

Marina Ortrud M. Hertrampf (éd.)

Autosociobiographies et autothéories de mères



AVM.edition

Autosociobiographies et autothéories de mères

Marina Ortrud M. Hertrampf (éd.)

Autosociobiographies et autothéories de mères



AVM.edition

Die Publikation wurde durch den Open-Access-Publikationsfonds der Universitätsbibliothek Passau unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2026 bei den Autor*innen; publiziert von AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München

Umschlagabbildung: L'Autre Moi. © Elena Goldhofer



Sofern im Text nichts Abweichendes angegeben wurde, ist dieses Werk als Open-Access-Publikation unter einer Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International lizenziert. Die Lizenz ist einsehbar unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gilt nicht für Abbildungen und Inhalte (z. B. Grafiken, Textauszüge usw.), die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind und sofern sich aus der am Material vermerkten Legende etwas anderes ergibt. In diesen Fällen ist für die Weiterverwendung des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen. Die Verpflichtung zur Recherche und zur Klärung der Erlaubnis liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Herausgeberin, Autor*innen noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

Printed in Germany

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier (ISO 9706)

ISBN (Print) 978-3-95477-201-8

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-659-8

DOI 10.23780/9783960916598

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
in der Thomas Martin Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Schwanthalerstr. 81
80336 München
info@tm-verlag.de
www.avm-verlag.de

Table des matières

Marina Ortrud M. Hertrampf

Les enjeux de la dé- et re-construction de la maternité dans des
autothéories et autosociobiographies d'expression française9

Les concepts de l'écriture autosociobiographique et autothéorique d'Annie Ernaux et d'Édouard Louis

Ana M. Alves

L'éthique de la restitution dans *Une femme* d'Annie Ernaux.
Mémoire maternelle et enjeux sociologiques35

Hannah Volland

Engager l'autothéorie ? Édouard Louis et la politisation du récit
maternel45

Christoph Oliver Mayer

Comment réussir la libération d'une mère sans Didier ? *Monique*
s'évade (2024) d'Édouard Louis.....57

Claire Olivier

Monique, une mère en ses métamorphoses73

Martina Guccione

En finir avec Monique : L'alter ego maternel d'Édouard Louis et
sa filiation autosociobiographique85

Eylem Aksoy Alp

Une lecture autothéorique : Édouard Louis ou comment écrire la
mère ?97

Variations d'autothéories maternelles

Vera Gajiu

Autothéorie maternelle : pour une poétique de l'attention et de la vulnérabilité. Lecture éthique du « care » dans *Le jour où je n'étais pas là* et *Homère est morte* d'Hélène Cixous 113

Nicole Fischer

L'écriture comme (dé)composition de la maternité dans *Le mal joli* d'Emma Becker 125

Isabelle Bernard

Portraits de mères dans le roman français contemporain.

L'approche phénoménologique de Marie Richeux et de Camille

Froidevaux-Metterie 137

Formes de maternité dans l'écriture autosociobiographique

Elisa Bricco

Grandir dans les années 70 : l'effet maternel en question 153

Margareth Amatulli/Maria Giovanna Petrillo

Ann d'Angleterre de Julia Deck au filtre de l'autosociobiographie..... 165

Florian Lützelberger

« [À] voix basse, les yeux rivés au sol, et sans trop entrer dans les détails » : Réflexions sur la narration de l'avortement et du refus de la maternité dans la littérature autosociobiographique française du XXI^e siècle..... 177

Entre les deux : la maternité dans les autosociobiographies autothéoriques et les autothéories autosociobiographiques

Eliana Bergaglio

S'exposer mère et raconter la mère comme acte de création-réflexion théorique : quelles stratégies pour une approche ascendante ? 193

