière brûlante de l'arène. Le galop furibond de la Bête en agonie me passe sur la face. L'odeur du sang et de la mort me poursuit jusque dans la ville étrangère où je suis concierge, 102, rue Cochin, dans le V^e, Paris, France » (*HL*, p. 10). On se souvient que Miguel joue ici le rôle du torero dans l'arène. Or, une lecture attentive du roman nous permet de comprendre que la Bête est une métaphore de la figure paternelle, à savoir Pedro. En particulier, deux éléments en rendent compte. D'abord, la phrase « Le galop furibond de la Bête en agonie me passe sur la face » fait référence à Pedro à deux reprises : si, d'un côté, le « galop furibond » mérite d'être associé à son caractère violent, de l'autre, l'expression la « Bête en agonie » évoque sa déchéance future. Ensuite, le segment « me passe sur la face » évoque bien l'idée de « perdre la face » qui revient à Rose-Alba lorsque Pedro, en lui faisant des marques sur le cou dans une scène de violence, érode l'image idéalisée d'elle-même qu'elle cherche à incarner à tout prix. Par ailleurs, l'usage du terme « Bête » lui-même n'est pas fortuit : tandis que l'emploi de la majuscule symbolise, de façon ironique, la suprématie du patriarche (ce « Père » qu'il incarne), le sens d'« animal » qui le définit rend compte du caractère sauvage, voire inhumain du personnage.

Par ailleurs, certaines associations entre Pedro et le taureau sont perceptibles ailleurs dans le roman : attribuées à Miguel, elles confirment son rôle de « Bête » dans la corrida. La

²⁰² Jacques André, *loc. cit.*, p. 19.

²⁰³ Ces paroles de Miguel sont prononcées au moment où Rose-Alba est plongée dans le désarroi le plus complet, car Pedro a découvert qu'elle a des relations sexuelles avec Monsieur Athanase.

première association survient après l'épisode de la poupée cassée. À ce moment, Miguel dira, à propos de son père, qu'« [i]l était tout rouge comme un torchon qu'on agite devant le taureau pour l'exciter. Lui-même taureau, mon père, respirant fort dans sa fureur » (*HL*, p. 41). Plus loin, il emploiera de nouveau cette figure pour signifier l'oppression paternelle dont il est victime :

Il est là qui me surveille à travers des bouffées bleues. Ce n'est pas le moment de le contredire. Il a l'air de méditer une sortie de taureau dans l'arène. Je marche sur la pointe des pieds en passant devant lui. Surtout il ne faut pas qu'il sache que je saute à la corde à la récré, comme une fille, malgré sa défense. (*HL*, p. 56)

Enfin, un dernier exemple est associé à la scène la plus violente qui se produit entre Pedro et Rose-Alba : « Il y a quelque chose de terrible qui s'est passé dans la tête de mon père, quelque chose comme le chiffon rouge du taureau, agité dans la même cervelle étroite de mon père, tandis que des banderilles fines étaient plantées dans son cœur [...] » (*HL*, p. 95). Ces éléments, tout en validant l'hypothèse selon laquelle la relation entre le père et le fils s'apparente à celle qui existe entre le taureau et le toréador, indiquent un contraste évident avec l'image que Pedro revendique, une image pour le moins stéréotypée qui apparaît relativement tôt dans le roman : « Je suis le Père, le Mari, le *Pater familias*. J'ai de grandes moustaches noires, bien effilées et cirées des deux bouts, les dents carnassières et l'humeur prompt. Ouvrier en bâtiment. [...] Quand j'aurai fait fortune, je retournerai au pays natal » (*HL*, p. 36-37)²⁰⁴. D'un côté, il se prétend dépositaire de la volonté divine ; de l'autre, il dit représenter « l'honneur de l'Espagne dans la ville étrangère » (*HL*, p. 21) et aspire incarner le retour vers « la vie ancienne, intacte et pure » (*HL*, p. 95). Ce faisant, sa femme et son fils, à qui il tente d'imposer sa loi et son autorité de force, font un portrait de lui qui invalide ses dires. Bref, il ne fait aucun doute que dans l'espace familial, Pedro figure à titre de prédateur, tandis que Rose-Alba et Miguel sont tous deux des proies. Si, d'un côté, Rose-Alba se fait violenter gravement par lui, de l'autre, Miguel se trouve tout autant exposé à sa violence, à l'instar du torero qui joue sa vie devant le taureau.

²⁰⁴ Ellen W. Munley estime qu'il évoque simultanément Dieu le Père, un parrain espagnol à la Al Pacino (*Godfather*) et un ogre dans un conte de fées. Voir Ellen Munley, *loc. cit.*, p.123.

Miguel: de « l'épouse » de Jean-Ephrem de la Tour à la Petite Bête

Enfin, le dernier exemple montrant des similitudes entre un personnage et une bête n'est autre que Miguel. D'entrée de jeu dans le roman, celui-ci qualifie la maison paternelle de « trou à rats », ce qui en dit long sur le statut de vermine qui caractérise chacun des Almevida : « Trou à rats ou pas. C'est mon trou. J'y tiens. J'y suis depuis que ma mère est sortie de clinique avec moi, tout petit paquet dans ses bras » (*HL*, p. 34). Cet endroit sordide situé dans l'un des beaux quartiers de Paris, que Miguel affectionne pourtant, montre bien l'opposition existant entre la société bourgeoise dominante et les étrangers marginaux qui en sont exclus tout en y appartenant. Ce sont de tels rapports de force que Miguel reproduira avec Jean-Ephrem de la Tour. Dès leur première rencontre, celui-ci ne lui dit-il pas : « Petite Bête, c'est bien, c'est beau, ça te ressemble. En retour appelle-moi Belle Bête. Et tout sera égal entre nous, animal et sacré. Sauf que c'est moi le maître » (*HL*, p. 67) ? Si l'on peut voir dans cette citation une allusion au roman *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais, autre roman canonique sur les liens mère-fils, on retiendra surtout que lorsqu'il le nomme « Petite Bête », de la Tour lui enlève son nom, il l'arrache à la loi du langage et le déporte dans l'univers gouverné par la pulsion. Miguel se retrouve alors inscrit dans la chaîne des êtres vivants, où la différence qu'instaure le langage chez l'humain est annulée (« tout sera égal entre nous »), où il n'y a plus aucune distinction entre l'« animal » et le « sacré ». Dans ce contexte, ce qui intéresse de la Tour est de le surprendre étrangement, c'est-à-dire de le voir mourir peu à peu. Ainsi, après qu'il lui ait montré son loft, Miguel découvre « la mousseline blanche en baldaquin qui retombe comme un voile de mariée » (*HL*, p. 85), ce qui le dépossède de lui-même, l'assujettit davantage au personnage²⁰⁵, qui affirme : « Son regard est celui d'un lièvre fraîchement tué » (*HL*, p. 85). N'est-ce pas après que de la Tour lui ait fait miroiter un idéal inatteignable que Miguel se suicide ? Dès lors, on comprend qu'il était totalement épris du danseur, comme le montre l'extrait suivant : « J'aurais tant voulu être une fille et me marier avec toi » (*HL*, p. 134), lui dira-t-il.

²⁰⁵ Ailleurs, l'assujettissement de Miguel au danseur est implicite à son propos : « Il me dit va et je vais. Il me dit viens et je viens. De mon obéissance dépend mon bonheur » (*HL*, p. 66). Fait intéressant, sa condition rappelle celle des sœurs Pam et Pat face au Pasteur dans *Les fous de Bassan* : « Depuis le temps que je dis à l'une va et elle va, et à l'autre viens et elle vient, je m'étonne de leur soudaine protestation » (*FB*, p. 18).

3.6. L'effondrement de la maison du père

À l'instar de plusieurs romans de la littérature québécoise au féminin ayant été publiés depuis les années 1990, *Un habit de lumière* illustre la chute des repères traditionnels associés à la masculinité à travers le portrait du protagoniste masculin ; or, ce bouleversement est montré, comme c'était le cas dans *Le vent majeur*, sous l'angle de l'effondrement de la maison du père²⁰⁶. Dans le roman d'Anne Hébert, celui-ci est représenté par quatre éléments spécifiques : le caractère despotique de Pedro, associé au pouvoir qu'il exerce à l'endroit de ses proches ; son incapacité d'établir sa famille dans une véritable maison ; son statut de mari déshonoré ; enfin, le destin tragique de Miguel.

Le premier élément, dont il a déjà été question au cours des pages précédentes, se définit par le contrôle excessif qu'il exerce à l'endroit de Miguel et Rose-Alba, contrôle qui prend les allures d'une violence parfois terrible. Or, il importe de souligner qu'une telle attitude relève d'un déplacement de la sphère publique à la sphère privée : tandis que dans la première, Pedro a un « pur statut d'étranger dans la ville étrangère » (*HL*, p. 37) et travaille à titre d'« [o]uvrier en bâtiment » (*HL*, p. 37) dans les banlieues avoisinantes, « Créteil, Nanterre, Villetanneuse, et la province aussi parfois » (*HL*, p. 37), dans la seconde, il exerce un pouvoir despotique à l'égard de ses proches. En d'autres termes, lui-même opprimé dans la société parisienne, se retrouve donc oppresseur dans l'espace familial²⁰⁷. À cet égard, il importe de souligner que les absences répétées de Pedro, de même que son statut social, correspondent aux deux réponses les plus fréquemment invoquées concernant la défaillance des pères dans la culture québécoise. Selon Patrick Cady, qui aborde ce problème dans un article consacré au métissage culturel dans la littérature québécoise, il s'agirait-là d'une interprétation erronée :

²⁰⁶ Signalons que dans *Les Fous de Bassan*, la chute de la maison du père s'étend à toute une génération, voire à toute la société de Griffin Creek : « Nos maisons se délabrent sur pied et moi, Nicolas Jones, pasteur sans troupeau, je m'étirole dans ce presbytère aux colonnes grises vermoulues » (*FB*, p. 14).

²⁰⁷ Sans être un signe de l'effondrement de la maison du père dans le roman, cet aspect est néanmoins sa condition de possibilité.

On a voulu trouver une double origine à cette carence paternelle, d'une part dans l'absence physique du père parti à la chasse, au camp de bûcheron, à l'usine, parti chercher du travail jusqu'aux États-Unis, d'autre part dans une sorte de complexe d'infériorité dû à une situation de colonisé humiliante pour les hommes.²⁰⁸

Le deuxième élément qui retient notre attention est l'incapacité du personnage à assurer un espace viable pour sa famille. Il est en effet ironique de constater que son métier consiste à construire des bâtiments, tandis qu'il n'est pas même capable d'offrir à sa famille un logement convenable... On l'a dit : très tôt dans le roman, on apprend que le minuscule appartement qu'occupe la famille Almevida n'est rien de plus qu'un « trou à rats » (*HL*, p. 31) situé dans Saint-Germain-des-Prés, ce qui la situe en marge de la bourgeoisie environnante. La chambre des parents est séparée de la cuisine par un mince rideau et Miguel dort dans un lit pliant au beau milieu de la cuisine. Pour cette raison, une proximité excessive règne entre les personnages. Il n'est donc pas étonnant que Rose-Alba et Miguel, qui sont soumis aux humeurs de Pedro, et obtiennent fort peu de reconnaissance, cherchent leur propre espace ailleurs dans le monde. Comme le souligne Van Zwoll,

[t]ous deux font des efforts qui sont anéantis par d'autres, qui nient leur travail et, du coup, leur existence. Cette dénégarion de la mère et du fils reste visible dans leur appartement même, à travers la force masculine de Pedro Almevida, de sorte que mère et fils cherche[ront] de la valorisation ailleurs, au Paradis perdu.²⁰⁹

Car si « maison du père » il y a, au sens fort du terme, il s'agit d'un pur fantasme, comme le révèlent les élucubrations du personnage : « Quand j'aurai fait fortune, je retournerai au pays natal. Dix ans, quinze ans d'exil s'il le faut. [...] Et je rentrerai chez moi. J'aurai une maison spacieuse en pisé, blanchie à la chaux. Tout le confort dedans. Un petit champ de vigne à côté, tiré au cordeau » (*HL*, p. 37). Cet extrait montre à quel point Pedro excelle à construire des châteaux en Espagne, mais échoue à assurer le bien-être de sa famille. C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'envie de Miguel de vivre dans une maison de rêve, qui serait composée d'

²⁰⁸ Patrick Cady, « Métissés serrés. Surgissements de l'originaire d'un peuple dans sa littérature : l'exemple québécois », *Revue Filigrane*, vol. 6, n° 2, automne 1997, p. 99.

²⁰⁹ Lisa R. Van Zwoll, *loc. cit.*, p. 141.

[u]ne vingtaine de pièces, alignées le long d'un corridor large et profond, comme une avenue, place de l'Étoile. Petit salon, moyen salon, grand salon, petite cuisine, moyenne cuisine, grande cuisine, petite salle à manger, moyenne salle à manger, grande salle à manger, immense wc, deuxième immense wc, troisième immense wc, énorme salle de bains, très énorme salle de bains, interminable salle de jeux, et très profonde, large, haute, magnifique chambre à coucher. (*HL*, p. 15)

Cette longue description de sa maison idéale montre à quel point Miguel souffre du manque d'espace dans l'appartement sombre et minuscule de la rue Cochin. De plus, le fait que chaque pièce soit multipliée par trois indique à quel point il lui est difficile de vivre dans un espace où les frontières symboliques se confondent, où lui-même n'a pas la place de sujet qui lui revient. Anne Ancrenat a bien cerné le désir de Miguel

de se doter d'un territoire intérieur qui le dégagerait de son rôle de « troisième personne » de la trinité, en lui donnant le pouvoir d'« être au monde » dans un temps ouvert où s'esquisse une promesse vraie. Il s'agit bien pour lui de fissurer les parois de son présent, de se sauver de l'ici-maintenant qui, sans point de référence, est « nulle part ».²¹⁰

Voilà précisément ce que manifeste l'extrait suivant, qui fait écho à celui que nous avons cité au préalable, et donne plus de précisions quant au « rôle » qui revient à Miguel dans l'espace familial : « Je ne sais plus où me mettre pour vivre ma petite vie d'enfant sage : apprendre mes leçons, faire mes devoirs, examiner mes bleus sur tout mon corps et maudire mon père en paix » (*HL*, p. 31).

Quant à Rose-Alba, elle rêve aussi d'un autre espace, plus approprié : c'est la raison pour laquelle elle « [s]'abîme en silence dans des envies furieuses d'hôtel 4 étoiles, de voitures de maître avec chauffeur en livrée, de fards lumineux, de crèmes onctueuses, de mascararas indélébiles, de vins millésimés, de fourrures, de fourrures surtout [...] » (*HL*, p. 12). Cependant, c'est l'aspiration au luxe qui l'emporte chez elle, tandis que c'est plutôt le désir d'un espace vital qui anime Miguel.

Dans ce contexte, il n'est guère surprenant que Rose-Alba cherche une issue au caractère répressif de Pedro. Espérant être l'objet du désir masculin, elle entre en rivalité avec son propre fils lorsque celui-ci fréquente de la Tour et le Paradis perdu. Elle cherche à séduire

²¹⁰ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 121.

le danseur, mais éprouve une soif inextinguible de luxe qui l'entraîne à devenir la prostituée de Monsieur Athanase qui, ironie du sort, rendra officiel son nouveau statut en l'amenant chez le fourreur : « Il m'a dit que j'étais belle comme une image et il m'a emmenée chez le fourreur tout de suite après qu'on a été sortis de l'hôtel de passe 4 étoiles, sur les quais » (*HL*, p. 95). Comme pour signaler que Rose-Alba, désormais destituée de ses ancrages identitaires, n'est plus qu'une (pauvre) bête. C'est ainsi que le statut de mari *doublément* déshonoré qui revient à Pedro (d'abord, lorsqu'il est cocu ; ensuite, par la transformation de sa femme en prostituée) est le troisième élément symbolisant la chute de la maison du père dans le roman.

En ce qui concerne Miguel, qui cherche tout autant à s'émanciper de l'oppression paternelle (celle-ci étant *doublée* par l'oppression familiale) en devenant l'objet du désir de l'Autre – à savoir, un Autre supérieur qui serait en mesure de lui causer préjudice –, son destin malheureux est le dernier élément qui rend compte de la chute de la maison paternelle dans le roman. Comme le Joseph du *Vent majeur*, mais de manière divergente, il est tributaire d'un héritage très lourd à porter. L'espace de la maison paternelle, où se produisent les scènes de violence et de sexe, est tout autant son domaine. Témoin de scènes horribles, il doit quitter cet espace afin de survivre. Un extrait de la première partie en rend compte de manière percutante :

Ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu d'effrayant entre mon père et ma mère, je ne pourrai jamais le dire sans mourir une seconde fois. La première fois, j'étais caché sous la table de la cuisine, mon blouson sur la figure, mes poings sur les oreilles. Dans l'attente du malheur. Je jure qu'il n'y aura pas de seconde fois. Pourrais pas supporter. Des images, des paroles pourtant tourbillonnent encore autour de moi lorsque je dors. (*HL*, p. 50-51)

Ce passage, où le fils assiste à l'explosion de la violence démesurée de Pedro à l'endroit de Rose-Alba, rappelle de façon étonnante la scène de la « catastrophe » dans *Le vent majeur*. En dépit des nombreuses divergences qui subsistent entre ces œuvres, on constate toutefois qu'elles comportent toutes deux une scène originaire. Dans celle-ci, le fils est un témoin passif qui voit et entend des choses insupportables, « effrayantes » ; or, une telle scène est aussi une forme de mort, comme l'indique la phrase : « Ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu d'effrayant entre mon père et ma mère, je ne pourrai jamais le dire sans mourir une seconde fois ». Par ailleurs, une autre analogie relève de l'empreinte indélébile de cette scène dans la

vie du fils. On se rappelle que Joseph, plusieurs années après la « catastrophe », était poursuivi par des sons, des bruits et des visions, qui émergeaient parfois par le biais du rêve. Or, il en va de même pour Miguel, qui voit « des images » et entend « des paroles » qui « tourbillonnent encore autour de [lui] » dans l'après-coup, lorsqu'il dort. Mais à la différence de Joseph, qui commet le parricide sous une forme déguisée dans le roman antérieur, Miguel n'y parvient point. La seule issue qui s'offre à lui est alors de se mettre à mort lui-même, en allant se perdre dans un espace qui signe le début de sa fin. Sa seule consolation sera de l'avoir au moins choisie.

3.7. La chute du double

« Dans l'univers d'Anne Hébert, "Il suffit d'une rencontre pour que tout soit bouleversé", pour que l'enfance soit à jamais perdue²¹¹ ». Dans *Un habit de lumière*, cette rencontre est celle qui se produit, au début de la deuxième partie, entre Miguel et Jean-Ephrem de la Tour. Afin de le saisir, il importe d'examiner, d'entrée de jeu, l'autoportrait du personnage :

Grand de taille, petit de cœur, noir de peau, blanc de sourire, cheveux verts et bleus, en plumet sur le dessus de mon crâne rasé, je suis Jean-Ephrem de la Tour. Danseur au Paradis perdu. Lumières braquées sur toute ma peau, de haut en bas, soir après soir. Je passe en vedette américaine. Ailes d'argent accrochées aux épaules. Je flambe et je meurs dans un souffle. Je règne sur un peuple de danseurs et d'acrobates. (*HL*, p. 61)

Cet extrait, tout en révélant le caractère fantasque du personnage, un travesti chargé de pacotille morale et physique, montre qu'il incarne l'union des contraires, illustrées ici par la juxtaposition des termes « grand » et « petit », « noir » et « blanc ». Qu'il se retrouve avec des « [l]umières braquées sur toute [s]a peau, de haut en bas » chaque soir, évoque d'une part l'« habit de lumière » de Miguel, qui n'a pas encore trouvé un espace propre à son scintillement, et d'autre part la pose de Rose-Alba dans sa loge, où elle « fais[ait] voir [s]on haut, tout habillé, pour les passants » (*HL*, p. 9), tout en gardant son « bas » « bien à l'abri,

²¹¹ Bénédicte Maugière, *loc. cit.*, p. 124. La critique fait référence à France Nazair Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, Centre de recherche en littérature québécoise, Université Laval, 1988.

caché dans l'ombre de la cuisine derrière [elle] » (*HL*, p. 10). Or, tandis que la mère et le fils demeurent plongés soit dans l'attente d'un regard, soit dans la quête d'une marque de reconnaissance, de la Tour n'attend ni n'espère quoi que ce soit. Bien au contraire, il performe, comme l'indique la fin du passage : « Je passe en vedette américaine. [...] Je flambe et je meurs dans un souffle. Je règne sur un peuple de danseurs et d'acrobates ». La suite de son autoportrait est d'ailleurs éclairante en ce qui concerne le rôle qu'il jouera par rapport à la mère et au fils : « Tandis que dans l'ombre des coulisses jongleurs et charmeuse de serpent se livrent en secret à d'immondes jalousies et que toute la salle debout m'applaudit à tout rompre » (*HL*, p. 61). On voit clairement, ici, que son rôle consistera à provoquer l'*Unheimlich*, terme désignant, comme on l'a vu au préalable, « tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti²¹² ». Or, c'est justement contre l'*Unheimlich* que la mère et le fils se protégeaient auparavant, en faisant des manigances en cachette. En ce sens, la rencontre avec de la Tour lève le voile sur « le grand théâtre des scènes familiales » (*HL*, p. 51). Dans ce contexte, l'*Unheimlich* renvoie aux « immondes jalousies » que Rose-Alba éprouvera envers Miguel. « Cet homme [de la Tour] devient un objet de disputes entre la mère et le fils, parce que Rose-Alba est jalouse de son propre fils et de ses expériences²¹³ ». Pour cette raison, son arrivée dans le roman « marque le début de la rupture définitive entre Rose-Alba et Miguel²¹⁴ » ; autrement dit, elle met un terme au double mère-fils.

La rencontre avec le danseur, tout en étant inespérée, réitère l'idée d'un temps antérieur à retrouver pour Miguel. L'extrait suivant, où sont rapportées les paroles que Jean-Ephrem de la Tour adresse à Miguel dès leur première rencontre, en rend compte de manière pertinente :

Souviens toi dans le ventre de ta mère, tu as déjà été fille et garçon à la fois, un tout petit instant avant le choix insensé d'être un garçon seulement. Souviens-toi, comme

²¹² Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 222. C'est aussi en ce sens qu'il faut entendre le propos du danseur lorsqu'il affirme, à propos de Miguel : « Tel est son destin sans doute, être effrayé par moi. Tel est le mien sans doute, mettre le comble à une terreur déjà ancienne, comme originelle, en lui » (*HL*, p. 62).

²¹³ Lisa R. Van Zwoll, *loc. cit.*, p. 141. Se dessine ainsi une symétrie entre le triangle composé par Rose-Alba, Miguel et de La Tour, et celui de *L'enfant chargé de songes*. On pourrait en effet appliquer à Miguel le propos de Randall concernant Julien : « d'une part, le besoin dévorant de Julien, son désir de se confondre en elle [...], entraîneront la fin de son moi ; d'autre part, l'union avec Alexis, son complément contraire, mènera à la fin du désir ». Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 81.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 142.

c'était bon, comme c'était doux, une toute petite fille sans doigts ni pieds, un amas de cellules grouillantes, un minuscule sexe de fille, fermé comme une enveloppe. (*HL*, p. 106)

Dans ce passage, de la Tour rappelle à Miguel son état embryonnaire, en insistant sur la confusion délectable entre les sexes et les chairs qu'il comportait. Promouvant l'idée d'une pureté originelle, où l'androgynie fait partie de l'ordre naturel des choses (de sorte qu'elle n'est pas une source de souffrance, comme c'est le cas dans la famille et dans la société), il séduit Miguel en lui proposant de faire la découverte d'une vie extatique qui serait à l'image de celle-ci. Se profile ici une invitation à explorer le fantasme du *Mutterlieb*, qu'il avait déjà effleuré, on s'en souvient, avec Rose-Alba à travers la scène du Bain des Patriarches et celle du lit conjugal partagé. Mais cette fois, il ne s'agit plus d'un jeu. Cela, Miguel le comprend bien : « Voici que la fête pour laquelle je suis fait de toute éternité bat en sourdine tel un cœur frémissant, derrière les murs du Paradis perdu », affirme-t-il (*HL*, p. 65). Mais « le sentiment de grâce appelle aussi la chute²¹⁵ ». Car cette « fête », qui signe la « [f]in de l'enfance obscure, rue Cochin » (*HL*, p. 57), annonce simultanément le caractère irréversible de ce qui l'attend. À cet égard, Ancrenat remarque à juste titre que

si l'enfance se termine, cela ne veut pas dire qu'il en sorte, tant il est affaibli par l'usure de ces jours interminables passés dans cette enfance-prison où, paradoxalement, le temps de se faire reconnaître par les autres ne lui a pas été donné. Miguel tente donc de fuir l'éclat insoutenable des rêves de sa mère et de son père pour se jeter dans les bras de Jean-Ephrem de la Tour, fasciné comme un papillon par la lumière du soleil noir de la mélancolie.²¹⁶

Un univers de décors époustouflants composé de strass, de plumes et de pastiches ; un univers, donc, où domine la tromperie : tel est le monde de Jean-Ephrem de la Tour. Monde du spectacle, certes, mais surtout *scène* où l'*Unheimlich* s'exprime de manière inédite, car

²¹⁵ Bénédicte Maugière, *loc. cit.*, p. 125.

²¹⁶ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 121. Fait à souligner, dans les termes de la critique, la fascination qu'exerce le « soleil noir de la mélancolie » sur Miguel rappelle le personnage de Joseph dans *Le vent majeur*.

« [l]a vraie vie est ailleurs, tout simplement²¹⁷ » (*HL*, p. 127). En s'immisçant dans cet univers, Miguel participe au flamboiement d'une mascarade calculée qu'il ne contrôle nullement, sans se douter que Rose-Alba, sa mère, son double, désirera elle aussi se perdre dans ce tourbillon effervescent. C'est ainsi que le triangle familial, qui était prédominant dans la première partie du roman, se substitue au triangle amoureux dans la seconde partie. Mais tandis que Pedro était tenu à l'écart du double mère-fils dans celle-là, Jean-Ephrem de la Tour est désormais le centre vers lequel convergent Rose-Alba et Miguel dans celle-ci. Les extraits suivants en rendent compte de manière significative :

(Miguel) Le désir de ma mère de se perdre dans un tourbillon est aussi fort que le mien. [...] Le regard de ma mère rivé sur moi, je ramasse la serviette et la mets sur les épaules de Jean-Ephrem de la Tour, de telle sorte que ma mère sache bien que j'appartiens à cet homme, corps et âme. Tandis que je l'enveloppe dans la serviette et le bouchonne vigoureusement, nous existons si fort ensemble, lui et moi, que ma mère voudrait me battre pour cela. Son vœu le plus cher serait d'être à ma place auprès de Jean-Ephrem de la Tour.

Elle assure qu'elle n'a jamais rien vu d'aussi beau que le spectacle du Paradis perdu. Puis elle se tait longuement, ravagée de silence amer. (*HL*, p. 75)

(Rose-Alba) Je rêve d'une petite chaise en or avec un fond de velours rouge, une petite chaise en or, pour moi toute seule, Rosa, Rosie, Rosita Almevida. Une fois assise sur ma chaise brillante [...], je dominerai le monde entier, et nul ne pourra me faire descendre de mon piédestal. [...] C'est mon fils bien-aimé en qui j'ai mis toutes mes complaisances qui me pousse à ces extrémités de songeries. Ne m'a-t-il pas décrit avec extase, à maintes reprises, les splendeurs du loft de Jean-Ephrem de la Tour ?

[...] Une seule nuit suffira sans doute pour que je sache tout de l'Ange noir du Paradis perdu, tous ses secrets, sauf le mystère qui est entre lui et mon fils. Je tremble parce que Jean-Ephrem de la Tour est noir, avec des cheveux verts et que je suis blanche et teinte en jaune, comme les blés. Je tremble parce que mon fils adore cet homme qui le tourmente ainsi que les flagellés adorent Dieu dans les processions de Séville, durant la Semaine sainte. (*HL*, p. 110-111)

Ces deux extraits mettent en lumière la chute du double mère-fils dans le roman, et la focalisation des personnages sur le danseur qui lui est simultanée. Tandis que Miguel aspirait

²¹⁷ Il est intéressant de constater que ces paroles, attribuées à Jean-Ephrem de la Tour dans le roman, rappellent Rimbaud. Or, *Le vent majeur* comporte aussi une référence au poète français, qui est associée à Joseph et, plus précisément, à sa soif inextinguible d'éternité.

auparavant à une fusion avec son double, Rose-Alba, on constate qu'il a désormais remplacé celle-ci par le danseur. Qu'il aspire encore à entrer dans une relation fusionnelle, cela est clairement indiqué, dans le premier extrait, par le segment suivant : « Tandis que je l'enveloppe dans la serviette et le bouchonne vigoureusement ». En effet, le réseau sémantique qui le ponctue (« je l'enveloppe », « serviette », « bouchonne ») se compose de métaphores d'enveloppe qui ont une « fonction maternante²¹⁸ », car elles renvoient à l'« espace maternel, géographie du lien, [qui] est [une] terre d'accueil pour la rencontre mère-enfant²¹⁹ ». De plus, la suite de la phrase, « nous existons si fort ensemble, lui et moi » est une réponse à celle que Miguel affirmait après avoir pris la place de Pedro dans le lit de ses parents : « Tous deux, ma mère et moi, sentant bon pareil, tièdes et doux pareil après le bain des Patriarches » (*HL*, p. 49). Mais dans les deux cas, la fusion comporte des enjeux mortifères : tandis que Miguel pleurait dans la séquence précédente (« Et pourtant je pleure comme si j'étais tout seul dans mon lit pliant », *HL*, p. 42), et risquait d'être battu par Pedro pour avoir commis ce geste, il est exposé ici à la violence potentielle de Rose-Alba (« ma mère voudrait me battre pour cela »). À cet égard, le « silence amer » de celle-ci confirme qu'elle a délaissé son rôle de mère (elle est *a-mère*), et qu'elle est entrée dans le mutisme en devenant un objet sexuel plutôt que d'être sujet d'une parole.

Quant au deuxième extrait, où la rivalité mère-fils est tout aussi évidente, il reprend le motif du rêve par lequel la protagoniste « entrait en scène » dans le roman. Plus précisément, il fait référence au deuxième passage où elle prend la parole, qui débute ainsi : « Rosa, Rosie, Rosita, rose d'Espagne brûlante et musquée [...]. Je m'abîme en silence dans des envies furieuses d'hôtel 4 étoiles [...] » (*HL*, p. 12). Sauf qu'ici, Rose-Alba n'est pas la première sur la scène : lorsqu'elle se compare à Jean-Ephrem de la Tour, elle sait qu'elle ne fait pas le poids. Elle tremble pour cette raison (« Je tremble parce que Jean-Ephrem de la Tour est noir, avec des cheveux verts et que je suis blanche et teinte en jaune, comme les blés »), mais aussi parce que son fils est désormais assujéti à cet homme : « Je tremble parce que mon fils adore cet homme qui le tourmente ».

²¹⁸ Dominique Guyomard, « La folie maternelle : un paradoxe ? », p. 122. Nous avons déjà cité Guyomard à propos de la signification des métaphores d'enveloppes dans *Le vent majeur* au cours du premier chapitre.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 122.

Au corps maternel se substitue donc celui du danseur, qui peut être défini comme « un corps merveilleux, qui ne contient aucun être [ni aucune signification] cryptique, symbole d'une culture où les rêves ne sont plus que désirs d'objets²²⁰ », et dont le caractère ténébreux entraîne Miguel dans un tourbillon extatique. Si l'espace de la mère est la loge où l'on fait usage, en secret, des simulacres de la féminité, celui de Jean-Ephrem de la Tour est plutôt le Paradis Perdu, où le corps (maquillé, déguisé, travesti) fait l'objet d'une célébration. Dans ce contexte, il n'est plus seulement mis en scène, comme c'était le cas auparavant, car il devient à la fois *théâtre* et *scène* : espace performatif comme un théâtre, il s'ouvre sur une Autre scène ; celle, clandestine, d'une jouissance où sont abolies les différences (de sexe, de classe, de génération)²²¹. C'est pourquoi il est possible d'affirmer que l'arrivée du « seigneur de la nuit » fait voler en éclats les repères identitaires de la mère et du fils, de manière à faire surgir les élans pulsionnels qui les animent profondément.

En ce sens, il est tout à fait juste d'affirmer, à propos de Miguel, que « [c]e n'est pas par perte de points de repères qu'il se retrouve au "Paradis Perdu". C'est pour les perdre²²² ». À cet égard, le nom de ce lieu est d'une importance capitale dans le roman : s'il évoque le mythe d'Adam et Ève, il rappelle surtout la quête d'un objet perdu que Miguel cherchait jusque-là du côté de sa mère. Ainsi, alors qu'il était jusque-là confiné dans l'espace de la maison paternelle, et cherchait réconfort et protection auprès de Rose-Alba, son double, de la Tour l'invite dans un lieu situé en-dehors du monde qui lui est familier. Pour cette raison, ce lieu est associé à une perte de repères spatiaux qui est déterminante dans le développement de l'histoire. Comme l'avance encore Ancrenat,

[l]'insistance du texte à localiser la loge de la concierge Rose-Alba ou les chantiers où travaille le père, ou les rues dans lesquelles a erré Miguel, permet de surexposer l'indétermination du lieu du « Paradis Perdu ». C'est ce lieu qui va devenir familier à Miguel, comme à sa mère, tandis que Paris reste « la ville étrangère ».²²³

²²⁰ *Ibid.*, p. 122.

²²¹ Mais à la différence de l'arène, où le corps du toréador est exposé à l'attaque potentielle du taureau, le Paradis Perdu ne comporte aucun danger réel ; ainsi, il s'oppose à l'espace de la corrida, qui se caractérise par le défi ; un défi propre à la masculinité.

²²² Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 121.

²²³ *Ibid.*, p. 121.

C'est ce lieu, en somme, qui va permettre à la mère et au fils de s'émanciper d'un univers où l'étrangement inquiétant est refoulé, où l'*Unheimlich* se manifeste de manière sporadique (à travers la régression à l'état de bête, comme nous l'avons vu plus tôt). Cette libération se réalisera grâce à la découverte d'un univers situé en dehors des constructions identitaires qui les avilissaient jusque-là, et les réduisaient au rang d'« étrangers inquiétants » par rapport à une norme sociale paradigmatique face à laquelle ils ne peuvent être que des exclus.

Bref, en devenant l'amant de Miguel et de Rose-Alba, de la Tour instaure un rapport de rivalité entre Miguel et son double ; ce faisant, il rend effectif l'accomplissement détourné de l'inceste mère-fils. Une phrase de Rose-Alba l'évoque avec une force percutante : « Je le haïssais cet homme, bourreau de mon fils, et, en même temps, je désirais coucher avec lui pour aller plus loin dans l'abjection et me perdre avec mon fils » (*HL*, p. 111). Pour cette raison, il est possible d'affirmer que « Jean-Ephrem participe au sacrifice plutôt qu'à la sanctification de Rose-Alba et son fils²²⁴ ». Il n'est donc pas fortuit que Miguel projette se départir de son double, comme on l'a vu plus tôt : « Ce que mon père n'a pu faire, un jour, je le ferai. Le meurtre de Rose-Alba Almevida aura lieu. Moi, le fils, je me couvre le visage de mes mains et je pleure » (*HL*, p. 96). Une telle perspective s'institue à l'opposé de celle que l'on retrouve habituellement dans les textes d'Anne Hébert, où le double et la mère sont distincts, et où

[l]a tierce personne dont se départit le poète maudit en faveur de la mort n'est ni plus ni moins que son « autre lui-même », son principe de vie. Chacun à leur façon, les poètes maudits renoncent au tiers qui risque de supplanter leur désir pour la mort et d'interrompre, par le fait même, la relation dualiste avec la mère : Amica dans *Le torrent*, Catherine dans *Les chambres de bois* et Christine dans *Héloïse*, font toutes figure de la tierce personne exclue du réseau *désir-mère-mort*, machine qui, semble-t-il, fait « fonctionner » les poètes.²²⁵

Mais il y a plus. Le fait que Jean-Ephrem de la Tour se substitue à la figure paternelle revêt une signification particulière, qu'il nous importe de mettre à jour. À la lumière des avancées précédentes, on pourrait affirmer que le fils, en ayant des relations sexuelles avec le danseur,

²²⁴ Ellen W. Munley, *loc. cit.*, p. 124. (Notre traduction. Citation originale : « Jean-Ephrem officiates at the sacrifice rather than the sanctification of Rose-Alba and her son »).

²²⁵ Marilyn Randall, *loc. cit.*, p. 72.

mène à son terme le meurtre du père qu'avait entrepris Rose-Alba durant les scènes du Bain des Patriarches et de la noce. En effet, parce qu'il rend possible l'inceste de manière interposée, on pourrait dire qu'il rend effectif, du même coup, le meurtre de Pedro que Rose-Alba projetait dans la scène du Bain des Patriarches et dans celle de la noce. Mais est-ce à dire pour autant que Miguel est un fils parricide ?

Certes, « tuer le père, c'est aussi forcément tuer beaucoup de soi²²⁶ ». Mais là où, de façon générale, « le parricide permet au fils de devenir quelqu'un d'autre, de s'accomplir dans la maturité et la maîtrise de soi²²⁷ », comme le souligne François Ouellet, il en va tout autrement dans *Un habit de lumière* où, rappelons-le, ce « parricide » est commis par la mère, et finalement endossé par le fils. Dès lors, faut-il s'étonner que Miguel se donne la mort en se noyant dans la Seine ? Si la Seine évoque l'Autre scène, comme l'a fait remarquer avec pertinence Bénédicte Maugière, elle renvoie aussi, comme toute référence au domaine aquatique, à l'univers maternel. De plus, elle est le miroir des identifications trompeuses de Miguel. Enfin, elle évoque l'eau qu'utilise la concierge pour laver le logement et l'immeuble de la rue Cochin, par opposition à la forte odeur de fumée que dégage Pedro dans ces lieux²²⁸. Pour l'ensemble de ces raisons, l'action de se jeter dans la Seine, et d'y trouver la mort, métaphorise le destin de Miguel qui aspire, du début à la fin du roman, à retrouver une fusion avec son double. Voilà exactement ce qu'illustre le commentaire suivant d'Ancrenat :

Tandis que Miguel reconnaît en lui la présence de l'imprévisible et se reconnaît en cela (« J'ai tant attendu cette nuit pleine de périls, sans savoir que je l'attendais, frileusement, dans l'usure des jours enfantins, jour après jour, abattu », *HL*, p. 65) et qu'il se penche sur l'eau, il entre dans la proximité du lieu promis, là où il pourra endosser l'habit de lumière sans voir s'effriter son soi imaginé, c'est-à-dire « réel ».²²⁹

Si, dans *L'enfant chargé de songes*, « Le je(u) de miroirs associé à la noyade dans la Seine, au début du roman [est...] un clin-d'œil (la clef de Barbe-Bleu) d'Anne Hébert pour aider à

²²⁶ François Ouellet, *Passer au rang de père*, p. 64.

²²⁷ *Ibid.*, p. 64.

²²⁸ « Mon père est à la maison, du matin au soir, et du soir au matin. Il fume, cigarette sur cigarette. Lorsque je sors dans la rue je respire la fumée sur moi comme si j'étais mon père lui-même tout fumant. J'ai l'air de quelqu'un qui se promène avec cent cigarettes allumées dans la bouche. Je suis empesté. Je n'ai que dix ans et pourtant ça me dérange ». (*HL*, p. 55)

²²⁹ Anne Ancrenat, *loc. cit.*, p. 126.

cerner la symbolique de la noyade et, par là même, à comprendre la structure intertextuelle du roman²³⁰ », on peut dire que ce jeu permet de comprendre davantage le fonctionnement de la figure du double dans *Un habit de lumière*. Mais, comme le fait remarquer encore Ancrenat,

il est important de signaler que cette scène de suicide ne clôt pas le roman, puisque Anne Hébert prend soin de donner, pour la dernière fois, la parole à Mme Guillou, qui, par son jugement (« Ces gens-là sont impossibles. Le fils s'est noyé dans la Seine, la mère hurle si fort qu'on l'entend jusque dans la rue », *HL*: 137), raccroche le geste de Miguel au temps de courte durée, « cette durée capricieuse et trompeuse » qui reprend la logique du récit et interdit toute équivoque quant au geste de Miguel vu par les autres et replacé dans ce temps-là.²³¹

En somme, dans cette section, nous avons vu que l'apparition de Jean-Ephrem de la Tour entraîne la chute du double dans le roman. Par conséquent, le triangle familial est remplacé par le triangle amoureux, et la relation fusionnelle entre mère et fils fait place à un rapport de rivalité. Dans ce contexte, le corps de Rose-Alba est remplacé par celui du danseur, et l'espace de la maison paternelle s'efface au profit du Paradis perdu. Or, la chute du double entraîne des conséquences désastreuses, puisque Rose-Alba devient une prostituée, et Miguel un « fils de pute » (*HL*, p. 100). Entraînant tour à tour la mère et le fils dans son sillage, de la Tour devient le centre vers lequel tous deux convergent. À la chute du premier double correspond pourtant la révélation d'un deuxième double, celui entre père et fils, comme nous le verrons dans la prochaine section.

²³⁰ Bénédicte Maugière, *loc. cit.*, p. 121.

²³¹ *Ibid.*, p. 124-125.

CINQUIÈME PARTIE

LE DOUBLE PÈRE-FILS

3.8. Père et fils. Le double antérieur

Si le double le plus visible du roman est celui de la mère et du fils, il existe pourtant un double antérieur, sous-jacent à ce dernier, qu'on ne saurait passer sous silence : il s'agit du double père-fils. Au sein de celui-ci, le fils occupe le statut de double par rapport au père. Le fait que Pedro aspire à trouver en Miguel un double de lui-même se reflète clairement dans le passage suivant. Bien qu'il sache que son fils est différent de lui, c'est-à-dire qu'il présente un caractère féminin, il refuse d'en tenir compte et préfère projeter sa propre image sur celui-ci :

La blancheur de ma chemise n'a d'égale que celle de la chemise de mon fils. Lavé et changé par mes soins, le voici qui trotte à mes côtés. [...] Si je savais pourquoi la main de mon fils se montre si fuyante dans ma main rude d'ouvrier en bâtiment ? Trop rude et virile cette main, sans doute, pour ce petit qui hésite encore entre fille et garçon et se laisse couvrir par sa mère, cinq jours sur sept. [...] L'honneur de l'Espagne dans la ville étrangère, c'est moi, Pedro Almevida. Mon fils Miguel est avec moi dans le même honneur lié, main dans la main, chemise blanche contre chemise blanche, souliers pointus et brillants, en double paire, allant d'un bon pas, en ballade boulevard Saint-Germain, entre quatre et cinq heures de l'après-midi, un beau dimanche de septembre. (HL, p. 20-21)

Que le fils soit destiné à être le double du père, cela ne fait aucun doute. En rendent compte, dans l'extrait cité, les segments suivants : « La blancheur de ma chemise n'a d'égale que celle de la chemise de mon fils », « Mon fils Miguel est avec moi dans *le même honneur lié, main dans la main, chemise blanche contre chemise blanche*, souliers pointus et brillants, *en double paire* » [nous soulignons]. On constate que le double s'articule ici à la pureté et à l'honneur, ce qui rappelle l'aspiration de Pedro à « la vie intacte et pure », d'une part, et d'autre part, la « peau blanche, transparente », la « [c]hemise blanche » et les « [s]ouliers vernis » (HL, p. 13) de Miguel dont il est question au début du roman. À l'instar du double

mère-fils, ce nouveau double partage avec celui-ci l'idée d'une pureté originelle ; cependant, celle-ci fait l'objet d'une médiation par le vêtement. Si, dans les deux cas, la pureté est associée à l'action de laver le corps de l'enfant, il faut toutefois rappeler quelques divergences. Dans le premier cas, cette action visait à éliminer les traces du père et de la Loi sur le corps du fils et, par conséquent, d'éliminer sa fonction de tiers. Dans le deuxième cas, par contre, un tel geste (« Lavé et changé par mes soins », dit Pedro à propos de son fils) vise à établir une identité si parfaite qu'elle mène à une image identique entre père et fils. Bref, là où le double mère-fils tendait vers la fusion corporelle des personnages dans le lit conjugal des parents, lieu intime par excellence, le double père-fils s'articule plutôt à une ressemblance parfaite entre Pedro et Miguel. À la différence du précédent, le deuxième double incarne l'honneur des origines espagnoles, symbole de première importance pour Pedro, qu'il faut exhiber sur la grande artère parisienne qu'est le Boulevard Saint-Germain. Le seul lien physique qui les unit est le contact par la main, qui représente la solidarité masculine. Bref, Pedro s'impose ici comme *le* modèle masculin idéal, qu'il tente d'inculquer à son fils. Cependant, on constate que le rapport de symétrie qu'il instaure avec ce dernier s'apparente au rapport homosexuel, fondé sur le Même, l'identique²³². Au fond, on pourrait se demander avec justesse si c'est pour se protéger contre son propre penchant vers le Même et l'absence de différenciation, qui est caractéristique de l'homosexualité, que Pedro s'en prend à Miguel...

Au nom du Père... et du Fils

D'autres éléments renforcent la notion de double père-fils dans le roman. C'est le cas, notamment, du nom du fils, dont on retrouve deux articulations. Signalons, en premier lieu, le terme « Fils » que Pedro attribue à Miguel, comme nous l'apprenons par la voix de Rose-Alba : « Pedro mon mari me dit de me taire et de laisser le Fils se reposer jusque tard demain matin » (*HL*, p. 70-71). Que ce terme comporte une majuscule, comme s'il s'agissait d'un nom propre, cela est similaire au terme « Père » que l'on retrouve dans le discours de Pedro

²³² À cet égard, il en est du rapport père-fils comme du rapport mère-fille. À propos des enjeux relatifs à la théorisation du rapport mère-fille, le lecteur consultera la section du premier chapitre consacrée à ce sujet.

lui-même. En deuxième lieu, vient son prénom, « Miguel » (« *mi ka el* »), dont la signification originale, issue de l'étymologie hébraïque, désigne « celui qui est comme Dieu ». Pour les parents de religion catholique, le nom de l'enfant renvoie donc à l'instance divine. Or, dans la mesure où le père se désigne lui-même comme le porte-parole de la Vérité (« Un jour ce sera clair comme de l'eau de roche. Tout le monde entassé dans la vallée de Josaphat. Le Jugement dernier. Les mystères révélés », *HL*, p. 52-53), il est possible d'affirmer que le fils incarne l'*alter ego* paternel. Par ailleurs, une autre signification associée à ce prénom renforce l'hypothèse de l'*alter ego*, tout en l'associant aux parents plutôt qu'au père. Ceux-ci se sont mariés à Séville, qui est à la fois la ville d'origine du couple parental et la ville dont le patron se prénomme Miguel. Né à Paris, ce dernier incarne l'attachement des parents à leur ville d'origine. Mais il est avant tout tributaire de la volonté paternelle : « Je dicte mes dernières volontés : un fils dur et viril, enfin sorti de l'école abêtissante, lâché dans le monde du travail, nerfs d'acier et bras de fer. Que sa force n'ait d'égale que la mienne jusqu'à ce que je crève. Amen » (*HL*, p. 71). Malgré son « droit inaliénable de chef de famille » (*HL*, p. 71), Pedro n'a aucun pouvoir sur Miguel. Inutile, comprend-il enfin, de vouloir en faire une copie de lui-même. Ce fils a toujours appartenu à sa mère :

Je n'ai qu'un fils qui n'a jamais été à moi. À peine sorti de l'enfance, voici qu'il dort comme un homme nouveau après l'amour. Tout est fini entre nous sans avoir jamais commencé. Je ne suis pas le père. Il n'est pas le fils. [...] Il faut qu'il croisse et que je diminue. C'est écrit. (*HL*, p. 71)²³³

Pour Pedro, cette situation met un terme au règne des pères et des fils : « Deux hommes dans la même maison c'est trop. Qui le premier chassera l'autre ? », interroge-t-il (*HL*, p. 72). Cette question, loin d'être fortuite, nous ramène directement à la scène de la gestation de Miguel, qui est évoquée à une seule reprise dans le roman, et dans laquelle on découvre une dimension supplémentaire à ce double. S'il ne fait aucun doute que le double père-fils est un double antérieur au double mère-fils, une lecture approfondie révèle en effet sa dimension préméditée. Mais qu'entend-on exactement par double prémédité ? Il s'agit du double que Pedro a perçu en Miguel avant même qu'il soit né.

²³³ Notons que l'affirmation « C'est écrit » prouve qu'il se réclame de la Vérité.

3.9. Le double antérieur : un double prémédité

Selon Daniel Marcheix, qui a étudié de près l'œuvre romanesque d'Anne Hébert du point de vue du temps et de l'identité, « [l]a figure de la mère donne [...] à lire, en filigrane, une vaste rêverie sur les Origines qui en constitue la grille herméneutique²³⁴ ». Dans cet ordre d'idées, il ajoute que « [l]e dernier roman, *Un habit de lumière*, donne à cette rêverie sur les origines cruellement différenciatrices sa forme la moins métaphorique et la plus explicite, comme pour éclairer rétrospectivement, en une sorte de testament poétique, l'ensemble de l'œuvre²³⁵ ». En guise d'exemple, Marcheix cite deux passages qu'il importe de rappeler ici. Le premier, que nous avons examiné auparavant, est celui dans lequel de la Tour, qui s'adresse à Miguel, lui rappelle ces moments antérieurs en évoquant le moment de la vie intra-utérine : « Souviens toi dans le ventre de ta mère, tu as déjà été fille et garçon à la fois [...] » (*HL*, p. 106). Mentionnant que ce passage divulgue une « crise de la transitivité²³⁶ », qu'il faut entendre comme « l'irréparable hiatus qui oppose définitivement à l'unité originelle bienheureuse l'individuation destructrice, et pousse Miguel à une quête effrénée de l'état *ante-traumatique*²³⁷ », le critique en signale un second, qui renvoie tout autant à cette crise : il s'agit du moment où le protagoniste évoque la virginité de sa mère : « Peut-être espère-t-il retrouver là-bas, en Espagne, la vie ancienne [...], et ma mère aux cheveux longs et noirs qui lui sourit. Je ne suis pas encore né. Elle est vierge de moi et de lui » (*HL*, p. 95).

Cependant, il est un troisième passage qui évoque cette « quête effrénée de l'état *ante-traumatique* » dans le roman, et que le critique passe sous silence : il s'agit de la scène de la conception de Miguel. Rappelons que celle-ci est rapportée par Pedro dans un moment de désespoir où, après avoir cassé la poupée de son fils, il lui offre un ballon de foot que ce dernier refuse en pleurant. C'est alors qu'il prend conscience de l'homosexualité de son fils, et se blâme de sa responsabilité à cet égard :

²³⁴ Daniel Marcheix, *op. cit.*, p. 166.

²³⁵ *Ibid.*, p. 170.

²³⁶ *Ibid.*, p. 170.

²³⁷ *Ibid.*, p. 170.

Miguel, Miguel, mon fils, regarde-moi en face, une fois, une fois seulement, bien dans les yeux, et je te donnerai la terre. [...]

J'ai peut-être eu tort de désirer si fort avoir un garçon lorsque Rosita était enceinte. Cela ne m'a pas porté chance. Je lui ai même dit, sans rire, avant l'échographie, son air outré devant moi.

– Si c'est une fille, je la jette aux cochons.

Sa voix tremblante et grave.

– Si jamais tu fais ça, Pedro, mon mari, je te tue. (*HL*, p. 36-38)

Ce passage, dans lequel Pedro se remémore la période où Rose-Alba était enceinte de Miguel, est riche d'indices quant à l'emprise future que le père exercera à l'endroit du fils²³⁸. La menace proférée par Pedro à l'endroit de Rose-Alba, « Si c'est une fille, je la jette aux cochons », préfigure la menace qu'il représentera plus tard pour son fils. On sait en effet que l'homosexualité de Miguel le fragilise à l'endroit de son père et qu'il doit constamment se cacher, faute de quoi il sera exposé à la violence irrépressible de celui-ci (comme l'a montré l'exemple de la poupée cassée). Tout se passe comme si cette menace ancienne adressée à Rose-Alba agissait à titre de menace de dévoration pour le fils. Voilà ce dont témoigne, à divers égards, son destin : bien qu'il soit né garçon, Miguel s'apparente à une fille en raison de son orientation sexuelle (à quoi s'ajoute sa fragilité physique), ce qui l'expose à un danger de mort incommensurable. Sa trajectoire débute sur la rue Cochin, terme dont la proximité avec le signifiant « cochon » est évidente, et se termine dans la Seine, où il se *jette* volontairement, comme pour répondre à la menace paternelle par son propre sacrifice. On observe donc que l'appartement de la rue Cochin où vivent les Almevida fait écho, dans le roman, à l'enclos de cochons auquel Pedro faisait référence plusieurs années auparavant. À la lumière de ces éléments, il est possible d'affirmer, en outre, que lorsque Rose-Alba « jette » le père dans la séquence du Bain des Patriarches, elle répond à la menace ancienne de son mari de « jeter aux cochons » leur enfant, si c'était « une fille ».

En ce sens, ce que le roman met en scène à travers le motif du double prémédité, n'est autre qu'un fantasme de parthénogénèse incarné par le père. On retrouve en effet chez Pedro

²³⁸ Le désir de Pedro d'avoir un fils pour démontrer sa puissance s'apparente à celui du pasteur des *Fous de Bassan* : « Que seulement Irène, ma femme, me donne un fils et je l'offrirai à ma mère, Felicity Jones, en témoignage de ma puissance » (*FB*, p. 32). Dans ce dernier cas, le fils aurait le mandat de réussir là où le pasteur a échoué : « J'en suis sûr mon fils deviendra très vite le préféré de ma mère, l'adoré que je n'ai pas été. Elle le bercera dans ses bras solides, tout contre la douce chaleur de sa poitrine et je serai rentré en grâce » (*FB*, p. 32).

le désir d'un « paradis sans altérité²³⁹ » qui serait à l'image de celui dont parle Françoise Héritier, qui évoque une croyance en l'origine mythique d'après laquelle l'humanité aurait été constituée d'« un monde excellent au départ et perversi par la suite²⁴⁰ ». Or « [q]uel était ce monde excellent²⁴¹ » ? D'après l'anthropologue,

[i]l était fait de parties autonomes unisexuées, femmes d'un côté, hommes de l'autre, où tous jouissaient des mêmes capacités et des mêmes modes de vie, chaque groupe sexué se reproduisant seul, à l'identique. L'harmonie primitive est dans l'absence d'altérité, avant qu'elle soit gâchée par un événement violent, une disruption.²⁴²

Cependant, une divinité créatrice aurait « contraint les groupes unisexués à vivre ensemble aux dépens de la belle harmonie perdue²⁴³ », de manière à enlever aux hommes « la capacité qu'ils avaient de porter et d'enfanter leurs fils. C'est cela le paradis perdu²⁴⁴ ». Dans le contexte du roman, faut-il s'étonner, dès lors, que le fils se retrouve au Paradis perdu pour s'y perdre, comme on l'a vu plus tôt ?

En somme, on constate que le fils se trouve lui-même un double pour échapper à sa place de double filial, c'est-à-dire pour échapper à la menace de dévoration que celle-ci suppose. C'est dans ce contexte que la séparation avec le premier double est impossible – sans quoi elle signe la mort du sujet. N'est-ce pas d'ailleurs ce que confirme la fin du roman, où Miguel périt dans une ultime étreinte avec la Seine ? Bref, Pedro et Miguel sont enfermés dans une violence sans bornes, l'un en la projetant sur autrui et l'autre, sur lui-même. Dans cette perspective, il est possible d'affirmer que « la source de toute cette violence est l'enfermement du père et du fils dans une affectivité occupant tout le terrain psychique²⁴⁵ ».

Dès lors, on comprend davantage les ressorts du fantasme du *Mutterlieb* dans le roman. Que le fils aspire à retrouver un état extatique d'avant la naissance, qu'il regrette d'avoir été

²³⁹ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 23.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

²⁴² *Ibid.*, p. 23.

²⁴³ *Ibid.*, p. 23.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁴⁵ Patrick Cady, *loc. cit.*, p. 98.

projeté dans le monde et soit nostalgique du ventre de sa mère, cela s'explique par le fait qu'en ce lieu, il était encore protégé de la violence du père. En ce sens, ce fantasme s'offre en guise de réponse à la scène originelle dans le roman : entre les deux types de double parent-enfant que le roman intègre, ce déplacement montre bien l'action de l'enfant homosexuel qui, pour échapper à la violence du père, n'a d'autre choix que celui de se tourner vers sa mère. Éclipsée dans un premier temps par le duo mère-fils, la figure du patriarcat s'avère donc primordiale : elle se situe à l'origine du double dans le roman. La mère incarne donc le double qu'il désire finalement tuer. Est-il fortuit que Pedro lui-même tente de tuer Rose-Alba ? C'est qu'elle est un autre double qui met en péril le premier, celui qu'il a lui-même institué.

On voit donc qu'à travers le double, le texte met en relief la violence et la destruction qui structurent les rapports de force entre le père, la mère et le fils, une fois la dimension symbolique des liens conjugaux et parentaux effondrés. Si la figure du double structure les rapports entre Rose-Alba et Miguel de telle sorte que le garçon s'identifie à sa mère plutôt qu'à son père, c'est parce qu'elle est conditionnée par un autre rapport de duplicité entre père et fils. Il en résulte une permutation des places symboliques de mari/père et de fils. Bref, le texte d'Hébert illustre une rupture dans le rôle du double en tant qu'*alter ego* que l'on pourrait imiter totalement. Il démontre l'échec de l'identification paternelle chez le fils, et les modalités du rapport à la mère qui en résultent. Tel un jeu de miroirs (doubles), Rose-Alba devient un double pour Miguel parce que celui-ci est le double de Pedro à l'origine.

C'est bien à une « rêverie sur les origines cruellement différenciatrices²⁴⁶ » que nous convie la figure du double dans le roman. Si, d'un côté, le double mère-fils rappelle la dimension tragique de l'existence humaine, qui consiste à être séparé, divisé de l'Unité originelle (cet unité étant indissociable, chez Hébert, de l'univers maternel, qui prend aussi les allures d'une totalité englobante et dévastatrice pour l'enfant), toujours en quête d'un objet perdu, le double père-fils, qui lui est antérieur, montre de façon ingénieuse à quel point il peut être écrasant, pour un fils, de s'inscrire dans le sillage d'un patriarcat ayant un droit de vie et de mort sur sa femme et son fils. Ce Père, qui attend le Jugement dernier et a un pouvoir sur

²⁴⁶ Daniel Marcheix, *op. cit.*, p. 209.

autrui (qui lui est nécessairement subordonné), rappelle la figure d'un Dieu oppresseur mené à sa déchéance.

Pour ces raisons, en filigrane de notre lecture sur les modalités du double dans ce roman, il est possible de dégager une autre interprétation du livre, et d'affirmer que le Père et le Fils appartiennent à un trio qui prend pour modèle la Sainte Trinité, où le troisième terme, évocation du Saint-Esprit, n'est certes pas Rose-Alba (celle-ci est tenue à l'écart comme l'était Marie), mais plutôt Jean-Ephrem de la Tour. C'est d'ailleurs pour cette raison que Miguel voit en ce dernier un Sauveur, et déverse tous ses espoirs en ce personnage qui fait la transition entre deux mondes, celui de l'enfance et celui de la vie adulte ; cela, jusqu'à ce qu'il comprenne que ce dernier ne peut rien pour lui. C'est là que, dans un élan de désespoir, Miguel décide qu'il se perdra en lui²⁴⁷.

Si le rapport mère-fille peut être perçu comme un « ravage²⁴⁸ », l'exemple de Miguel et Pedro dans *Un habit de lumière* nous invite à penser que la relation entre mère et fils peut être une relation symbiotique recouvrant des effets protecteurs, tandis que celle entre père et fils serait un *saccage*. En ce sens, la fin de l'histoire est fortement évocatrice des enjeux mortifères associés à la maison du père. Tous les personnages masculins se retrouvent dans l'errance : tandis que Miguel plonge dans la Seine dans un ultime espoir de renouer avec l'univers matriciel, Pedro et Jean-Ephrem de la Tour sont tous deux chassés de leur appartement, ramenés à un état d'errance, de manière à montrer que les anciens repères traditionnels de la masculinité, qu'ils soient travestis (Jean-Ephrem de la Tour) ou grossièrement représentés (Pedro), sont désormais caduques, désinvestis de toute dimension symbolique. Mais par « repères traditionnels de la masculinité », il faut entendre, au fond, un repère ultime, qui serait le pouvoir de vie et de mort sur autrui (Miguel et Rose-Alba) qu'exerceraient à la fois Dieu et les hommes. Bref, la figure du double symbolise de manière exemplaire l'effondrement de la maison du père dans le roman.

Enfin, nous rappellerons le propos de Daniel Marcheix à propos du deuil d'un objet perdu qui est à l'œuvre dans la production romanesque d'Anne Hébert, et qui s'applique tout particulièrement au cas d'*Un habit de lumière* :

²⁴⁷ Compte tenu des limites de ce chapitre, nous ne pouvons cependant pas développer cet aspect ici.

²⁴⁸ Voir Marie-Magdeleine Lessana, *Entre mère et fille: un ravage* (2000). Nous avons abordé cette question dans le premier chapitre (section 1.2.2).

Anne Hébert s'emploie à pénétrer l'intimité de ce deuil [deuil d'un objet toujours déjà perdu] et à en scruter les causes profondes, qu'elle place dans la survenue du désir, irréfutablement inscrit dans le flux et la libre circulation des forces élémentaires, chtoniennes et aquatiques. Se déploie ainsi une vaste constellation figurale et symbolique dans laquelle l'eau, la pluie et le cheval offrent au sujet un spectacle troublant qui, à la manière d'un miroir naturel, concourt à poser les bases d'une nouvelle présence à soi et au monde, sensible et individualisante. Mais, par leur mise en scène et leur dualité axiologique, l'eau et ses motifs afférents révèlent de redoutables paysages intérieurs habités par des pulsions archaïques et vivaces mais toujours plus ou moins coupables puisque différenciatrices par nature. C'est pourquoi ce « sous-moi », très ambivalent, qui voit le jour ne peut, dans la plupart des cas, relever le défi de la transition vers une présence pleine et partagée avec l'Autre : incapable de fixer son énergie naissante dans une relation contractuelle, il reste prisonnier de sa mortelle fascination pour les profondeurs obscures et matricielles dont il est issu et se trouve contraint à se consumer dans une calamiteuse entropie.²⁴⁹

²⁴⁹ Daniel Marcheix, *op. cit.*, p. 209.

CHAPITRE IV

LA TRANSMISSION INTER/TRANSGÉNÉRATIONNELLE DU MÉTISSAGE ET LA REMISE EN CAUSE DE LA PATERNITÉ DANS *ROUGE, MÈRE ET FILS*

À l'instar de Madeleine Gagnon et d'Anne Hébert, Suzanne Jacob a intégré la relation entre mère et fils dans plusieurs œuvres de fiction. Cependant, c'est sur un tout autre ton que les auteures précédentes, à savoir celui de la légèreté et de l'ironie, que l'auteure la met en scène dans *Rouge, mère et fils*.

Dans le chapitre précédent, nous avons constaté que cette relation est présentée, chez Hébert, sous l'angle du deuil impossible de la mère chez le protagoniste masculin. Vivant dans une maison paternelle oppressante, qui brime tout son être (et jusque dans son homosexualité réprimée), le fils cherche en sa mère un modèle sur lequel il peut s'appuyer en calquant son image, mais aussi en retrouvant un lien fusionnel dans lequel la présence menaçante du père est évincée. Pourtant, il lui est impossible de se détacher de sa mère, car cela reviendrait à être sous l'emprise d'une mort certaine, assignée par le père, qui cherche à faire de son fils un double de lui-même. Cette tentative de fusionner avec un autre soi-même se répète lorsque Miguel rencontre Jean-Ephrem de la Tour. Avec lui, cette relation fusionnelle avorte pourtant, et donne lieu à une rivalité entre mère et fils qui connaît un dénouement tragique. Preuve en est le destin du fils qui, à peine sorti de l'enfance, se suicide en se jetant dans la Seine.

Bien différente est la représentation du lien filial qui nous intéresse dans *Rouge, mère et fils*, où le caractère tragique du roman précédent fait place à un caractère fortement ironique, mais toutefois empreint d'une gravité certaine. Si cette œuvre partage avec la précédente la technique narrative utilisée, celle des voix plurielles, de même que la structure ternaire dans laquelle la relation mère-fils s'inscrit (père-mère-fils), à quoi s'ajoute l'endiguement du fils dans l'univers maternel (celui-ci éprouve des difficultés particulières à devenir un homme), il s'en distingue pourtant en raison des portraits de la mère et du fils qui sont proposés. La mère narcissique, aliénée dans l'univers de l'Autre (celui de Pedro, de même que celui de la société parisienne) et pour qui la dérive est une solution, se trouve remplacée ici par une mère rebelle, en pleine possession de ses moyens – une mère libre, donc, mais néanmoins tourmentée par ceux qu'elle nomme « ses morts ». Quant au fils, son destin est tout autre que celui de Miguel, puisqu'il n'est ni confronté à la mort,

ni acculé à la question de sa propre survie au quotidien. En ce sens, il n'y a ici aucune fragmentation du fils à proprement parler, mais plutôt une aptitude particulière au retrait, à la mollesse, au refus des normes sociales et à l'errance « locale ». Pour ces raisons, *Rouge, mère et fils* se distingue des romans antérieurs que nous avons analysés. Cependant, il présente deux traits communs avec ceux-ci : il met l'accent sur le point de vue du fils, et il représente son incapacité de s'émanciper de l'univers maternel.

Le présent chapitre se compose de quatre sections. La première, intitulée « Prémisses de lecture », brossera à grands traits le rapport mère-enfant dans l'œuvre de Suzanne Jacob ; de plus, elle abordera la subversion qui s'y déploie et présentera la structure du roman. La deuxième section s'attardera aux personnages de la mère et du fils : elle montrera comment se manifeste la subjectivité maternelle de Delphine, et révélera la façon particulière dont Luc se situe par rapport à la chute des repères traditionnels associés à la masculinité. Ces premières parties, qui s'accordent à la structure des deuxième et troisième chapitres, seront suivies de deux autres, qui constituent le cœur de notre analyse. Ainsi, la troisième section sera consacrée à l'étude de la transmission transgénérationnelle et intergénérationnelle du métissage dans le roman, tandis que la quatrième et dernière partie sera vouée au « tricksterisme¹ » et à l'émergence de l'*Unheimlich* en tant que catalyseurs de questionnements déterminants à propos de la paternité (qu'est-ce qu'un père ? Comment se constitue un père ? Comment devenir père sans reproduire le Même et sombrer dans la défaite de la paternité ?). Au terme de ce chapitre, nous serons en mesure de cerner les principaux enjeux relatifs à la représentation du rapport mère-fils dans ce roman de Suzanne Jacob.

¹ Nous reprenons ici l'expression que Doris G. Eibl utilise pour désigner l'action du Trickster dans le roman. Voir Doris G. Eibl, « L'entendu et l'autrement : aspects du métissage dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 95-110.

PREMIÈRE PARTIE

PRÉMISSSES DE LECTURE

Le rapport mère-enfant chez Suzanne Jacob

Si la relation entre mère et fils fait l'objet d'un traitement littéraire original chez Suzanne Jacob, qui y accordait déjà une place significative dans *Laura Laur*² (à travers le personnage de Jean, le frère de Laura), on doit cependant admettre que, dans une large mesure, c'est surtout celui entre parents et enfants qui retient l'attention de l'auteure. Mentionnons d'entrée de jeu qu'à l'instar de Gagnon, Jacob a vécu l'expérience de la maternité. À la différence de ce qu'on voit chez celle-ci, cependant, la relation mère-fils ne participe pas de la dimension autobiographique de son œuvre. Toutefois, il est intéressant de constater qu'on en retrouve une trace dans la dédicace de *La bulle d'encre*, qui se donne à lire de la manière suivante : « À mon fils³ ». Cette dédicace fait donc écho à celle du *Vent majeur* (« À mes fils, Charles-Patrick et Sean-Christophe Mahony », *VM*, page d'ouverture [non numérotée]). Dans les deux cas, elles se présentent comme un don de la mère à son/ses fils, celui du texte. Ce don suppose une rupture avec la féminité traditionnelle, qui était marquée par l'opposition entre la procréation et la création artistique, comme on l'a vu plus tôt. Pour cette raison, ces dédicaces représentent un legs précieux. En parallèle, l'absence d'un tel don chez Hébert ne signifie pas pour autant que l'auteure épousait les principes de la féminité traditionnelle : il symbolise plutôt le choix de ne pas procréer à une époque où devenir mère était la norme, quel que soit le statut social de la femme.

Dans les trois cas, cependant, la maternité est associée, à divers degrés, à la mort. Ce qui tenait lieu d'interrelation créatrice entre vie et mort chez Gagnon, et de lien mortifère chez Hébert, s'affirme comme une délivrance de la mort chez Jacob : « Juste avant de naître, nous étions morts. Juste après notre naissance, tous les regards qui nous ont lus ont traduit que nous n'étions plus morts. Nous étions un texte vivant » (*BE*, p. 16), lit-on dans *La Bulle d'encre*. En ce sens, notre

² Suzanne Jacob, *Laura Laur*, Paris, Éditions du Seuil, 1983. Nous ferons référence à cet ouvrage en utilisant le sigle *LL*, suivi de la page citée.

³ *Id.*, *La bulle d'encre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, p. 7. Dorénavant, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *BE*, suivi de la page citée.

venue au monde débiterait par « une histoire de lecture » (*BE*, p. 16) qui se résume ainsi : « Au début, la mère a le lait, l'enfant a le cri. L'enfant crie et la mère se précipite pour traduire le cri. Elle traduit un seul cri par mille réponses, mille gestes, mille mouvements d'où jaillissent mille mots formant tous ensemble le son du lait » (*BE*, p. 16). L'idée selon laquelle la naissance est intrinsèquement liée à la mort – et à la survie⁴ – se retrouve également dans *L'obéissance*, où Marie affirme à Jean :

Survivre, c'est miraculeux. Nous naissons, toi, moi, tous, en danger de mort. [...] La première expérience de la vie, c'est l'imminence de la mort. Tu comprends ? C'est la panique de l'organisme. On a beau tamiser la lumière, régler les thermostats, c'est comme ça. L'air entre dans tes poumons et ça te brûle, c'est du feu. Ça brûle, mais ça te dit en même temps que ça te sauve. Peu importe où tu nais, dans une clinique pour milliardaires vitaminés au placenta ou au fin fond d'un taudis carié, c'est pareil.⁵

Pourtant, la séparation entre mère et enfant est posée comme étant le principe de la liberté individuelle pour celui-ci, comme en rendent compte les lignes suivantes, tirées du poème *Quand je te dis* :

Si tu ne reviens pas de la mer, toi,
c'est ton double qui va se charger de ton existence,
et pour longtemps.⁶

Si, dans *L'Obéissance*, « la mer-mère, l'eau maternelle-féminine, est l'amour dévorant de Florence qui absorbe tout⁷ », celle qui intervient dans ce poème s'affirme plutôt comme l'amour envahissant dont il faut faire le deuil, sans quoi l'attachement empêchera l'enfant de vivre sa vie librement⁸. C'est justement cette dernière œuvre de Jacob qui explore avec une force rare le rapport mère-fille, en le montrant sous l'angle d'un infanticide. Ce « roman aux dimensions multiples, roman-exploration, roman-interrogation⁹ » est certes l'un des plus achevés de l'auteure¹⁰. L'histoire

⁴ Ce thème, qui est très présent chez l'auteure, est aussi le titre de l'un de ses ouvrages. Voir Suzanne Jacob, *La survie*, Montréal, Éditions Bibliothèque Québécoise, 1989, 113 p.

⁵ Suzanne Jacob, *L'obéissance*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 247-248. Dorénavant, toute référence à ce roman sera indiquée par le sigle *O*, suivi de la page citée.

⁶ *Id.*, « Quand je te dis », *Poèmes I. Gémellaires. Le Chemin de Damas*, Montréal, Éditions le Biocreux, 1980, p. 20.

⁷ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, p. 110.

⁸ Comme c'était le cas du double mère-fils dans *Un habit de lumière*.

⁹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 100.

centrale qu'il raconte, celle qui se dessine entre Florence Chaillé et sa petite fille Alice qui « obéit tout le temps » (*O*, p. 98), demeure profondément triste. En effet, il s'agit d'un infanticide : Florence, qui vit la maternité comme un lourd fardeau, en vient à noyer sa propre fille. Il importe de souligner que ce roman rappelle *La chair décevante* (1931) de Jovette Bernier, qui brossait également le portrait d'un infanticide. De ces deux œuvres découle un constat troublant : à l'émergence du point de vue de la mère correspond le meurtre de l'enfant par celle-ci, comme l'a souligné Lori Saint-Martin¹¹.

Remarquons enfin que la relation entre mère et fils est aussi présente dans *Wells*, roman postérieur à *Rouge, mère et fils*, où elle n'occupe toutefois pas les devants de la scène. Dans ce roman, la beauté de la mère est montrée comme un lourd fardeau, voire une emprise pour le fils. Les lignes suivantes, qui dépeignent les sentiments du protagoniste après son décès, l'indiquent clairement :

Je hurle : « Suis-je responsable d'une beauté qui pèse sur moi depuis toujours et à laquelle il m'est impossible d'échapper ? » Jusqu'à aujourd'hui, je suis parvenu à conserver une habitude en dépit de l'acharnement de ma sœur à supprimer toute habitude de nos vies, et c'est l'habitude de voler. Je n'ai pas volé aujourd'hui à cause du deuil que je tiens à accomplir pour que ce deuil ne me poursuive en aucun jardin du monde où la beauté suprême peut rendre fou. Il y a des beautés déraisonnables. (*W*, p. 30)

La subversion à l'œuvre

Poursuivons maintenant par un bref examen de l'un des traits dominants de l'œuvre jacobienne, à savoir la subversion. De façon générale, les critiques sont unanimes pour affirmer que celle-ci traverse celle-là. Il y a près de deux décennies, Guy Cloutier, signataire de la préface de *La survie*, écrivait justement qu'

[e]n interpellant « l'enfant qui dort en nous », l'écriture de Suzanne Jacob trouve sa véritable efficacité ; elle mine de l'intérieur les règles d'une logique qui prétend régir la totalité du réel et qui n'est après tout qu'une logique parmi d'autres possibles, en lui opposant les ressources insolites de la pensée ludique.

Quel magnifique travail de subversion !¹²

¹⁰ Comme le soulignait Lori Saint-Martin. *Ibid.*, p. 98.

¹¹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 89-118.

¹² Guy Cloutier, « Préface », dans Suzanne Jacob, *La survie*, p. 10.

Cette description du travail de la subversion chez l'auteure met en relief l'idée d'un bouleversement des règles inhérentes à une logique établie, à quoi s'opposeraient « les ressources insolites de la pensée ludique ». C'est bien ce qui est donné à voir dans les éléments pluriels qui composent l'œuvre, tels que son « écriture singulière et sans compromis¹³ », son « style éclaté, ironique¹⁴ », et son « troublant contre-discours qui remet en question les idéaux féministes de solidarité et de compétence¹⁵ ». L'on pourrait résumer ces éléments en une phrase : « la femme est la pire ennemie de la femme¹⁶ ». Lucie Lequin, ayant remarqué que cette œuvre favorise la « rencontre incongrue des mots, des objets, du corps, du rire et du sens¹⁷ », estime quant à elle qu'elle prend le « risque de l'incohérence pour faire surgir le sens¹⁸ », expression on ne peut plus appropriée, selon nous, pour qualifier la subversion en cause. Or, il ne faudrait pas oublier que celle-ci est fièrement représentée par des protagonistes féminines qui ne cessent de défier les normes sociales, de manière à remettre en cause leurs règles de manière époustouflante, telles Laura Laur, Pomme Douly¹⁹ ou Flore Cocon²⁰. Qui plus est, elle apparaît encore à travers des stratégies textuelles originales, telles que l'usage d'une « prose délirante²¹ », le « dérègle[ment] de la voix et [d]es représentations²² » et l'emploi d'un « lyrisme souvent convulsif²³ », ainsi que l'a écrit Pierre Nepveu. La critique Jean

¹³ Lucie Joubert, « Suzanne Jacob et *La Gazette des femmes* : le "beau risque" de la rhétorique et de la subversion », *Revue Voix et Images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 267.

¹⁴ *Ibid.*, p. 267.

¹⁵ *Ibid.*, p. 272.

¹⁶ *Ibid.*, p. 272. Lucie Joubert, dans cet article portant sur la rhétorique et la subversion de l'écriture de Suzanne Jacob dans la *Gazette des femmes*, remarque que « l'ultime subversion de Jacob surgira [...] au hasard des mésaventures de la chroniqueuse. Spectatrice détachée et faussement naïve, elle créera, l'air de ne pas y toucher, des personnages de femmes "méchantes" qui exercent sur elle de petits pouvoirs en apparence anodins, mais que reconnaîtra toute lectrice pour les avoir subis un jour ou l'autre » (*Id.*). La critique donne comme exemples la visite chez l'esthéticienne ou la médecin, la première créant un certain « terroisme de la beauté » (*Id.*), et la seconde traitant ses patientes de « femmes névrosées » (*Id.*).

¹⁷ Lucie Lequin, « L'éloge fortuit dans *Les Aventures de Pomme Douly* », *Revue Voix et Images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 258.

¹⁸ *Ibid.*, p. 258.

¹⁹ Suzanne Jacob., *Les aventures de Pomme Douly*, Montréal, Éditions Boréal, 1988.

²⁰ *Id.*, *Flore cocon*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1978.

²¹ Lucie Joubert, *loc. cit.*, p. 274.

²² Pierre Nepveu, « Suzanne Jacob : poèmes de la femme piégée », *Revue Voix et Images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 243.

²³ *Ibid.*, p. 243.

Anderson, dans un article intitulé « "Figures de fuite" : densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob », propose quant à elle un bilan synthétique des spécificités de l'œuvre jacobienne en insistant sur sa dimension subversive :

L'écriture de Suzanne Jacob se caractérise par des stratégies narratives (structurelles et langagières) déroutantes, commentées déjà par certains critiques. Je pense à des comptes-rendus (de *Flore Cocon* et de *Laura Laur*) par Gabriel-Pierre Ouellette de *Livres et auteurs québécois*, de Louise Milot dans *Lettres québécoises*, et de Tony Cartano du *Magazine littéraire*, qui notent respectivement que les personnages « se profilent et disparaissent aussitôt », que l'écriture est marquée par le « vacillement », et que le roman « glisse et ne laisse aucune empreinte »²⁴.

De plus, la critique remarquait que l'œuvre de Jacob se caractérise par une « densité textuelle »²⁵ peu commune, qui déroge aux critères canoniques du roman traditionnel : on y retrouve en effet un « manque d'indications quant aux valeurs et aux normes, [une] absence fréquente de précisions quant à l'évaluation des personnages et des événements, [une] intrigue très peu linéaire »²⁶. Reliant ces éléments à la pensée du théoricien allemand Wolfgang Iser, d'après qui « la présence réduite ou la négation de ces éléments structurants seraient source d'une plus grande productivité chez les lecteurs : "[L]es lacunes et les négations accroissent la densité des textes de fiction [...] le texte reformulé a une sorte de double non formulé »²⁷, Anderson en déduisait, chose très intéressante pour nous, à l'existence d'un double dans l'écriture de Jacob. Elle précisait alors que

[c]e double, basé sur les attentes traditionnelles du lecteur, existerait comme un texte fantôme ou virtuel, qui se déroule en parallèle au texte que nous lisons, et c'est dans le va-et-vient entre les deux que se définirait la densité « isérienne » de la déception et du renouvellement des attentes, surtout structurelles, qui existent chez le lecteur formé à construire une lecture de type traditionnel.²⁸

²⁴ Jean Anderson, « "Figures de fuite" : densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob », *Revue Voix et Images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 276. L'auteur fait référence aux textes suivants : Gabriel-Pierre Ouellet, « Suzanne Jacob, *Flore Cocon* », *Livres et auteurs québécois*, Québec, 1978, p. 52 ; Louise Milot, « Le Roman II : Suzanne Jacob ou comment nommer sans dire », *Lettres québécoises*, n° 32, hiver 1983-1984, p. 25 ; Tony Cartano, « Suzanne Jacob, *Laura Laur* », *Magazine littéraire*, n° 200-201, novembre 1983, p. 108. Elle renvoie également le lecteur à son propre article intitulé « Mother, Mirror, Self : The "New" Writing of Suzanne Jacob », *New Zealand Journal of French Studies*, vol. IX, n° 1, mai 1988, p. 113-124.