Marina Ortrud M. Hertrampf

Trois générations, trois femmes, trois mères : *Bord de mère*

(2024) de Marianne Rubinstein205

Autosociobiographies et autothéories maternelles de la (post-)migration

Eglė Kačkutė

Négociations autour la *langue maternelle* chez deux mères-

écrivaines translingues : Nancy Huston et Ying Chen221

Lamia Mecheri

La relation mère-fils et l'écriture autosociobiographique dans

Sur ma mère de Tahar Ben Jelloun233

Fabrizio Impellizzeri

L'autosociobiographie des mères *sans voix* de Laura Ulonati ou

les mots/maux des immigrées italiennes des années 60247

Magdalena Silvia Mancas

Des mères et des filles : quelques propos autosociobiographiques

sur *Bellissima* de Simonetta Greggio259

Abdeslam El Adlouni

Une autosociobiographie autothéorique ? Filles et mères chez

Dalie Farah dans *Impasse Verlaine* (2019).....271

Julie Gaillard

« On ne naît pas mère, on le devient. » L'autothéorie comme

vecteur de transmission transgénérationnelle et d'émancipation

dans *Journal intime d'une féministe (noire)* d'Axelle Jah Njiké281

Formes transgressives et indirectes de la narration autosociobiographique et autothéorique

Květuše Kunešová

L'émancipation de la femme : une mère coupable295

Abdelghani Brija

Maternité patriarcale dans *Leïla ou la femme de l'aube* de Sonia
Chamkhi et *La Fatiha* de Jamila Ait Abbas.....307

Toni Ricco Sehler

Vers une autothéorie cinématographique : l'épistémologie du
matricide dans *J'ai tué ma mère* (2009) de Xavier Dolan321

Marina Ortrud M. Hertrampf

Les enjeux de la dé- et re-construction de la maternité dans des autothéories et autosociobiographies d'expression française

La maternité est une folie et une éducation, elle est un risque et une ambition, et comme tous les sujets importants elle mérite d'être servie par des récits, parce que ce sont les histoires que nous nous racontons qui fondent notre monde.

En nous efforçant de faire entrer la maternité en littérature, nous lui donnons, j'espère, la place qu'elle mérite aussi dans la réalité. Nos peurs, nos réflexions, nos déchirures ont droit de cité au sein des livres. Nous ne sommes peut-être que la moitié de l'humanité, mais nous l'avons créée tout entière. (Kerninon 2024, 21)

J'avais voulu écrire un livre sur les femmes, le maternel, l'enfamment, en oubliant ma propre mère. J'avais voulu m'extraire de la toile familiale, dire j'existe seule. Avorter d'elles.

Soudain chaque chose reprenait sa place. Elle avait joué son rôle pour que je puisse tenir le mien. M'avait emprisonnée pour que je trouve une porte de sortie.

Il avait fallu le Mal pour le Bien existe. Elle n'avait jamais été un monstre, pas plus qu'elle n'avait été une mère cruelle ou perverse. Elle avait été une mère tout simplement. Elle avait été ma mère. (Chiabrero 2025, 212-213)

1. L'essor transnational de l'autothéorie et l'autosociobiographie

Depuis les années 2000, la littérature du réel est en plein essor : dans le domaine de l'écriture de soi notamment, de nouvelles formes apparaissent sans cesse,¹ parmi lesquelles l'autothéorie et l'autosociobiographie sont sans doute les plus importantes d'un point de vue transnational.

Tout comme l'autoethnographie,² qui peut être considérée comme une forme préliminaire de l'autothéorie (Fournier 2022, 24), celle-ci « combine l'autobiographie avec une réflexion théorique et l'insistance de l'écrivain e à se situer dans l'histoire de l'oppression et de la résistance. » (Young 1997, 69 : trad. MOH) Un autre aspect important, qui

¹ Cf. Viart/Vercier 2005.

² Cf. Adams/Jones/Ellis 2021.

caractérise d'ailleurs aussi l'autosociobiographie, réside dans la différence fondamentale avec l'autobiographie ou l'autofiction, qui présentent la vie d'un individu comme unique. Young souligne : « [autotheoretical texts] present the lives they chronicle as deeply enmeshed in other lives, and in history, in power relations that operate on multiple levels simultaneously. Moreover, in shifting back and forth between the narrators/authors as individuals and the larger social forces in which they are caught – and which they seek to transform – the texts *perform* the politics for which they argue. » (Young 1997, 69) Malgré la diversité des textes autothéoriques, l'élément performatif se reflète d'une part dans un caractère appellatif, parfois en tant que plaidoyer, et d'autre part dans un discours hautement métaréflexif sur l'acte d'écrire ainsi qu'un degré élevé d'intermédialité explicite. L'intersectionnalité et le féminisme jouent très souvent (mais pas toujours) un rôle primordial. Il s'agit toujours, dans le sens d'un contre-discours socialement ou politiquement engagé, d'articuler la voix des personnes socialement opprimées ou marginalisées, ou d'aborder des sujets tabous. L'imbrication de l'expérience de vie et du processus de traitement artistique joue ici un rôle central : « Authothory relies on theorizing and philosophizing from the particular situation one is in, drawing from one's own body, experiences, anecdotes, biases, relationships. And feelings in order to critically reflect on such topics as ontology, epistemology, politics, sexuality, or art. // Authothory involves a reflexive movement between and among thinking, making art, living, and theorizing. In all its plurality autotheory can be defined by this self-reflexive movement among art, life, theory, and criticism » (Fournier 2022, 67-68).