²⁵ *Ibid.*, p. 275.

²⁶ *Ibid.*, p. 277.

²⁷ *Ibid.*, p. 277. La critique fait référence à Wolfgang Iser, *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 208. [traduction de Jean Anderson].

²⁸ *Ibid.*, p. 277.

En d'autres termes, ce double nous inviterait, selon Anderson, à « une lecture plus libre, plus créatrice, apte à construire et à déconstruire le(s) sens du texte²⁹ », qu'il faut entendre comme « une lecture de l'absence et de la densité³⁰ ». Une telle lecture, on le devine, présente de fortes similitudes avec la psychanalyse, où les notions de double et de dualité revêtent une importance magistrale³¹. Mais qu'en est-il des rapports (explicites ou non) que Jacob entretient avec cette discipline comportant deux dimensions, l'une expérimentale et l'autre théorique ? Dans une entrevue accordée à la Revue *Voix et Images*, où elle était invitée à se prononcer sur cette question, l'auteure fournissait une réponse très claire et... drôle. Citons un passage qui l'illustre bien :

V. et I. : [...] on retrouve aussi chez vous les traces d'un troisième discours contemporain, le discours psychanalytique. On en voit la marque dans le sens d'un certain enseignement que peut nous donner la psychanalyse – on pense, par exemple, à toute l'analyse que vous faites du rapport mère-fille. On peut voir aussi la marque de ce discours sur le plan de l'écriture, qui est chez vous pulsionnelle, très libre. Est-ce que la démarche de la psychanalyse, ou un certain discours psychanalytique, a eu de l'importance sur vous ?

S. J. : Vous allez rire... Non, je n'ai pas fait d'analyse, non, je n'ai jamais eu de rapports avec tout ça, non, je n'ai pas lu Alice Miller, non, je n'ai pas lu. [...] Ce qui est nouveau – et c'est ça qui est drôle – c'est que quelqu'un vient d'arriver dans ma vie, un psychanalyste, qui a fait une lecture de la littérature québécoise, parue à l'Hexagone, qui m'a rencontrée à travers mes livres et qui m'a expliqué que j'avais à voir avec tout ça. Je veux bien, surtout que son explication a été si convaincante qu'on s'est mariés.³²

Ces éléments, tout en nous permettant de saisir que le double, comme la psychanalyse, interviennent chez Jacob de façon imprévue (voire à son insu), font écho aux œuvres précédentes de Gagnon et d'Hébert, où il se manifestait selon des modalités divergentes (il était surtout associé à des personnages). Ce faisant, ils nous incitent à entreprendre une lecture de *Rouge, mère et fils* qui tentera de cerner le double qui s'y déploie en tant que « texte fantôme ». Or, il y a tout lieu de

²⁹ *Ibid.*, p. 277.

³⁰ *Ibid.*, p. 277.

³¹ Comme on l'a vu au cours des chapitres II et III, grâce à l'usage du concept freudien d'*Unheimlich*.

³² Lori Saint-Martin et Christl Verduyn, « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob », Revue *Voix et Images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 227-228. À la suite des extraits cités, Jacob ajoutait cependant : « je me suis toujours tenue loin de la psychanalyse. [...] Je pense que je craignais que ça ne me prive de ma parole. [...] Je craignais que l'analyse ne me coupe de mon propre regard sur le monde, sur les choses [...] », *Ibid.*, p. 228. Ce propos semble pour le moins paradoxal : en effet, l'auteur n'a-t-elle pas épousé un psychanalyste ? Dans ce contexte, ne peut-on pas dire qu'elle « fréquente » la psychanalyse, bien qu'elle ne soit pas analysante ?

penser que c'est grâce au métissage, sujet central du roman, que nous serons en mesure de le découvrir.

À ce propos, il importe de souligner qu'une seule étude a été consacrée à la question du métissage dans *Rouge, mère et fils* jusqu'à ce jour : il s'agit de l'article de Doris G. Eibl intitulé « L'entendu et l'autrement : aspects du métissage dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob³³ », qui a été publié dans un numéro de la revue *Études françaises* portant sur la réécriture au féminin. Selon Eibl, la production littéraire de Jacob « ne cesse de témoigner d'un effort de lecture refusant de s'accorder avec l'idée communément admise selon laquelle "nous sommes d'accord sur ce dont nous ne parlons pas, en premier lieu sur les conventions de réalité qui nous régissent en plein jour"³⁴ ». De manière très pertinente, la critique remarque que la notion de « l'entendu », que Jacob développe dans *La Bulle d'encre*, se déploie de manière prolifique dans sa fiction. Renvoyant à l'expression « c'est entendu », cette expression « désigne, sans qu'on doive en dresser la liste, tout ce dont on n'aura pas à débattre pour se parler [...] "ce qui va de soi"³⁵ ». Elle se déploie à travers des personnages « qui ne cessent de questionner, de négocier et de renégocier ces conventions³⁶ » dans le but « d'échapper au piège de ce qui n'est pas dit, à savoir, avant toute chose, que la réalité est une convention de réalité et qu'elle "ne dépasse jamais la fiction parce que la fiction est la condition de la réalité"³⁷ ». De ces prémisses, Eibl tire la conclusion suivante : « Toute fiction qui se pose comme réalité obscurcit ou écarte ce qui l'identifierait comme fiction et mettrait en danger son statut de réalité. Car pour se maintenir, ce statut exige que les individus croient à cette fiction "comme à la réalité elle-même"³⁸ ». C'est ainsi que se déploierait, à divers degrés, l'*Unheimlich* dans la fiction jacobienne. Dans cet ordre d'idées, la critique avance que

[I]es personnages jacobiens opéreraient [...] comme des experts dans l'identification du « reste », de ce qui « reste » à l'ombre et *heimlich* et devient par cela même *unheimlich*. À l'instar des jardiniers, ils bêchent sur le terrain de l'entendu et y repèrent toute une panoplie d'apories d'ordre individuel ou communautaire ; le fait que ces apories soient mises en histoire(s) ouvre un nouvel espace de réflexion en regard de l'entendu [...], ou, comme c'est vrai pour *Rouge, mère et fils*, en regard d'une impasse identitaire vécue par

³³ Doris G. Eibl, « L'entendu et l'autrement : aspects du métissage dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », Revue *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 95-110.

³⁴ *Ibid.*, p. 95. La critique cite le propos que l'auteure a développé dans *La Bulle d'encre*, (BE, p. 33).

³⁵ *Ibid.*, p. 95.

³⁶ *Ibid.*, p. 95.

³⁷ *Ibid.*, p. 95. La critique cite à nouveau un passage de *La Bulle d'encre* (BE, p. 35).

³⁸ *Ibid.*, p. 95. Ici encore, la critique fait référence à un passage de *La Bulle d'encre* (BE, p. 35).

une mère, un père et un fils au sein d'une communauté, à savoir la communauté québécoise.³⁹

À l'opposé de Eibl, nous n'analyserons pas le roman sous l'angle d'une impasse identitaire : il nous semble en effet que cette expression recouvre elle-même une forme d'« entendu », au sens précis où elle suppose que les liens filiaux et familiaux seraient le reflet du discours identitaire⁴⁰. Là où le bât blesse, cependant, c'est que l'*Unheimlich* déconstruit l'aspect consensuel de la perspective identitaire⁴¹. Nous croyons toutefois qu'il est possible d'affirmer, avec la critique, que le *Unheimlich* est représenté par le métissage dans *Rouge, mère et fils*. S'il confère à lui seul une dimension particulière à l'œuvre jacobienne, il est accompagné, en outre, d'une architecture romanesque qui « malmène le lecteur, défie sa logique, lui fait comprendre que la lecture des romans de Suzanne Jacob ne relève pas du "tourisme", mais d'un voyage véritable⁴² ». De là résulte la façon surprenante dont les histoires du roman sont nouées entre elles. Or, c'est au cœur de ce voyage à la fois étonnant et ironique, qui pose des questions décisives concernant la violence fondatrice qui sert de toile de fond aux rapports filiaux, que nous plongerons au cours des prochaines pages. Mais avant d'y parvenir, il nous faut d'abord examiner la composition du roman.

Composition du roman

Qualifié de « roman québécois le plus inspiré de l'année⁴³ » par Michel Biron, *Rouge, mère et fils* insiste sur les histoires, nombreuses et diversifiées, que vivent une constellation de personnages. Cependant, la force du roman réside moins dans l'action qu'il comporte que dans l'écriture qu'il déploie. Car malgré les histoires diverses et entrelacées qui le composent, peu de choses s'y produisent : hormis le retour d'Afrique de Lenny, le « demi-frère » de Luc qui trouvera la mort rapidement, seulement deux événements majeurs sont relatés, à savoir le dîner d'anniversaire de Félix, le père de Luc, qui célèbre ses cinquante ans, et la rencontre entre Luc et le Trickster, un voleur qui parcourt les routes à l'affût de touristes. Pourtant, tout un réseau de sens

³⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁰ Sur ce point, nous renvoyons le lecteur à la discussion que nous avons développée dans le premier chapitre (section 1.4.1).

⁴¹ À cet égard, le rapport mère-fils dans *Un habit de lumière*, que nous avons examiné au chapitre III, est un excellent exemple de cette situation.

⁴² *Ibid.*, p. 108.

⁴³ Michel Biron, « Le roman contemporain », *Revue Voix et Images*, vol. 27, n° 1, automne 2001, p. 136.

conditionne l'action des personnages dans ce roman où s'exprime un malaise en apparence identitaire, mais qui est intimement lié au surgissement de l'*Unheimlich*⁴⁴.

Neuf personnages figurent dans *Rouge, mère et fils*. Trois d'entre eux appartiennent à la famille Laurier : il s'agit de Félix, son ex-femme Delphine et leur fils Luc. Ancien directeur des communications dans une agence, Félix, qui atteint les cinquante ans, est plongé dans une nostalgie concernant sa jeunesse passée – nostalgie commune à bien des hommes de son âge⁴⁵. Delphine, qui donne des cours d'immersion en français tout en s'adonnant à la peinture, a des origines métisses qu'elle a tenté, sans succès, de retrouver autrefois. Ce personnage, qui s'apparente à divers égards aux autres héroïnes de Suzanne Jacob, incarne un portrait de mère tout à fait contemporain. Enfin, Luc, à vingt-sept ans, Luc est un jeune homme au parcours erratique, qui vit encore avec sa mère tout en préparant une thèse en sociologie à l'UQAM. À ceux-ci s'ajoutent Lenny, Lorne et Simon, qui sont montrés comme les « hommes de Delphine » : le premier est le fils adoptif avec lequel elle a eu une relation amoureuse plusieurs années auparavant (plus précisément, lorsqu'il avait atteint la majorité) ; le second, un riche anglais, est l'ancien amant avec qui elle entretient désormais une relation d'amitié ; enfin, le troisième est son conjoint. Viennent enfin Rose et Armelle, qui sont respectivement l'amoureuse de Luc et la conjointe de Félix. Et pour clore ce tableau, on ne saurait passer sous silence le Trickster, personnage déterminant qui fait bande à part, déambulant sur les routes en quête de touristes fortunés.

Composé de neuf chapitres, *Rouge, mère et fils* intègre la pluralité narrative, de manière à exposer les points de vue respectifs des personnages. Cette technique, qui rappelle *Un habit de lumière*, produit des effets forts différents ici : par exemple, elle ne recèle pas une dimension théâtrale, car le point de vue des personnages principaux, au lieu d'être présenté en quelques lignes, est montré durant un chapitre entier. À cela s'ajoutent les variations syntaxiques, qui font ressortir la voix (intérieure ou extérieure) des personnages et produisent un effet de spontanéité ; ainsi, le lecteur est en mesure de suivre le fil de leur pensée. À propos de ces traits formels, Michel Biron soulignait avec pertinence que

⁴⁴ À l'opposé de Jean Anderson, nous ne croyons pas que découvrir la progression logique du texte jacobien, si elle « constitu[e] un travail considérable », s'avère « peu profitable ». Voir Jean Anderson, *loc. cit.*, p. 278. En effet, la lecture que nous proposons ici montre que le discours de Jacob sur les liens mère-fils étonne et bouleverse à la fois : derrière une légèreté apparente, le rapport mère-fils comporte une gravité certaine, qui est associée à la transmission intergénérationnelle d'enjeux mortifères de la mère au fils.

⁴⁵ Ce portrait d'homme mûr qui désire retrouver l'élan vital de sa jeunesse rappelle, bien entendu, le personnage de Gilles dans *Laura Laur*.

[l]'une des grandes forces du roman de Suzanne Jacob consiste à accorder cet univers résolument contemporain à la syntaxe toujours variable des phrases comme à l'architecture du texte. La mobilité extrême des personnages trouve tout naturellement sa structure : le récit joue sur la diversité des points de vue et fait intervenir plusieurs autres personnages aussi fascinants que la mère et le fils.⁴⁶

À la pluralité narrative s'ajoute une écriture étoffée, ça et là abracadabrante, puisque le « dialogue, [le] monologue intérieur et [la] narration s'entremêlent constamment : on passe de l'un à l'autre sans coupure nette⁴⁷ », ainsi que l'a remarqué Stanley Péan. Si on peut voir dans cette écriture l'influence de la musique, la romancière nous invite surtout à y reconnaître « celle de la vie⁴⁸ ». Dans un entretien qu'elle accordait au critique, elle affirmait justement :

Je suis sensible au fait que la parole, lorsqu'elle se constitue, rompt avec plusieurs pistes. Nous ne sommes pas des « unipistes ». On contient à l'intérieur de nous un « multipistes ». C'est sans doute davantage l'influence des studios qui se révèle dans cette image. Les autres pistes continuent et on n'a qu'à changer de bouton pour accéder à la piste interne, dehors, celle d'à côté, etc. J'essaie de rendre compte du va-et-vient entre l'histoire que chaque personnage est en train de vivre, au-dedans, et celles qui se poursuivent au-dehors.⁴⁹

Pour conclure, signalons que la relation entre une mère et un fils, l'attachement profond qu'elle peut susciter, compose la trame narrative du roman. Cette relation et la dynamique attachement/séparation qui lui est associée est mise en perspective avec deux formes de transmission, l'une transgénérationnelle et l'autre intergénérationnelle, qui sont toutes deux intimement liées à l'oubli des morts. Si cet aspect caractérise *Rouge, mère et fils* de façon originale, il est intéressant de mentionner que cette œuvre partage une caractéristique commune avec celles de Madeleine Gagnon et Anne Hébert que nous avons analysées dans les chapitres II et III : elle représente aussi l'effondrement de la maison du père. Voilà ce que nous constaterons au cours d'une prochaine section.

⁴⁶ Michel Biron, *loc. cit.*, p. 137.

⁴⁷ « Suzanne Jacob : la voix de l'au-delà », entrevue réalisée par Stanley Péan, *Le Magazine de la Librairie Pantoute*, p. 2: <http://www.librairiepantoute.com/magazine/rencontres/jacob.asp> (avril 2002).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 2.

DEUXIÈME PARTIE

LA MÈRE ET LE FILS DU ROMAN

En comparaison avec les œuvres de Gagnon et d'Hébert que nous avons analysées dans les chapitres précédents, *Rouge, mère et fils* s'apparente davantage, on l'aura compris, à la structure familiale dépeinte dans *Un habit de lumière* qu'à celle, plus complexe, qui est mise en scène dans *Le vent majeur*⁵⁰. Si elle partage avec celle-ci une caractéristique commune, à savoir qu'elle porte l'inscription du métissage⁵¹, il s'agit pourtant d'une relation inscrite dans une triangulation composée du père, de la mère et du fils. Toutefois, à la différence du roman hébertien, où la famille est unie, celle à laquelle on a affaire maintenant est d'entrée de jeu éclatée. Si les deux autres segments du triangle familial (la relation entre Delphine et Félix, et celle entre Félix et Luc) sont tout autant représentés, c'est pourtant celui renvoyant aux liens entre la mère et le fils qui apparaît le plus important. Pour bien saisir cette dimension du texte, qui est déterminante dans notre analyse, examinons d'abord les portraits respectifs de Delphine et de Luc.

4.1. La mère rebelle

Fait intéressant, la focalisation sur le personnage de la mère dans l'œuvre jacobienne a fait l'objet d'interprétations divergentes. Tandis que Christl Verduyn affirmait que « [c]omme d'autres écrivaines contemporaines, Suzanne Jacob attire l'attention sur le personnage de la mère⁵² », Lori Saint-Martin soutenait plutôt que « [l]a question du rapport à la mère n'a jamais semblé centrale chez Suzanne Jacob (apparence sans doute trompeuse) ; ses manifestations sont rares mais éclatantes⁵³ ». La divergence de ces interprétations relatives à la figure de la mère chez Jacob est

⁵⁰ Si *Rouge, mère et fils* met à l'avant-plan la relation entre Delphine et Luc, il faut toutefois mentionner qu'il est question, de façon très brève, de la relation entre Félix et sa propre mère (*RMF*, p. 125), et de celle entre Yves, le frère d'Armelle, et leur mère (voir *RMF*, p. 136-139).

⁵¹ Cependant, si le métissage occupe les devants de la scène dans le roman jacobien, il n'occupe par une place significative dans *Le vent majeur*.

⁵² Christl Verduyn, *loc. cit.*, p. 237.

⁵³ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 98.

probablement la conséquence de l'« apparence sans doute trompeuse » qu'évoque Saint-Martin. Mais qu'en est-il de « ses manifestations rares et éclatantes » ? À cet égard, la critique précise que :

Laura Laur, qui a un rapport trouble avec sa propre maternité, est plus qu'ambivalente envers sa mère : si elle est « née toute seule. Notre mère n'a pas eu à pousser » (Jacob, 1983: 29), elle lui écrit tout de même une lettre d'amour passionné qui pose enfin, dans les dernières pages du roman, la question du désir de la mère et pour la mère. Ailleurs, la mère est déjà celle qui viole l'intimité de sa petite fille et lui inspire une sourde rancune qui compromettra sa propre féminité : « C'est sa mère, cette femme qui a le droit d'entrer dans les couches de sa fille, de lui enfoncer des cotons-tiges dans les oreilles » (Jacob, 1988: 74). On trouve même, avant *L'Obéissance* où cette question est d'une importance primordiale, un passage qui lie la mère à la cruauté ultime : « Ma mère a été la première à découvrir où niche la torture pour couvrir ses œufs » (Jacob, 1987: 170). Enfin, le deuil de la mère et de la beauté maternelle occupe l'avant-scène du bref texte *Plages du Maine*.⁵⁴

Dans cette perspective, on remarque que Delphine s'inscrit, à divers égards, dans la postérité de ces héroïnes. Ouvrant le roman, elle demeure peu présente textuellement ; pourtant, il s'agit d'un personnage qui est déterminant dans l'histoire racontée. Cette caractéristique n'est pas sans rappeler Laura Laur, avec qui Delphine partage un caractère sauvage, indépendant et assoiffé de liberté. Dans une entrevue accordée au magazine de la Librairie Pantoute, où elle était interrogée à propos des similitudes entre ces deux protagonistes féminines, Jacob avouait justement : « Oui, on pourrait dire qu'elles ont une certaine parenté. Pourtant, Delphine a fait des pas de plus que Laura. Delphine a eu un fils, a réussi à se créer des liens, des attaches. Elle a réussi une transmission de sa mémoire que Laura n'a pu faire⁵⁵ ».

Fait important, ces derniers éléments participent entièrement de la subjectivité maternelle de Delphine. À l'opposé du *Vent majeur* et d'*Un habit de lumière*, où la subjectivité des mères était tantôt absente, tantôt associée à une déviance périlleuse, elle prend un sens nouveau dans *Rouge, mère et fils*. Afin de le démontrer, il convient de citer la longue description de la protagoniste que fait Michel Biron :

Rouge, mère et fils s'ouvre sur une partie de cartes, la bien nommée dame de cœur. Delphine a tout ce qu'il faut pour réussir un « contrôle » ; elle ne peut pas le rater à moins de choisir la seule carte qu'il ne faut pas jouer. Or, c'est justement celle-ci qu'elle joue, par exprès, pour ne pas donner prise à l'illusion de contrôle. Femme de feu, rouge comme les

⁵⁴ *Ibid.*, p. 98-99. La critique fait références aux œuvres suivantes de Jacob : *Laura Laur*, *Maude* et *L'obéissance*. À propos de celles-ci, le lecteur consultera la bibliographie située à la fin de la présente thèse.

⁵⁵ « Suzanne Jacob : la voix de l'au-delà », entrevue réalisée par Stanley Péan, p. 1.

Amérindiens dont elle descendrait, comme la voiture qu'elle conduit à toute allure, comme la maison du père de son fils, comme la rivière où celui-ci plonge, Delphine est moins une mère qu'une force oubliée de la nature, l'origine perdue que tout le monde cherche en l'aimant jusqu'à l'adoration. Elle a des amants partout et elle entretient envers chacun de ceux qu'elle quitte – car elle est sans cesse en train de fuir, de partir – une relation asymétrique, son affection restant toujours en-deçà de l'amour que lui vouent les hommes et les femmes. Elle a quelque chose d'insaisissable, d'incontrôlable, de violent⁵⁶.

Il est intéressant de constater que ce passage trouve des échos particuliers dans un article de Lori Saint-Martin portant sur les jeunes filles en fuite dans l'œuvre de Suzanne Jacob, où la critique définissait la « femme jacobienne ». Selon nous, elle cernait alors une dimension déterminante de cette œuvre lorsqu'elle affirmait qu'

au-delà de l'anecdote, ce qui nous est donné à lire chez Suzanne Jacob est une mise en texte infinie de la figure du féminin. Non pas de la femme moderne (ces femmes sont tout sauf typiques), ni de la féminité stéréotypée (chacune s'enorgueillit à sa manière d'être « la plus toffe, la plus gars, la plus sans cœur »), mais de la féminité au sens d'une certaine théorie française moderne : ce qui échappe à la maîtrise. Ou encore, comme le dit Alice Jardine, ce qu'il a fallu reconceptualiser de « non-savoir » dans les grands métarécits qu'a remis en cause la crise de la légitimation : « Cet autre qu'eux est presque toujours un genre "d'espace" (que la narration ne contrôle plus) et c'est un espace qui a été codé de *féminin*, de *femme* [...] L'objet produit par ce processus n'est ni une personne, ni une chose, mais un horizon vers lequel tend le processus : une *gynéma*. Cette gynéma est un effet de lecture, une femme-en-effet qui n'est jamais stable et ne possède aucune identité »⁵⁷.

Certes, le propos de Jardine qui est cité dans cet extrait s'attache à décrire un « féminin fantastique⁵⁸ » qui a peu à voir avec les femmes réelles et le féminisme, car il renvoie surtout à un « "espace" dépersonnalisé que le théoricien manipule à son gré⁵⁹ », ainsi que le fait remarquer Saint-Martin. Mais là où ce type de féminin devient intéressant, c'est lorsqu'il est mis en perspective avec l'expérience concrète des femmes. Or, voilà justement ce à quoi nous convie l'œuvre de Suzanne Jacob, où l'on découvre « le féminin dans sa version féministe et

⁵⁶ Michel Biron, *loc. cit.*, p. 136-137.

⁵⁷ Lori Saint-Martin, « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes filles en fuite », *Revue Voix et Images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 250-251. La critique cite : Suzanne Jacob, *La Survie*, Montréal, Éditions Le Biocreux, 1980, p. 25 ; Alice Jardine, *Gynésis. Configurations de la femme et de la modernité*, traduit de l'américain par Patricia Baudoin, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 24.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 251.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 251.

postmoderne⁶⁰ » à travers « [l]e féminin de jeunes femmes modernes, féministes ou au moins femmes libres, pleinement contemporaines, qui vont et viennent, multipliant les amants et les évasions », comme l'avance encore la critique. Bref, « [l]a femme jacobienne est donc une femme "réelle" au sens textuel mais aussi, simultanément, une *femme-en-effet*, une femme qui n'appartient à personne et qui possède – ou dépossède – de multiples interprétations⁶¹ ».

Mais comment qualifier Delphine ? Remarquons d'entrée de jeu que son nom se compose des signifiants « d'elle » et « fine ». Si le premier évoque sa générosité maternelle, une générosité que Luc et Lenny ont appréciée durant leur jeunesse (« C'était Delle, entre Luc et Lenny. Toujours Delle, Delle pour Delphine, Delle parce que tout venait d'elle à l'époque, tout » (*RMF*, p. 32)), le second renvoie à sa gentillesse. À ce propos, un court texte de fiction intitulé « Un dessin de diable », dans lequel Jacob attribue ce prénom à la nouvelle conjointe d'un père ayant trois enfants, confirme cette signification qui résulte d'un jeu sur le signifiant : « Tout va bien avec Delphine. Delphine, t'es fine, t'es fine Delphine⁶² » affirme la narratrice, une petite fille de dix ans prénommée Anne. En outre, on peut y voir une évocation de sa finesse remarquable, qui lui permet de conserver des secrets lourds à porter.⁶³

Signalons que c'est avec une ironie toute jacobienne que la protagoniste apparaît dans le roman : comme l'a souligné Biron, elle choisit la défaite aux cartes alors que tout la prédestine à faire un contrôle⁶⁴. Deux exemples issus du début du roman l'attestent. Ainsi, dès les premières lignes, son caractère imprévisible est mis à l'avant-plan, ce qui n'est pas sans rappeler, une fois de plus, les autres héroïnes de Jacob :

⁶⁰ *Ibid.*, p. 251. Dans une note infrapaginale, la critique a le souci de rappeler que la question des rapports entre le féminisme et le postmodernisme demeure ouverte. Sur ce point, elle remarque que deux tendances sont perceptibles chez les féministes : certaines jugent « que la remise en cause des identités stables (des grands métarécits, selon le terme de Lyotard) qui est à la base du postmodernisme "dé-légitime" aussi la construction sociale de la féminité » ; tandis que d'autres estiment que « cette réflexion déstabilisante prive les femmes, trop tôt, de ce qu'elles n'ont jamais possédé : un statut de sujet souverain en même temps qu'une conscience de groupe opprimé ». *Ibid.*, note 5.

⁶¹ *Ibid.*, p. 251. La critique donne l'exemple de Flore Cocon, héroïne du roman du même nom.

⁶² Suzanne Jacob, « Un dessin de diable », *Revue Filigrane*, vol. 6, printemps 1996, p. 2.

⁶³ On songe ici aux deux secrets que Delphine n'a jamais divulgués à personne, mais que Luc découvre tardivement, à savoir le meurtre du Hell's Angels qu'elle a commis et son avortement d'une petite fille.

⁶⁴ Il est intéressant de constater que la première image de Rose-Alba dans *Un habit de lumière* était tout autant un portrait ironique, ainsi que le constatait Ellen W. Munley. Sur ce point, le lecteur consultera la deuxième partie du chapitre précédent intitulée « La mère et le fils du roman ». Notons cependant qu'à la différence de celle-ci, Delphine se situe dans l'action plutôt que dans l'attente, et choisit de mettre à exécution ses projets au lieu de se complaire dans le rêve.

Une seconde plus tôt, tout allait à merveille. Elle ne pensait à rien d'autre qu'aux cartes. Elle ne pensait pas au fait qu'elle jouait aux cartes, à la Dame de Pique, ou au Cœur si on préfère, avec ces personnes-là, donc deux amis de Simon, Martin et Cécilia, et Simon, dans ce lieu-là, chez Simon pour être précis, dans son appartement vaste et lumineux de la rue Sainte-Claire [...] Donc, elle jouait, elle ne pensait à rien, tout allait à merveille. [...] Delphine a déployé son jeu, le contrôle était là, elle pouvait tout ramasser les yeux fermés. C'est à cette seconde-là, lorsqu'elle aperçoit qu'elle a toutes les cartes en main, que ça commence, ce tremblement, ce grelottement impossible à maîtriser. [...] Une seule carte lui permet de perdre la main. Elle la joue. Elle perd. Rien ne va plus. (RMF, p. 9)

Un deuxième exemple apparaît quelques lignes plus loin : le trajet qu'emprunte alors la protagoniste pour retourner à Montréal à l'aube, sur un coup de tête, rend compte de cette même façon imprévisible d'agir :

Elle avait décidé de prendre la 40. Elle se retrouva en train de rouler sur la 20. Il était peut-être écrit que sur la 40 elle aurait un accident dont sa distraction venait de la sauver. Ou alors, il était écrit qu'elle aurait un accident sur la 20 et elle filait en direction de ce qui était écrit. Simon avait raison. La vie de Delphine était entièrement fondée sur l'imprécision et l'oscillation, sur l'indécision et l'hésitation, et, avant tout, sur les histoires qu'elle se racontait, oui, elle en convenait, Simon avait terriblement raison. (RMF, p. 10)

N'est-ce pas là une manifestation de la « féminité qui échappe à la maîtrise » dont parlait Saint-Martin ? Si l'on peut dire que la « femme-en-effet » lève le voile sur ce qui demeure occulté, qu'elle met en lumière la volonté qui conditionne toute action pour en découvrir les ressorts imaginaires, ressorts dont la complexité ne saurait s'expliquer de façon rationnelle, ce passage en constitue un bel exemple. C'est bien une incarnation de la « gynésis » en tant que force difficile à saisir et à identifier que l'on perçoit dans l'attitude de Delphine telle qu'elle est relatée dans ce passage : en dépit de ce qu'elle décide, la femme est amenée à agir tout autrement. Pourquoi ? Parce qu'il était écrit, peut-être, qu'elle était destinée à être sauvée d'un événement imprévisible, ou encore à y être confrontée. En ce sens, la « femme-en-effet » introduit ici un nouveau type de croyances qui défient la raison et le sens commun, insistant plutôt sur *ce qui échappe*, et qui est intimement lié aux histoires que l'on se raconte.

4.2. Luc Laurier et la quête de nouveaux repères associés à la masculinité et à la paternité

Au cours des chapitres précédents, nous avons vu que Joseph et Miguel vivaient tous deux un drame : le premier consistait à être tributaire de la chute de la maison du père et du système de

valeurs auquel elle se rattache, tandis que le second découlait du fait « d'avoir été projeté dans l'arène mais d'être resté cantonné au rôle de témoin d'un saccage, d'une caricature des relations amoureuses et non pas d'acteur dans un rituel sacré⁶⁵ ». De prime abord, Luc se distingue de ces protagonistes masculins pour une raison troublante : c'est l'absence de drame qui le paralyse. En effet, au lieu de *jouer sa vie* dans des circonstances précises (la « catastrophe » dans le cas de Joseph, la rencontre de Jean-Ephrem de la Tour dans le cas de Miguel), il ne cesse de *jouer dans la vie*. Tout se passe donc comme s'il ne cessait de reprendre un jeu d'enfance, celui du vrai et du faux que Delphine lui avait appris, pour en faire sa propre cause. Cependant, de tels jeux ne sont guère valorisants pour un adulte, car les seules références qu'ils fournissent sont imaginaires. Or, les références symboliques sont nécessaires à tout être humain pour se situer : « de la même façon que l'homme a besoin d'un lieu, il a besoin simultanément d'une référence transcendante qui le défie et à laquelle il s'identifie⁶⁶ », affirme François Ouellet dans *Passer au rang de père*. La psychanalyste Monique Schneider souligne quant à elle : « Dans le bouleversement actuel des repères, la violence se situe plutôt du côté de l'archaïque, et moins de celui de la passion⁶⁷ », comme c'était le cas dans la tragédie antique. Cette référence transcendante, qui se présente comme la source d'une passion, voilà précisément ce qui manque à Luc. Voilà aussi ce qui constitue la source de son malaise ; ce malaise qui devient le moteur de son errance, comme nous le constaterons au cours des prochaines pages.

La première apparition importante de Luc dans le roman a lieu au début du deuxième chapitre. Il convient d'en citer ici un extrait :

Luc, Louka, Loukachkaïa chéri veut travailler, veut faire avancer les choses, veut en finir avec sa thèse, mais le curseur de l'écran l'hypnotise, le piège, le livre en otage au Solitaire qui l'attend impassible derrière son paravent de cinquante-deux cartes dans l'ordinateur. Dès que Luc s'arrime à son poste de travail, il sait qu'il va être happé par le Solitaire. Me voici, tu n'es plus seul, ô Solitaire, nous sommes deux, nouvelle donne, la dernière. Encore une ? Une ultime ! Le Solitaire retient Loukachkaïa dans son enclos de cinquante-deux cartes, donne et donne, jamais une de plus, jamais d'étrangère, jamais d'inédite, jamais de jamais vue. (RMF, p. 31)

⁶⁵ Lisa R. Van Zwoll, « Mort, meurtre et maternité : "Le torrent" et *Un habit de lumière* », p. 120.

⁶⁶ François Ouellet, *Passer au rang de père*, p. 90.

⁶⁷ Monique Schneider dans Collège de psychanalystes, « Violences et subjectivation. Colloque du collège de psychanalystes », Paris, Éditions Collège de psychanalystes, 1992, coll. « Psychanalystes n° 45 », p. 10.

Ce passage met en évidence, d'entrée de jeu, l'attachement prolongé du fils à sa mère. En rend compte son incapacité de frayer sa propre voie, qui est signalée ici par l'emploi répété du verbe « vouloir » : il « veut travailler, veut faire avancer les choses, veut en finir avec sa thèse, mais »... n'y parvient point. De plus, ses surnoms « Luc, Louka, Loukachkaïa » évoquent le petit garçon qu'il a été et qu'il est encore à certains moments, et à qui sa mère donne des surnoms affectueux. Il convient de signaler que le début de ce passage rappelle un extrait d'*Un habit de lumière* qui se rapporte à Rose-Alba : « Rosa, Rosie, Rosita, [...] on t'appelle du fond de l'enfer, on te veut sur le fumier et dans la pourriture » (HL, p. 39). Si, dans l'extrait précédent, Luc est présenté comme le sujet d'une volonté potentielle (aussi inopérante soit-elle), dans celui-ci, Rose-Alba apparaît plutôt comme l'objet d'une volonté externe et indéfinie. Mais dans les deux cas, les personnages demeurent rivés à leur propre imaginaire et, de ce fait, ils sont incapables de s'émanciper de leur condition. En ce sens, la déclinaison de leurs prénoms⁶⁸ découvre leur difficulté de prendre leur place dans l'espace social.

Tout porte donc à croire que Luc est le portrait inverse de sa mère : là où elle est imprévisible, quelles que soient les circonstances, il demeure empêché sur tous les plans. Pour cette raison, son incapacité de se détacher d'elle le paralyse, l'emprisonne, le retient dans un univers plus que familial où il n'y a, à l'instar des cartes du jeu, jamais rien « d'étrange[r] », d'« inédi[t] », de « jamais v[u] » ; où l'*Unheimlich* et tout ce qu'il recèle d'étrangement inquiétant est dans l'ombre. Dans ce contexte, Luc n'est pas « happé » par un événement traumatisant, à l'instar de Joseph dans *Le vent majeur*, mais plutôt par... son ordinateur ! Il n'est donc pas étonnant qu'il développe une dépendance à ce jeu : celui-ci fait écran à son désir. L'extrait suivant l'illustre bien :

Et sans qu'il l'ait voulu, en deux temps trois mouvements, il se retrouva face à face avec le paravent de cinquante-deux cartes. Le Solitaire était là, derrière les témoins rassemblés pour le même procès où la comparution de Luc, ou de Louka chéri, ou de Loukachkaïa recommençait. (RMF, p. 45)

« Jouer au Solitaire », n'est-ce pas là une évocation de la masturbation, qu'il faut interpréter ici comme le signe d'une sexualité jeune, pas encore mûre et qui le plonge dans le tourment, voire la culpabilité ? Ailleurs dans le roman, l'enlissement du protagoniste dans l'univers maternel est encore évoqué par ce jeu : « Luc n'a pas avancé, Luc s'est enlisé et s'est englouti dans son écran d'ordinateur » (RMF, p. 87). Mais si sa dépendance envers lui fait écho à son attachement à

⁶⁸ Dans le cas de Rose-Alba, elle renvoie aussi à la fragmentation du personnage, comme nous l'avons déjà mentionné au deuxième chapitre.

Delphine, elle signifie également l'aliénation de la condition moderne, où la subjectivité humaine est remplacée par la machine. En cela, Luc apparaît comme le produit de sa génération. Dans *La Bulle d'encre*, Jacob rapportait ce phénomène ainsi :

Depuis près d'un demi-siècle, ce vers quoi on demande à des milliers de nouveaux-nés de tourner leur regard et de les tenir fixés, c'est un écran. Il y a des écrans dans toutes les pièces, à tous les étages, dans tous les recoins. Pour ceux qui viennent d'arriver, l'écran est le visage omniprésent qu'ils doivent regarder, contempler, scruter, comme s'il y avait quelque chose à attendre de lui ou à lui donner. L'écran est non seulement un visage qui ne nous lit pas, vers lequel nos regards restent indéfiniment tournés, mais il est aussi un son ininterrompu qui se confond avec le récit du lait et avec tous les autres récits. (*BE*, p. 24)

Ces premiers éléments, qui circonscrivent la trajectoire de Luc dans le roman, cernent un élément déterminant de son errance : il s'agit de sa place. Comme l'affirme Biron,

[o]ù qu'il mette les pieds, ce fils solitaire court après lui-même, après ses pas qui filent, espérant chaque fois que la police finisse par l'arrêter, que quelqu'un le remette à sa place – mais quelle est justement sa place ? Il se tient à distance de tout, à l'extérieur du monde⁶⁹.

Une telle situation le laisse pantois, assailli de questions sans réponses : À quoi bon écrire une thèse sur les fondements de la normalité alors que le monde fonctionne si bizarrement ? Qui cela intéresse-t-il⁷⁰ ? Pourquoi quitter l'univers du déjà-connu, quand la société est si peu inspirante ? Pourquoi quitter le *rouge* associé à la mère pour épouser le *Rose* de l'autre femme, prénom qui évoque ni plus ni moins que le *rouge délavé* associé à la première relation, c'est-à-dire son pâle reflet ? Biron note encore :

Quand il se fâche, quand il est mal, Luc semble s'abstraire de la situation et se débarrasse ainsi des autres à peu de frais. Jeune et relativement peu éprouvé par la vie, il ne connaît ni la douleur durable ni la peur de mourir et trouve un plaisir sombre, presque sinistre, à disparaître à son gré dans une sorte de néant virtuel. Dans ses moments de panique, il imagine volontiers une catastrophe naturelle ou une guerre sanglante, quelque chose de radical qui annulerait instantanément la scène et remettrait tout le monde à la case départ. Le fils, plus encore que la mère, donne froid dans le dos.⁷¹

⁶⁹ Michel Biron, *loc. cit.*, p. 137.

⁷⁰ « Qui veut de cette thèse ? Le Solitaire lui glisse la réponse à travers le paravent : "Personne" » (*RMF*, p. 33)

⁷¹ Michel Biron, *loc. cit.*, p. 137.

En somme, la relation mère-fils qui est dépeinte dans le roman illustre, ici encore, un attachement prolongé entre les protagonistes. Comme c'était le cas dans les romans de Gagnon et Hébert, le fils éprouve la difficulté de quitter l'univers maternel, ce qui se présente ici comme une difficulté de devenir un homme. Que cet attachement fasse de Luc un fils « empêché », cela est montré de diverses façons : par exemple, il estime que sa propre vie est un « combat de larve contre le cocon qui l'entrave » (*RMF*, p. 68), réalité qu'il projette dans son entourage, de telle sorte qu'on l'appelle le « gars à sa môman » (*RMF*, p. 73) et que sa compagne Rose lui répète sans cesse qu'il « n'es[t] pas un homme » (*RMF*, 64).

Ces éléments montrent que Luc demeure assujéti au « cerclage maternel », expression qu'Anne Dufourmantelle utilise pour désigner le territoire circonscrit par la mère « qui garde secrets ses vestiges et sa langue. Sans témoins pour en garder l'archive⁷² ». Empreint de sauvagerie, ce cerclage « travaille du dedans de notre civilisation, en déränge l'ordre, en bouleverse le sang là où elle a donné le souffle et ouvre à la possibilité de la mort ce qu'elle a mis au monde, ouvert à la vie⁷³ ». Tels sont les fruits du « noyau insécable de la sauvagerie maternelle⁷⁴ », qui

se transmet de mères en filles et de mères en fils, comme un serment inavoué, comme une promesse mortelle mais vivante qui creuse l'espace psychique bien avant l'œdipe, bien avant que la loi n'ait pu pénétrer dans ces territoires du secret, bien avant que la parole ne « civilise » l'enfant.⁷⁵

Le propos de Dufourmantelle présente des similitudes évidentes avec la relation entre Delphine et Luc dans *Rouge, mère et fils*. Dans le roman jacobien, le « cerclage maternel » est associé au métissage et il est circonscrit par la langue et les jeux ; il s'agit d'un territoire au-delà duquel le fils ne s'aventure jamais. Or cette dimension secrète de l'espace maternel caractérise aussi les lieux physiques de Delphine dans l'appartement que tous deux partagent : « Au bout du couloir, avant l'atelier, la chambre de Delle. Luc n'y est jamais entré » (*RMF*, p. 48).

Si la langue noue un lien exclusif entre mère et fils, celui-ci est renforcé par les jeux. Quand Luc était enfant, tous deux jouaient à oublier les lieux afin de les « redécouvrir pour la première fois » ou encore, ils jouaient à « ne pas se reconnaître l'un l'autre » (*RMF*, p. 234). En créant un

⁷² Anne Dufourmantelle, *La sauvagerie maternelle*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2001, p. 28.

⁷³ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 28-29.

espace ludique où le vrai et le faux se confondent, ces jeux permettaient de réinventer les lieux connus et de désinvestir les liens affectifs. Plus tard dans le roman, un dialogue entre le Trickster et Delphine en révèle la portée. Lorsque celui-ci demande : « – Qu'est-ce que tu veux donc épargner à ton fils face à l'étranger que je suis ? » (*RMF*, p. 280), elle lui répond : « – Qu'aurais-tu appris à ton fils si tu avais voulu que ton fils juif soit épargné par les nazis ? Tu aurais appris à ton fils à ne rien reconnaître. Ni père, ni mère, ni les tombes » (*RMF*, p. 280), révélant ainsi que les jeux qu'elle a montrés à son fils servent à le protéger contre les étrangers et, par le fait même, qu'ils définissent la marge à laquelle mère et fils appartiennent. Mais s'il protégeait Luc durant l'enfance, le « cerclage maternel » est désormais l'espace où il est tenu captif. Cet assujettissement colore entièrement la vie du protagoniste qui, éprouvant la difficulté de frayer sa propre voie, demeure sujet à l'errance.

TROISIÈME PARTIE

LE MÉTISSAGE ET LA TRANSMISSION INTER/TRANSGÉNÉRATIONNELLE

4.3. Le métissage. Perspectives contemporaines

Il nous faut maintenant définir la notion significative de ce roman traitant des rapports entre mère et fils : le métissage. Rappelons d'entrée de jeu la définition qu'en proposent Alexis Nouss et François Laplantine, auteurs d'un important ouvrage sur la question. Il s'agirait d'un processus transculturel dans lequel « les composantes se rencontrent, s'unissent, se recomposent ou composent un nouvel ensemble sans perdre leur intégrité, leur singularité⁷⁶ ». Ainsi que l'a souligné Jean-Philippe Uzel, « [c]ette définition [...] a l'immense avantage d'échapper au dualisme de tout hétérogène/tout homogène dans lequel le métissage se trouve trop souvent coincé et qui lui enlève toute force opératoire⁷⁷ ». On sait que cette notion a connu une popularité sans précédent au cours des dernières années, tous domaines confondus. C'est ce qui a fait dire à Uzel que « [l]a planète est un "village global", et le métissage la nouvelle *lingua franca* du monde de l'art. Rimbaud dirait aujourd'hui : "il faut être absolument métis"⁷⁸ ». Dans un article intitulé « Les mots pour dire les métissages », Laurier Turgeon commentait ce phénomène de la manière suivante : « Très présent dans le discours scientifique, il y a aujourd'hui une volonté de valoriser le métissage, voire même, de métisser le patrimoine, affirmait-il. Tout ce qui est mélangé est mis en valeur et doit être conservé. Ce goût nouveau pour l'hétérogène s'exprime dans la cuisine, mais aussi dans l'art et la littérature⁷⁹ ». Si les artistes et les œuvres métissées sont plus que jamais en vogue,

⁷⁶ Alexis Nouss et François Laplantine, *Le Métissage*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Dominos », 1997, p. 8-9. Extrait cité par Jean-Philippe Uzel, « L'art comme "palimpseste". Aby Warburg chez les Hopis » dans Pierre Ouellet (dir.), *Le Soi et l'Autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 404.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 404.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 403.

⁷⁹ Laurier Turgeon, « Les mots pour dire les métissages. Jeux et enjeux d'un lexique », dans Pierre Ouellet (dir.), *Le Soi et l'Autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 387.

acclamées par les critiques d'art de divers horizons culturels, ce n'est pourtant pas le domaine où le métissage rayonne avec le plus d'intensité. Car il

[...] s'exprime avec encore plus de force dans la littérature contemporaine par ce que certains appellent une « esthésie migrante », soit une nouvelle esthétique fondée sur la mouvance énonciative qui définit le mode même de la constitution du sujet. Le soi se met en lieu et place de l'autre pour se construire à partir de lui. Par une sorte d'acculturation volontaire, ces écrivains s'inscrivent non seulement dans une autre culture, mais sacrifient leur langue maternelle pour écrire dans celle de leur culture d'adoption. C'est une littérature du transit et en transit, une littérature qui hésite continuellement entre deux voies, plus encore, qui négocie entre deux réalités. Bref, il s'agit d'une littérature qui situe le lecteur dans un « entre-lieu » pour le faire jouir esthétiquement d'une schizophrénie perpétuelle⁸⁰.

Outre les domaines de la création littéraire et artistique, le métissage est également perceptible, de nos jours, dans les mouvements de masse caractérisant les populations issues des anciennes colonies qui s'acheminent vers des métropoles désormais multiculturelles. Il se manifeste donc à l'échelle collective, mais aussi à l'échelle individuelle, par exemple dans les cas de mariages mixtes ou d'adoption⁸¹. En outre, « Le métissage est aussi apparemment partout dans les nouvelles formes de communication, dans le "réseau", le "filet", le "tissu" des échanges d'information. Mais ces fils enchevêtrés, cet "emmêlement", conduisent-ils réellement au mélange, ou servent-ils à une consolidation, une réification du même ?⁸² », interroge avec pertinence l'historien.

À la lumière de ces premiers éléments, il est possible d'affirmer que la « pensée métisse⁸³ » est un phénomène assez récent, qui a connu des développements prolifiques depuis le dernier

⁸⁰ *Ibid.*, p. 387. L'auteur cite Pierre Ouellet, « Les identités migrantes : La passion de l'autre », dans Laurier Turgeon (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 40 ; et rapporte les propos de Walter Moser, « La culture en transit : un nouveau défi pour la connaissance », communication présentée au colloque du Conseil international d'études canadiennes, *Transferts culturels: diversité et métamorphoses*, tenu à l'Université du Québec à Montréal, Montréal, du 22 au 24 mai 2003.

⁸¹ Dans ces cas, la question qui reste à élucider est la suivante : « à quel moment le "mélange des couleurs" devient-il un mélange culturel ? ». *Ibid.*, p. 389.

⁸² *Ibid.*, p. 389. Fait très intéressant pour nous, si les « fils enchevêtrés » dont il est question dans cet extrait suggèrent l'idée d'un lien de communication (dans lequel le mélange ou la consolidation du même s'affirme), on pourrait également entendre cette expression, dans le contexte du roman de Jacob, au sens des égarements de l'enfant garçon. En effet, puisque l'histoire racontée aborde la question du métissage du point de vue des liens mère-fils, on peut d'entrée de jeu se demander si Luc parviendra à affirmer sa propre subjectivité, ou encore à se fondre à la masse qu'il abhorre pourtant. En ce sens, la double signification que revêt le terme « fils » rappelle, on l'aura deviné, l'œuvre de Madeleine Gagnon, dans laquelle l'emploi récurrent de ce terme fait référence tantôt aux fibres textuelles (ou l'idée de fil conducteur de l'écriture), tantôt aux enfants de l'auteure, de manière à évoquer l'incessant dialogue entre création et procréation qui se situe aux fondements de son écriture, comme nous l'avons indiqué au préalable.

⁸³ Jean-Philippe Uzel, *loc. cit.*, p. 404.

deuxième siècle. Si son origine doit être située dans le contexte de la décolonisation, il faut cependant rappeler que ce paradigme fait référence à une réalité ancestrale. Selon Uzel, « il suffit [...] de penser à l'Antiquité et aux Conquêtes d'Alexandre pour s'assurer que le métissage ne date pas d'hier, ni même d'avant-hier⁸⁴ ». À cet égard, le fait que l'ouvrage de Nouss et Laplantine s'ouvre sur l'exemple d'Alexandre le Grand n'est-il pas fortement évocateur⁸⁵ ?

Comme le rapporte encore Uzel, « [n]ous savons que le mot, d'origine espagnole, est forgé par les *conquistadors* au début du XVII^e siècle. *Mestizo* signifie "sang mêlé", du latin *mixtus*, et sert à qualifier les enfants issus d'hommes espagnols et de femmes amérindiennes⁸⁶ ». Turgeon attire quant à lui l'attention sur un aspect déterminant de sa dimension historique :

Le mot métis possède son histoire qui est marquée négativement jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle. Il apparaît dans le contexte colonial pour désigner les enfants de sang-mêlé, au statut incertain, pris dans une tension entre colonisateur et colonisé. Il renferme une connotation très péjorative parce qu'il est l'expression d'une transgression fondamentale entre l'Occident et son Autre⁸⁷.

4.3.1. Le métissage dans la littérature québécoise

Patrick Cady, qui s'est intéressé au métissage dans la littérature québécoise, postule que ses origines remontent à la période de la Nouvelle-France. À lire le psychanalyste, il semble que les premières manifestations de la « transgression fondamentale » à laquelle Turgeon fait référence auraient eu lieu à cette époque. Une longue citation issue de *Quelques arpents de lecture. Abécédaire romanesque québécois*, retrace l'émergence du métissage de la manière suivante :

Pendant [la période de la Nouvelle-France], la violence que les colons anglais exercent sur leurs enfants scandalise les Indiens. Par la suite, la classe dominante canadienne-française et l'Église vont avoir pour obsession d'effacer dans le mode de vie et de pensée du peuple toute trace d'un métissage avec un Indien, figure emblématique de toutes les libertés. Ce refoulement va se faire sentir avant tout dans le rapport avec les enfants, là où cherche à

⁸⁴ *Ibid.*, p. 405.

⁸⁵ Comme le souligne Uzel, *Ibid.*, p. 418, note 8.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 405.

⁸⁷ Laurier Turgeon, *op. cit.*, p. 387. L'auteur précise qu'à cette époque, il n'est pas utilisé pour désigner les mélanges culturels, mais qu'il renvoie plutôt « aux croisements dans le monde animalier en suivant la même trajectoire que le mot métis : il évoque l'hybridité, d'abord, chez les ovins et, ensuite, chez les humains. Et il conserve son caractère fondamentalement péjoratif ». *Ibid.*, p. 388.

trionpher toute entreprise idéologique. Les Canadiens français vont se mettre à battre leurs enfants, non pas parce que tout homme vaincu sur un champ de bataille ou dans la société devient un tyran domestique, mais parce qu'il finit par être entraîné dans cette dénégation grave de son identité qui dissocie son métissage en faisant de l'Indien en lui l'Autre. Or avec chaque enfant qui naît, c'est la liberté du désir et de la vie qui resurgit, ce qui peut renvoyer au fantasme du bon Sauvage proche de l'état de nature et donc de naissance. Chaque enfant qui vient alors au monde dans une famille canadienne-française, c'est un Indien qui renaît. La résistance de l'enfant prend la forme du jeu : jouer à l'Indien, c'est apprendre à apprivoiser l'Autre en soi. Battre un enfant, c'est tuer l'Indien en lui. Le silence assure la transmission de cet héritage suicidaire autant que meurtrier, silence que les écrivains seront les premiers et longtemps les seuls à briser⁸⁸.

Si ce passage ouvre une piste de lecture intéressante, on y décèle cependant un écueil : dans cette tentative de faire une interprétation historique du métissage, le psychanalyste n'en propose-t-il pas un grand récit ? Celui-ci ne sert-il pas à construire une vision de la littérature québécoise qui demeure assujettie au discours identitaire ? Cet écueil apparaît d'autant plus clairement lorsque Cady postule en faveur d'un « refoulé originaire collectif » qui va à l'encontre d'une perspective évolutive de l'histoire⁸⁹ : en effet, l'idée de situer ses origines à la période de la Nouvelle-France ne confère-t-elle pas nécessairement une perspective historique à sa lecture ? Ainsi, lorsqu'il affirme qu'un « noyau refoulé » se situe au cœur de l'histoire de chaque peuple, et que celui-ci « a trait au tout début de son histoire », en précisant que « l'intensité de ce noyau refoulé et son mode de transmission sont tels qu'aucune expansion démographique ne peut le diluer et qu'aucune immigration ne peut le remplacer par un autre ou le modifier fondamentalement⁹⁰ », l'auteur n'affiche-t-il pas un parti pris envers le métissage ? Il semble que oui. Preuve en est la seule exception qu'il entrevoit, à savoir les cas où « cette immigration est telle par son importance et l'absence d'intégration culturelle qu'elle donne naissance à un nouveau peuple redéfini par un nouveau métissage⁹¹ ».

En somme, on ne saurait s'attacher à une conception historique du métissage en refusant la perspective évolutive, à moins de vouloir édifier un mythe qui s'opposera, tôt ou tard, au

⁸⁸ Patrick Cady, *Quelques arpents de lecture. Abécédaire romanesque québécois*, Montréal, Éditions L'Hexagone, 1995, p. 22.

⁸⁹ Ailleurs, l'auteur précise : « Ce refoulé originaire collectif bat en brèche une conception évolutive de l'Histoire et les déterminismes économiques et sociologiques ». Patrick Cady, « Métissés serrés. Surgissements de l'originaire d'un peuple dans sa littérature: l'exemple québécois », *Revue Filigrane*, vol. 6, n° 2, automne 1997, p. 77.

⁹⁰ Patrick Cady, « Métissés serrés. Surgissements de l'originaire d'un peuple dans sa littérature : l'exemple québécois », *Filigrane*, vol. 6, n° 2, automne 1997, p. 77.

⁹¹ *Ibid.*, p. 77.

développement du métissage lui-même. Si la littérature québécoise porte l'empreinte d'un refoulement du métissage (ce qui est à la fois plausible et intéressant), on ne saurait nier, en outre, que celui-ci a certainement beaucoup évolué au cours des dernières décennies, en raison notamment de l'émergence des voix féminines depuis la décennie 1970, et de celle des voix migrantes depuis la décennie 1980, qui écrivent « autrement » ce métissage refoulé. Et, justement, lorsqu'il observe que nombreux sont les écrivains québécois qui témoignent « pour défendre [l']enfant battu⁹² » dont il est question dans le passage cité, il est frappant de constater que presque tous les écrivains qu'il nomme sont nés au Québec : « Marie-Claire Blais, Anne Hébert, Suzanne Jacob, Gilbert La Rocque, Claire Martin, Gabrielle Roy, Michel Tremblay, Jacques Renaud, Esther Croft, [et] Julien Bigras⁹³ ». Ce fait est d'autant plus étonnant que les écrivains migrants sont très importants sur la scène littéraire québécoise depuis les dernières décennies, d'une part et que, d'autre part, Cady est lui-même un Français qui a émigré au Québec... Bref, si elle présente l'avantage de soulever des questions complexes, qui mériteraient d'être approfondies, la vision qu'il propose du métissage demeure idéalisée, de sorte qu'elle produit surtout un grand récit à travers lequel les nuances et les complexités du métissages sont effacées.

4.3.2. Le métissage dans le roman

Qu'en est-il du métissage dans le roman? Pour en rendre compte de façon synthétique, de manière à introduire quelques éléments-clefs relatifs à sa présence dans le texte (en guise d'introduction aux analyses qui suivront, et qui renvoient aux diverses dimensions du métissage), nous rapporterons d'entrée de jeu deux exemples : il s'agit de la présence récurrente du terme « rouge » tout au long du texte et de l'oralité de celui-ci.

Le réseau sémantique qui parcourt le roman, qui est associé au terme « rouge », indique clairement que le métissage y est central. Tout au long du livre, en effet, le lecteur rencontre ce signifiant à de nombreuses reprises : à titre d'exemples, la voiture rouge que conduit Delphine, la « maison rouge » de Félix ; les souliers « rouge canot » de Catherine (une cousine de Luc) et le « canot rouge » dans lequel se promènent Luc et le Trickster à la fin du roman sont autant d'objets et de lieux intimement liés à la notion du métissage. Il n'est pas anodin que ce signifiant se rapporte,

⁹² *Id.*, *Quelques arpents de lecture. Abécédaire romanesque québécois*, Montréal, Éditions L'Hexagone, 1995, p. 21.

⁹³ *Ibid.*, p. 21.

dans la plupart des cas, à des « contenants » entourant le corps des sujets : ce sont des métaphores d'enveloppe qui renvoient à l'espace maternel, comme l'a bien montré Dominique Guyomard⁹⁴. Si elles constituent, à divers égards, des enveloppes protectrices, il serait faux de croire qu'elles sont exclusivement associées à la sécurité, la chaleur et le bien-être : à l'opposé, elles sont le signe d'une violence qui est occultée le plus souvent. La voiture rouge fait référence au meurtre qu'a commis Delphine quelque vingt-cinq ans auparavant; les souliers « rouge canot » de Catherine s'y rapportent tout autant (elle les porte lorsqu'elle apprend à Luc que sa mère est responsable d'un meurtre qui a eu lieu lorsqu'il était jeune enfant) ; tandis que la « maison rouge » de Félix est le lieu où est célébrée sa mort symbolique à l'occasion de son cinquantième anniversaire⁹⁵. À ces premiers éléments s'en ajoutent d'autres, de moindre importance, qui surgissent au fil de l'histoire : le « rouge » d'Armelle (*RMF*, p. 134), la « casquette rouge vif » du Trickster (*RMF*, p. 140), le « feu rouge » (*RMF*, p. 147) de signalisation qui fait languir Jacques, le « rouge » qui anime les traits de Simon (*RMF*, p. 219). Bref, le réseau sémantique de *Rouge, mère et fils* révèle que le déploiement du signifiant « rouge » dans le roman fait l'objet d'un travail raffiné, qui exige un décodage de la part du lecteur. En cela, il révèle un sous-texte à partir duquel il est possible de lire autrement le métissage et les origines maternelles.

Dans cet ordre d'idées, on peut affirmer que « l'un des principaux moyens qu'emploie le roman pour dire le métissage est la simulation, dans le texte écrit, d'une ambiance d'oralité⁹⁶ ». Faisant écho à l'idée selon laquelle on retrouve dans le roman l'influence de la musique et surtout, celle de la vie, comme nous l'avons vu dans la première section de ce chapitre, cette ambiance, qui est obtenue par l'amalgame de plusieurs dialogues et leur intégration dans des récits, met à jour « la texture métissée de la culture québécoise nord-américaine⁹⁷ », comme l'a souligné Eibl. Sur ce point, la critique affirme encore : « Mais ce qui nous paraît encore plus intéressant, voire plus efficace, dans cette réécriture, est l'architecture du texte dans son ensemble, qui, par la force d'une énergie "hasardeuse", superpose "à contresens" les histoires, les noue entre elles de façon tout à

⁹⁴ Nous avons abordé cet aspect au cours des deux chapitres précédents. Pour plus de précisions à ce sujet, le lecteur consultera Dominique Guyomard, « La folie maternelle : un paradoxe ? », p. 122.

⁹⁵ Nous examinerons plus en détails cet aspect du roman dans la dernière partie du présent chapitre.

⁹⁶ Doris G. Eibl, *loc. cit.*, p. 108.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 108.

fait étonnante⁹⁸ ». En ce sens, « [c]ette architecture métaphorise elle-même le métissage et le *Unheimliche* qu'il représente⁹⁹ ».

Afin d'approfondir cette dimension particulière du texte, la prochaine section sera consacrée à l'analyse de la transmission transgénérationnelle et intergénérationnelle du métissage dans le roman. Mais avant de nous y attarder, il faut d'abord présenter, de façon synthétique, les principaux enjeux des processus qui sont à l'œuvre dans le contexte de la transmission à travers les générations.

4.3.3. Deux formes de transmission : intergénérationnelle et transgénérationnelle

Étayons maintenant les repères théoriques nécessaires à la compréhension de ces processus, en prenant le soin de distinguer la transmission intergénérationnelle de la transmission transgénérationnelle. En premier lieu, il importe de rappeler que toute forme de transmission intergénérationnelle repose sur un couple inséparable : la génération et le patrimoine. Tandis que la génération est le support du mécanisme diachronique dans lequel la constitution identitaire d'un sujet s'inscrit du fait de son appartenance à l'humanité, le patrimoine « constitue un système de régulation des rapports entre générations nécessaire à l'établissement d'une chaîne générationnelle ininterrompue¹⁰⁰ ». Or, l'une des caractéristiques principales du phénomène de la transmission intergénérationnelle est le processus de socialisation :

Le processus de socialisation et de transmission intergénérationnelle a une forte composante historique provenant essentiellement de l'idée qu'ainés et cadets ont une histoire propre. De ce fait le processus de transmission dépend des rapports proprement historiques qui lient chaque génération et qui, selon les cas, sont faits de culpabilité, de respect, de désir de réparation, de dénégation des filiations [...]¹⁰¹

Dans ce contexte, le processus en question n'est pas réductible aux rapports entre parents et enfants, car la transmission qui s'opère d'une génération à l'autre est celle d'un patrimoine historique commun, qui forme le lien générationnel entre les individus. Cela signifie donc qu'en

⁹⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰⁰ Francis Godard, *La famille, affaire de générations*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 93.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 93.

l'absence d'un patrimoine commun transmissible – en l'absence d'histoire –, une génération ne peut s'inscrire dans le présent. En ce sens, le lien entre générations s'apparente à un fil conducteur du temps qui passe, qui fonde la temporalité des individus vivant au sein d'une même société.

On conçoit, dès lors, que la génération s'affirme comme le lieu d'une mémoire collective. Claudine Attias Donfut, qui s'est penchée sur les rapports entre générations dans une perspective sociologique, fait remarquer que « [l]a mémoire collective des groupes comme de la société transcende les générations, sa fonction primordiale est d'ordre mythologique, quelle que soit la part d'objectivité des mythes qu'elle véhicule¹⁰² ». Ainsi, le générationnel renvoie à une continuité temporelle ; il permet à chaque sujet d'inscrire son histoire à travers un fil conducteur tissé des générations passées, présentes et à venir : tel serait « le récit de vie de la collectivité, en même temps que son projet de vie¹⁰³ ». Le fait qu'une génération soit le support de la mémoire collective qui est inhérente au patrimoine commun signifie qu'il ne saurait y avoir de génération sans références sociales autonomes ; toutefois, l'inscription dans une génération actuelle peut faire émerger une nouvelle vision de la génération. Mais celle-ci demeurera inévitablement tributaire de la mémoire collective : car la transmission exige qu'il y ait transformation par la nouvelle génération qui est le dépositaire du patrimoine transmis.

Mais en quoi consiste l'héritage intergénérationnel ? Selon Francine André-Fustier et Françoise Aubertel, il est constitué « de vécus psychiques élaborés : fantasmes, imagos, identifications [...] qui organisent une histoire familiale, un récit mythique dans lequel chaque sujet peut puiser les éléments nécessaires à la constitution de son roman familial et individuel névrotique¹⁰⁴ ». Il se définit ainsi par le caractère élaboré de ce vécu psychique. En d'autres termes, on pourrait dire qu'une génération transmet à la suivante ce qu'elle possède, son histoire connue – qu'elle soit authentifiable ou non –, de manière à créer le mythe familial ou le roman familial freudien. Il en est ainsi car l'intergénérationnel se noue dans une rencontre entre la génération qui reçoit des savoirs et une lignée généalogique créatrice du sentiment de filiation. De plus, l'intergénérationnel fonde un sentiment d'appartenance à la lignée généalogique, où le rythme des générations rappelle la place que chaque sujet occupe. Bref, l'intergénérationnel renvoie le sujet à

¹⁰² Claudine Attias Donfut, *Sociologie des générations*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 184.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰⁴ Francine André-Fustier et Françoise Aubertel, *Le générationnel. Approche en thérapie familiale psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 2000, p. 111.

la question de la filiation, qui s'affirme ici, selon le bon mot de Françoise Collin, comme un « art de tenir et de casser le fil¹⁰⁵ ».

Il faut maintenant distinguer la transmission intergénérationnelle de la transmission transgénérationnelle. Précisons d'abord que si la première s'effectue entre générations adjacentes, la seconde se réalise plutôt entre générations séparées. On notera ensuite que la notion d'héritage transgénérationnel est intrinsèquement liée au processus de subjectivation, qui peut être défini comme le processus par lequel l'individu construit son « je » par identification au discours parental et filial, de manière à prendre la place qui lui revient dans l'espace familial et social. C'est donc en opérant une médiation entre le sujet et ses premières identifications parentales que l'héritage transgénérationnel perpétue le lien de filiation : de cette manière, il déconstruit l'imaginaire entourant une subjectivité qui serait isolée des générations antérieures et de l'histoire à laquelle elles se réfèrent. Un autre élément significatif qu'il importe de souligner est que cette transmission se joue sur deux plans : elle passe par le corps, mais elle est aussi psychique. Dans le premier cas, le corps est une scène où peuvent s'actualiser certaines influences des générations passées, influences génétiques ou biologiques qui par leur surgissement immaîtrisable peuvent d'ailleurs parfois susciter un climat d'inquiétante étrangeté et pour celui qui en est le dépositaire et pour son entourage, ainsi que l'a mentionné Bernard Golse¹⁰⁶. Le corps peut donc être le lieu où s'actualise un processus de transmission transgénérationnel dont les effets psychiques sont considérables.

Dans le deuxième cas, la transmission s'effectue de manière différenciée, sur le plan de l'attachement, sur celui des liens ou encore, sur celui de la relation proprement dite. Sur le plan de l'attachement, qui nous intéressera particulièrement ici, le transgénérationnel peut être conçu en termes de transmission des modèles qui rendent compte d'un certain nombre de répétitions diachroniques au fil des générations¹⁰⁷. Fait important, il existe plusieurs types d'oppositions à

¹⁰⁵ Françoise Collin, « Un héritage sans testament » dans *La Société des femmes*, Les Cahiers du Grif, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 112.

¹⁰⁶ Bernard Golse, « Le concept du transgénérationnel » dans *Carnet psy*, n° 6, 1995, p. 5. Lien html : <http://www.carnetspsy.com/Archives/Recherches/Items/p5.htm> (13 mars 2006). À plusieurs reprises, nous ferons référence à l'article de Golse, car il présente une excellente synthèse des enjeux relatifs à la transmission transgénérationnelle ayant fait l'objet de travaux cliniques en France depuis quelque dix ans.

¹⁰⁷ Ces questions posent encore de nombreux problèmes théoriques difficiles. Comme le souligne Bernard Golse, ceux-ci sont dus au fait que les identifications qui interviennent au cœur du processus transgénérationnel « impliquent toujours, non seulement une intériorisation de l'objet ou de certains aspects de l'objet mais surtout une intégration du système relationnel de l'objet et de sa vision du monde, en quelque sorte ». *Ibid.*, p. 5.

propos de la transmission transgénérationnelle¹⁰⁸, parmi lesquelles nous retiendrons les suivantes : une transmission transgénérationnelle en positif ou « en plein », et une transmission transgénérationnelle en négatif ou « en creux ». Si la dernière passe souvent inaperçue, elle est davantage opérationnelle sur le plan des liens et des relations que sur celui de l'attachement proprement dit. Il en est ainsi car à travers les modalités de l'accordage affectif, le style interactif de la mère peut induire chez l'enfant des identifications qui visent en fait à lui éviter d'autres identifications jugées inconsciemment plus menaçantes du fait de l'interaction fantasmatique¹⁰⁹. Bref, ce qu'il importe de retenir ici, c'est à quel point ce « négatif » joue un rôle de première importance dans la question de la transmission intergénérationnelle¹¹⁰. « C'est à partir de ce qui est non seulement faille et manque que s'organise la transmission mais à partir de ce qui n'est pas advenu, ce qui est l'absence d'inscription et de représentation, ou de ce qui, sur le mode de l'encryptage, est en stase sans être écrit¹¹¹ », affirme à juste titre René Kaës. On sait toutefois que les effets de la transmission s'articulent au rapport à l'interdit qui est en jeu dans chaque génération¹¹². À cet égard, il faut dire que la répétition est une condition essentielle de la transmission ; or, si elle porte la vie, elle peut la figer tout autant. En ce sens, tout ce qui relève de la rupture, du bris ou du défaut et qui fait l'objet d'une transmission, est cela même qui nous permet de saisir le processus qu'elle met à l'œuvre.

Pour notre analyse de *Rouge, mère et fils*, nous retiendrons plus précisément trois aspects de la transmission : la nécessité d'un patrimoine commun – d'une histoire – pour que la génération puisse s'inscrire dans le présent ; l'absence de garantie quant à ce qui sera transmis dans les générations ultérieures ; enfin, les effets négatifs de la transmission sur le processus de subjectivation – effets qui permettent d'en saisir les modalités opératoires¹¹³, à savoir ses enjeux

¹⁰⁸ Il s'agit d'une transmission transgénérationnelle non conflictuelle s'opposant à la transmission transgénérationnelle d'essence conflictuelle ; d'une transmission transgénérationnelle maternelle qui serait divergente d'une transmission transgénérationnelle paternelle ; enfin d'un lien transgénérationnel imagoïque s'opposant à un lien transgénérationnel en termes de relations partielles. À ce propos, nous référons le lecteur, une fois de plus, à l'article de Bernard Golse que nous avons cité précédemment.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁰ À titre d'exemples, il se manifeste à travers le refoulement, la dénégation, le déni, le désaveu et la forclusion.

¹¹¹ René Kaës, « Introduction au concept de transmission psychique dans la pensée de Freud » dans *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris, Éditions Dunod, 1993, p. 17-58.

¹¹² Comme l'a souligné Legendre. Voir Pierre Legendre et Alexandra Papageorgiou-Legendre, *Leçons IV, suite 2, Filiation. Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris, Éditions Fayard, 1990, 243 p.

¹¹³ Tandis que le premier aspect renvoie à la transmission intergénérationnelle, les deux aspects suivants font référence à la transmission transgénérationnelle.

mortifères. Afin de mettre en relief ces divers aspects du roman, il nous faut amorcer cette analyse en abordant l'héritage de la protagoniste. Car cet héritage, qui relève de la transmission transgénérationnelle, est le point de départ de la transmission intergénérationnelle qui s'opère de mère en fils.

4.4. L'héritage de Delphine : le déni des morts

D'après Patrick Cady, la « "force ostracisante de l'Histoire"¹¹⁴ » face aux métisses « a été due en grande partie à la dénégation par beaucoup de leur métissage, ce qui enferma ceux qui se reconnaissaient métis dans leur amérindianité¹¹⁵ ». Une telle dénégation, on l'aura compris, est courante en ce qui concerne le métissage. À titre d'exemple, Pamela V. Sing rappelle que

la défaite des Métis à la bataille de Batoche en 1885 a résulté en la "disparition" de nombreux Métis qui, mus par la crainte ou par la honte, ont senti que, pour survivre, il leur fallait renier leur identité. Plusieurs se sont assimilés aux cultures blanches anglophone ou francophone, tandis que d'autres se sont éparpillés ailleurs sur la prairie ou aux États-Unis.¹¹⁶

La difficulté que pose la transmission d'un héritage métisse est illustrée de manière convaincante dans *Rouge, mère et fils*. Si, comme le soutient Cady, de façon générale, la découverte des origines métisses « met à jour l'étranger dans le familier¹¹⁷ », la parenté de Delphine est un exemple significatif de ce phénomène. Pour bien le saisir, il nous faut d'abord examiner comment la question de la transmission émerge dans le roman.

C'est au début du livre que la question de la transmission transgénérationnelle intervient. Celle-ci est montrée à travers l'héritage familial de Delphine. L'événement qui l'introduit est l'état dans lequel se trouve Lenny en Afrique : comme il est gravement malade, Delphine va le chercher là-bas et le ramène ensuite chez ses parents, en Floride, où il pourra mourir parmi les siens. En l'accompagnant dans ses derniers moments, la protagoniste commet une action qui va à l'encontre

¹¹⁴ Patrick Cady, *loc. cit.*, p. 90.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁶ Pamela V. Sing, « Exils et "désécritures". Le cas de la langue *mitchif* » dans Daniel Chartier, Véronique Pepin et Chantal Ringuet (dir.), *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Études transnationales, francophones et comparées », 2006, p. 107.

¹¹⁷ Patrick Cady, *loc. cit.*, p. 87.

de sa propre tradition familiale, où les morts sont systématiquement rejetés, oubliés. L'extrait suivant rend compte de ce phénomène :

Elle, Delphine, dans sa famille, ils ne reconnaissent pas leurs morts. La raison en était simple : toutes les morts de leurs morts avaient été inutiles ; elles n'avaient servi à rien ; elles étaient survenues trop tard ; ça ne valait plus la peine. Dans sa famille, ils ignoraient à partir de quelle génération ça s'était mis à ne plus compter. Ils agissaient aujourd'hui comme si ça ne comptait plus depuis toujours. Aucun de leurs morts n'était enterré auprès d'un des leurs. Aucun avec les siens non plus. Aucun dans le même cimetière. Aucun là où il était né. Ils étaient dispersés. Éparpillés [...] (*RMF*, p. 25-26)

À la lecture de cet extrait, il est frappant de constater l'ampleur qu'a prise la dissémination du patrimoine familial dans la lignée de Delphine. La dissémination y est double, à la fois réelle et symbolique : d'une part, les morts ont été séparés ; d'autre part, ils ont été dénigrés par leur postérité. On reconnaît, dans cet aspect particulier du texte, une manifestation de « l'entendu » dont il a été question au début de ce chapitre, au sens précis où il est entendu que « toutes les morts de leurs morts avaient été inutiles » (phrase lapidaire suggérant que la vie de ces morts l'aurait été tout autant), que ça ne comptait pas, que ça n'avait jamais compté (« Ils agissaient *comme si* ça ne comptait plus depuis toujours » [nous soulignons]). Signalons que l'expression « comme si » est révélatrice, justement, de l'« entendu » qui supporte le discours familial : elle indique que celui-ci repose sur le semblant. En d'autres termes, elle montre que l'action des membres de la famille tend à refouler la vérité quant à leurs origines métissées. Comme beaucoup de personnages de Suzanne Jacob, c'est à cet « entendu » que Delphine livre bataille dans *Rouge, mère et fils* : pour elle, la dissémination des morts doit nécessairement faire l'objet d'un questionnement. Bref, que les morts ne soient pas reconnus par leurs descendants, cela signifie que ceux-ci nient leur propre patrimoine métissé.

On retrouve ici une illustration fort convaincante de la « peur du métissage¹¹⁸ », que Jean Morisset et Éric Waddell envisagent comme « la part la plus refoulée de l'histoire québécoise¹¹⁹ ». On pourrait avancer que derrière cette peur se cache l'« Infondé du symbolique¹²⁰ », notion développée par Willy Apollon pour désigner l'absence de fondement ou de garantie dans la réalité

¹¹⁸ Jean Morisset et Éric Waddell, « Exploration identitaire et géographie métis », *Amériques. Deux parcours au départ de la Grande Rivière du Canada. Essais et trajectoires*, Montréal, Éditions L'Hexagone, 2000, p. 117.

¹¹⁹ Comme l'a souligné Eibl. Voir Doris G. Eibl, *loc. cit.*, p. 102.

¹²⁰ Rappelons que nous avons utilisé ce concept dans notre analyse du *Vent majeur* au deuxième chapitre.

à propos de l'articulation entre les clans, leurs lignées et les générations concernées, et qui se définit comme « l'absence ou l'impossibilité de l'origine, le hors-sens, l'absence de vérité¹²¹ ». Fait important, c'est à la place de cet Infondé qu'est institué le père : pour cette raison, il représente à la fois le fondement, l'origine et l'autorité d'une vérité. En ce sens, le père est l'instigateur d'un « *commencement symbolique*¹²² » produit par le mythe à la place de l'absence de fondement dont il est question. Dans le cadre qui nous préoccupe, l'Infondé signifie donc que l'articulation entre les générations ne repose sur aucune garantie, que le patrimoine est entièrement entre les mains des descendants. Face à cette absence de garantie, ceux-ci doivent produire un mythe pour faire advenir le père, pour créer un sentiment d'appartenance dans la lignée. Ce qui revient à dire, comme on l'a vu auparavant, que si une parenté ne possède aucun patrimoine commun transmissible, c'est-à-dire aucune histoire, une génération ne pourra se situer dans le présent.

Que les morts soient sans cesse dénigrés dans la parenté de Delphine, cela signifie que l'histoire familiale fait l'objet d'un refoulement qui met en péril le patrimoine. Dans ce cas, il n'est pas question d'un oubli des morts, au sens d'une perte de mémoire – dans ce cas, les descendants n'en parleraient pas –, mais d'un véritable *déni* des morts, ce qui accentue l'importance de l'Infondé, et contamine la constitution du père par le mythe. Un extrait du roman illustre le déni des morts à travers un bilan historique très succinct :

Ceux de Saint-Lin avaient été les derniers, au début des années mil neuf cent, à avoir reposé quelques années sous une pierre gravée à leur nom [...] Ensuite les archives avaient brûlé ; le village avait changé de nom ; ils avaient fait abattre les pins, fait casser les pierres tombales, fait éventrer la terre, fait déménager les ossements en tas à l'extérieur du village, fait répartir les tas sous des noms de famille sans siècle, sans année, sans prénom : Archambault, Saint-Onge, Mathieu. Ça, du côté de sa mère. Sa mère : « Qu'ils fassent donc ce qu'ils veulent. » Ce n'était pas sa mère qui allait s'agenouiller dans ce terrain vague, nu, rien. (*RMF*, p. 26)

Dans cet extrait, où les morts figurent comme les laissés-pour-compte de l'histoire, la dissémination du patrimoine familial est représentée comme l'effet d'événements fortuits ayant échappé au contrôle de la parenté, tels « les archives [qui] avaient brûlé » et « le village [qui] avait changé de nom », puis comme le résultat d'actions incontrôlables survenues au cimetière : « ils

¹²¹ Willy Apollon, « L'enjeu de la paternité dans la psychose », p. 134.

¹²² *Ibid.*, p. 134.

avaient *fait abattre* les pins, *fait casser* les pierres tombales, *fait éventrer* la terre, *fait déménager* les ossements [...] *fait répartir* les tas » [nous soulignons]. Le pillage du territoire des défunts est décrit par l'usage répétitif du verbe « faire » associé à d'autres verbes à l'infinitif, ce qui produit une forme passive suggérant la déresponsabilisation des membres de la famille à l'égard du destin de leurs proches disparus. Cette déresponsabilisation est d'ailleurs renforcée par l'utilisation du pronom « ils » qui, en faisant référence aux instigateurs de ces actions, dont les noms sont tus, les présente comme ceux à qui la faute est imputable. L'évacuation de toute dimension subjective associée à ce pronom suggère qu'il s'agit autant de « personne » que de « n'importe qui ». En d'autres termes, « ils » désignent les exclus de la famille, ceux qui représentent une menace face à l'« entendu » qu'elle soutient. En l'occurrence, le pronom « ils » renvoie à « ça », c'est-à-dire à ce qu'on n'arrive pas à nommer, et qui fait référence, justement, à la peur du métissage évoquée plus haut. Bref, les noms des morts demeurent enfouis, oubliés, tus, ce qui signifie qu'ils font l'objet d'un contrôle empêchant toute manifestation de l'*Unheimlich* de survenir. En posant l'oubli des morts comme un fait anodin, en faisant « comme si » leur dispersion n'avait aucune conséquence sur la lignée, le discours familial procède au déni du père. Ce phénomène est un exemple significatif de transmission transgénérationnelle en négatif ou « en creux¹²³ » : les parents nient l'importance des morts pour éviter à Delphine des identifications qui seraient menaçantes en raison de la peur du métissage. En ce sens, l'impuissance simulée des parents de Delphine face au sort des défunts comporte des enjeux mortifères pour la filiation : elle procède à l'élimination du patrimoine qui est indispensable à la survie et au renouvellement des générations futures.