L'autosociobiographie s'apparente également à l'autoethnographie dans la mesure où il s'agit aussi d'un genre intermédiaire qui associe des éléments autobiographiques à des réflexions sociologiques et où les frontières entre les médias sont souvent dépassées, avec l'intégration de photos, d'images tirées de films et de documents historiques dans le texte.³ Fondamentalement, les « autosociobiographies sont des récits de vie individuelles qui racontent une ascension sociale grâce à l'éducation (malgré de nombreux obstacles) tout en analysant les mécanismes qui régissent la reproduction et la non-reproduction des relations sociales »

³ Cf. Bundschuh-van Duikeren/Jacquier/Löffelbein 2025b.

(Blome 2020, 545 : trad. MOH). L'échange intertextuel entre sociologie et littérature est central, notamment les études de Pierre Bourdieu sur la reproduction des inégalités sociales et des différences de classe, explicitement mentionnées par des auteurs et autrices tels qu'Annie Ernaux, Didier Eribon et Édouard Louis. Très souvent conçus comme des récits de retour, les auteurs et autrices ayant connu une ascension sociale expliquent, en tant que médiateur et médiatrices socioculturel le s, les réalités sociales des classes populaires à un public lecteur issu principalement des classes supérieures.⁴

De manière générale, on constate que l'autothéorie et l'autosociobiographie sont souvent difficiles à distinguer l'une de l'autre et se recoupent parfois.⁵ Dans les deux cas, il s'agit de formes hybrides de textes en prose qui se situent à mi-chemin entre la représentation essayistiques et non fictionnelle et la représentation littéraire, entre l'(auto)biographie individuelle et la biographie de certaines générations de certains groupes sociaux, et qui se réfèrent à chaque fois à des études et/ou théories sociologiques. L'individu de l'autothéorie comme celui de l'autosociobiographie est toujours considéré comme faisant partie d'un contexte socioculturel défini, ce qui se traduit souvent par un style clairement engagé.⁶

⁴ Tous les auteurs de textes autosociobiographiques ne s'inscrivent toutefois pas complètement dans le modèle des « grand e s » écrivain e s à succès. À l'inverse, une autrice issue d'un milieu social défavorisé d'une famille immigrée, comme Nadia Daam, critique ouvertement la posture socialement arrogante de ses collègues écrivains transfuges sociaux sans histoire migratoire, et rejette ainsi le discours parfois larmoyant et victimaire d'un Didier Eribon, par exemple : « J'essaie généralement de doser parfaitement le récit quant à mes origines sociales et culturelles pour ne verser ni dans le dolorisme ni dans le folklore. [...] Parce que je suis souvent écœurée par le lamento de ceux qu'on appelle désormais « transfuges de classe ». J'ai beau aduler Annie Ernaux et avoir plutôt été émue par *Retour à Reims*, il m'est apparu, au bout d'un moment, que la romantisation de l'extraction sociale finissait par produire elle-même une sorte de bourgeoisie tout à fait crispante. Un club pas si fermé des transclasses, avec pour oracle Édouard Louis, et comme sésame le seul fait d'avoir eu des parents non impossibles et du faux Coca-Cola dans le frigo. » (Daam 2024, 62-63)

⁵ Cf. Volland 2023, qui lit l'« icône » de l'autosociobiographie, Annie Ernaux, sous l'angle de l'autothéorie.

⁶ Cf. Hertrampf, à paraître ; Savard 2023.