Dans l'extrait cité, ces enjeux mortifères sont perceptibles dans la structure de l'énonciation, qui témoigne d'un recul constant de la dimension symbolique des morts au profit de leur dimension biologique. D'un côté, les termes « archives », « village » et « pierres tombales » évoquent l'appartenance sociale des morts ; de l'autre, les termes « terre », « ossements » et « tas » font référence à leur assujettissement matériel. Cette gradation, qui structure le discours familial, montre que tout ce qui reste des défunts, et fait l'objet d'une mise en récit, ce sont leurs corps en décomposition. Soumis à une dégradation maximale, ceux-ci se confondent à la matière environnante, participant ainsi au vaste maelström de la nature. À cela s'ajoute l'assignation de noms de famille « sans siècle, sans année, sans prénom », parmi lesquels figurent « Matieu », qui fait référence au grand-père maternel de Delphine (comme nous le verrons dans une prochaine section), et « Saint-Onge », qui se rapporte au personnage du Trickster (Jean Saint-Onge est son

¹²³ Bernard Golse, *loc. cit.*, p. 7.

vrai nom). Dès lors, une question surgit : que reste-t-il du lien de filiation, dans la mesure où les rapports entre le nom et le père revêtent une importance cruciale ?

L'idée selon laquelle le lien de filiation repose exclusivement sur des fondements biologiques laisse entendre que le père pourrait être remplacé par un géniteur. Ce débat, qui concerne l'effacement de la dimension symbolique de la parenté au profit de sa dimension biologique, prendra un sens particulier à travers l'exemple du Trickster¹²⁴. Pour le moment, retenons que la forme par laquelle il se manifeste d'abord, soit le déni des morts dans la famille de Delphine, est un exemple de transmission transgénérationnelle en « creux », qui comporte des effets négatifs. Il n'est donc pas étonnant que le refoulement qui lui est sous-jacent soit insupportable pour Delphine.

4.4.1. La quête de Delphine

Plusieurs années auparavant, Delphine avait éprouvé les effets destructeurs résultant de cette situation. Devant le vide abyssal que représentait, pour elle, le déni des morts de sa famille, elle avait cherché des signifiants associés aux morts¹²⁵. Pourtant, sa recherche s'était révélée inutile : elle s'était butée au refus de sa mère (« Ce n'était pas sa mère qui allait s'agenouiller dans ce terrain vague, nu, rien », *RMF*, p. 26) et à l'absence de parole dans sa famille paternelle (« Rien, et pas davantage du côté de son père : ceux-là, si le bruit leur parvenait qu'il y avait eu une mort, ils relevaient la tête un instant comme s'ils écoutaient. Mais ce n'était rien », *RMF*, p. 26-27). Ainsi, elle avait dû se rendre à l'évidence : si aucun membre de sa famille ne partageait son désarroi, s'ils avaient tous favorisé l'ignorance, c'est parce qu'il était « entendu », pour eux, que les morts n'avaient aucune valeur. Et surtout, qu'il ne fallait pas tenter de changer le cours de cette situation. Delphine se heurtait donc à un refus de savoir indémontable chez ses propres parents, comme en fait foi l'extrait suivant :

Ils ne savaient pas de qui elle parlait, rien. Son père : « Ce n'est pas rare. On ne fait pas exception. » Sa mère : « Qu'ils fassent donc ce qu'ils veulent. » Sa mère : « Fais-donc

¹²⁴ Nous en proposerons une analyse dans la quatrième partie de ce chapitre.

¹²⁵ On pourrait faire ici une analogie entre le personnage de Rose-Alba dans *Un habit de lumière* et Delphine : tandis que la première cherchait les signifiants de l'amour auprès de Pedro, la deuxième cherche les signifiants associés aux morts (et à l'histoire) dans sa famille. Or, dans les deux cas, les protagonistes féminines sont confrontées à un fait troublant : leurs proches sont incapables de leur fournir de tels signifiants.

comme tu l'entends. » Son père : « Ils nous ont éparpillés de notre vivant. » Sa mère : « N'écoute pas ton père. » Sa mère encore : « Qu'est-ce que tu crois donc ? » Son père : « Tu te crois qui ? » Sa mère : « Laisse-la fouiller si elle en a envie, qu'est-ce que tu veux qu'elle trouve ? » (*RMF*, p. 27-28)¹²⁶

C'est là que Delphine avait entrepris une quête des morts. Pour elle, cette quête associée aux générations antérieures était indispensable à la survie des générations futures :

[...] bien avant son mariage avec Félix, bien avant la naissance de Luc, elle avait cherché à reconnaître ses morts. Elle voulait pouvoir promettre. Elle voulait pouvoir prêter serment. Elle voulait pouvoir enfanter. À ses yeux, enfanter, c'était pouvoir transmettre une histoire à ses enfants. Elle croyait qu'on ne promettait, qu'on ne prêtait serment, qu'on n'enfantait que sur une histoire enracinée dans la mort des morts. Elle s'entêtait auprès des survivants, elle, dans sa famille, elle réclamait leurs morts. Les siens se taisaient, la regardaient par en dessous, se regardaient ensuite, et leurs yeux retombaient dans les assiettes [...] (*RMF*, p. 27)

Si la reconnaissance de ses morts était rapidement devenue un impératif, c'était d'abord parce qu'elle cherchait à sortir de l'ombre ses origines métisses. Il s'agissait donc de lever le voile sur le refoulement entourant le métissage pour enfanter : car pour Delphine, enfanter, c'était pouvoir « transmettre une histoire à ses enfants » (*RMF*, p. 27). On voit donc que la quête des morts qu'elle avait entreprise était intimement liée à son désir de procréer¹²⁷. Pourtant, cette entreprise avait été rapidement mise en échec : pour toute réponse, elle n'avait obtenu que des résultats infructueux. Cet état de faits lui était devenu rapidement insupportable, ainsi que l'indique le passage suivant :

Delphine ne trouva rien et tomba malade. C'était une fièvre sans température qui noircissait ses tempes, où la nuit versait de plus en plus de neige sur les braises. C'était du rêve, et Delphine assistait aux sursauts d'agonie de gens qui mouraient tout près d'elle, sur la terre autour de son lit, dans des couvertures infectées de choléra. Ils gémissaient dans une langue étrangère, inaccessible à Delphine. Pourtant, cette langue la guérissait peu à peu comme si elle était la première langue qu'elle eût parlée. Cette langue l'autorisait à sortir du mutisme, à s'engager à promettre, à aimer, à enfanter. (*RMF*, p. 28)

¹²⁶ Cet extrait, dans lequel la mère de Delphine affirme à sa fille « N'écoute pas ton père », est un bon exemple de la mise à l'écart du père de la relation entre mère et enfant dans le roman. Ailleurs dans le roman, on apprend que la mère de Félix avait une attitude similaire : « Pour leur mère, on ne pouvait pas s'opposer aux désirs du fils aîné, et même leur père, sans jamais protester, s'était soumis à la règle imposée par leur mère » (*RMF*, p. 144).

¹²⁷ Il y a lieu ici de faire une analogie entre l'écriture de Madeleine Gagnon et celle de Jacob : chacune à sa façon, ces auteures tissent des liens entre vie et mort dans la perspective de la procréation.

Dans cet extrait, la langue étrangère des morts se présente comme une réponse face à l'absence de signifiants associés aux défunts. Pour Delphine, cette langue devient alors la ressource indispensable à sa guérison : en l'autorisant « à sortir du mutisme, à s'engager à promettre, à aimer, à enfanter » (*RMF*, p. 28), elle devient l'objet de sa quête. En d'autres termes, parce qu'elle tisse des liens entre les disparus (ses ancêtres) et les vivants (elle-même)¹²⁸, elle ouvre la possibilité de recréer l'histoire, de la transmettre. Pour cette raison, la langue devient le moyen par lequel Delphine est en mesure de résoudre l'impasse relative au déni des morts dans sa parenté.

On conçoit, dès lors, que la langue joue un rôle significatif dans le roman. Si elle est la langue des ancêtres, elle est surtout la langue fantasmée de la mère. On pourrait avancer que la langue de la mère est ici la langue de l'Autre : langue des origines, elle transporte les signifiants des générations antérieures, et marque l'écart incommensurable entre celles-ci et les nouvelles (incarnées par Delphine et Luc). Ainsi, dans la mesure où la mère est l'agent de transmission de la langue *et* des origines, on peut dire que ces deux aspects sont indissociables dans *Rouge, mère et fils*. Secrète et impénétrable, la langue tissera des liens inextricables entre mère et fils, faisant d'eux « des faux vrais », voire « des espèces d'immigrés de l'intérieur » (*RMF*, p. 219) aux yeux de leur entourage. Même Félix se sentira exclu de leur lien :

Pourquoi est-ce que je ne peux m'adresser à mon fils qu'en pensée, et pourquoi ai-je toujours eu le sentiment qu'entre sa mère et lui il y avait une langue inaccessible aux autres, audible par eux seuls, et qui continue à se parler dans la distance, une langue dans laquelle il m'a toujours été impossible d'entrer, une langue en cercle fermé, un club sélect. (*RMF*, p. 124)

Bien que Delphine aspire à en faire une langue « de la réparation, du partage et du pardon » (*RMF*, p. 279), celle-ci se révélera inapte à redresser l'histoire familiale. C'est ainsi que la protagoniste dira à la fin du roman : « La langue qui ouvrait le front a été enterrée vive dans la bouche des morts. Ce sont ces restes qui obstruent le passage entre les mondes » (*RMF*, p. 278). S'adressant alors à Luc, Lorne et au Trickster, elle demandera à ceux-ci de « réinvent[e] la réparation » (*RMF*, p. 279) ; en d'autres termes, d'assurer la transmission du métissage.

¹²⁸ On verra plus loin que malgré son aspect salvateur, la langue s'était révélée insuffisante pour déjouer les enjeux mortifères qui traversent la lignée.

4.4.2. Le mythe familial : l'énigme d'Edmond Mat(h)ieu

Au cours de la section précédente, nous avons constaté que les morts de la parenté font l'objet d'un désaveu dans la famille de Delphine, qui se manifeste par un refus de savoir chez les descendants (les parents de celle-ci). Mais si le désaveu des morts imprime sa marque sur le discours familial, au point où aucun vestige de la généalogie ne semble subsister, il existe néanmoins un mythe familial qui apparaît dans ce vaste tableau pour en dissiper les ombres. Rapporté à quelques reprises dans le roman, ce mythe, associé au grand-père maternel de Delphine, Edmond Mathieu, se présente ainsi : lors de sa majorité, celui-ci avait décidé de supprimer le « *H* » de son nom. Il avait donc entrepris les démarches nécessaires pour que cette lettre ne figure plus sur ses papiers d'identité; cependant, les motifs de sa décision étaient demeurés inconnus. Pour Delphine, cette situation mystérieuse suscite plusieurs interrogations :

Ni ma mère ni personne ne semble avoir compris ce qui avait irrité mon grand-père à ce point. J'aurais aimé savoir, j'aurais aimé, mais mon grand-père a disparu dans la nature avant ma naissance. Je suis obligée d'inventer une histoire, l'histoire qu'il a fait disparaître parce qu'elle était muette. (*RMF*, p. 228-229)

Si cette énigme révèle, une fois de plus, le déni de la famille de Delphine à propos des morts, elle comporte néanmoins des éléments significatifs qui donnent consistance à sa quête. D'abord, il s'agit du seul récit sur un mort de la famille qui s'est constitué en véritable mythe ; ensuite, ce mythe est relié au nom de son grand-père. Cette énigme révèle que les morts de la famille n'ont pas tous sombré dans l'oubli ; en outre, elle montre que le nom peut être porteur de sens. Car autour d'Edmond Mathieu subsistent des traces de l'histoire familiale. Si la sépulture de ce grand-père « disparu dans la nature » n'est pas localisable, en revanche, l'inhumation de la lettre *H* offre une « paroi » à l'énigme, en limitant les effets dévastateurs qu'elle recouvre : « pour lui, Edmond Mathieu, le *H* représentait peut-être la mort écrite, [...] une sorte de petite tombe cachée parmi les autres lettres vivantes, une lettre sans le souffle, et donc peut-être la mort » (*RMF*, p. 230). En associant la lettre « *H* » à « la mort écrite », celle qui doit disparaître sans quoi elle risque d'éclipser les autres, Delphine formule une hypothèse qui s'ouvre sur la symbolisation du vide. Désormais, « Mathieu » sera le nom qui métaphorise les Noms-du-père disparus, et la lettre « *H* » – lettre supprimée, donc manquante –, le signifiant-clef qui vient pallier le déni des morts. C'est ainsi que la protagoniste se réapproprie le mythe familial et l'investit d'un sens nouveau. Tel sera

le deuxième axe de son entreprise dans le roman : faire surgir du sens de l'action incompréhensible de son grand-père, condensée autour de la formule « supprimer le *H* ».

4.4.3. La « Suite *H* »: Les enjeux créateurs de la transmission intergénérationnelle

La suppression du « *H* » par le grand-père qui « a disparu dans la nature avant [s]a naissance » (*RMF*, p. 229) confronte d'emblée la narratrice à l'absence d'histoire, au déni du patrimoine. Le mythe du grand-père maternel, l'énigme qu'il pose deviennent, chez Delphine, le motif d'une création artistique, où il s'agit moins de « raconter » ce mythe que de rendre visible ce qu'il occulte : le déni des morts. Contre la dépossession de l'histoire, le signifiant offre alors un idéal à travers le cadre protecteur de la peinture: il rend visible ce qui était jusque-là occulté. Dans ce contexte, ce qui est peint est nommé en référence au nom du grand-père maternel. Si la lettre « *H* » est initialement associée à un défaut dans la parenté (le déni des morts), elle deviendra, dans l'entreprise de Delphine, la lettre permettant la symbolisation de l'absence d'histoire dans la lignée. L'association entre le mythe familial et l'activité créatrice de Delphine est d'ailleurs clairement exposée dans le texte:

[...] l'idée des *H* lui était venue de son grand-père maternel qui s'appelait Edmond Mathieu, Mathieu avec un *H*, qui avait décidé, à sa majorité, à vingt et un ans à l'époque, qu'il en avait assez et il avait fait les démarches et il avait obtenu de changer son nom pour Matieu sans *H* sur tous ses papiers. (*RMF*, p. 228)

En ce sens, l'œuvre que Delphine intitule la « Suite *H* » manifeste une tentative de réécrire l'histoire à partir du mythe d'Edmond Matieu. Comme celui-ci, ses œuvres portent l'inscription du « *H* muet »: « Donc la *Suite H*. Ce sont des encres à l'huile sur papier ou sur toile dont les titres *Écho*, *Ethnie*, *Hôtel*, *Khmer*, *Hiver*, et d'autres encore, comporteront tous un *H* muet » (*RMF*, p. 227). Fait important, les toiles intitulées « *Ethnie* » et « *Khmer* », qui évoquent le génocide, font écho au génocide des Amérindiens par les Blancs; pour cette raison, elles symbolisent ce qui demeurait jusque-là refoulé.

Bref, cette œuvre est une tentative de symboliser le mythe familial de la lignée. C'est en ce sens qu'il faut entendre les paroles de Eibl lorsqu'elle affirme que la « Suite *H* » se présente comme

« une mise en abyme très subtilement intégrée dans le texte¹²⁹ », car elle reflète « l'ensemble du projet de *Rouge, mère et fils*, où tout tourne autour de la question du *H* muet, de l'Histoire ou des histoires muettes qui restent à dire, à écrire¹³⁰ ».

4.4.4. Le meurtre du Hell's Angels

Aux enjeux créateurs de la transmission transgénérationnelle, qui donnent lieu à la *Suite H*, s'ajoutent pourtant des enjeux mortifères. Chez Delphine, ceux-ci sont condensés autour d'un événement-clef du roman : il s'agit du meurtre du Hell's Angel qu'elle a commis quelque vingt-cinq ans auparavant. Tout au long du texte, le réseau sémantique du roman conduit au meurtre. S'il est d'abord associé au signifiant « rouge », à celui-ci s'en greffent d'autres : à plusieurs reprises, il est question en effet de « l'événement », d'un certain « onze août » et de l'angoisse des personnages au volant. Le passage suivant en est un bon exemple.

Au début de l'histoire, Delphine conduit une voiture rouge sur l'autoroute, ce qui l'indispose grandement en raison de l'événement traumatique que cela lui rappelle ; un événement dont le lecteur ne sera informé que beaucoup plus tard, et qui lui est livré ici par bribes, grâce à un souvenir-écran qui remonte brutalement à la surface après que la narratrice ait pressenti un appel intérieur :

En tout cas, ça ne pouvait pas être Luc qui appelait. « Mon petit Louka. » De toute façon, il ne l'appellerait pas, elle, Delphine, sa mère. C'est ce qu'elle sait de son fils. Elle croit connaître l'événement qui a décidé que son fils ne l'appellerait plus jamais à son secours. Elle ne veut pas que cet événement émerge des profondeurs où il est enfoui, mais à peine a-t-elle commencé à résister que le voici qui agite la surface du lac. Elle appuie sur le bouton qui commande les quatre vitres à la fois. L'air frais s'engouffre dans la voiture rouge, rouge qu'elle a en horreur, elle n'a pas eu le choix à l'agence de location, rouge comme le souvenir enfoui contre lequel il ne sert à rien de se battre car le voici qui est projeté sur le pare-brise à l'intérieur de la voiture. (*RMF*, p. 16)

Ce passage illustre avec force la façon dont l'*Unheimlich* se manifeste dans le roman. Le fait que celui-ci soit lié à l'événement contre lequel Delphine se défend ne fait aucun doute, comme

¹²⁹ Doris G. Eibl, *loc. cit.*, p. 109.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 109.

l'indique le segment « Elle ne veut pas que cet événement émerge des profondeurs où il est enfoui » : on se rappelle en effet que l'*Unheimlich* désigne, selon Freud, « tout ce qui devait rester secret, dans l'ombre, et qui en est sorti¹³¹ ». Mais à la différence des romans de Gagnon et Hébert, où l'*Unheimlich* était associé à la figure du double, on ne retrouve rien de tel dans cet extrait. Ce qui tient lieu d'inquiétante étrangeté ici relève plutôt de l'intériorité de la protagoniste, qui est happée par un événement normalement relégué à l'oubli, mais sur lequel elle n'a aucun contrôle ; un événement, donc, qui élimine l'*illusion de contrôle* dont elle tentait de se prémunir lors de la partie de cartes jouée la veille. En ce sens, on pourrait affirmer que « ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier [depuis longtemps], et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement¹³² ». Pour cette raison, ce passage est un excellent exemple de la façon dont l'*Unheimlich* émerge dans le roman.

Un tel réseau textuel étoffé construit donc une énigme qui sera révélée vers la moitié du livre. Au cours d'un dialogue entre Catherine et Nancy, les deux cousines de Luc, le lecteur apprend que vingt-quatre ans plus tôt, Delphine a tué un Hell's Angel sur l'autoroute :

– C'était la nuit du 11 août, c'est facile de s'en souvenir, c'est la nuit des Perséides. On rentrait d'Abitibi [...] Delphine avait décidé, comme ça, un coup de tête, de rentrer à Montréal à une heure du matin. [...] Luc dormait sur la banquette arrière. Et c'est là. C'est là qu'on aperçoit les trois motos qui s'enfoncent dans la nuit devant nous. [...] C'était bien des Hell's, ils étaient trois. [...] Delphine [...] calculait. Elle ralentissait, elle n'avait pas le choix, mais elle calculait, tu ne peux pas imaginer la bête qu'elle était devenue... Et d'un coup, une sorte de détente incroyable de ses bras et de ses mains sur le volant, comme si elle mourait, je ne l'oublierai jamais, au moment où un des motards lève le bras et fait signe de nous arrêter, à ce moment précis, elle a foncé, elle a percuté la moto comme si c'était un chevreuil qu'elle prenait de côté, et elle a écrasé. (RMF, p. 152-153)

Cet extrait, dans lequel sont révélés les principaux signifiants que le lecteur a rencontrés au préalable, est un excellent exemple du travail textuel raffiné qui se déploie dans le roman. On découvre en effet qu'en tuant le motard, l'un des représentants de la lettre « H », Delphine a mis en acte la « suppression du H », formule caractérisant le mythe relatif au grand-père maternel, Edmond Matieu. En même temps, le lecteur a la surprise de constater à quel point les enjeux de transmission sont percutants : ce meurtre non prémédité se présente tel une réponse au déni des morts et, par conséquent, au refoulement du métissage. Mis à part le caractère aliénant du meurtre,

¹³¹ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 222.

¹³² *Ibid.*, p. 246. Freud écrit « de tout temps », que nous remplaçons ici, pour les besoins de l'exposé, par « depuis longtemps ».

il faut retenir dans cette répétition le mouvement par lequel, de façon insistante, s'effectue la transmission transgénérationnelle. Chaos, désordre, accident : un retour du mortifère s'actualise là, dans la vie de Delphine, dans la mesure même où sa volonté est expulsée de ce processus, où seules les mémoires (du générationnel) commandent le destin des descendants. Il fallait donc, logiquement, que s'accomplisse la transmission d'un patrimoine *autre* que celui, fictif, auquel Delphine avait voué tant d'efforts.

« Supprimer le *H* », cette formule qui se transmet de grand-père en petite-fille, ne signifie-t-elle pas « supprimer l'histoire » ? Ne consiste-t-elle pas à mettre en acte ce qui tient lieu d'injonction dans le discours familial ? On voit ainsi que la transmission a partie liée avec ce qui se trame, depuis plusieurs générations, en tant qu'éviction du père. Autrement dit, c'est la défaillance du père (de la fonction paternelle) qui est en cause. Mais, tandis que l'action consistant à « supprimer le *H* » se traduisait, chez Edmond Matieu, par un geste symbolique, cette injonction prend consistance chez Delphine, à la fois sur le plan symbolique, par la création de la « Suite *H* », et dans le réel, par le meurtre du Hell's Angels.

C'est ainsi que se profile la figure du double dans le roman : si celui-ci se présente, rappelons-le, comme un « texte fantôme », comme l'a souligné avec pertinence Anderson, on peut dire qu'il a comme point d'ancrage le signifiant « *H* ». Or, ce « texte fantôme » est intimement lié à l'*Unheimlich*, dans la mesure où il se donne à lire à travers la quête des morts perdus, à travers l'ombre qu'ils projettent dans l'imaginaire et dans la vie de Delphine. Au fond, n'est-ce pas le *heimlich* que symbolise la lettre « *H* », ce terme allemand qui se fonde sur la duplicité, et désigne à la fois ce qui est « familier, confortable¹³³ », et ce qui est « caché, dissimulé¹³⁴ » ?

En somme, la mise en scène romanesque de la relation mère-fils intègre des enjeux de transmission très complexes, liés aux noms-du-père, que symbolise ici le signifiant « *H* ». Les considérations de Jacob dépassent donc largement les identifications parentale et filiale, qui relèvent de l'« entendu », pour interroger les modalités psychiques à l'œuvre dans le processus de transmission, qu'il soit transgénérationnel ou intergénérationnel. Que les enjeux de transmission présidant au refoulement du métissage échappent à la volonté des descendants qui désirent rompre avec celui-ci, voilà ce qui intéresse ici l'auteure de *Rouge, mère et fils*.

¹³³ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 221.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 221.

4.5. Mère et fils. Un attachement prolongé

Or, qu'en est-il de la transmission intergénérationnelle de mère en fils ? Fait intéressant, on remarque que l'attachement entre ces derniers organise la structure du texte à partir de deux éléments précis : la lettre et le dialogue. Ceux-ci renvoient aux échanges très restreints entre Delphine et Luc. La rareté de leurs échanges, loin d'être fortuite, est très surprenante puisque leur relation est le sujet du roman, et que les échanges entre les personnages sont très nombreux à l'intérieur de celui-ci. C'est à ces éléments, au mouvement circulaire qu'ils introduisent dans le roman, que nous nous attarderons maintenant.

La lettre

Rédigée au moment où Delphine se prépare à aller secourir Lenny en Afrique, la lettre, qui figure au début du roman, vise à informer Luc de son départ : « *Louka, je repars en vitesse pour quelques jours, ni pour un cours ni pour un vernissage, je t'expliquerai. Avances-tu ? T'embrasse, D.* » (RMF, p. 36). On y remarque deux éléments frappants : sa structure abrégée et son ton intimiste. Ces caractéristiques se manifestent d'abord par l'usage d'un diminutif affectueux (« Louka ») et d'une initiale (« D. ») se rapportant aux noms des destinataire et destinataire. Elles apparaissent ensuite à travers des sous-entendus : ainsi, « Avances-tu ? » signifie « Avances-tu dans ta rédaction de thèse ? », et « T'embrasse » veut dire « Je t'embrasse ». Si le travestissement des prénoms (« Louka », « D. ») et la disparition du « Je » de la narratrice (« T'embrasse ») suggèrent la familiarité, ils révèlent surtout l'effacement des subjectivités filiale et maternelle. Chez l'auteure de la lettre, cet effacement semble aller de soi ; en d'autres termes, il participe du ton intimiste qui caractérise son propos.

La structure abrégée de la lettre est renforcée par la rapidité de l'énonciation dans la première phrase, où il est question, justement, de « repartir en vitesse » (« *Louka, je repars en vitesse pour quelques jours, ni pour un cours ni pour un vernissage, je t'expliquerai* »). Comparativement aux suivantes, cette phrase est longue ; pourtant, le lieu et le motif du départ de Delphine n'y sont pas mentionnés. À la longueur de la phrase s'ajoute donc une opacité du propos tenu. En suggérant qu'un événement inattendu vient de se produire, cette phrase entoure son départ de mystère. L'idée d'un départ précipité est renforcée dans les phrases ultérieures, grâce à l'accélération du rythme de l'énonciation : de plus en plus bref, celui-ci s'apparente finalement à celui que l'on retrouve dans le style télégraphique. De l'ensemble de la lettre se dégage donc

l'impression d'un discours crypté. Il est en effet ardu de comprendre le langage de Delphine : comme on l'a vu, il rend compte d'une forte promiscuité entre le destinataire et son destinataire¹³⁵ rappelant le « cerclage maternel » dont il a été question plus tôt.

Le dialogue

Quant au dialogue, il est associé aux retrouvailles entre Delphine et Luc qui ont lieu vers la fin du roman. Ceux-ci se retrouvent alors dans la nature avec Lorne et le Trickster. On aura compris que le choix de ce lieu est hautement significatif : il évoque la filiation maternelle de Luc, au sein de laquelle le *retour à la nature* et à la mère est omniprésent. Après une randonnée en canot *rouge* avec les deux autres personnages, les protagonistes se retrouvent seuls, affairés à vider les truites fraîchement pêchées et à les embrocher « sans échanger un regard ni une parole » (*RMF*, p. 277). Jusqu'à ce que Luc « appelle » Delphine :

- Ma mère, murmura-t-il.
 - Je suis contente de te revoir, dit Delphine avec douceur, ce n'était rien, il n'y a rien.
 - Dis-moi que nous n'avons pas commis de meurtre, dit Luc.
 - Delphine alla se rincer les mains dans le lac.
 - A quoi bon? demanda-t-elle, où sont, qui sont les juges ? Où se tient la Cour ?
- (*RMF*, p. 277)

À l'instar de la lettre, le dialogue se caractérise par une forme brève. Composé de quatre interventions succinctes, il met en relief un non-dit entre mère et fils. Ce non-dit est suggéré par certaines phrases ou segments de phrases marquées par l'absence de référents, telles « ce n'était rien, il n'y a rien » et « Dis-moi que nous n'avons pas commis de meurtre ». Dans le premier extrait, la mère fait référence au décès de Lenny ; dans le deuxième extrait, Luc fait allusion au meurtre du Hell's Angel que Delphine a commis vingt-quatre ans plus tôt, et dont il vient d'apprendre l'existence par sa cousine Catherine.

On conçoit que le bref échange de paroles entre Delphine et Luc participe d'un retour au pré-symbolique¹³⁶, moment où l'enfant ne dispose pas encore du langage, et où il est entièrement

¹³⁵ On aura compris que Delphine et Luc parlent une langue hermétique. Si elle demeure incompréhensible pour les autres personnages, cette langue échappe également au « tiers » que représente le lecteur : de plus, l'exemple de la lettre, où cette langue intervient, montre que même le fils est pris au jeu, car il doit déchiffrer un message implicite.

¹³⁶ À cet égard, le propos de Julia Kristeva est fort éclairant : « L'enfant-roi devient irrémédiablement triste avant de proférer ses premiers mots : c'est d'être séparé sans retour désespérément de sa mère qui le décide

dépendant de sa mère. D'un côté, le murmure de Luc (« ma mère ») fait songer aux balbutiements du jeune enfant ; de l'autre, les paroles consolatrices de Delphine (« ce n'était rien, il n'y a rien ») accentuent son attachement à celle-ci. S'il prouve que le fils est rivé à sa mère, ce retour au pré-symbolique montre, en outre, que celle-ci s'adresse à lui comme s'il était encore un petit garçon. Ailleurs dans le roman, la présence du petit garçon dans l'imaginaire maternel est exposée clairement : « il y a un lieu en elle d'où ça gémit et appelle "maman" » (*RMF*, p. 239). Ces deux dimensions de Luc, le petit garçon (imaginé) et le fils adulte (réel), sont confondues chez Delphine. De là résulte la tendance du protagoniste à être tenu captif : « Il fallait qu'il lutte contre la tendance qu'il avait à se laisser prendre en otage. Il le voulait » (*RMF*, p. 164). En ce sens, Luc ne se distingue pas beaucoup des protagonistes des romans antérieurs de Madeleine Gagnon et Suzanne Jacob qui sont, eux aussi, reclus dans l'espace maternel.

Dans ce contexte, la réplique de Luc revêt une importance décisive : il veut savoir si lui et sa mère ont déjà réellement assassiné un homme. Or, pour toute réponse, Delphine s'en lave les mains (elle « alla se rincer les mains dans le lac »). En d'autres termes, elle lui dit qu'elle n'a pas à lui répondre ; elle n'a pas à comparaître devant son fils. Est-ce un hasard si, plus tôt dans le roman, celui-ci affirme : « La vie n'est qu'une longue comparution » (*RMF*, p. 45) ? Tout se passe comme si Luc ne cessait de comparaître à la place de sa mère ; geste qu'il répète quotidiennement à travers le jeu du Solitaire, qui l'empêche de se consacrer à sa thèse chaque fois qu'il allume son ordinateur : « Le Solitaire était là, derrière les témoins rassemblés pour le même procès où la comparution de Luc, ou de Louka chéri, ou de Loukachkaïa recommençait [...] » (*RMF*, p. 45).

En définitive, la forme brève du dialogue suggère qu'entre mère et fils, la complicité est telle qu'elle donne lieu à des échanges exigeant peu de mots pour se faire comprendre. Mais si l'on tient compte du fait que le malentendu s'institue toujours, à divers égards, dans tout échange entre un « je » et un « tu », cela ne revient-il pas à dire que le rapport mère-fils se fonde sur l'« entendu » ? Et si Delphine, comme plusieurs personnages de Jacob, livre bataille à l'« entendu », comme nous l'avons vu plus tôt (avec l'exemple de l'oubli des morts), comment expliquer ce phénomène paradoxal ? On retrouve ici une répétition de la transmission, répétition qui échappe à la volonté (comme c'était le cas du meurtre du Hell's) et qui implique des effets négatifs. Mais là où la mort du motard est le résultat d'une violence exacerbée qui fait retour, l'« entendu » entre mère et fils instaure une complicité qui empêche Luc de sortir du « cerclage maternel ». En d'autres termes,

à essayer de la retrouver, ainsi que les autres objets d'amour, dans son imagination d'abord, dans les mots ensuite ». Julia Kristeva, *Soleil Noir*, p. 15.

elle l'empêche de devenir un homme et, de ce fait, signe *la mort de l'homme* à travers lui. N'est-ce pas là une autre forme qu'adopte l'injonction « supprimer le *H* » ?

Au terme de cette section, nous voyons que les enjeux mortifères de transmission de mère en fils modifient la structure du texte : associés à un attachement prolongé entre mère et fils, ils donnent lieu à des échanges restreints et exclusifs qui forment une boucle dans le roman.

QUATRIÈME PARTIE

QUEL PÈRE, QUEL FILS? LE TRICKSTERISME ET L'ÉMERGENCE DE L'*UNHEIMLICH*

Dans l'entretien avec Stanley Péan que nous avons cité auparavant, Suzanne Jacob faisait des commentaires très éclairants sur la façon dont *Rouge, mère et fils* illustre les questionnements actuels relatifs à la paternité et à ses impasses. L'auteure avouait qu'il esquisse une tentative pour trouver comment se constitue un père, c'est-à-dire un être en opposition au géniteur¹³⁷ ». À ce titre, Luc est le porte-parole d'un tel questionnement : en effet, il « pose la question dès le début : à travers tous ces hommes qui gravitent autour de ma mère – Lorne, Félix, Simon –, lequel est mon vrai père ? Existe-t-il un père imaginaire plus réel que mon père réel ?¹³⁸ ». En outre, il s'interroge concernant la reconnaissance des liens : « les hommes de ma mère sont-ils encore mes pères et dans quelle mesure le sont-ils ?¹³⁹ ». De telles questions ont partie liée, on le voit, avec la frontière désormais brouillée entre la famille et la société – phénomène contemporain s'il en est –, et dont la cause se résume en une phrase : « les liens du sang sont plus rares qu'autrefois¹⁴⁰ ». Ou, pour le dire autrement, Luc est préoccupé par le fait que « [l]e modèle familial ou organique ne fonctionne plus pour décrire un monde aussi décomposé¹⁴¹ ». En ce sens, s'il paraît légèrement nostalgique du noyau familial classique, il fait pourtant face à la réalité, comme les autres personnages du roman.

À l'instar des romans de Gagnon et Hébert, celui de Jacob représente la chute des repères traditionnels associés à la masculinité grâce à l'effondrement de la maison du père. Toutefois, à la différence de ses consœurs, l'écrivaine privilégie l'ironie au détriment du drame (*Le vent majeur*) ou de la tragédie (*Un habit de lumière*) pour l'illustrer. La forme qu'elle lui confère est originale par rapport celles-ci : le lecteur assiste en effet à la mise à mort symbolique du père au moment où

¹³⁷ « Suzanne Jacob : la voix de l'au-delà », propos recueillis par Stanley Péan, p. 1.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 1. Comme l'affirme Jacob : « C'est une question qui habite bien des jeunes d'aujourd'hui, ceux des familles éclatées, ceux qui ont connu plusieurs figures parentales dans un environnement très intimiste, différent de celui où a grandi la génération précédente ». *Ibid.*, p. 1.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 1.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 1.

¹⁴¹ Michel Biron, *loc. cit.*, p. 137.

il célèbre son cinquantième anniversaire. La prochaine section fera état de cette situation dans le roman de Jacob.

4.6. L'effondrement de la maison du père

J'étais touché par la simplicité avec laquelle notre père avait parlé de « la maison ». J'avais oublié la force de ce mot et je me suis dirigé vers lui, ce mot, qui me redonnait la place de fils que j'ai reprise et je suis devenu rapidement le partenaire, puis l'héritier de cet homme, notre père, sans avoir vraiment beaucoup d'efforts à déployer. Le commerce des voitures était solidement assis, il suffisait de laisser rouler. (*W*, p. 53)

Cet extrait issu du roman *Wells*, qui met à l'avant-plan le point de vue du fils, évoque avec une rare force la fonction que recouvre la maison du père pour tout fils. C'est là, en effet, que celui-ci est appelé à s'approprier la place qui lui revient. Mais à la différence du protagoniste masculin de *Wells*, qui devient « le partenaire, puis l'héritier » du père, Luc éprouve la difficulté de s'inscrire dans le sillage de Félix. On pourrait même avancer qu'au lieu de prendre sa place dans la maison du père, il s'y *perd* davantage, si tant est que la maison de Pointe-au-Chêne est le lieu où se produit la mise à mort symbolique de Félix.

Avant de le démontrer, il importe de préciser que la scène qui s'y rattache est l'une des plus importantes du roman. En celle-ci se concentrent à la fois les différents points de vue des personnages et le nœud de l'action – une action qui, sans être primordiale, assure néanmoins la cohérence de l'oeuvre. À cet égard, Biron affirmait justement que

[l]es [différents] points de vue [du roman] s'articulent autour d'un lieu central, la maison du père de Luc, dont on célèbre l'anniversaire. Située à l'exact milieu du roman, la scène de la fête permet d'orchestrer toutes les voix et de jouer à la fois sur la mobilité de chaque personnage, dont on suit longuement le départ, et sur l'unité du récit, une unité qui repose moins sur l'action ou sur l'espace que sur l'atmosphère, la couleur, le langage.¹⁴²

Dans le roman de Jacob, l'effondrement de la maison du père est représenté par trois éléments principaux : la nostalgie de Félix (une nostalgie liée à son inaccomplissement personnel), son refus de savoir ; enfin, la trajectoire erratique de Luc.

¹⁴² *Ibid.*, p. 137.

Félix et la nostalgie du passé

Si, comme on l'a vu plus tôt, le protagoniste qu'incarne Luc est un jeune homme en quête de repères pour définir la masculinité et la paternité, il est clair que le personnage de Félix est le représentant par excellence de la chute des repères traditionnels associée à ces deux dimensions de l'expérience de l'homme. En effet, Félix a adhéré aux idéaux de sa génération sans les remettre en cause, de telle sorte qu'il se retrouve, à cinquante ans, acculé à leur perte de vitesse. Or, il vit cette perte de repères avec difficulté, comme en témoigne la nostalgie qui l'habite. Sa nostalgie du passé s'exprime d'abord par le regard qu'il porte sur sa propre maison, une maison dont le caractère défraîchi illustre bien l'aspect vétuste de son propriétaire : « Refaire les peintures, oui, mais on ne retrouvera jamais ce rouge. Ce rouge a été cuit par le temps lui-même. Plutôt vendre, conclut Félix » (*RMF*, p. 112) La couleur rouge de la maison évoque ici le métissage et, par conséquent, la période de sa jeunesse où il vivait avec Delphine, une période qui semble l'avoir coupé de ses idéaux et de ses envolées lyriques :

les dix années passées avec Delphine n'avaient servi qu'à le couper définitivement de toute possibilité d'être entièrement là où il était, de coïncider avec les événements qui étaient les siens, avec les mouvements, les élans, les passions qui lui appartenaient. La vie avec Delphine avait créé et creusé une rupture entre lui et ses actes, entre lui et sa-destinée-la-rose-au-bois. (*RMF*, p. 117)

Cet extrait, dans lequel Félix associe sa « dérive » personnelle à sa vie passée avec Delphine, met en lumière le précédent : on peut en effet déduire que le « rouge » qu'« [il] ne retrouvera jamais » se rapporte au temps de sa jeunesse, à sa rencontre avec Delphine. De plus, le fait que cette couleur ait été « cuit[e] par le temps lui-même » renvoie au fait que Félix se retrouve blasé en raison du passage du temps. Dans ce contexte, la maison du père appartient au passé, aux rêves révolus ; bref, au domaine de l'imaginaire, auquel le passage du temps l'arrache davantage chaque jour. Dès lors, faut-il s'étonner que Félix évoque la possibilité de la vendre ? En définitive, il cherche à se débarrasser de cet espace illustrant l'avortement de ses rêves anciens ; un espace, donc, qui est dépourvu d'une dimension symbolique forte.