D'une certaine manière, le statut de l'esthétique est également hybride. Lorsque Annie Ernaux affirme, dans la posture de son auto-analyse stylistique, que son écriture est « plate », cela est certes vrai dans la mesure où elle utilise un langage tout à fait sobre et simple, mais son écriture n'est toutefois pas innocente au sens d'un langage a-littéraire.⁷ En effet, la palette des formes stylistiques et narratives utilisées par les différents auteurs et autrices est aussi variée que diversifiée.

Alors que la conception théorique de l'autothéorie a pris son essor avec les études de Stacey Young (1997) et Lauren Fournier (2022) aux États-Unis et s'intéresse principalement aux déclarations féministes ou bien queer qui se caractérisent par leur intersectionnalité,⁸ le terme « autosociobiographie » a été forgé par l'autrice française Annie Ernaux, lauréate du prix Nobel, pour désigner ses œuvres,⁹ puis discuté dans le contexte des débats menés en France sur les transclasses et les transfuges sociaux.¹⁰ Il est intéressant de noter que ce terme est fortement étudié dans la recherche littéraire allemande comme une forme importante de littérature transnationale d'aujourd'hui.¹¹

En effet, les deux formes d'écriture de soi peuvent être qualifiées de phénomènes contemporains transfrontaliers et transnationaux qui s'imposent de plus en plus dans la critique littéraire du moment.¹² Même si nous nous référons ici uniquement à des œuvres en langue française,

⁷ Cf. Cini/Véron 2025.

⁸ Cf. Zwartjes 2019, Colombo 2023 et les dossiers « Autotheory Theory » dans *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 76 (2020) dirigé par Robyn Wiegman, « Autotheory » dans *ASAP/Journal* 6.3 (2021) dirigé par Alex Brostoff et Lauren Fournier, « Autotheory in Contemporary Visual Arts Practice » dans *Arts* 1/11-12 (2023) dirigé par Katherine Baxter et Cat Auburn et plus récemment Brostoff/Cooppan 2025.

⁹ Cf. Sánchez Hernández 2017.

¹⁰ Cf. Jaquet 2014; Bras/Jaquet 2018.

¹¹ Cf. Bundschuh-van Duikeren/Jacquier/Löffelbein 2025a; Blome/Lammers/Seidel 2022.

¹² Pour le contexte francophone voir Lévesque-Jalbert 2020, Savard 2023, la thèse de Lili Owen Rowlands, *A Different Subject: Autotheory in Contemporary French Self-Writing* (2022) ainsi que le dossier « Nouvelles formes et pratiques de l'écriture de soi: l'autothéorie et la transbiographie » de la revue *Studia Universitatis*

nous le faisons en sachant que ces deux formes d'auto-expression hybride sont un phénomène international et transfrontalier exprimant un désir de faire entendre des voix trop longtemps passées sous silence, de rendre visible des réalités des gens en marge ou/et en bas de l'échelle sociale et d'articuler des contre-discours qui réécrivent les récits normatifs.

Compte tenu du caractère relativement ouvert des définitions théoriques et du caractère transgressif de ces deux catégories de l'écriture de soi, dans le cadre de ce volume collectif, nous entendrons ces concepts sur la base des prémisses suivantes. Premièrement, seules des productions d'autothéorie et d'autosociobiographie provenant de tout le monde francophone seront analysées (le cas échéant de manière comparatiste). Deuxièmement, les œuvres autothéoriques et autosociobiographiques seront examinées au-delà des frontières médiatiques, c'est-à-dire que les films seront étudiés au même titre que les textes littéraires. En ce qui concerne le film, cela signifie que la part d'autoréflexion ne peut être présente que de manière indirecte, en raison des contraintes médiatiques. Nous partons néanmoins du principe que le regard capturé par la caméra ne se contente pas d'être subjectif, mais offre également une perspective analytique.¹³ Troisièmement, nous ne considérons pas l'autothéorie et l'autosociobiographie comme des formes d'expression de soi spécifiques à un genre : même si majorité des textes autothéoriques et autosociobiographiques sont rédigés par des femmes, nous ne les comprenons pas exclusivement comme des modes d'expression féminine ou bien féministes. Cela concerne avant tout le genre de l'autothéorie, qui est issu de la littérature féministe et dans lequel les questions d'intersectionnalité jouent généralement un rôle central.