Sa nostalgie du passé s'exprime ensuite par son absence de réalisations, qui prend les allures d'un constat troublant à l'occasion de son anniversaire : « Cinquante ans. Le fait qu'il connaissait le repaire des tétras mis à part, de quoi pouvait-il se féliciter ? Il cherchait, mais de manière à chasser les pensées qui tentaient de tramer un petit bilan de ses réalisations » (*RMF*, p. 116) La

pauvreté de ce bilan est clairement illustrée par son incapacité à inventer de l'inédit, une incapacité qu'il partage avec Luc¹⁴³ : « Ne pouvait-il pas inventer une autre manière, du neuf, de l'inédit » (*RMF*, p. 117). Le passage suivant, dans lequel Félix semble désespéré de son propre parcours, est particulièrement évocateur du « vide » caractérisant son existence :

Atteindre un promontoire ou basculer dans un séisme, pourvu qu'il puisse considérer autrement le tracé de la route qui était la sienne, trouver en lui une hauteur ou une profondeur, clarté ou noirceur, d'où rompre avec sa petite idée qui était la petite idée de toute sa génération, d'où rompre avec son quant-à-soi qui n'était qu'une extrême dépendance à l'unanimité de l'ironie, du sarcasme, du cynisme de sa génération, en résumé, une dépendance à un snobisme banal imprégnant toute chose et se donnant, il se le disait, pour de la pensée. (*RMF*, p. 117)

Bref, ce passage lève le voile sur le déchirement intérieur du protagoniste, qui aspire à ce moment précis au recommencement, à l'élévation : « [...] à l'aube de mes cinquante ans, j'en arrive à appeler les ténèbres de toute la violence de mon désir de recommencer tous les savoirs, toutes les connaissances qui m'ont intégré de force en eux » (*RMF*, p. 123). Enfin, il est significatif que la nostalgie de Félix soit aussi celle d'un « paradis perdu » associé à sa propre mère. C'est bien l'image de celle-ci qu'il se remémore le jour de son anniversaire, au moment où il « s'enfon[ce] plus profondément dans son épaisse tristesse » (*RMF*, p. 125). Un passage du texte le démontre avec pertinence :

Quand il était enfant, certainement que cette tristesse s'appelait *cold cream*. Sa mère s'en enduisait le visage et les mains peut-être tous les soirs il ne savait plus, mais il se souvenait et ce n'était même pas un souvenir, c'était du présent tout à coup, ce rituel de sa mère, et l'odeur de cette crème et les gestes de s'en enduire ne faisaient qu'exalter sur les traits maternels la nostalgie d'un paradis perdu, ou était-ce l'espérance d'un paradis futur qui se ravivait sous l'effet de l'onction ? Le rituel se terminait par de longs soupirs qui descendaient sur Félix et l'enveloppaient. C'était comme si sa mère l'avait déjà perdu. (*RMF*, p. 125)

Il est intéressant de constater qu'à l'instar d'*Un habit de lumière, Rouge, mère et fils* reprend le motif de la nostalgie d'un paradis perdu associé à la mère qui renvoie au registre de l'odorat. Mais tandis que chez Hébert, la relation à la mère était intimement liée à l'odorat dans la perspective de la pureté originelle, d'un retour à une fusion précédant la naissance¹⁴⁴, elle évoque plutôt, dans

¹⁴³ À ce propos, nous renvoyons le lecteur à la description du personnage qui est faite dans la deuxième partie du présent chapitre.

¹⁴⁴ À ce sujet, le lecteur consultera la section du chapitre trois intitulée « Le Bain des Patriarches ».

l'extrait précédent, la perte à venir du fils – une perte qu'il évoque *a posteriori*. Tout se passe donc comme si Félix avait été l'enfant élu de sa mère, de sorte qu'il n'avait pu réellement se détacher de celle-ci pour devenir un homme et entrer dans la paternité (qui implique, justement, la remise en cause des illusions et des idéaux de jeunesse auxquels il se raccroche encore) ; cela, bien qu'il soit devenu le père de Luc. En ce sens, on pourrait dire à son sujet que, « s'il est certain que la paternité transforme sa vie, l'homme a du mal à assumer cette fonction si haute et à sortir de l'enfance¹⁴⁵ ». Quelques pages plus loin, cette hypothèse se trouve confirmée lorsque le lecteur apprend que « dans la famille Laurier personne n'avait jamais osé refuser quoi que ce fût à Félix » (*RMF*, p. 143). Cela, parce qu'« il était le premier fils. Pour leur mère, on ne pouvait pas s'opposer aux désirs du fils aîné, et même leur père, sans jamais protester, s'était soumis à la règle imposée par leur mère¹⁴⁶ » (*RMF*, p. 144). En somme, si Luc demeure rivé à sa mère et éprouve de la difficulté à devenir un homme, le roman montre qu'il en est de même pour Félix, son propre père. Cette similitude entre les deux personnages révèle un attachement prolongé à la mère dans les deux cas, attachement qui empêche le lien père-fils de s'approfondir, tout en brimant l'entrée dans le couple et la paternité pour chacun d'eux.¹⁴⁷

Le refus de savoir

À la nostalgie du personnage s'ajoute son refus de connaître l'histoire de sa propre maison. Deuxième élément attestant la chute de la maison du père dans le roman, celui-ci doit être entendu ici comme un refus d'en savoir plus sur sa propre histoire. Ainsi, à la question « quand donc allait-on se décider à aller trouver les vieux du village pour connaître l'histoire de la maison rouge ? » (*RMF*, p. 115), la réponse est claire, limpide : « Mais ce qui intéressait Félix, c'était justement tout le contraire d'en savoir plus long. Il ne voulait pas qu'il y ait d'archives » (*RMF*, p. 115). Ce refus de savoir ce qu'il en est du passé concerne aussi son fils Luc dont il oublie constamment l'âge exact (plus précisément, le moment de sa conception) : « Luc, vingt-sept ans donc que ça lui faisait

¹⁴⁵ Lori Saint-Martin, « Pères et paternité dans l'œuvre de Gilles Archambault », *Revue Voix et Images*, vol. XXXI, n° 2, Montréal, p. 69.

¹⁴⁶ Ces éléments apparaissent lors d'une discussion entre Delphine et Lisa dans laquelle celle-là demande à celle-ci « pourquoi, dès le début de son mariage avec Félix, elle avait accepté d'héberger la première maîtresse de Félix chez elle lors de son séjour à Montréal » (*RMF*, p. 143).

¹⁴⁷ Félix s'apitoie sur son sort et croit que sa vie avec Delphine l'a séparé de lui-même, tandis que Luc est en relation avec Rose mais vit pourtant avec Delphine ; de même, le père refuse longtemps de faire un enfant à Armelle, tandis que Luc envisage avec inquiétude sa paternité future.

– ou vingt-huit ? – [...] » (*RMF*, p. 114) ; « Félix imagina que Luc se sentait nul maintenant, non pas parce qu'il n'avait, à vingt-sept ans – ou était-ce vingt-huit ? – aucune idée de qui était Socrate [...], mais parce qu'il n'avait aucun sens de la repartie » (*RMF*, p. 120). Ces éléments, on le voit, tissent des liens entre Félix et la parenté de Delphine. À l'instar de celle-ci, en effet, il se caractérise par un refus de savoir qui rend compte d'un refoulement envers les origines et le passé. Dès lors, faut-il s'étonner que Félix ne pense rien de son fils, sinon qu'il lui rappelle son propre père ? L'extrait suivant le démontre bien :

Félix contempla son fils, n'en pensa rien, il rentra dans la maison pour se raser, se chausser, s'habiller. Maintenant, il en pensait quelque chose. Il pensait que décidément son fils ressemblait à son grand-père, même douceur et même obéissance sans muscle. Il s'éteindrait dans son sommeil à l'âge de soixante-deux ans. (*RMF*, p. 113)

On voit ici que Félix, qui ne démontre aucun intérêt envers son fils (il « n'en pens[e] rien »), rejette à travers lui l'image de son propre père – un père sur qui, rappelons-le, avait le dernier mot, et qui revient le hanter par-delà la mort : « pourquoi mon père mort est-il resté vivant dans ma tête, si la mort existe, pourquoi n'est-elle pas définitive, pourquoi ne raye-t-elle pas la mort de toutes les mémoires des vivants ? », s'interroge Félix quelques pages plus loin (*RMF*, p. 122). Au lieu d'ouvrir la voie à Luc en lui donnant la place de fils qui lui revient, il l'associe plutôt à son propre père en raison de sa moellesse inconditionnelle (« même douceur et même obéissance sans muscle »), de manière à l'inscrire dans une filiation masculine où règne la vacuité. L'allusion à sa mort future (« Il s'éteindrait dans son sommeil à l'âge de soixante-deux ans ») suggère en effet l'idée d'une vie sans grandes réalisations, marquée par une léthargie soutenue ; or, n'est-ce pas ainsi que s'est déroulée la vie de Félix, comme il le constate lui-même le jour de ses cinquante ans ? En d'autres termes, ce que Félix reproche à Luc n'est-il pas précisément ce qu'il se reproche à lui-même ? « Ainsi, en amont comme en aval, la paternité est inséparable de la responsabilité, du poids de la vie (l'existence commence pour moi ou à cause de moi), mais aussi de l'impuissance¹⁴⁸ ».

Dans *Rouge*, mère et fils se déploie une réflexion approfondie sur la relation père-fils, dont la richesse consiste à illustrer à la fois la perspective du fils et du père. Cette mise en scène du lien filial en question est exposée dans une séquence de baignade entre eux qui se déroule, encore une fois, le jour de l'anniversaire de Félix. Au cours de l'après-midi, celui-ci lance à Luc l'invitation

¹⁴⁸ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 57.

suivante : « – J'ai envie d'aller plonger dans l'eau glacée, dit Félix, tu viens ? » (*RMF*, p. 120). Faisant allusion au confinement des deux hommes dans l'univers maternel, leur plongeon dans l'eau glacée de la rivière *Rouge* fait référence, on l'aura deviné, à la fois à la *cold cream* dont s'enduisait la mère de Félix chaque soir et aux origines métisses de Delphine. La similitude entre les trajectoires respectives de Félix et de Luc, qui sont marquées toutes deux par une absence de réalisations importantes – qu'il faut entendre ici comme une difficulté d'*avancer* –, est évoquée par leur ressemblance physique : une fois sortis de la rivière, « [l]es deux hommes regardèrent leurs pieds. Ils remarquèrent qu'ils avaient les mêmes » (*RMF*, p. 121). Qu'ils demeurent endigués dans l'univers maternel, c'est-à-dire emportés par le mouvement de la mère/mer, cela ne fait aucun doute : ainsi, il n'est guère surprenant que lors de leur deuxième baignade, « ils nagèrent à contre-courant [...], et Luc fut à nouveau le premier arrivé, se sécha vite et se rhabilla. Félix s'accrochait contre le courant » (*RMF*, p. 121). En d'autres termes, tandis que Luc s'accommode de la force du courant (maternel), Félix tente désespérément de s'accrocher à ses illusions et à ses rêves déçus ; ainsi, il chemine à rebours du temps qui passe. Mais une telle lutte est vaine, voilà ce qu'il comprend enfin : « Dans la Jeep, il monta à la place du mort, abandonnant le volant à son fils » (*RMF*, p. 121). Une citation de Marthe Robert, à propos de la constitution du roman familial chez l'enfant, illustre bien la situation de Félix :

Obligé d'aller de l'avant sous peine de perdre le bénéfice de ses acquisitions, mais incapable de renoncer au paradis que malgré tout il croit encore éternel, il n'échappe au déchirement qu'en se réfugiant dans un monde plus docile à ses vœux, autrement dit en choisissant de rêver. C'est ainsi qu'il en vient à se raconter des histoires, ou plutôt *une* histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'explicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé ; et qui lui donne encore le moyen de se plaindre, de se consoler et de se venger, dans un même mouvement de l'imagination où on ne sait ce qui l'emporte en fin de compte de la piété ou du reniement.¹⁴⁹

Acculé à sa propre incapacité de transmettre un legs positif à son fils, Félix se tournera finalement vers son propre père, dont il a pourtant nié l'héritage : « Père, ton livre des Cantiques a été broyé. Me feras-tu entendre une ultime fois ce chant d'amour que je n'ai pas voulu transmettre à mon fils ? » (*RMF*, p. 159). Mais si la transmission de père en fils comporte des enjeux mortifères, comme nous l'avons vu, elle implique aussi un legs positif, la danse, qui métaphorisait le vide, l'absence de Delphine autrefois :

¹⁴⁹ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972, p. 46.

Lentement, au fur et à mesure qu'il danse, il découvre qu'il a appris à le faire, danser, danser seul dans la nuit, au-dessus d'un gouffre familial, danser en se glissant hors de l'enveloppe descellée des mots qui ne retiendront plus ni l'eau, ni le temps. Lentement, Luc devient l'homme qu'il regardait danser seul dans la maison que Delphine venait de quitter: Félix, son père. Ce n'est pas un souvenir, non, c'est un legs nulle part écrit du père au fils, la danse. (*RMF*, p. 214)

La trajectoire indéfinie de Luc

Le troisième élément qui rend compte de la chute de la maison du père dans le roman est la trajectoire indéfinie de Luc. Qu'il s'inscrive dans le sillage de son père, cela ne fait aucun doute. Comme son propre père, il refuse de se souvenir¹⁵⁰ : « Je ne me souviens de rien, dit Luc. Il paraît que la mémoire revient avec le temps, mais quand elle revient, c'est qu'on s'en va. À ton âge, tu dois commencer à avoir des souvenirs, non ? », demande-t-il à Félix (*RMF*, p. 129). Toujours comme celui-ci, il a tendance à se perdre entre le passé et le futur lorsqu'il s'inscrit dans le sillage de Rose : « Luc la suivait, apprenait à goûter la transe de l'absence de passé, de futur, cet immédiat explosif et anonyme d'une joie sur commande ou d'une peine inventée, peu importait » (*RMF*, p. 163). Ces exemples attestent que Luc demeure privé de sa place de fils. Il se maintient dans une position chancelante, qui est indiquée par son oscillation entre l'intérieur et l'extérieur de la maison du père : « Luc [...] avait retiré la moustiquaire du cadre de la fenêtre et s'était installé sur le rebord, les jambes pendantes au-dehors » (*RMF*, p. 114). S'il aspire justement à tracer sa propre voie au-delà de l'espace de la maison paternelle, il demeure pourtant tributaire d'enjeux mortifères qui l'empêchent de faire ses propres pas, comme l'indiquent ses « jambes *pendantes* » [nous soulignons] en dehors de ce lieu. Or, le fait qu'il n'ait pas trouvé sa place de fils dans cet espace est la raison pour laquelle il ne trouve pas sa place d'homme dans la société. Ainsi, Luc se promène entre des lieux qui dessinent sa trajectoire indéfinie : outre la maison de son père à Pointe-au-Chêne, il déambule entre l'Hôpital Notre-Dame, où il fait du bénévolat et le métro Berri-UQAM, où il quête parfois, jusqu'au restaurant *Valentine* situé au coin des rues Pie IX et Sainte-Catherine, où il travaille comme plongeur. En dehors de ces repères qui lui sont familiers, Luc chancelle : à titre d'exemple, une simple visite dans une « Grande Surface » suffit à le déstabiliser, à le placer devant un vide angoissant à l'image de celui qui caractérise son père :

¹⁵⁰ Ce refus de se souvenir, on le sait, fait allusion au meurtre qu'a commis sa mère.

En sortant de ces visites initiatiques, il ne savait plus sur quelle planète il habitait. Il était chaque fois au comble du dépaysement. Il se le disait, inutile d'aller se fourrer à Katmandou pour s'initier au néant quand le néant vorace l'attendait à cinq stations de métro de chez lui. Hélas, toutes les notes qui s'étaient accumulées dans son cerveau avaient sombré elles aussi dans le néant. Il n'avancait pas. (*RMF*, p. 48)

Privé de sa place dans la maison du père et dans l'espace social, Luc demeure assujetti à l'univers maternel. N'est-ce pas justement dans le sillage de ses ancêtres maternels « dispersés » et « éparpillés », comme on l'a vu plus tôt, qu'il s'inscrit lorsqu'il *se perd* dans ces lieux diversifiés qui le contraignent à « faire le mort » (*RMF*, p. 107) ? Ailleurs, son aptitude à se perdre est mise en évidence : « Rose demanda à Luc où il s'était perdu. Il avait l'air d'un enfant grippé ballotté par ses parents dans une fête foraine » (*RMF*, p. 163-164). En somme, privé d'une transmission positive de la part de Félix, d'une part, et assujetti au « cerclage maternel », de l'autre, Luc cherche la voie du père. C'est pourquoi, lorsque le Trickster lui dira : « – Tu es le fils de Delphine », il s'empressera de lui répondre : « – Mon père est Félix » (*RMF*, p. 272).

Un prénom ambigü

« Quelle que soit la langue, le nom du père, c'est l'innomable¹⁵¹ ». Dans cet ordre d'idées, on pourrait se demander : qu'en est-il du nom du fils, ou plus précisément de son prénom ? Celui-ci a de quoi retenir notre attention, en effet, en raison de son anagramme, qui n'est autre que « Cul ». Derrière l'obscénité qu'il recouvre – une obscénité attisée par l'humour –, ce prénom, qui est associé à la partie du corps humain ayant pour fonction d'évacuer les excréments, est hautement significatif. Preuve en est que le protagoniste ne cesse de le tourner en dérision : « culs et mouches, il va prendre un de ces élans, il va se catapulte sur la terre, il va se matérialiser » (*RMF*, p. 90) ; « Culs!, s'exclame Luc » (*RMF*, p. 94) ; « Culs! Il voulait bien que Rose le tanne à l'infini avec son "tu ne seras jamais un homme, ta mère ne t'a pas ceci, ta mère ne t'a pas cela", culs et mouches, mais pas en public, compris ? » (*RMF*, p. 58). Car, au fond, porter le nom de Luc, cela ne signifie-t-il pas « être un trou de cul » ? Or, voilà exactement le sens que revêt son prénom lorsqu'il affirme : « Je ne suis pas un homme » (*RMF*, p.48), et lorsqu'il apparaît convenu qu'« Il est nul, il est fou, c'est entendu » (*RMF*, p. 90). Que sa prétendue nullité soit associée à « l'entendu », cela ne montre-t-il pas qu'il demeure sous l'emprise du discours familial (maternel et paternel à la fois) ?

¹⁵¹ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 59.

D'un côté, son prénom métaphorise le déni des morts résultant du refoulement du métissage dans la lignée maternelle, dont les membres tentent justement d'évacuer la mémoire et l'histoire familiale. Aux noms des ancêtres oubliés répond ainsi l'effacement du fils, son « évacuation ». De l'autre, ce prénom exprime les enjeux mortifères de la filiation masculine. Cette signification associée à son prénom est encore métaphorisée par son parcours imaginaire dans une grande Surface, lieu faisant référence à la fois la perte des repères et le vide paternel, comme on l'a déjà vu :

Il poussait sa benne géante devant lui pour voir si à force de refaire le parcours à travers les montagnes d'objets, les tas, les accumulations, les étages, les masses, les blocs et les panoplies, à force de fouiller et de sonder, de se hisser derrière des colonnes de pneus, de se faufiler entre des frigos géants, sous des murailles de pain, de biscottes ou de lessive, pour finir par accoster à une caisse enregistreuse au guidon de cette benne géante qu'il transvidait dans le coffre arrière de la Tercel, il deviendrait un peu plus réel, un peu plus consensuel, un peu plus interactif, un peu plus contemporain. (*RMF*, p. 48)

Il est déterminant de constater que le devenir de Luc qui est évoqué dans cet extrait rappelle la description que Félix fait de lui et Rose, lorsqu'il s'assombrit à l'idée d'« être coincé avec ces deux-là, bien gentils, Rose et Luc, bien comme il faut, ni fidèles, ni citoyens, ni canadiens, ni québécois : indifférents, gentils, adorables, ouverts, béants, mondialisés » (*RMF*, p. 118). De plus, il n'est pas fortuit qu'une allusion à l'anagramme de « Luc » apparaisse dans un dialogue entre père et fils, après que Félix ait avoué à son fils l'avoir gardé en otage lorsque Delphine l'a quitté plusieurs années auparavant (il croyait alors qu'elle ne pourrait se séparer de son fils). Citons l'extrait où il en est question :

- [...] Luc, ce n'est pas un nom à donner à un gaucher.
- Tu expliques ? dit Félix.
- Les gauchers, les vrais,... commença Luc.
- Attends ! Dit Félix, ils lisent de droite à gauche et que donc, Luc...
- Bien vu. Est-ce que tu m'as eu pour la même raison ? Pour t'assurer d'avoir un otage sous la main ? demanda Luc (*RMF*, p. 132-133)

Cet extrait, dans lequel Luc reproche à son père de lui avoir donné un tel prénom, met à jour la violence inhérente aux liens père-fils. Le fait d'avoir été pris en otage, auquel s'ajoute celui d'« être un trou du cul » (selon la signification de son prénom), rend compte, pour le fils, de l'emprise paternelle. Tout se passe en effet comme si Luc ne cessait de lutter contre son propre père, contre le danger imminent qu'il représente face à sa vie. Danger contre lequel Rose le met en garde :

« Rose avait raison, il fallait qu'il lutte contre la tendance qu'il avait à se laisser prendre en otage. Il le voulait » (*RMF*, p. 164). La prochaine section examinera cet aspect attentivement.

Quel père, quel fils?

Selon Willy Apollon, « [l]a paternité n'a de sens que dans la mesure où une femme désire donner un nom (qui ne soit pas celui de son propre père ni celui du père de sa propre mère) et un père à un enfant, dans le cadre d'un projet social-historique¹⁵² ». Autrement dit, la paternité « suppose l'hypothèse ou la conception de la famille comme projet social-historique engageant un homme sur la parole d'une femme, et des enfants comme partenaires à part entière, dans un projet commun les articulant à une histoire sociale¹⁵³ ». Dans cet ordre d'idées, *Rouge, mère et fils* opère une transgression face à la constitution du père. En effet, le roman montre l'aporie résultant de l'absence de projet social-historique à la base de la paternité de deux manières : à travers la permutation potentielle des places symboliques de père et de fils, et par la division de la paternité en deux figures distinctes : le père et le géniteur.

En premier lieu, cette transgression concerne le brouillage des frontières symboliques entre Félix et Luc. Rappelons que le roman met en perspective les couples formés par Félix et Armelle, d'un côté, et Luc et Rose, de l'autre. Ceux-ci partagent une caractéristique commune : ils se questionnent à propos de leur entrée dans la parenté. Les deux femmes désirent un enfant, tandis que les hommes sont plus distants : Félix refuse de faire un enfant à Armelle, et Luc espère devenir père tout en craignant les implications de cette réalité. Or, l'idée que Luc devrait faire un enfant à Armelle, une idée partagée de plusieurs personnages, introduit des interrogations déterminantes concernant le sens de la paternité. Dans les extraits suivants, elle apparaît grâce aux personnages d'Armelle elle-même et de Frank, le beau-frère de Félix. C'est d'abord Armelle qui a cette idée saugrenue en désespoir de cause :

Trente-sept ans ! Si Félix ne se décidait pas, elle chercherait ailleurs. Elle avait déjà commencé à chercher ailleurs, mais comment le faire sans vagues ? [...] La fantaisie la plus inavouable qui lui traversait l'esprit, c'était qu'elle aurait pu faire appel à Luc. Inavouable, oui, mais vraiment simple, quoi ! Qui le saurait ? Luc. [...] Luc ne dirait rien, une tombe. (*RMF*, 136)

¹⁵² Willy Apollon, « La masculinité en butte à la paternité », *La différence sexuelle au risque de la parenté*, Revue *Savoir*, coll. « le Savoir analytique », Éditions du Gifric, Québec, 1997, p. 65.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 65.

C'est ensuite Frank qui avoue à sa conjointe Lisa, la sœur de Félix, après le souper d'anniversaire de ce dernier : « je trouverais plus normal qu'Armelle soit enceinte de Luc, vois-tu » (*RMF*, p.143). Aussi loufoque qu'elle paraisse, cette idée soulève des enjeux décisifs pour la parenté : non seulement elle suggère que Luc devrait prendre la place de son père en devenant père à son tour (ce qui est tout à fait légitime), mais elle suppose que c'est par le biais de la permutation des places symboliques de père et de fils que cette situation devrait se réaliser. On sait pourtant qu'un tel brouillage entre les places respectives de père et de fils pose des enjeux mortifères pour la filiation : se profile ici le refus de l'interdit de l'inceste, un refus est propre à la dénégation du métissage. On se rappelle en effet que « le métissage est bien ce qui marque le choix le plus exogamique, donc le renoncement le plus radical à l'inceste. La dénégation [du] métissage contien[t] donc en puissance une non-acceptation de l'interdit de l'inceste¹⁵⁴ ». Dans ce contexte, la pertinence de ce développement sur l'interdit de l'inceste est irrévocable : si Armelle n'est pas la mère de Luc, il n'en demeure pas moins qu'il la considère comme telle : « –Tu as été ma mère toi aussi, di[ra] Luc avec douceur » (*RMF*, p. 251).

Par ailleurs, s'il l'on suppose, avec Cady, que « [c]'est bien l'Amérindien qui incarne pour [les Français] la figure de l'altérité dont le maintien est la fonction du père¹⁵⁵ », force nous est de constater que l'idée selon laquelle Luc pourrait remplacer Félix dans ce contexte suggère le refus de l'altérité, l'abolition de la fonction du père. Dès lors, plusieurs questions restent en suspens : Comment le fils peut-il prendre sa place ? Est-ce en prenant la place de son père ? En devenant père ? Ou les deux à la fois ? Bref, à travers la mise en perspective de ces deux couples, le roman pose de nouveau la question : Qu'est-ce qu'un père¹⁵⁶ ?

4.6.1. Bête et mort

À l'instar du *Vent majeur* et d'*Un habit de lumière*, *Rouge, mère et fils* accorde une importance primordiale à la métaphore de la bête, qui a partie liée, ici encore, avec le travail de l'*Unheimlich*. Deux types de mort sont convoquées ici : celle qui est inhérente à « l'entendu » et celle qui annonce ou confirme une mort réelle. En premier lieu, la bête intervient sous diverses

¹⁵⁴ Patrick Cady, *loc. cit.*, p. 98.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁵⁶ En deuxième lieu, la transgression de la constitution du père se réalise lors de la rencontre entre Armelle et le Trickster, qui est l'une des scènes les plus folles du roman, et que nous analyserons dans une prochaine section.

formes dans les discours respectifs de Félix et de Luc, qui monologuent ensemble au lieu de dialoguer :

Les yeux égarés par la buse, Félix récita : « La perdrix cacabe, le cheval hennit, l'éléphant barrit...

—... et mon père maudit les banques », compléta Luc.

C'était un autre code entre le père et le fils, mais l'un comme l'autre aurait été bien en peine d'expliquer en quoi ce code donnait accès ou de qui ils en avaient hérité.

— Ouais, dit Félix. (*RMF*, p. 115)

De tels codes entre père et fils participent de l'« entendu » dans le roman. Dans leurs discours, la bête apparaît donc pour montrer que les échanges de paroles entre Félix et Luc se définissent, le plus souvent, comme un dialogue de sourds qui n'est pas simplement un jeu, mais une difficulté d'échanger. Ailleurs dans le roman, il est question du fait que père et fils n'ont rien à se dire : se retrouvant seuls, « le père et le fils Laurier tentèrent de s'inventer une conversation » (*RMF*, p. 129) ; bref, « pour ces deux-là, Félix et son fils, il s'agissait plutôt de se taire seul à seul que du contraire » (*RMF*, p. 134).

En deuxième lieu, la métaphore de la bête est un signe de mort : à cet égard, l'exemple le plus significatif est certainement le chant du huart, qui émerge quelques heures après le meurtre de Delphine. C'est Catherine, la cousine de Luc, qui raconte : « C'est là que j'ai entendu le chant d'un huart pour la première fois de ma vie et je te jure que c'est autre chose que de l'entendre sur les compacts de relaxation, je te jure. C'est vraiment l'appel, l'appel de la voix qui ouvre le passage entre les vivants et les morts » (*RMF*, p. 154). Toujours à l'occasion du meurtre, Delphine prétend avoir heurté une bête pour camoufler son délit : « d'une voix incroyablement douce, elle [...] a dit [à Luc] qu'elle venait de frapper un pauvre petit chevreuil », rapporte encore Catherine (*RMF*, p. 155). Fait important, le chant du huart revient à la fin du roman, comme pour commémorer la violence originelle du métissage : cependant, c'est Lorne, cette fois, qui en est l'instigateur. Il convient de citer ici le long extrait qui en rend compte, et qui clôt le roman :

Lorne enfin se leva, entra dans l'eau et, puisant à sa propre origine, il lança sur le lac la longue plainte du huart dont on ignore où et comment elle a été créée, ni au nom de quel mystère, de quel sacrifice ou de quelle irréparable justice. La plainte se diffusa et fut reprise en écho par toutes les Montagnes-Noires qui entouraient le lac. Delphine s'approcha de l'eau et tendit ses mains ensanglantées. Le Trickster vint la rejoindre et lui lava longtemps les mains. Puis, ils se reposèrent tous les quatre noués ensemble sur le sable, ayant reformé l'œuf de silence couvé par l'espérance de leurs ancêtres. Quand le soleil eut quitté le lac, ils se réveillèrent de leur sieste. « Du rêve que nous avons fait, dit le Trickster,

c'est un autre qui s'éveille. » Ils repartirent laissant derrière eux un sillage qui resta longtemps dans l'œil rouge de l'oiseau. (RMF, p. 281-282)

4.7. Le Trickster : un étranger inquiétant

L'apparition du Trickster¹⁵⁷ dans le roman met à jour l'*Unheimlich* qui caractérise le métissage. Ce personnage incarne en effet la figure de l'étranger, cet étranger inquiétant qui bouleverse les conventions pour faire jaillir un sens nouveau, qui demeure jusque-là crypté, non dit, occulté. Pour cette raison, il se distingue du père et du fils du roman, qui sont tous deux inaptes à faire surgir de l'inédit, comme on l'a vu plus tôt. Comme l'a souligné Eibl, il s'agit d'« un personnage fort complexe¹⁵⁸ » : « tel un *deus ex machina*, [il] entre dans le roman au moment même où les différentes histoires mises en place commencent à former un ensemble de nœuds inextricables » ; pourtant, il « n'est pas un dieu-trickster, mais un certain Jean Saint-Onge doté d'une histoire et d'une expérience "humaines"¹⁵⁹ ». Au fil du texte, le lecteur apprendra que Jean Saint-Onge a grandi sur le Plateau Mont-Royal, surveillé par des parents méfiants à l'égard de tout, y compris de leur fils, qui a commencé à jouer du piano à l'âge de quatre ans. À dix-huit ans, il est parti planter des arbres dans l'Ouest canadien, où il s'est dégagé de la méfiance de ses parents, et à son retour au Québec, il était pourvu d'un totem, le carcajou. Au moment où il apparaît dans le roman, il est décrit comme « un homme jeune à casquette rouge vif » (RMF, p. 140) qui est « magnifique » (RMF, p. 141). En réalité, le Trickster s'avère être un petit voleur de grands chemins, comme son surnom l'indique, ce qui l'apparente au carcajou, « communément considéré comme un animal agressif et dangereux¹⁶⁰ ». Fait important, « c'est en tant que Trickster dans toute sa dimension mythologique que Jean Saint-Onge intervient dans l'histoire et en change l'issue¹⁶¹ ».

¹⁵⁷ À propos de la figure du Trickster, le lecteur consultera, parmi d'autres, les ouvrages suivants: William G. Doty, « A Lifetime of Trouble-Making: Hermes as Trickster », dans William J. Haynes et William G. Doty (dir.), *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997, p. 60-63 ; et Karl Kerényi, « The Trickster in Relation to Greek Mythology », dans Paul Radin, *The Trickster. A study in American Indian Mythology. With Commentaries by Karl Kerényi and C. G. Jung*, New York, Schocken, 1972 [1956], p. 171-191.

¹⁵⁸ Doris G. Eibl, *loc. cit.*, p. 97.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 98.

Pour cette raison, il inscrit dans le roman une tradition de légendes amérindiennes¹⁶² dans lesquelles il apparaît à travers diverses figures, telles que le Corbeau, le Coyote, l'Araignée et le Lièvre. De cette manière, il revêt les caractéristiques qui sont propres à l'animal auquel il s'apparente. Mais il y apparaît aussi comme « une sorte de survenant¹⁶³ » qui fréquente les Hell's. En cela, il rappelle le protagoniste du roman *Le survenant* de Germaine Guèvremont, qui peut être qualifié de « personnage métis emblématique¹⁶⁴ ».

Selon Patrick Cady, ce roman « a montré que le refoulé collectif tentait toujours de faire retour¹⁶⁵ », d'une part à travers le personnage du Père Didace, qui rejette avec virulence les Antaya, membres de la famille de sa femme décédée et d'autre part, par le sacrifice dont le métis fait l'objet dans la fiction¹⁶⁶. On retrouve des éléments analogues dans *Rouge, mère et fils*, où d'un côté le refoulement du métissage caractérise la parenté de Delphine et de son ex-conjoint Félix et où, de l'autre, c'est un personnage ayant des origines métisses, Delphine, qui commet le meurtre d'un homme blanc incarnant l'envers de la loi. Mais qu'entend-on exactement par « étranger » ? Écoutons Cady à ce propos :

L'étranger est, pour un peuple donné, celui qui n'a pas participé au meurtre du père et à son renoncement qui ont fondé ce peuple. Tout étranger est donc fantasmé comme coupable potentiel, bouc-émissaire désigné, dangereux puisque n'ayant pas renoncé à la violence originaire, mais, étant fantasmé comme non soumis au refoulement de cet événement fondateur, il est aussi supposé savoir résoudre l'énigme qui nous maintient collectivement dans une difficulté de vivre.¹⁶⁷

¹⁶² Eibl note à juste titre que « la figure du Trickster apparaît également dans les légendes africaines, polynésiennes, australiennes et autre ». *Ibid.*, p. 98, note 4.

¹⁶³ Suzanne Jacob, « La voix de l'au-delà », p. 1.

¹⁶⁴ Patrick Cady, *loc. cit.*, p. 86.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 86-87.

¹⁶⁶ « Dans la peinture même de sa fragilité et de sa différence, Amable est bien moins réussi que les autres personnages. Le métis subit le refoulement collectif jusqu'à être, non seulement mis à mort dans la fiction, mais sacrifié dans son traitement littéraire. [Bref], Germaine Guèvremont ne valorise le métissage que lorsqu'il s'incarne dans la force d'un Survenant, force qui est la valeur absolue pour le père Beauchemin et le critère d'appartenance à la "race" ». *Ibid.*, p. 88.

¹⁶⁷ Patrick Cady, *loc. cit.*, p. 88. Fait intéressant, Cady soutient l'hypothèse que de tels éléments étaient déjà présents dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle. Cette tragédie présente Apollon comme « le premier autre dont l'oracle est supposé énoncer la vérité sur le destin d'Œdipe » (Patrick Cady, *loc. cit.*, p. 88). C'est pour fuir ce destin qu'Œdipe devient nomade. Lorsqu'il conquiert le trône de Thèbes, il est l'étranger qui, croyait-on, avait répondu à la Sphynge qui terrorisait la ville. Plus tard, lorsqu'une malédiction s'abat sur Thèbes, de telle sorte que la vie ne s'y reproduit plus, Tirésias apparaît comme le deuxième étranger à qui les habitants de la ville s'en remettent pour obtenir leur délivrance.

De telles caractéristiques sont présentes chez le Trickster. En effet, celui-ci est d'abord montré comme un homme dangereux (il s'en prend aux passants pour les voler) qui échappe aux règles sociales (son style de vie, empreint de nomadisme, s'oppose en tous points aux conventions). Qu'il n'ait pas participé au meurtre du père, cela est esquissé de façon ironique dans une scène où, à la recherche d'un endroit pour dormir, il affirme à Luc : « je vais me trouver une petite veuve. Il y en a partout, des petites veuves, une vraie mine d'or » (*RMF*, p. 167). En d'autres termes, s'il n'a pas participé à ce meurtre, c'est parce que le père est déjà mort. De plus, il est capable de résoudre l'énigme qui maintient Luc dans une difficulté de vivre, car il lui apporte des réponses. Ainsi, lorsqu'il apprend la mort du frère de Luc¹⁶⁸, il lui fait don du récit du rituel de deuil des Outaoïas, « rituel grâce auquel un homme ayant perdu son frère peut retrouver la paix¹⁶⁹ ». L'extrait suivant en rend compte :

Veux-tu que je te raconte, dit l'homme, comment ça se passait en seize cent cinquante quand un Outaoïas perdait son frère aîné ? [...] Pour commencer, aucun homme Outaoïas n'a le droit de pleurer, ça fait partie du jeu. Alors qu'est-ce qu'il fait ? Il se met à nu, il se barbouille le visage de charbon, il se dessine un trait rouge sur chaque joue, il prend son arc et ses flèches et il traverse le village en chantant une chanson lugubre de la voix la plus enragée possible, et il se met à courir partout comme un perdu qui veut tirer sur le premier homme qu'il va rencontrer. C'est une séance, il faut le comprendre, une séance pour que sa peine soit vue et entendue par tout le monde, tu vois, et dès que les gens ont compris, ils s'entendent entre eux pour faire un cadeau au mort, pour que le frère aîné mort apaise le cœur révolté de son frère cadet vivant. (*RMF*, p. 168)

En ce sens, on comprend que la rencontre entre les deux hommes sera déterminante dans le roman : « Le "Trickster" [...] parlera [à Luc] d'au-delà de la scène où [il] joue. C'est pourquoi Luc doit, du coup, cesser ses jeux car on lui parle d'autre chose¹⁷⁰ ». Pour Luc, qui cherche un modèle masculin auquel il pourra s'identifier – ce modèle ne pouvant être Félix ou Lorne –, le Trickster représente un symbole de liberté et de vérité à la fois : « orphelin »¹⁷¹ (*RMF*, p. 276), il a construit

¹⁶⁸ « – Mon frère est mort vers deux heures cette nuit, dit Luc, l'engoulement a crié dans la forêt », apprend Luc au Trickster (*RMF*, p. 165).

¹⁶⁹ Doris G. Eibl, *loc. cit.*, p. 101.

¹⁷⁰ Suzanne Jacob, « La voix de l'au-delà », p. 1.

¹⁷¹ « Lui aussi, se dit-il, il aurait aimé, tellement aimé avoir une mère. Il avait eu une gardienne ». *RMF*, p. 276.

sa propre trajectoire, il a pris en main sa destinée¹⁷² ; de plus, il ne refoule nullement ses origines métisses. À ces caractéristiques s'ajoutent sa jeunesse et sa beauté, qui le rapprochent de Luc : « il aurait pu être son frère » (*RMF*, p. 164). Rapidement, donc, les deux jeunes hommes se nouent d'amitié. Le Trickster lui donne un nouveau nom, « Lucké » (*RMF*, p. 171), qui signifie « chanceux ». L'extrait suivant en rend compte : « Tu bois pas, Luc ? Luc, c'est pas ton nom, ça ? T'as pas un autre nom ? Lucké, j'veis t'appeler Lucké. Tu bois pas, Lucké ? » (*RMF*, p. 171). Ce surnom l'arrache à l'univers parental, où il était tantôt le « Louka, Loukachkaïa chéri » (*RMF*, p. 31) de sa mère, tantôt un nul à l'image de son père, c'est-à-dire un « trou du cul », selon l'anagramme qui caractérise son prénom (« Cul »/Luc). En ce sens, il confère au protagoniste une force positive dont il était dépourvu auparavant, tout en l'inscrivant dans un lien « fraternel » marqué par une solidarité masculine. Eibl a donc tout à fait raison d'affirmer que

[l]e Trickster/Jean Saint-Onge, tout comme le « tricksterisme » plus généralement à l'œuvre dans *Rouge, mère et fils*, déploie une énergie transgressive qui mène les personnages à poser les bonnes questions face aux « secrets » du « foyer » qui les inquiètent, ces histoires reniées qui, tout en fondant une obscure familiarité entre les personnages, les tiennent à distance les uns des autres. La restitution des histoires, qui est en même temps la restitution du passé individuel et collectif et par cela même l'ouverture d'un espace d'avenir, permet aux personnages de se reconnaître eux-mêmes et de se reconnaître mutuellement. Elle est la condition même de la guérison.¹⁷³

En outre, lorsqu'elle souligne que grâce à sa fonction de guérisseur, le Trickster « permet à l'intrigue [...] de passer d'une histoire d'où les histoires sont absentes et où ne figurent que sous forme du *Unheimliche* à une histoire nommant les histoires du métissage des cultures amérindienne et chrétienne¹⁷⁴ », Eibl cerne avec justesse le rôle significatif du Trickster dans le roman. Ce rôle peut être défini comme celui d'un « passeur », au sens où il réhabilite la transmission du métissage du côté de Luc. Un extrait issu de la fin du roman l'expose ainsi :

Yeux indigo de Luc dans les yeux d'ambre du Trickster, nuit centrale, quai de gare cerné de profondes montagnes, nids de tétras, nuit et ténèbres de frimas couronnant les violettes et la fleur du gingembre sauvage, cris, chasse, rose hâtive déchiquetée par les lames du grand-duc, enfants mutilés de la Sierra Leone, je réclame, dit le regard indigo [Luc], mon

¹⁷² L'extrait suivant en rend compte : « L'homme conduisait sans y penser, comme s'il planait au-dessus des contingences qu'il avait appris à surmonter » (*RMF*, p. 165), attitude qui l'apparente au personnage de Delphine.