Ces deux catégories transgressives sont considérées en mettant particulièrement l'accent sur la maternité comme motivation et/ou thème de l'écriture. Une telle focalisation thématique conduit, comme le montrent

Babeș-Bolyai Philologia 1/70 (2025) dirigé par Diana Mistreanu et Andrei Lazar, Rowlands 2025 et le dossier « Le récit de soi : le je autothéorique dans la production artistique contemporaine » dans la revue *Inter-Lignes* dirigé par Olivier Damourette, Marie-Christine Seguin et Stéphane Lapoutge.

¹³ Cela concerne parfois aussi des formes indirectes d'écriture de soi ayant une portée collective, par exemple dans les sociétés patriarcales restrictives (cf. Hertrampf 2025).

les analyses de cas individuels, à des autothéories maternelles et des auto-sociobiographies maternelles qui explorent de nouvelles formes dans le spectre de l'écriture hybride entre autobiographie, autofiction, essai et fiction. L'accent mis sur la maternité s'inscrit dans une tendance qui ne se limite pas au monde francophone, car plus encore que la fin du XX^e siècle, notre époque actuelle donne lieu à de redéfinitions de la maternité

2. D/Écrire la matrescence et redéfinitions littéraires de la maternité

Début mai 2025, l'icône de la musique et de la mode Rihanna a mis en scène sa troisième grossesse au Met Gala avec une création de Marc Jacobs, démontrant ainsi que la mode maternité a depuis longtemps fait son entrée dans le secteur du luxe des grands couturiers.¹⁴ Lors du Concours Eurovision de la chanson en 2025, deux chanteuses ont proposé un titre sur la maternité : Klavdia, qui chantait pour la Grèce avec « Asteromata »,¹⁵ et Louane, chanteuse française qui a tout de même décroché la 7^e place avec « Maman ». ¹⁶ La maternité fait vendre, et pas seulement dans le domaine de la culture pop et des vêtements pour femmes enceintes et bébés. Le sujet de la maternité est également à la mode si l'on se penche sur la narration graphique : pensons à Soline Bourdverre et Léna Piroux qui, s'inspirant de l'ouvrage de Yuval Noah Harari *Sapiens : Une brève histoire de l'humanité* (2015 [2011]), donnent avec *Mama sapiens. Une histoire des mères à travers les âges* (2024) un aperçu des différentes conceptions de la maternité. Ces constats montrent que la revendication de Susan Rubin Suleiman à la fin des années 1970, selon laquelle il était temps que les mères prennent elles-mêmes la parole, est

¹⁴ Cf. Scemama/Salessy 2025.

¹⁵ Pour les paroles, voir : <https://www.eurovision.de/news/Songtext-Klavdia-Asteromata,lyrics826.html> (consulté le 15 septembre 2025).

¹⁶ Pour les paroles, voir : <https://www.eurovision.de/news/Songtext-Louane-Maman,lyrics822.html> (consulté le 15 septembre 2025).

devenue réalité depuis longtemps.¹⁷ En effet, le thème de la maternité (ou de la non-maternité) – être une bonne ou une mauvaise mère – est très présent en discours public, dans la culture pop comme dans la littérature et le cinéma, et cela de manière aussi variée que contradictoire.

Plus d'un demi-siècle après la révolution sexuelle et malgré le renforcement progressif des droits des femmes, y compris en matière de contraception et d'avortement, l'image de la femme réduite à son rôle de mère est un phénomène de longue durée qui persiste encore au XXI^e siècle. Ainsi, dans son étude *Matrescence. On the metamorphosis of pregnancy, childbirth and motherhood* (2023, 8), la journaliste progressiste Lucy Jones reconnaît qu'elle-même a l'image normative de la mère des années 1950, telle que la décrit Adrienne Rich dans son livre *Of woman born. Motherhood as experience and institution* (1977, 22) en se référant à la maternité dans les années 1950 : « That a «natural» mother is a person without further identity, one who can find her chief gratification in being all day with small children, living at a pace tuned to theirs; that the isolation of mothers and children together in the home must be taken for granted; that maternal love is, and should be, quite literally selfless. » Lucy Jones, qui se réfère à la psychiatre américaine Alexandra Sacks et à son article phare « The birth of a mother » (2017) dans le *New York Times*,¹⁸ propage la thèse développée dès 1975 par Dana Raphael selon laquelle une femme ne devient pas mère directement à travers la naissance, mais qu'il s'agit d'un processus de transition physique et psychique qui, comme la formation de l'identité à l'adolescence, peut être perturbé par de multiples facteurs. Depuis lors, l'idée du processus de devenir mère a conquis le