¹⁷³ Doris G. Eibl, *loc. cit.*, p. 99.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 99.

héritage d'histoires et de phrases, tu réclames, répond le regard d'ambre, ce qui est caché dans ton propre sang, tu as hérité d'une surveillance et tu en as fait un refus, tu es devenu tout un peuple de refus et sur ton dos, le poids d'un interminable portage dont les nourritures sont périmées, tu n'en peux plus. (RMF, p. 272)

En somme, le Trickster est *le* modèle masculin qui réconcilie Luc avec ses origines métisses. Par ailleurs, il est aussi celui qui rétablit la figure du père dans le contexte du mélange des mémoires et le brassage des cultures. Voilà ce dont rendent compte les paroles suivantes, qu'il adresse à Delphine :

À l'instant même où nous nous parlons, au Kosovo, par exemple, toutes ces femmes qui n'ont pas pu ou qui n'ont pas voulu avorter après les viols qu'elles ont subis passent leur jour et leur nuit à imaginer ce qu'elles cacheront ou révéleront le jour à l'enfant qu'elles portent. Tutsis, Hutus, même récit, Tchétchènes, Kosovars, même récit, alors je me dis : qui a été, qui est, qui sera le père, tout au long du temps, c'est une histoire qui est toujours à recommencer, c'est ce que je me dis. Je me dis que je suis le grotesque, comme tu dis, géniteur et qu'Armelle m'a choisi comme à la foire agricole on choisirait un étalon. Bon. Mais aussi loin que je veuille m'enfoncer dans la nuit contre laquelle tu cognes, le père sera là où tu auras adopté l'histoire inventée pour ta survie, et cette histoire ne sera jamais l'histoire d'une seule mère ou d'un seul père, mais l'histoire d'une communauté à laquelle viendront se tisser et se coudre les histoires individuelles. (RMF, p. 273-274)

En définitive, là où le refus de l'histoire qui est associée au déni des morts dans la lignée maternelle exprime le refoulement du métissage, là où le refus du père reproduit celui-ci sous une forme nouvelle, le Trickster représente un symbole de vérité et de liberté qui renvoie au mélange des cultures, mais aussi à la violence de l'histoire. En cela, il restaure l'ordre du sens ; en cela, il joue un rôle véritable de père¹⁷⁵. En un certain sens, on pourrait dire, avec Cady, que sa faculté de révéler l'*Unheimlich* montre que ce dont témoigne « [l]e refoulé, c'est que l'étranger est en nous, qu'Edipe est un enfant du pays¹⁷⁶ ».

¹⁷⁵ « C'est comme si, finalement, il y avait eu une transmission pour le "Trickster", clairement et obscurément. Il rapporte les morts, ce lieu qui manque, cet endroit dont Delphine dit, dès le début, que si on n'a pas ses morts, on ne peut pas promettre. C'est le lieu où est ancrée la promesse, le futur. À partir du moment où quelqu'un est privé complètement de ses morts, quelle promesse peut-on faire ? C'est donc la question qui va courir partout dans le roman ». Suzanne Jacob, « La voix de l'au-delà », p. 2.

¹⁷⁶ Patrick Cady, *loc. cit.*, p. 88.

4.7.1. Père ou géniteur?

« Refusée, redoutée, imposée, illégitime, la paternité est pourtant bien réelle¹⁷⁷ ». Mais si le Trickster représente un modèle masculin associé à la force et la clandestinité, ce qui fait de lui tout le contraire d'un homme fragile ou indécis (ces caractéristiques se rapportant plutôt à Luc), comme nous l'avons vu, il n'est cependant pas à l'abri de l'imprévu. Agent révélateur de l'*Unheimlich*, Jean Saint-Onge est aussi exposé à son émergence, qui survient dans le contexte de la paternité. C'est ce qui est clairement démontré dans la scène où il fait la rencontre d'Armelle, moment où il se retrouve pris à son propre jeu. Résumons-la ici : c'est lorsque Armelle, la conjointe de Félix qui désire éperdument avoir un enfant – à l'opposé de celui-ci – se dirige vers la maison de Félix, avec une cargaison de homards dans la voiture, qu'un étranger l'intimide et lui demande son argent. Après quelques minutes, où elle a pris connaissance de la beauté du jeune homme, Armelle accède à sa demande en lui proposant un échange dont les modalités demeurent obscures : le lecteur en sera informé plus tard, par le biais du récit abracadabrante qu'en fera le Trickster à Luc. Elle consent à lui donner tout ce qu'elle possède à une condition précise : en échange des deux cents dollars qui se trouvent dans son porte-monnaie, il lui fera un enfant dans le cimetière bordant la route. En dépit de son caractère drôle et inusité, cette scène introduit d'importantes interrogations concernant la paternité. En effet, si la paternité ne peut se réduire à la dimension légale, ou encore à la dimension biologique qui la constituent, comme nous l'avons vu précédemment, que dire de cette situation, dans laquelle Armelle fait du Trickster le géniteur de son futur enfant ? À cet égard, elle précise : « – Géniteur que je demande, pas père, le père est trouvé depuis longtemps » (RMF, p. 173). Son action est donc le fruit d'une transgression pour deux raisons : en faisant un enfant sur le silence des morts, « elle cherche ainsi à duper – "to trick" – le silence autour d'un passé renié¹⁷⁸ » et prend le Trickster à son propre jeu. De plus, elle est l'instigatrice de la mort du père symbolique à travers les figures du Trickster et de Félix, comme en rendent compte la scène évoquée et celle du souper d'anniversaire de celui-ci.

On ne saurait illustrer de façon plus réussie la célèbre formule « *pater incertus, mater certissima* » signifiant que « [l]e père est aussi incertain que la mère est certissime¹⁷⁹ » en faisant ressortir la distinction toute contemporaine entre le père et le géniteur. Pour cette raison, ces

¹⁷⁷ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 57.

¹⁷⁸ Doris G. Eibl, *loc. cit.*, p. 107.

¹⁷⁹ Jacques André et Catherine Chabert (dir.), *L'oubli du père*, quatrième de couverture.

séquences du roman sont deux excellents exemples de la façon dont l'*Unheimlich* s'y manifeste, de manière à produire un sous-texte (un double texte) à partir d'un travail étoffé sur le signifiant. En effet, c'est en faisant du « homard » un symbole d'« homme mort » que ce double texte se donne à lire. Signalons d'abord que l'invitation d'Armelle, aussi excitante qu'elle soit, accule finalement le Trickster à sa propre défaite en tant qu'homme. Si les relations sexuelles qu'ils ont ensemble dans le cimetière rendent compte d'une transgression face au passé renié, comme nous venons de l'examiner, on peut également y voir, chez le Trickster, une venue à la paternité qui échoue. Ce dernier, en devenant un géniteur, signe la mort du père à travers l'échec de sa propre paternité. Il n'est certes pas fortuit qu'une fois l'acte terminé (pour la troisième fois), Armelle lui donne deux homards en prime. « Je suis resté là, complètement gelé, sur une tombe, à sucer des pattes de homard pour me remettre de ce qui venait de m'arriver. Je ne le croyais pas » (*RMF*, p.173), dira-t-il à Luc. Cet extrait rend compte de manière très imagée de la mort en question : celle-ci est évoquée par l'état dans lequel il se retrouve (« complètement gelé », expression qui renvoie, dans ce contexte, à un corps mort), par le lieu où il se situe (« sur une tombe », ce qui préfigure son décès) et par son action (il « suc[e] des pattes de homard », ce qui suggère l'incapacité d'avancer caractérisant l'homme mort qu'il est désormais). Bref, cet extrait illustre le personnage en train de consommer sa nouvelle condition de géniteur, une condition qui le plongera dans une profonde réflexion ensuite : « ça me travaille, comment ça devient des enfants, ça te travaille pas, toi, comment ça devient des yeux, des mains, des cheveux ? » (*RMF*, p. 175), demandera-t-il à Luc. Bref, on pourrait dire, avec Lori Saint-Martin, « [c]'est bien pour cela que la paternité fait peur : parce qu'elle rend responsable. Père, on est à jamais fautif, coupable, *engagé*. En somme, elle exige qu'on se transforme en adulte, qu'on quitte l'enfance où l'on s'occupe de vous [...] pour s'occuper de quelqu'un d'autre¹⁸⁰ ».

4.7.2. Le meurtre symbolique du père

À cet homme acculé à sa propre mort en raison de la paternité s'en ajoute un second. Le geste d'Armelle, qui donne au Trickster deux homards, indique clairement la présence non pas d'un, mais bien de deux hommes morts dans le récit, l'autre étant... Félix lui-même. En effet, bien qu'Armelle assigne à celui-ci une place de père, tout se passe comme si elle l'acculait également à devenir un « homme mort » en raison de la tromperie dont il devient la victime. La scène de son

¹⁸⁰ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 56.

souper d'anniversaire est très éloquente à cet égard. Parce qu'elle apporte une cargaison de homards destinée à figurer au menu, Armelle est tout autant l'instigatrice d'une célébration particulière, celle de l'homme mort que devient Félix à l'occasion. Et, comme s'il se doutait de quelque chose qu'il préférerait taire, Félix accepte de faire à sa compagne un enfant le soir même ... ce qui est pour le moins étrange (mais fort peu inquiétant) ! Voilà tant d'effets de l'*Unheimlich* dans le roman, qui découlent du tricksterisme qui s'y déploie. Que la consécration de son geste soit une grande réussite, cela est clair. Après le souper, les convives sont unanimes : ils « allaient tous adopter le poissonnier d'Armelle » (*RMF*, p. 141).

Par ailleurs, la mort symbolique de Félix est évoquée par certains éléments qui précèdent ou suivent le souper en question. Quelques heures avant de fêter son anniversaire, il sombre dans un silence qui s'apparente à celui des morts : « il n'avait eu besoin que de silence, que d'un parfait silence, pour dormir la nuit qui allait marquer le passage de la quarantaine à la cinquantaine » (*RMF*, p. 113). Ailleurs, on apprend que ce silence survient lorsque le personnage est en proie à une violence très intense : « Ce désir d'une autre perception des choses [...] était d'une telle violence que Félix aurait tout cassé autour de lui si ce désir ne s'était pas transformé en cette inertie lourde, en ce silence épais que la musique avait pour fonction de rendre supportable » (*RMF*, p. 122). Or, si l'on examine attentivement le texte, on constate que la mise à mort de Félix est intimement liée à une scène originaire entre père et fils, dans lequel celui-là aurait un pouvoir de vie et de mort sur celui-ci¹⁸¹. Examinons l'extrait du roman qui en rend compte. C'est à la fin d'un repas festif de homard arrosé de champagne qui a lieu, encore une fois, le jour de l'anniversaire de Félix, que se produit ce dialogue :

- J'ai peur de toi, dit Luc, banal.
- De moi ! s'exclama Félix.
- Je ne peux pas dire si j'ai toujours eu peur de toi puisque je ne me souviens pas d'avant, mais je sais que j'ai peur de toi toujours. C'est banal, dit Luc.
- Tu es sûr que c'est le bon mot ? dit Félix.
- Banal ? demanda Luc.
- Non, peur, dit Félix.
- Oui, c'est le bon mot, j'ai peur que tu me tues, c'est banal, dit Luc. (*RMF*, p. 130)

¹⁸¹ Une scène originaire entre père et fils est donc présente dans deux de nos romans traitant des rapports mère-fils, à savoir *Un habit de lumière* et *Rouge, mère-fils*.

À l'instar d'*Un habit de lumière*, le roman expose donc une scène originale révélant que le lien père-fils est marqué par des enjeux mortifères qui sont encore plus graves que ceux associés à la relation mère-fils. Mais si, à la différence du roman hébertien, celui de Jacob ne comporte nulle dimension tragique, de telle sorte que ces enjeux négatifs se trouvent « domestiqués » par les personnages, il est intéressant de constater qu'il reprend le motif du bain de purification comme condition préalable à la mise à mort du père. Car, pour meubler l'attente nécessaire à la préparation des homards par le poissonnier, « Armelle choisit de rentrer chez elle prendre un bain » (*RMF*, p. 135). Or, c'est à ce moment précis qu'elle apprend la mort de sa propre mère (*RMF*, p. 136) par son frère, mort réelle à laquelle succédera la mort symbolique de Félix : toutes deux répondront, chacune à sa manière, à la perte de la mère.

Enfin, deux autres indices, qui surviennent après le fameux souper d'anniversaire de Félix, confirment l'hypothèse de sa mise à mort symbolique. Le premier est perceptible dans l'extrait suivant : « Après le départ des trente-six invités – combien y en avait-il eu au juste, et était-ce exactement les mêmes qui auraient assisté à ses funérailles s'il s'en fût agi ? [...] » (*RMF*, p. 156). Dans cette citation, l'analogie entre l'anniversaire et la mort du personnage est percutante. Plus qu'un simple rapprochement, elle est posée comme un possible : preuve en est qu'au lieu d'être projetée dans le futur (auquel cas on lirait « serait-ce exactement les mêmes qui assisteront à ses funérailles ? »), elle est associée à l'usage du mode conditionnel (« qui *auraient* assisté à ses funérailles s'il s'en fût agi ?). À cela s'ajoute la légende amérindienne associée au cri de l'engoulevent : « Ce fut l'engoulevent qui eut raison du barrage. Son cri déclencha une crue d'images, avec en prime la voix de Delphine : "Les Sioux croyaient qu'un homme mourait chaque fois qu'un engoulevent finissait de chanter" » (*RMF*, p. 157-158). Dans ce contexte, les paroles de Delphine confirment la mort symbolique de Félix dont Armelle est l'instigatrice, ce qui fait écho au meurtre du Hell's Angels commis autrefois par Delphine. Si ces deux morts d'hommes (l'une réelle, l'autre symbolique) provoquées par des femmes comportent des enjeux divergents, toutes deux révèlent pourtant la violence fondatrice des liens filiaux, une violence qui est associée, dans les deux cas, aux origines métisses des mères¹⁸².

À la lumière de ces développements, on voit que si la paternité est d'abord et avant tout symbolique, elle demeure fragilisée en raison de l'incertitude fondamentale qui la caractérise.

¹⁸² On apprend qu'Armelle a des origines métisses dans un dialogue entre elle et Luc qui a lieu après qu'elle ait rencontré le Trickster : « – Je ne t'ai jamais dit que mon arrière-grand-père était un Noir ? Je pourrais avoir un bébé noir, ou alors un tout blond et presque crépu comme Yves, ou encore un presque comme toi, avec des yeux légèrement bridés, pour que vous soyez sûrs d'être des frères. Vous auriez du chinois tous les deux » (*RMF*, p. 249).

Dans ce contexte, où la parole de femme joue un rôle de première importance, le roman introduit de nouveaux questionnements concernant l'éthique des mères. C'est bien là une question fondamentale à laquelle la paternité se bute : sur ce point, le roman ne laisse planer aucun doute. Lorsqu'Armelle assigne à Félix une position de père en ayant secrètement recours à un géniteur, le Trickster, son action fragilise la position masculine, comme le montre le désarroi dans lequel sont plongés le Trickster et Luc. Que l'homme doive pourtant faire face à l'incertitude, qu'il doive l'accepter, cela est montré à travers le personnage de Luc, qui désire entrer dans la paternité en dépit du fait que Rose le discrédite sans cesse lorsqu'elle affirme : « Tu n'es pas un homme ».

En somme, dans *Rouge, mère et fils*, Suzanne Jacob propose une représentation originale du rapport mère-fils, qui est intimement lié à la question du métissage, et où la transmission intergénérationnelle et transgénérationnelle pose des enjeux de taille. Si Delphine transmet à son fils une langue et des jeux qui lui offrent un sursis, en revanche, ceux-ci définissent un « cerclage maternel » dans lequel le fils demeure reclus. Par ailleurs, le roman monte bien l'insuffisance du paradigme identitaire pour une étude approfondie des liens filiaux, puisque la formule « supprimer le H », qui se transmet de grand-père en petite-fille puis de mère en fils, est mis en acte à travers la mort de l'homme. Là réside le « texte fantôme » dont parlait Jean Anderson.

Enfin, c'est à travers la remise en cause de la paternité, dans ses dimensions symbolique et biologique – sujet contemporain s'il en est –, que Suzanne Jacob illustre la chute des repères traditionnels de la masculinité dans *Rouge, mère et fils*. En mettant en scène des personnages masculins qui font face, de près ou de loin, à l'abîme sur lequel s'ouvre la paternité, un abîme au-dessus duquel il s'agit de construire un fil ténu, tendu, grâce au don des signifiants d'une femme qui accepte de passer par le désir de l'Autre (l'homme), l'auteure ouvre la voie à une nouvelle réflexion sur le rapport mère-enfant dans la fiction des femmes québécoises.

CONCLUSION

Tout au long de notre lecture des rapports entre mère et fils, nous avons dégagé les enjeux créateurs et mortifères dans la mise en scène des subjectivités maternelle et filiale, en montrant que leur complexité ne sauraient être réductible à un malaise identitaire. Perçue à l'origine de cette recherche comme une relation où se manifesteraient diverses tensions, à la fois négatives et positives, la relation entre mère et fils a été, dans cette thèse, le moyen par lequel nous avons interrogé l'émergence d'un nouveau dialogue entre les sexes et les générations dans l'écriture des femmes québécoises. Dans le but de prendre acte des enjeux créateurs et mortifères qui sont convoqués dans l'écriture de la relation entre mère et fils dans la fiction féminine, nous allons maintenant discuter des différences et des similitudes entre les trois romans, dans lesquels la question centrale qui a retenu notre attention est abordée de manière très divergente. Cela nous amènera ensuite à interroger les spécificités de la relation mère-fils, que nous mettrons en parallèle avec les autres relations parentales qui sont illustrées dans ces romans.

Dans l'introduction de notre thèse, nous avons suggéré que la relation en cause était un moyen d'illustrer à la fois une « maternité enfin définie *par les femmes*¹ » et le « passage de la différence au différend² » qui constitue – rappelons-le –, l'un des enjeux décisifs de l'époque moderne. Nos analyses ont effectivement montré que ce passage implique des bouleversements, des tensions et des déchirements découlant entre autres d'une perte de repères associée à la masculinité traditionnelle, qui était illustrée dans les œuvres par l'effondrement de la maison du père (sous une forme chaque fois différente). Cet effondrement, on le sait, fait écho à la mise à l'écart du père dans la triangulation familiale. Si ce phénomène est un trait dominant de la relation mère-fils dans l'écriture des femmes québécoises depuis plusieurs décennies, comme l'a révélé la recherche préliminaire que nous avons effectuée dans un corpus composé d'une trentaine d'œuvres publiées entre 1945 et 2001³, il faut cependant ajouter que la maternité n'est plus reléguée en marge de la maison paternelle : désormais, elle participe tout autant que la paternité à une transmission symbolique. C'est dans cette perspective que la voix des mères (*Un*

¹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 14.

² Geneviève Fraisse, *La différence des sexes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 1996, citée par Françoise Collin, *Le différend des sexes*, p. 11.

³ À ce propos, voir l'introduction de la présente thèse.

habit de lumière, Rouge, mère et fils) et des fils (*Le vent majeur, Un habit de lumière, Rouge, mère et fils*) occupe les devants de la scène.

Écrire la relation mère-fils

Dès lors, l'écriture de la relation entre mère et fils au tournant du XXI^e siècle s'affirme comme un espace où les femmes déploient un registre d'échanges inédits⁴, qui se trouve dégagé des revendications féministes associées aux décennies antérieures, et qui ne répond plus à la tentative de redéfinir l'identité féminine⁵. En ce sens, écrire la relation mère-fils, cela consiste à prendre la mesure des bouleversements qui se sont produits depuis la deuxième moitié du XX^e siècle dans la sphère sociale, et qui ont donné lieu à un réaménagement symbolique des rapports de place entre homme et femme, mère et enfant⁶. Ce réaménagement, on le sait, a eu un impact décisif sur la famille et, plus largement, sur la procréation. Si la relation mère-enfant occupe maintenant les devants de la scène, de nombreux questionnements surgissent à propos de la paternité : par exemple, est-elle biologique, légale ou symbolique ? Un père peut-il être remplacé par un géniteur ? De surcroît, écrire cette relation signifierait écouter le malentendu qui s'insinue toujours, à divers égards, dans tout échange où un « je » et un « autre » sont convoqués, malentendu qui se reflète notamment dans *ce qui échappe*, c'est-à-dire ce qui arrache les sujets à leurs identifications premières, les déporte dans un *ailleurs* sur lequel la volonté, le contrôle et le pouvoir n'ont aucune prise.

Dans les romans que nous avons analysés, cette dimension particulière des échanges entre mère et fils est mise à jour par l'émergence de l'*Unheimlich* et la figure du double. Rappelons-en brièvement les manifestations. Dans *Le vent majeur*, l'*Unheimlich* apparaît dans la scène

⁴ Voir à ce sujet Françoise Collin, *Le différend des sexes*, p. 11-12.

⁵ Cette redéfinition, on le sait, s'est réalisée par la mise en scène de la relation mère-fille. Si celle-ci demeure un sujet déterminant de l'écriture au féminin aujourd'hui, il faut cependant rappeler que sa représentation répond moins à l'exigence individuelle et collective de définir l'identité féminine que c'était le cas durant les années 1980. Il ne fait aucun doute qu'elle constitue un sujet fort riche, qui permet désormais d'approfondir des questionnements déterminants relatifs à la féminité et à la maternité, d'une part, et d'autre part à la pratique d'écriture féminine.

⁶ On voit donc que la perspective masculine qui est mise à l'avant-plan dans les romans écrits par des femmes ne sert pas uniquement à renforcer une visée féministe (voir Katri Suhonen, *op. cit.*) : elle permet surtout de redéfinir un espace de rencontre entre les sexes et, ce faisant, de dégager ce que Julia Kristeva nomme « la *différence fondamentale* entre les deux sexes ». Julia Kristeva, « Le temps des femmes », p. 305. Voilà qui répond aux questions que nous posions à la fin de l'introduction de cette thèse.

originale qui ouvre le roman, de sorte que celui-ci est marqué, d'entrée de jeu, par le bouleversement des repères, d'où résulte une division intérieure chez le protagoniste. D'une façon très différente, *Un habit de lumière* présente deux tableaux distincts mais intimement liés d'une vie familiale au sein de laquelle mère et fils entretiennent un rapport de doubles. Cette vie bascule à partir du moment où les personnages font face à la chute de leurs identifications, qui est inaugurée par la présence d'un personnage révélateur de l'*Unheimlich* (Jean-Ephrem de la Tour). C'est d'une manière fort différente encore que *Rouge, mère et fils* s'applique à mettre en scène l'*Unheimlich*, qui renvoie aux origines métisses de la mère et du fils, et s'articule à un « texte fantôme », dans lequel le jeu sur le signifiant (« *H* » et « *homard* ») s'avère primordial. Voilà tant de manifestations des fractions, frictions, fractures et effractions que comporte la relation mère-fils, celles-ci donnant lieu, à divers égards, au dépassement du paradigme identitaire et, par conséquent, au dévoilement d'un réel coloré par la violence.

Enjeux de transmission mortifères

À cet égard, il est intéressant de constater que chacun des romans que nous avons étudiés intègre la mort d'un homme. Précisons que cette mort associée à un défaut de transmission ou encore à une effraction dans la parenté : ainsi, dans *Le vent majeur*, le fils rejoue la tragédie oedipienne en tuant l'agresseur de sa mère, geste qui révèle la fragilité de la maison du père (en l'absence de la figure paternelle) et qui, du même coup, introduit la question du parricide comme un élément central (mais néanmoins complexe) dans le passage à la masculinité adulte. Dans *Un habit de lumière*, c'est le fils homosexuel qui se suicide, après avoir appris que sa mère a eu des rapports sexuels avec l'homme qu'il aime. Ce dénouement, on le voit, opère un renversement de perspective : au lieu de tuer le tiers de la triangulation (figuré dans ce contexte par Jean-Ephrem de la Tour), le fils s'en prend plutôt à lui-même, tandis que c'est la mère qui procède au meurtre symbolique du père (les scènes du Bain des Patriarches et de la Noce en témoignent). Enfin, dans *Rouge, mère et fils*, on retrouve deux articulations connexes de la mort des hommes, qui sont causées par les mères elles-mêmes. La première articulation est la mort *réelle* d'un agresseur potentiel, un Hell's Angels que Delphine bute au moment où son fils dort sur la banquette arrière de la voiture. Or, cette mort répond à la formule « supprimer le *H* » qui était reliée à la sauvegarde d'un Nom-du-père dans sa lignée maternelle, où le refoulement du métissage était omniprésent. Quant à la deuxième articulation, il s'agit de la mort *symbolique*, intimement liée, des deux hommes qui sont convoqués dans le passage à la maternité chez

Armelle, à savoir le géniteur (le Trickster) et le père désigné comme tel (Félix). Dans ce contexte, c'est par la voix du fils du roman, Luc, que sont posées des questions déterminantes à propos de la paternité.

En outre, le fait que l'impasse se dénoue quelque peu chez Gagnon et Jacob, tandis qu'elle culmine jusqu'à son paroxysme chez Hébert, mérite d'être questionné. Dans ce dernier cas, l'absence de médiation entre mère et fils explique ce phénomène : le personnage de Jean-Ephrem de la Tour, au lieu de permettre au fils de s'émanciper de l'univers maternel et parental, l'y confine davantage. À l'opposé, dans les autres romans, une telle médiation est rendue possible : pour le Joseph du *Vent majeur*, c'est d'abord le passage à la création picturale qui permet de traverser les enjeux mortifères découlant de la proximité entre mère et fils et de la généalogie brisée à laquelle il appartient. C'est ensuite l'écriture qui, par le déploiement du signifiant, confère au protagoniste la possibilité de traverser le deuil de la femme aimée et, par conséquent, celui de la mère. Pour le personnage de Luc dans *Rouge, mère et fils*, ce n'est pas le passage à la création qui opère une médiation mais plutôt la rencontre du Trickster, personnage qui répond à sa quête en lui fournissant les signifiants associés aux morts et en lui ouvrant la voie d'une liberté nouvelle. En ce sens, là où la fonction de tiers que devrait remplir Jean-Ephrem de la Tour face à Miguel est mise en échec dans *Un habit de lumière*, elle connaît un déploiement positif à travers le Trickster dans *Rouge, mère et fils*.

On peut d'ailleurs tirer le constat suivant : si plusieurs personnages de mères et de fils dont il est question dans ces trois œuvres sont en quête de signifiants, le Trickster est le seul personnage qui répond à une telle quête. On l'a dit : dans le premier roman, Joseph cherche les signifiants qui l'autoriseront à vivre le deuil de la femme aimée à travers l'écriture. Dans le second, Rose-Alba cherche les signifiants de l'amour auprès de son mari Pedro, qui est incapable de les lui fournir : dans ce contexte, le signifiant « argent », qui se révélera ruineux, vient pallier ce manque. Il en va de même pour Miguel : celui-ci cherche les signifiants de l'amour qui lui permettraient de vivre son homosexualité en toute liberté, sans être menacé de violence ou de mort, mais il se bute à leur absence chez Jean-Ephrem de la Tour. Dans le troisième roman, Delphine ne trouve aucun signifiant associé aux morts de la famille dans sa parenté malgré les recherches qu'elle entreprend. Pour elle comme pour son fils, le Trickster (alias Jean Saint-Onge) fournira une réponse en déployant un discours sur les morts qui renvoie au métissage. En ce sens, il est possible d'affirmer que *Rouge, mère et fils* présente une avancée face aux autres romans de notre corpus. Ainsi, il ouvre la voie à de nouvelles représentations des rapports mère-

filis dans l'écriture des femmes québécoises, où la médiation par un tiers (qui n'est pas le père) permet de baliser les enjeux mortifères de cette relation.

La fonction du père dans le cadre de la relation mère-fils

Ces éléments nous permettent d'affirmer avec conviction que les enjeux mortifères de la relation mère-fils sont associés à une absence de médiation produite par un tiers dans la structure familiale (*Un habit de lumière*) ou dans la généalogie (*Le vent majeur*, *Rouge, mère et fils*). On sait que le père a été « le grand absent de la fiction des femmes québécoises⁷ », et qu'il « commence à susciter l'intérêt des écrivaines québécoises au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix⁸ ». Les romans que nous avons analysés, dans lesquels la figure paternelle est présente, s'inscrivent donc dans cette dernière tendance. Cependant, là où le bât blesse, c'est que le lien mère-fils semble hermétique à la présence du père, qui apparaît surtout comme un intrus. De la sorte, il devient difficile, pour le fils, de construire sa subjectivité sur de solides balises. Fait intéressant, *Le vent majeur* expose aussi les écueils résultant de l'absence du père dans le cadre de la relation mère-fille. C'est parce que Véronique se retrouve enfermée dans un univers maternel aliénant, où elle doit répondre à l'idéal de perfection que promeut sa mère, qu'elle devient d'abord une pianiste virtuose et ensuite une jeune femme à la fois malade et muette. Bref, les romans de notre corpus montrent bien que si la relation mère-fils suppose une mise à l'écart du père, sous une forme ou une autre, celle-ci comporte des effets négatifs pour l'enfant, qu'il s'agisse du fils ou de la fille.

Par conséquent, on conçoit que le père joue un rôle fondamental au sein de la triangulation familiale. À celui-ci correspond une place symbolique que le fils ne saurait occuper sans quoi le Déluge risque de s'abattre sur lui. À titre d'exemples, le meurtre commis par Joseph en l'absence de son père, comme le remplacement de Pedro par Miguel dans le lit conjugal des parents, illustrent bien les effets négatifs/destructeurs qu'entraîne l'absence de limites entre père et fils. Or, si le couple mère-fils est réfractaire à la fonction de tiers séparateur qu'incarne le père, cela ne signifie pas pour autant que celui-ci pourrait être remplacé par un géniteur. Aucun donneur de sperme ne saurait en effet occuper cette fonction de médiation au sein du duo mère-enfant. Une

⁷ Lori Saint-Martin, « Les espaces impossibles de la relation père-fille » dans Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson, *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 391.

⁸ *Ibid.*, p. 292.

telle rupture entre les registres symbolique et biologique de la paternité est esquissée de façon étonnante dans le roman *Rouge, mère et fils*, qui capte les enjeux de cette division tout en les abordant sous le mode de l'ironie. L'exemple du Trickster en rend compte de manière significative : lorsqu'il constate qu'Armelle sera probablement enceinte à la suite de leurs relations sexuelles, il est passablement déstabilisé à l'idée qu'il a conçu un enfant dont la paternité lui sera refusée.

Enjeux de transmission créateurs

Mais qu'en est-il des enjeux de transmission créateurs entre mère et fils ? Un premier constat est qu'une transmission positive de mère en fils se réalise dans deux de nos romans seulement. En effet, si l'on perçoit un don de créer associé au regard maternel lors d'une scène traumatique dans *Le vent majeur*, et le legs d'une langue qui vient pallier le défaut de la parenté (caractérisée par le refoulement de l'histoire) dans *Rouge, mère et fils*, il en va tout autrement dans *Un habit de lumière*. Dans ce cas, la transmission du goût du paraître de Rose-Alba réitère plutôt les enjeux négatifs de la relation mère-fille : que l'image de la fille soit similaire à celle de sa mère et celle-ci en périra, d'une façon ou d'une autre. Tel est, pour la fille, « [l']inacceptable⁹ » dont parle Jacques André : « Une façon de lui imposer le visage de sa mère, le visage du passé, comme le miroir de son futur¹⁰ ». Mais si le legs d'une langue comporte des enjeux positifs dans le roman précédent, il ne faut cependant pas oublier qu'il contribue à renforcer le caractère hermétique de la relation mère-fils, de telle sorte qu'il participe de l'incapacité du fils de devenir un homme. En ce sens, ces enjeux créateurs ne sont pas dégagés de certains écueils, car ils sont susceptibles de miner l'évolution du fils ou encore, ils renvoient à l'expérience d'une grande souffrance (Joseph). Bref, au terme de ces élaborations, un constat s'impose : si la relation mère-fils donne lieu, dans les romans analysés, à l'exploration de formes littéraires novatrices, si elle n'est plus strictement associée à un confinement dans l'intimité, auquel répondrait une rupture du lien, comme ce fut le cas de plusieurs romans publiés au cours des décennies passées¹¹, elle demeure encore marquée par l'émergence d'une violence destructrice, d'une part et, d'autre part,

⁹ Jacques André, « Introduction. L'empire du même », p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ À ce propos, nous référons le lecteur au bilan des relations mère-fils chez les auteures québécoises que nous avons établi dans le premier chapitre (section 1.8).

par la mise à l'écart du père, éléments qui s'élaborent en parallèle aux enjeux positifs de transmission de mère en fils.

Le tiers exclu et la reconduction du Même

Mais si le père joue un rôle de première importance en tant que tiers dans le cadre de la relation mère-enfant, les textes à l'étude montrent aussi que toute relation centrée sur un rapport d'identiques est destructrice : en cela, les relations père-fils qui sont dépeintes dans *Un habit de lumière* et *Rouge, mère et fils* ne font nullement exception à la « règle ». Dans le premier roman, le lien entre Pedro et Miguel expose un cas exemplaire, celui d'une relation de double entre père et fils qui ravage entièrement celui-ci. Dans le deuxième roman, c'est plutôt une relation duelle qui est mise en scène, relation dans laquelle le père n'ouvre guère la voie au fils. On constate donc qu'il existe une similitude frappante entre les relations père-fils dépeintes dans nos romans et les relations mère-fille : toutes deux présentent l'écueil potentiel, mais non moins déterminant, de *dissoudre* l'altérité au profit de l'identité. Ce caractère aporétique, que nous avons d'abord attribué à la relation mère-fille dans le développement théorique que nous lui avons consacré au premier chapitre (celui-ci reprenait les avancées de René Major et Françoise Héritier notamment)¹², Jacques André le synthétisait de façon très éclairante en affirmant que « [p]hallocentrisme comme gynocentrisme sont des symbolisations tardives, deux façons, homogènes au procès de la connaissance, de ramener l'inconnu au connu, de transformer, conformément au refoulement, l'*autre* du sexe en un simple négatif¹³ ».

Par ailleurs, la brève référence au rapport père-fille qui est esquissée dans *Un habit de lumière* suggère que ce lien n'est pas dépourvu d'enjeux mortifères. Or ces enjeux ont partie liée, ici encore, à une absence de médiation. Le discours du père de Rose-Alba, qui est mis en scène à travers la voix de celle-ci, fait un portrait de la féminité/maternité qui se fonde sur le refus de passer par le désir de l'homme, demeurant ainsi repliée dans le narcissisme et la séduction. Bref, si un tel rapport tisse des liens de complicité, il n'est cependant pas montré sous l'angle de la joie. En cela, *Un habit de lumière* s'apparente à plusieurs romans québécois écrits tant par des femmes que par des hommes. Lori Saint-Martin, qui a réalisé des travaux sur la relation père-fille dans la littérature québécoise, observe que « la perspective narrative du père [y] semble

¹² Voir le premier chapitre de cette thèse (section 1.2.2).

¹³ Jacques André, « L'empire du Même », p. 16.

inséparable de la perte, de la catastrophe, de la rupture¹⁴ ». Ainsi, elle remarque que le rapport père-fille se caractérise par de nombreuses difficultés, comme en rendent compte les exemples suivants :

Des mondes peu habités de Pierre Nepveu (1992) raconte l'histoire d'un homme depuis toujours envahi par le désespoir, mais qui s'y est enfoncé davantage au moment où sa compagne est repartie en France avec leur enfant d'à peine deux ans, qu'il ne reverra que vingt ans plus tard. Une nouvelle de Jean-Pierre Girard (1997), « La certitude de tes souvenirs », livre les réflexions d'un père séparé de sa fille en raison d'une rupture conjugale. Dans *L'homme des silences*, de Christiane Duchesne (1999), le père est mort noyé et contemple sa petite fille depuis la haute mer en lui souhaitant sécurité et bonheur. Le chef de famille dans *La vengeance d'un père*, de Pan Bouyoucas (1997), ne prend connaissance de ses responsabilités familiales qu'après l'agression grave que subit sa fille. En somme, tout se passe comme si la paternité ne pouvait s'assumer, se dire, se vivre qu'après l'éclatement, la séparation ; comme si on manquait des mots pour la dire, sinon teintée de privation et de désespoir. Le rapport du père à sa famille se vit donc le plus souvent dans la distance, la rupture et l'après-coup.¹⁵

Bref, à la lecture de plusieurs œuvres récentes brossant le portrait d'une relation filiale (mère-enfant ou père-enfant), il est frappant de constater que si le rapport mère-enfant comporte des enjeux à la fois positifs et négatifs, le rapport père-enfant demeure beaucoup plus sombre. Tout se passe en effet comme si le père était nécessairement défaillant, faible ou intrus, ce qui n'ouvre guère de voies originales à son sujet.

Mère et fils, mère et fille

Quelles sont, en somme, les nouvelles avenues que dessine le rapport mère-fils dans l'écriture des femmes québécoises ? Si l'on se rapporte aux romans qui dépeignaient des relations mère-enfant au cours des décennies 1970 et 1990, l'on peut dire que l'une de ces nouveautés consiste à mettre à l'avant-plan le point de vue des fils. Cette dimension particulière des textes, on l'a dit, s'accorde avec une tendance du roman québécois au féminin des années 1990, qui consiste à prêter la voix aux personnages masculins¹⁶. En un certain sens, il est

¹⁴ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 407.

¹⁵ *Ibid.*, p. 408.

¹⁶ Voir Katri Suhonen, *Prêter la voix : le discours masculin chez les romancières québécoises à la fin du XX^e siècle*.

possible d'affirmer que c'est pour montrer la difficulté des fils de faire le deuil de la mère, de tracer leur propre voie une fois les repères traditionnels de la masculinité tombés, que les femmes écrivent le lien mère-fils. À cet égard, nos analyses révèlent que l'insistance sur le point de vue de la mère correspond à l'émergence de deux types de mort : d'abord, la mort de l'enfant, comme c'était le cas dans la relation mère-fille¹⁷, ainsi que le montre l'exemple d'*Un habit de lumière* ; ensuite, la mort de l'homme provoquée par la femme/mère, et qui se manifeste notamment sous l'angle de la mort symbolique du père dans *Rouge, mère et fils*. Le rejet de la mère, le besoin de s'en distancier qu'éprouve la fille dans de nombreux textes de femmes, est remplacé ici par la difficile séparation entre mère et fils. En effet, si les mères et les filles « restent [souvent] éloignées l'une de l'autre¹⁸ » et éprouvent la difficulté de transformer leur relation, qui demeure sous l'emprise de la répétition dans plusieurs cas (la fille répète le destin de sa mère), il semble que les mères et les fils illustrent le problème inverse, qui consiste à ne pas se détacher l'un de l'autre.

Pourtant, les bienfaits du deuil de la mère sont perceptibles au sein des deux relations. En effet, si le « deuil du fantasme de la fusion mère-fille¹⁹ » autorise l'émergence de la subjectivité de la fille, *Un habit de lumière* offre un contre-exemple troublant, qui renforce cette affirmation : ne parvenant à faire ce deuil, Miguel y laisse sa propre vie. À cette première similitude entre les relations qu'entretiennent Miguel et Rose-Alba dans le roman et celle entre mère et fille qui se déploie dans plusieurs oeuvres s'en ajoute une autre : « le grand obstacle entre [eux] n'est autre que l'amant²⁰ ». « Et pourtant, derrière l'amant, se cache encore et toujours la mère²¹ » : or, n'est-ce pas là exactement ce qui se produit dans ce roman hébertien ? Bref, il semble bien que « [l]a "blessure initiale" de la perte de la mère est la même pour tous²² ». Cependant, si elle donne lieu à une impasse dans les deux cas, celle-ci se vit sous des modalités différentes : d'un côté, les

¹⁷ Voir à ce propos Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, p. 52.

¹⁸ *Ibid.*, p. 179.

¹⁹ *Ibid.*, p. 188-189.

²⁰ *Ibid.*, p. 189. On note cependant une divergence entre les deux relations : si, dans la première, cette situation est vraie lorsque le père est absent, comme le souligne encore Saint-Martin (*Ibid.*, p. 189) l'exemple d'*Un habit de lumière* montre que dans la seconde, elle est effective lorsque le père est présent, mais tenu à l'écart.

²¹ *Ibid.*, p. 191.

²² *Ibid.*, p. 192.

deux femmes n'ont plus rien à se dire²³, de l'autre, la mère et le fils vivent un attachement prolongé, souvent marqué par la souffrance.

Une autre originalité de la relation mère-fils dans ces romans est qu'elle est montrée du point de vue des fils et des mères le plus souvent. S'il en va de même en ce qui concerne la relation mère-fille depuis la dernière décennie, il ne faut cependant pas oublier que dans la littérature québécoise comme ailleurs, celle-ci a été représentée le plus souvent du point de vue de la fille :

Comme l'a fait remarquer Marianne Hirsch, presque toutes les fictions portant sur la relation mère-fille sont racontées du point de vue de la fille, qui célèbre sa mère ou encore qui la juge. Ce n'est que dans les années quatre-vingt qu'émergent dans son corpus anglo-américain des romans mettant en scène la perspective de la mère-protagoniste, voire narratrice, des textes donc qui présentent la mère non pas comme un simple objet d'amour-haine mais comme sujet parlant, désirant, écrivant. À peu de choses près, on peut en dire autant du roman québécois.²⁴

En somme, ces avancées nous permettent de voir que la relation mère-fils, tout en partageant certaines caractéristiques avec la relation mère-fille, est associée à de nouveaux développements dans l'écriture des femmes québécoises, qui concernent notamment l'incontournable question de la séparation, qui engendre des formes marquées par la rupture, telles les suivantes : le double/la dualité, les fractures temporelles et spatiales.

Le lien mère-fils dans les textes masculins

Pour conclure cette étude sur les enjeux créateurs et mortifères de transmission entre mère et fils, nous aimerions ouvrir une perspective à l'examen des liens mère-fils dans la littérature québécoise en soulignant qu'il serait fort intéressant que d'autres critiques examinent ses manifestations au sein de textes signés par des hommes. À cet égard, on sait que si la figure maternelle a d'abord été idéalisée (on parlait alors du mythe de la mère, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie du premier chapitre avec les exemples de Jean Le Moyne et Jean Aicard), la période contemporaine atteste un changement de perspective. Certes, la mère fait encore l'objet d'un éloge ; mais elle est désormais dégagée d'une image traditionnelle qui

²³ Comme l'a montré Saint-Martin dans *Le nom de la mère*.

²⁴ Lori Saint-Martin, « Les espaces impossibles de la relation père-fille », p. 407.

étouffe. À ce propos, Saint-Martin remarque que « quelques-uns des beaux éloges de la mère – *Le Livre de ma mère* d'Albert Cohen, ou plus récemment *Un après-midi de septembre* de Gilles Archambault – sont le fait d'hommes. Les portraits que tracent les femmes sont souvent moins nimbés de lumière²⁵ ». Mais comment expliquer ce phénomène? Selon la critique, « [l]es hommes ont le luxe de pouvoir idéaliser la mère qui se donne entièrement (notons que l'idéalisation est aussi une manière de tenir à distance la mère tout en la définissant uniquement en fonction des besoins du fils), car son destin de sacrifice ne sera pas le leur et ils le savent²⁶ ». Malgré tout, elle remarque que « [l]es hommes qui mettent en scène un personnage de mère sont plus rarement sympathiques à ses souffrances [...]»²⁷ ». À ce titre, on sait qu'il existe de nombreux textes d'hommes qui « mettent en scène l'impuissance du fils et du père, un désir et une peur d'être anéantis par la relation avec la femme, ou encore présentent une mère monstrueuse, avaleuse castratrice, "la gorgone, la Méduse, la Moloch"²⁸ », ainsi que la nommait André Vanasse.

D'autres romans écrits par des hommes suggèrent des pistes de lecture fort intéressantes pour explorer la relation mère-fils. C'est le cas notamment des œuvres de Jean Pierre Girard et de Gilles Archambault²⁹. À première vue, les enjeux de transmission qui se dégagent de leurs textes ont partie liée avec le désir de rompre avec une tradition aliénante qui oppresse et qui rappelle l'effondrement de la maison du père dont il a été question dans les trois œuvres que nous avons analysées. Les concepts d'*Unheimlich*/« inquiétante étrangeté », et de double/dualité auxquels nous avons eu recours tout au long de nos analyses fourniraient certainement les éléments essentiels à une meilleure compréhension des tensions et des effractions qui caractérisent la relation mère-fils, et des enjeux psychiques que pose la difficile séparation entre mère et fils. De même, le concept d'Infondé du symbolique nous informerait sans aucun doute sur la portée du drame caractérisant l'expérience masculine, qui consiste à faire face à l'absence

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

²⁷ *Ibid.*, p. 54, note 4.

²⁸ *Ibid.*, p. 46 L'auteur cite André Vanasse, *Le père vaincu, la Méduse et les fils castrés : psychocritiques d'œuvres québécoises contemporaines*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Études et documents », 1990, p.118.

²⁹ À l'instar du roman *Rouge, mère et fils* de Jacob, « l'œuvre de Gilles Archambault soulève cette interrogation : qu'est-ce qu'un père ? » (Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 69.), tout en abordant les complexités relatives à l'inscription des fils et des filles dans le sillage de leur père. Ceux-ci, « souvent révoltés contre leur père [...] claquent très jeunes la porte de la maison familiale » *Ibid.*, p. 51.

de fondement et de garantie par rapport aux clans, aux lignées et à leur articulation, d'une part et, d'autre part, à assumer la fragilité de la position paternelle qui repose, comme on l'a vu, sur une parole de femme.

En somme, il y a fort à parier que des travaux ultérieurs sur la relation mère-fils dans les textes d'hommes permettraient d'en savoir davantage sur les spécificités de l'expérience masculine et féminine qui se dégagent de l'écriture des rapports mère-fils. On sait en effet qu'il existe des liens entre la sexuation et l'écriture, et que « l'étude de la dimension spatiale offr[e] [...] un ancrage permettant de transformer la façon de penser la sexuation³⁰ », comme l'ont montré les études réunies dans l'ouvrage *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*. Selon nous, prendre en compte le sexes des auteurs dans l'étude des rapports entre mère et fils³¹ présenterait plusieurs avantages. Cela permettrait d'approfondir la réflexion portant sur la sexuation de l'écriture, de contribuer à l'avancement des recherches sur l'écriture des liens filiaux, et de scruter sous un angle inédit le nouveau dialogue entre les sexes et les générations qui émerge dans la littérature québécoise depuis la dernière décennie. Pour le moment, notre contribution aux théories de l'écriture québécoise au féminin consiste à avoir mis en lumière les enjeux de transmission mortifères et créateurs d'une relation filiale à laquelle les critiques ne s'étaient pratiquement jamais attardés avant nous. Nous espérons que cette contribution suscitera l'intérêt des chercheur(e)s qui oeuvrent dans ce champ de recherche, afin que l'on puisse éventuellement redéfinir les paradigmes du rapport mère-enfant chez les romancières québécoises en tenant compte de la façon dont les relations mère-fille et mère-fils y sont représentées.

³⁰ Louise Dupré, Jaap Lintvert, Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 8.

³¹ Cela, tout en se prémunissant de les aborder sous l'angle du paradigme identitaire, qui présente le risque d'atténuer les différences, de gommer les nuances.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE MADELEINE GAGNON

- GAGNON, Madeleine, *Le vent majeur*, Montréal, VLB Éditeur, 1995, 200 p.
- _____. *Le deuil du soleil*, VLB Éditeur, 1998, 178 p.
- _____. *Les cathédrales sauvages*, Montréal, VLB Éditeur, 1994, 157 p.
- _____. *Les fleurs du Catalpa*, Montréal, VLB Éditeur, 1986, p.
- _____. *Antre*, dans *Autobiographie I*, Montréal, VLB Éditeur, 1982, 300 p.
- _____. *Au cœur de la lettre*, Montréal, VLB Éditeur, 1981, 101 p.
- _____. *Les femmes et la guerre*, VLB Éditeur, coll. « Partis pris actuels », 2000, 306 p.
- _____. *La lettre infinie*, Montréal, VLB Éditeur, 1984, 110 p.
- _____. *Lueur*, Montréal, VLB Éditeur, 1979, 165 p.
- _____. *Mémoires d'enfance*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles et Madeleine Gagnon, Coll. « Écrire », 2001, 104 p.
- _____. *Pensées du poème*, Montréal, VLB Éditeur, 1983, 64 p.
- _____. Hélène Cixous et Annie Leclerc. *La venue à l'écriture*, Paris, Union Générale des Éditeurs, 1977, 151 p.

ŒUVRES D'ANNE HÉBERT

- HÉBERT, Anne. *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 89 p.
- _____. *Les chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958, 171 p.
- _____. *L'enfant chargé de songes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 158 p.
- _____. *Les enfants du sabbat*, Montréal, Éditions Boréal, 1975, 186 p.
- _____. *Est-ce que je te dérange ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 137 p.
- _____. *Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 248 p.
- _____. *Le premier jardin*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, 188 p.

_____. *Le torrent*, Paris, Éditions du Seuil, 1963 [1945], 248 p.

_____. *Un habit de lumière*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 136 p.

ŒUVRES DE SUZANNE JACOB

JACOB, Suzanne. *Les aventures de Pomme Douly*, Montréal, Éditions Boréal, 1988, 133 p.

_____. *La bulle d'encre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, 128 p.

_____. *Flore Cocon*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1978, 124 p.

_____. *Laura Laur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 180 p.

_____. *L'obéissance*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 249 p.

_____. *La survie*, Montréal, Éditions Bibliothèque Québécoise, 1989, 113 p.

_____. *Maude*, Outremont, Éditions Nouvelle Barre du Jour, 1988, 113 p.

_____. *Wells*, Montréal, Éditions Boréal, 2003, 79 p.

_____. *Poèmes 1. Gémellaires. Le Chemin de Damas*, Montréal, Éditions le Biocreux, 1980, 72 p.

_____. « Un dessin de diable », *Revue Filigrane*, vol. 6, printemps 1996, p 1-6.

ÉTUDES SUR L'ŒUVRE DE MADELEINE GAGNON

DUPRÉ, Louise. *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1989, 265 p.

FISSET, Marie-Claire, « *Le vent majeur* », *Revue Tangence*, n° 50, mars 1996, 4 p.

GOULD, Karen, *Archeologies of an Uncertain Future. Recent Generations of Canadian Women Writing*, McGill/Queen's University, Montreal & Kingston, 2006, 303 p.

SANTORO, Milena. « "La mort avec la vie dedans" ; l'Écriture du deuil chez Madeleine Gagnon », *Création et réalité d'expression française*, vol. 3, 2000, p. 243-248.

_____. « Feminist Translation : Writing and Transmission among Women in Nicole Brossard's *Le Désert mauve* and Madeleine Gagnon's *Lueur* » dans Roseanna Lewis Dufault (éd.). *Women by Women. The Treatment of Female Characters by Women in Quebec since 1980*, Madison : Fairleigh Dickinson University Press / London : Associated University Presses, 1997, 270 p.

ÉTUDES SUR L'ŒUVRE D'ANNE HÉBERT

- ANCRENAT, Anne. « L'effritement de soi dans *Un habit de lumière* », *Cahiers Anne-Hébert* n° 6, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, 2005, p. 113-127.
- BOISCLAIR, Isabelle. « Aliénations économiques, aliénations identitaires dans *Un habit de lumière d'Anne Hébert* », *Revue Voix et images*, vol. XXIX, n° 1, 2003, p. 115-127.
- BOYER, Sylvie. « Legs d'une mémoire gelée : la mise en jeu du traumatique et du mémoriel dans *Est-ce que je te dérange ?* d'Anne Hébert » dans Caroline Désy, Sylvie Boyer et Simon Harel (dir.), *La mémoire inventée*, Cahiers du CÉLAT, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 63-75.
- FONTENEAU, Anne. « Le métaféminisme dans *Le premier jardin* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne-Hébert* n° 2, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, p. 127-143.
- GALLAYS, François. « Relire "Le torrent" d'Anne Hébert, Pourquoi diable ? », *Diffractions: romans et nouvelles du Québec: études*, Orléans (Ontario), Éditions David, 2000, p. 335-355.
- GARANT, France Nazair, *Ève et le cheval de grève: contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, Centre de recherche en littérature québécoise, Université Laval, coll. « Essais » n° 7, 1988, 183 p.
- GAUVIN, Lise. « Entrevue avec Anne Hébert », dans Madeleine Durocq-Poirier (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, Éditions L'Hexagone, 1997, p. 223-228.
- KÈGLE, Christiane. « Le discours de l'Autre dans *Kamouraska* : convergence du désir de la matrice et du motif de la folie », *Cahiers Anne-Hébert* n° 2, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, 2000, p. 145-159.
- MARCHEIX, Daniel. *Le mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Éditions L'instant même, 2005, 544 p.
- _____. « Le Paris romanesque d'Anne Hébert » dans Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 211-231.
- MAUGIÈRE, Bénédicte, « L'auteur et ses doubles : à la recherche de "L'inconnu de la Seine" / scène dans : *L'Enfant chargé de songes* », *Anne Hébert et la critique*, *Cahiers Anne Hébert* n° 4, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, p. 115-128.
- MUNLEY, Ellen W. « *Un habit de lumière* in the Light of Three Cultural Perspectives » dans Janis L. Pallister (dir.), *The Art and Genius of Anne Hébert: Essays on Her Works*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2001, p. 121-130.

RANDALL, Marilyn. « Figures du poète chez Anne Hébert : fils maudits et filles de lumière », *Cahiers Anne-Hébert* n° 5, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, 2004, p. 67-85.

REA, Annabelle M. « *Un habit de lumière* : vêtement et désir chez Anne Hébert » (à paraître aux Éditions Guernica).

SAINT-MARTIN, Lori. « Les premières mères, le premier jardin », *Revue Voix et images*, vol. XX, n° 3, printemps 1995, p. 667-681.

VAN ZWOLL, Lisa R. « Mort, meurtre et maternité : "Le torrent" et *Un habit de lumière* », *Cahiers Anne-Hébert* n° 4, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Éditions Fides, 2003, p. 129-145.

ÉTUDES SUR L'ŒUVRE DE SUZANNE JACOB

ANDERSON, Jean. « "Figures de fuite" : densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob », *Revue Voix et images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 275-284.

_____. « Mother, Mirror, Self: The "New" Writing of Suzanne Jacob », *New Zealand Journal of French Studies*, vol. IX, n° 1, mai 1988, p. 113-124.

BIRON, Michel. « Le roman contemporain », *Revue Voix et images*, vol. XXVII, n° 1, automne 2001, p. 136-138.

CARTANO, Tony. « Suzanne Jacob, *Laura Laur* », *Magazine littéraire*, n° 200-201, novembre 1983, p. 108.

CLOUTIER, Guy. « Préface », dans Suzanne Jacob, *La survie*, Montréal, Éditions Bibliothèque Québécoise, 1989, p. 7-11.

EIBL, Doris G. « L'entendu et l'autrement : aspects du métissage dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », *Revue Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 95-110.

JOUBERT, Lucie. « Suzanne Jacob et *La Gazette des femmes* : le "beau risque" de la rhétorique et de la subversion », *Revue Voix et images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 266-274.

LEQUIN, Lucie. « L'éloge fortuit dans *Les Aventures de Pomme Douly* », *Revue Voix et images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 258-265.

MILOT, Louise. « Le Roman II : Suzanne Jacob ou comment nommer sans dire », *Revue Lettres québécoises*, n° 32, hiver 1983-1984, p. 23-25.

NEPVEU, Pierre. « Suzanne Jacob: poèmes de la femme piégée », *Voix et images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 243-249.

OUELLET, Gabriel-Pierre. « Suzanne Jacob, *Flore Cocon* », *Livres et auteurs québécois*, Québec, 1978, p. 52-53.

PÉAN, Stanley. « Suzanne Jacob: la voix de l'au-delà », entrevue réalisée par Stanley Péan, *Le Libraire*. <http://www.librairiepantoute.com/magazine/rencontres/jacob.asp> (avril 2002).

SAINT-MARTIN, Lori. « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes filles en fuite », *Revue Voix et images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 250-265.

_____ et Christl Verduyn, « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob », *Revue Voix et images*, vol. XXI, n° 2, hiver 1996, p. 224-233.

ŒUVRES LITTÉRAIRES

AICARD, Jean. « Le poème de la mère », dans *La Revue moderne*, Montréal, juillet 1924, p. 56.

BATAILLE, Georges. *Ma mère*, Paris, Union Générale des Éditeurs, 2003, 125 p.

BAZIN, Hervé, *Vipère au poing*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1948, 256 p.

BISSONNETTE, Lise. *Choses crues*, Montréal, Éditions Boréal, 1995, 138 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, 219 p.

BLAIS, Marie-Claire. *La Belle Bête*, Montréal, Institut littéraire du Québec, 1959, 214 p.

_____. *L'insoumise*, Montréal, Éditions du jour, 1966, 127 p.

_____. *Pierre. La guerre du printemps 1981*, Paris, Éditions Acropole, 1986, 182 p.

_____. *Tête Blanche*, Montréal, Institut littéraire du Québec, 1960, 205 p.

_____. *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions Boréal, 1991, 164 p.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, 219 p.

BOURASSA, Henri, *Femmes-hommes ou hommes et femmes? Études à bâtons rompus sur le féminisme*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1925, p. 69-70.

BROSSARD, Nicole. *L'amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, Éditions Quinze, 1977, 99 p.

DE NERVAL, Gérard. *Les filles du feu*, Paris, Éditions Grands écrivains, 1985, 254 p.

_____. *Œuvres complètes*, La Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1952, 3 vol.

DUCHARME, Réjean. *L'avalée des avalés*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, 281 p.

GARY, Romain. *La promesse de l'aube*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, 379 p.

- HUSTON, Nancy. *Journal de la création*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre à elles », 1990, 276 p.
- LORANGER, Françoise. *Mathieu*, Montréal, Éditions Boréal, 1990 [1949], 400 p.
- LARUE, Monique. *Les faux-fuyants*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 1982, 201 p.
- MAURIAC, François. *Génitrix*, Paris, LGF Éditeur, 1977 [1923], coll. « poche », 125 p.
- POLQUIN, Daniel. *L'Obomsawin*, Subury, Éditions Prise de Parole, 1987, 160 p.
- ROY, Gabrielle. *La rivière sans repos*, Montréal, Éditions Boréal, 1970, 248 p.
- WEYERGANS, François. *Trois jours chez ma mère*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, 262 p.

THÉORIE LITTÉRAIRE

- BELLEAU, André. *Le romancier fictif*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1980, 155 p.
- BOWER, Kathrin Maria. *In the Name of the (M)other ? Articulating an Ethics of Memory in the Post-Holocaust Poetry of Nelly Sachs and Rose Auslander*, Madison, The University of Wisconsin, 1994, 305 p.
- BOYNARD-FROT, Janine. *Un matriarcat en procès : analyse de romans canadiens-français 1860-1960*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 234 p.
- CADY, Patrick. *Quelques arpents de lecture. Abécédaire romanesque québécois*, Montréal, Éditions L'Hexagone, 1995, 316 p.
- _____. « Métissés serrés. Surgissements de l'originaire d'un peuple dans sa littérature: l'exemple québécois », *Revue Filigrane*, vol. 6, n° 2, automne 1997, p. 77-99.
- CALLE-GRUBER, Mireille. « L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne », *Revue Études françaises*, vol. 40, n° 1, « Réécrire au féminin. Pratiques, modalités, enjeux », Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 29-42.
- CARON, Valérie. « *Le bruit des choses vivantes* et *Tableaux* : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise », *Revue Voix et images*, vol. XXVIII, n° 1, Montréal, printemps 2000, p. 126-141.
- COLLET, Paulette. « Les romancières québécoises face à la maternité », *Revue Atlantis*, vol. 5, n° 2, printemps 1980, p. 131-141.

- COUILLARD, Marie. « La femme-écrivain canadienne-française et québécoise face aux idéologies de son temps », *Canadian Ethnic Studies/Études ethniques au Canada*, vol. XIII, n° 1, 1981, p. 43-51.
- DUPRÉ, Louise, « Entre raison et déraison de France Théoret », dans Louise Dupré, Jaap Lintvert, Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 25-41.
- . « Poésie, rébellion, subversion » dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 149-159.
- FONTAINE, Lise. « Noms de lieux, lieu du nom. La langue paternelle dans *Running in the Family* de Michael Ondaatje », *Revue Protée*, vol. 20, n° 1, hiver 1992, p. 19-23.
- FORSYTH, Louise H. « The Radical Transformations of the Mother-Daughter Relationship in Some Women Writers of Québec », *Frontiers*, vol. 7, n° 1, 1981, p. 44-50.
- GILBERT-LEWIS, Paula. « Trois générations de femmes : le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy », *Revue Voix et images*, vol. 10, n° 3, printemps 1985, p. 165-176.
- GOULD, Karen. « Refiguring the Mother : Quebec Women Writers in the 80s », *Revue Internationale d'études canadiennes*, n° 6, automne 1992, p. 113-125.
- HAREL, Simon. *Le récit de soi*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1997, 250 p.
- IRELAND, Susan, « The Figure of the Mother in the Novels of Monique LaRue », dans Roseanna Lewis Dufault (éd.), *Women by Women. The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, p. 34-53.
- ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, 239 p.
- KÈGLE, Christiane. « Littérature et désir de savoir », dans Christiane Kègle (dir.), *Littérature et effets d'inconscient*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 7-16.
- KRISTEVA, Julia. « Un nouveau type d'intellectuel : le dissident », *Revue Tel Quel*, n° 74, 1977, p. 3-8.
- . *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981, p. 311.
- . *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 645 p.

- LEFEBVRE, Marie-Ève. « La déviance comme moyen de libération : étude des conflits intérieurs de la femme-mère dans *Kamouraska*, *Les enfants du sabbat* et *Un habit de lumière* d'Anne Hébert », mémoire présenté comme exigence partielle à la maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, 153 p.
- LE MOYNE, Jean. *Convergences*, Montréal, HMH Éditeur, 1961, 324 p.
- MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, 320 p.
- MOSER, Walter. « La culture en transit: un nouveau défi pour la connaissance », communication présentée au colloque du Conseil international d'études canadiennes, *Transferts cultures: diversité et métamorphoses*, tenu à l'Université du Québec à Montréal, Montréal, du 22 au 24 mai 2003.
- NOUSS, Alexis et François Laplantine. *Le métissage*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Dominos », 1997, 128 p.
- OUELLET, François. *Passer au rang de père*, Québec, Éditions Nota Bene, 2003, 154 p.
- . « L'Obomsawin ou l'impossible paternité », *Revue Voix et images*, vol. XXVIII, n° 3, printemps 2002, p. 448-460.
- OUELLET, Pierre. « Les identités migrantes: La passion de l'autre », dans Laurier Turgeon (dir.). *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002.
- PASCAL, Gabrielle. « La condition féminine dans l'œuvre de Gabrielle Roy », *Revue Voix et images*, vol. 5, n° 1, automne 1979, p. 143-163.
- RINGUET, Chantal. « Les enjeux de la relation entre mère et fils dans *Tête Blanche* (1960) de Marie-Claire Blais », *Women in French Studies*, Special Issue 2005, « *Écriture courante : Critical Perspectives on French and Francophone Women* », 2005, p. 98-107.
- ROBERT, Lucie. « Autographie I. Fictions et autres recueils de poésies de Madeleine Gagnon », *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*, Tome VII, 1981-1985, Fides, 2003, p. 66.
- . « Le grand récit au féminin ou De quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques des femmes » dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.). *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, vol. 2, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 311 p.
- . *L'institution du littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, 272 p.
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972, 364 p.

SAINT-MARTIN, Lori (dir.). *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 149-159.

_____. « Les espaces impossibles de la relation père-fille », dans Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.). *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 391-411.

_____. « Les premières mères, le premier jardin », *Revue Voix et Images*, vol. 20, n° 3, printemps 1995, p. 667-681.

_____. « Mère et monde chez Gabrielle Roy » dans Lori Saint-Martin (dir.). *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, Éditions XYZ, 1992, p. 117-137.

_____. *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « essais critiques », 1999, 331 p.

_____. « Pères et paternité dans l'œuvre de Gilles Archambault », *Revue Voix et images*, vol. 31, n° 2, p. 49-70.

_____. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec » dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, t. II, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 161-170.

_____. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Revue Voix et Images*, vol XVIII, n° 1, automne 1992, p. 78-88.

_____. « Structures maternelles, structures textuelles chez Gabrielle Roy » dans Estelle Dansereau et Claude Romney (dir.). *Portes de communication. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 27-46.

_____. *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*, Montréal, Éditions Boréal, 2002, p. 167.

SING, Pamela V. « Exils et "désécritures". Le cas de la langue *mitchif* » dans Daniel Chartier, Véronique Pepin et Chantal Ringuet (dir.). *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du nord*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Études transnationales, francophones et comparées », 2006, p. 105-127.

SMART, Patricia. *Écrire dans la maison du père*, Montréal, XYZ Éditeur, 2003 [1988], 372 p.

SŒUR Sainte-Marie Eleuthère. *La mère dans le roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, coll. « Vie des lettres canadiennes », 124 p.

SUHONEN, Katri. *Prêter la voix : le discours masculin chez les romancières québécoises à la fin du XX^e siècle*, thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2003, 389 p.

VAN ROEY-ROUX, Françoise. *La littérature intime au Québec*, Montréal, Éditions Boréal Express, 1983, 254 p.

WHITFIELD, Agnès. « Silences du corps: *L'Hiver de Mira Christophe* de Pierre Nepveu », *Revue Voix et images*, vol. 18, n° 1, automne 1992, p. 52-61.

THÉORIE PSYCHANALYTIQUE

ANDRÉ, Jacques (dir.). *Incestes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2001, 148 p.

_____. « Introduction. *L'empire du même* » dans Jacques André (dir.), *Mères et filles. La menace de l'identique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2003, p. 11-22.

_____. et Catherine Chabert (dir.), *L'oubli du père*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2004, 175 p.

ANDRÉ, Serge. *Que veut une femme?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1995, 307 p.

ANDRÉ-FUSTIER, Francine et Françoise AUBERTEL. *Le générationnel. Approche en thérapie familiale psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 2000, 200 p.

APOLLON, Willy. « L'enjeu de la paternité dans la psychose », *Psychoses : l'offre de l'analyste*, Québec, Éditions du Gifric, coll. « Le Savoir analytique », 1990, p. 129-150.

_____. « La masculinité en butte à la paternité », *La différence sexuelle au risque de la parenté*, *Revue Savoir*, Québec, Éditions du Gifric, coll. « Le Savoir analytique », 1997, p. 51-67.

_____. « Un, deux, ... et trois. Enjeux de la parentalité » dans *La différence sexuelle au risque de la parenté. Conférences et écrits*, Québec, Éditions du Gifric, 1997, p. 103-107.

_____. « Psychose, alliance et filiation dans le Québec contemporain », *La différence sexuelle au risque de la parenté*, *Revue Savoir*, Québec, Éditions du Gifric, coll. « Le Savoir analytique », 1997, p. 125-145.

ATTIAS-DONFUT, Claudine. *Sociologie des générations. L'empreinte du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 249 p.

BIDOU, Patrice. *Le mythe de Tapir Chamane : Essai d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, 258 p.

- CHABERT, Catherine. « La voie du père : une seconde chance » dans Jacques André et Catherine Chabert (dir.). *L'oubli du père*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2004, p. 11-20.
- COLLÈGE DE PSYCHANALYSTES. « Violences et subjectivation. Colloque du collège de psychanalystes », Paris, Éditions Collège de psychanalystes, 1992, coll. « Psychanalystes n° 45 », 246 p.
- DREYFUS-ASSEO, Sylvie. « "Histoires comme ça..." sur le divan », dans Jacques André et Sylvie Dreyfus-Asséo (dir.). *La folie maternelle ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2006, p. 47-75.
- DUFOURMANTELLE, Anne. *La sauvagerie maternelle*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2001, 220 p.
- FAURE-PRAGIER, Sylvie. « Défaut de transmission maternelle. Absence de fantasme, absence de conception? » dans Jacques André (dir.) *Mères et filles. Les menaces de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2003, p. 53-75.
- FLOWER MACCANNELL, Juliet. « De la parole de femme », *Revue Savoir. Psychanalyse et analyse culturelle*, vol. 2, n° 1 et 2, Québec, Éditions du Gifric, 1995, p. 163-181.
- FORTUNE, Reo. « Incest », *International Encyclopaedia of the Social Sciences*, New York, Macmillan, vol. 7, 1932, p. 115-122.
- FREUD, Sigmund. *La Question de l'analyse profane*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, Paris, Éditions Gallimard, 1985 [1926], 207 p.
- _____. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Folio, coll. « essais », 1985 [1919], 342 p.
- _____. *L'interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par I. Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 [1900], 573 p.
- _____. « Le petit Hans », *Cinq psychanalyses*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, Paris, Presses Universitaires de France, 1973 [1919], p. 94-198.
- _____. « Pulsions et destins des pulsions » dans *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Éditions Folio, coll. « essais », 1968 [1915], p. 11-44.
- _____. « Au-delà du principe de plaisir » dans *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Éditions Payot, 1981 [1920], p. 41-115.

- GODARD, Francis. *La famille, affaire de générations*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 206 p.
- GOLSE, Bernard. « Le concept du transgénérationnel » dans *Carnet psy*, n° 6, 1995, p. 1-7.
- GRANOFF, Wladimir et François Perrier. *Le désir et le féminin*, Paris, Éditions Aubier, coll. « Champs Flammarion », 1991 [1979], 127 p.
- GREEN, André. « La relation mère-enfant nécessairement incestueuse », dans Jacques André (dir.). *Incestes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2002, p. 29-40.
- GUYOMARD, Dominique. « La folie maternelle : un paradoxe ? » dans Jacques André et Sylvie Dreyfus-Asséo (dir.). *La folie maternelle ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2006, p. 113-119.
- HASSOUN, Jacques. *Les passions intraitables*, Paris, Éditions Flammarion, 1993, 132 p.
- HURSTEL, Françoise. *La déchirure paternelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 224 p.
- JULIEN, Philippe. *Tu quitteras ton père et ta mère*, Paris, Éditions Aubier, 2000, coll. « Champs Flammarion », 153 p.
- KAËS, René. « Introduction au concept de transmission psychique dans la pensée de Freud » dans *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris, Éditions Dunod, 1993, p. 17-58.
- KÈGLE, Christiane. *Transmission du savoir analytique*, Québec, Éditions Nuit blanche, 1995, 295 p.
- _____. (dir.), *Littérature et effets d'inconscient*, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, 315 p.
- KLEIN, Mélanie. *La psychanalyse des enfants*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 318 p.
- _____. *Envie et gratitude, et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, 230 p.
- KRISTEVA, Julia. *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Éditions Fayard, 1993, 322 p.
- _____. *Desire in Language : A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Colombia University Press, 1980, 305 p.
- _____. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « essais ». 1987, 264 pages.

LACAN, Jacques, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 793-827.

_____. *Écrits 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 244 p.

_____. *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 132 p.

_____. *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 362 p.

_____. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 89-97.

_____. « L'étourdit », *Revue Scilicet*, n° 4, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 21

LEGENDRE, Pierre et Alexandra Papageorgiou-Legendre. *Leçons IV, suite 2. Filiation. Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris, Éditions Fayard, 1990, 243 p.

LESSANA, Marie-Magdeleine. *Entre mère et fille: un ravage*, Paris, Éditions Fayard, coll. « Psychanalyse », 2000, 413 p.

MAJOR, René. « Le non-lieu de la femme » dans Wladimir Granoff et François Perrier. *Le désir et le féminin*, Paris, Éditions Aubier, coll. « Champs Flammarion », 1991 [1979], p. 11-20.

POROT, Maurice. *L'enfant de remplacement*, Montréal, Éditions Sciences et Culture, 1994, 246 p.

RANK, Otto, *The Double: A Psychoanalytic Study*, University of North Carolina, Meridian, 1971, 88 p.

SQUIRES, Claire. « Et si c'est une fille? », dans Jacques André (dir.). *Mères et filles. La menace de l'identique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2003, p. 119-139.

TORT, Michel. *Fin du dogme paternel*, Paris, Éditions Flammarion/Aubier, coll. « Psychanalyse », 2005, 490 p.

ZALTZMAN, Nathalie. « L'inceste est-il une notion psychanalytique? » dans Jacques André (dir.). *Incestes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », p. 57-74.

THÉORIE FÉMINISTE

ARCANA, Judith. *Every Mother's Son. The Role of Mothers in the Making of Men*, London, The Women's Press, 1983, 332 p.

_____. *Our Mothers' Daughters*, Berkeley, California/Shameless Hussy Press, 1981, 235 p.

- _____. « Truth in Mothering : Grace Paley's Stories » dans Brenda O. Daly et Maureen T. Reddy (dir.). *Narrating Mothers : Theorizing Maternal Subjectivities*, Knoxville, University of Tennessee Press, p. 195-207.
- BADINTER, Élisabeth. *L'un et l'autre*, Paris, Éditions Le Livre de poche, 1987 [1986], 382 p.
- _____. XY. *De l'identité masculine*, Paris, Éditions Le Livre de poche, 1994 [1992], 320 p.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe*, tomes 1 et 2, Paris, Gallimard, 1949. t. I, 395 p. et t. II, 577 p.
- BERGER, Anne, « Lignes de partage » dans Mara Negron et Hélène Cixous (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Éditions des Femmes, 1994, p. 23-29.
- CHODOROW, Nancy. *Feminism and Psychoanalytic Theory*, New Haven et London, Yale University Press, 1989, 286 p.
- CIXOUS, Hélène et Mara NEGRON, *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Éditions des Femmes, coll. « Essais », 1994, 316 p.
- _____. « Le rire de la Méduse », dans Revue *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.
- _____ et Catherine Clément. *La jeune née*, Paris, Éditions 10/18, série « Féminin Futur », 1975, 296 p.
- COLLECTIF CLIO, *Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Éditions Le Jour, 1992, 646 p.
- COLLIN, Françoise. « Des enfants de femmes ou assez mômifié » dans *Les enfants des femmes*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Les Cahiers du Grif », 1992, p. 81-85.
- _____. *Je partirai d'un mot. Le champ symbolique*, Paris, Éditions Fus Art, coll. « Textes/Femmes », 1999, 225 p.
- _____. « Le même et les différences », *Les Cahiers du Grif*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1983-1984.
- _____. « Un héritage sans testament » dans *La Société des femmes, Les Cahiers du Grif*, Paris, Éditions Tierce, 1992, p. 81-92.
- _____. *Le différend des sexes*, Paris, Éditions Pleins Feux, coll. « Lundis philosophie », 1999, 76 p.
- DALY, Brenda O. *Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivities*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1991, 297 p.

- DINNERSTEIN, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, New York, Harper and Row, 1976, 288 p.
- DI QUINZIO, Patrice. *The Impossibility of Motherhood : Feminism, Individualism, and the Problem of Mothering*, New York, Routledge, 1999, 275 p.
- ELIACHEFF, Caroline et Nathalie Heinich. *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 2002, 419 p.
- FLOWER MACCANNELL, Juliet. « Mothers of Necessity », *The Hysteric's Guide to the Future Female Subject*, University of Minnesota Press, 2000, 328 p.
- FORSYTH, Louise H. « The Radical Transformation of the Mother-Daughter Relationship in Some Women Writers of Québec », *Revue Frontiers*, vol. 7, n° 1, p. 44-50.
- FRAISSE, Geneviève. *La différence des sexes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 126 p.
- GIORGIO, Adalgisa. « Writing the Mother-Daughter Relationship. Psychoanalysis, Culture, and Literary Criticism » dans Adalgisa Giorgio (éd.), *Writing Mothers and Daughters : Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2002, p.11-45.
- GUILLAUMIN, Collette. *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté-Femmes Éditions, 1992, 239 p.
- HAFER, Lynne. « Maternal Pasts, Feminist Futures », *Nostalgia, Ethics and the Question of Difference*, California, Stanford University Press, 1998, 200 p.
- HAMMER, Signe. *Daughters and Mothers: Mothers and Daughters*, New York, Signet, 1976, 175 p.
- HEINICH, Nathalie. « La première clivée », dans *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, 397 p.
- HERMAN, Nini. *Too Long a Child: The Mother-Daughter Dyad*, London, Free Association Books, 1989, 358 p.
- HIRSCH, Marianne. *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, 244 p.
- IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 217 p.
- _____. *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions Pleine Lune, 1981, 89 p.
- _____. *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 198 p.
- _____. *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 325 p.

_____. *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, 463 p.

JARDINE, Aline. *Gynésis. Configurations de la femme et de la modernité*, traduit de l'américain par Patricia Baudoin, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, 281 p.

KAPLAN, E. Ann. « Discourses of the Mother in Postmodern Film and Culture », *Revue Westerly*, n° 4, décembre 1989, p. 24-34.

MOI, Toril. *French Feminist Thought*, New York, Éditions Basil Blackwell, 1987, 260 p.

RICH, Adrienne. *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton, 1976, 322 p.

_____. *Naître d'une femme: la maternité en tant qu'expérience et institution*, traduit de l'américain par Jeanne Faure-Cousin, Paris, Éditions Denoël-Gonthier, 1980, 297 p.

ROSS, Martine. *Le prix à payer pour être mère*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1983, 288 p.

SEGAL, Naomi. « Motherhood », dans Elizabeth Wright (dir.). *Psychoanalysis and Feminism : A critical Dictionary*, Oxford, Blackwell, 1992, p. 266-270.

SHOWALTER, Elaine. *The New Feminist Criticism*, New York, Pantheon, 1986, 403 p.

VIGOUROUX, François. *L'empire des mères*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pluriel », 1998, 181 p.

ZALTZMAN, Nathalie. « Un mot primitif : la chimère du sexe », dans *Topique*, n° 20, Éditions de l'Épi, 1977.

_____. « L'inceste est-il une notion psychanalytique ? » dans Jacques André (dir.). *Incestes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2001, P. 57-74.

AUTRES OUVRAGES

CZECHOWSKI, Nicole. « Ouverture », *Mère et fils. Beaucoup, passionnément, à la folie*, *Revue Autrement*, coll. « Mutations », Paris, Éditions Autrement, p. 8-25.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, 208 p.

DOTY, William G. « A Lifetime of Trouble-Making : Hermes as Trickster », dans William J. Haynes et William G. Doty (dir.). *Mythical Trickster Figures : Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997, p. 60-63.

- KÉRÉNYI, Karl. « The Trickster in Relation to Greek Mythology », dans Paul Radin, *The Trickster : A Study in American Indian Mythology. With commentaries by Karl Kerényi and C. G. Jung*, New York, Éditions Schocken, 1972 [1956], p. 171-191.
- MORISSET, Jean et Éric Waddell. « Exploration identitaire et géographie métis », *Amériques. Deux parcours au départ de la Grande Rivière du Canada. Essais et trajectoires*, Montréal, Éditions L'Hexagone, 2000, 339 p.
- HÉRITIER, Françoise. *Les deux soeurs et leur mère*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1994, 376 p.
- _____. « Inceste », dans Pierre Bonte et Michel Izard (édit.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 347-350.
- _____. « Inceste et substance. Oedipe, Allen, les autres et nous », dans Jacques André (dir.). *Incestes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de Psychanalyse », 2001, p. 91-133.
- _____. *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, 332 p.
- _____. *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, 443 p.
- _____. « Sur l'inceste », dans *L'Inceste*, Caen, Cahiers du LASA, 1985.
- _____. « Symbolique de l'inceste et de sa prohibition », dans Michel Izard et Pierre Smith (dir.). *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Paris, Gallimard, 1979, 346 p.
- _____. Boris Cyrulnik et Aldo Naouri (dir.). *De l'inceste*, Paris, Éditions Odile Jacob, coll. « Poche », 2000, 216 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. « The future of kinship studies », *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great-Britain and Ireland*, London, The Institute Editions, 1965, p. 13-22.
- MENDEL, Gérard. *La révolte contre le père*, Paris, Éditions Payot, 1968, 409 p.
- _____. *La société n'est pas une famille*, 1992, Paris, Éditions La Découverte, 305 p.
- _____. *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Éditions Mouton de Gruyter, Berlin/New York, 2002, 541 p.
- PAULNE, Denise. *La mère dévorante : Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Éditions Gallimard, 1986 [1976], 321 p.
- TURGEON, Laurier. « Les mots pour dire les métissages. Jeux et enjeux d'un lexique », dans Pierre Ouellet (dir.). *Le Soi et l'Autre. L'énonciation de l'identité dans les*

contextes interculturels, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 383-402.

UZEL, Jean-Philippe. « L'art comme "palimpseste". Aby Warburg chez les Hopis » dans Pierre Ouellet (dir.). *Le Soi et l'Autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 403-422.