¹⁷ « It's time to let mothers have their word. » (Suleiman 2001, 120). Ce changement est également constaté par Rye (2009, 15), qui identifie une évolution en France depuis les années 1990 : « [...] in contemporary French literature, mothers are becoming narrative subjects in their own right, as authors, as narrators. »

¹⁸ Alexandra Sacks utilise également les réseaux sociaux et son site Internet *Matrescence – What is it?* (<https://medium.com/@alexandrasacks/matrescence-what-is-it-bea6aa0450d0>) pour nommer précisément cette phase de changement et la rendre plus compréhensible.

discours public et la recherche interdisciplinaire.¹⁹ Sacks (2017) identifie six dimensions qui constituent un défi pour une femme qui devient mère: (1) le changement dans la dynamique relationnelle entre les membres de la famille: (2) l'ambivalence des sentiments positifs et négatifs envers l'enfant et son nouveau rôle: (3) le décalage entre l'idée de la vie avec un enfant développée avant la naissance (à travers les médias et/ou la famille) et la réalité, qui peut entraîner déception et doute de soi: (4) en raison de l'image sociale persistante d'une mère idéale, de nombreuses mères éprouvent des sentiments de culpabilité et de honte: (5) les influences et expériences intergénérationnelles peuvent avoir un impact positif ou négatif sur le processus de devenir mère:²⁰ (6) la mère et ses besoins, son partenaire, ses amis et sa famille sont en concurrence permanente avec l'attention accordée au bébé.

En effet, c'est avec le concept de la matrescence, que des défis particuliers auxquels les mères peuvent être confrontées et qui étaient longtemps tabous font le plus souvent l'objet de débats publics, littéraires et cinématographiques. On pense par exemple aux défis particuliers auxquels sont confrontées des mères monoparentales, des mères d'enfants handicapés ou des mères issues de l'immigration,²¹ tout comme les sujets toujours assez tabous que la dépression post-partum, le «regretting motherhood» (Donath 2015), la violence psychologique et physique envers son propre

¹⁹ En France, le terme a été popularisé au début des années 2020, notamment grâce au podcast intitulé *La Matrescence* (<https://lamatrescence.fr/>) de Clémentine Sarlat. Cf. aussi le premier épisode de la série podcast de Radio France *Modern family* (2022) qui s'intitule «La matrescence, naissance d'une mère» (<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/zoom-zoom-zen/zoom-zoom-zen-du-mardi-22-novembre-2022-2284745>). En Allemagne, ce sont surtout les sociologues Svenja Krämer et Hanna Meyer (2023) qui s'engagent en faveur de la diffusion de ce concept.

²⁰ Comme l'illustre la devise qui introduit cet article, Marie Chiabrero met particulièrement en évidence ce lien à la fin de son ouvrage autothéorique *Tout contre elles*.

²¹ Pour cette problématique voir le dossier «Motherhood, Mobility, Migration in Twenty-First-Century Women's Writing» dirigé par Eglė Kačkutė et Valerie Hefernan dans *Contemporary Women's Writing* 18/2 (2024), <https://doi.org/10.1093/cww/vpae032>.

enfant, voire l'infanticide qui font l'objet de nombreuses publications littéraires, vlogs, blogs, films et bandes dessinées.²²

Les années 1990 marquent un tournant : à la suite de la publication de l'ouvrage de Sharon Abbey et Andrea O'Reilly, *Redefining Motherhood: Changing Identities and Patterns* (1998), de plus en plus de chercheurs et chercheuses de différentes disciplines se sont intéressés à la maternité dans les pays anglophones, faisant de ce domaine une sous-discipline des études féministes et des études sur les femmes. Avec la création de l'Association for Research on Mothering (ARM) en 1998 et de ses organes de publication (une revue en 1999 et une maison d'édition en 2006), la thématique gagne en visibilité et en importance. Les thèmes étudiés sont aussi divers que vastes : « *The Journal of the Association for Research on Mothering (JARM)* alone has examined motherhood topics as diverse as sexuality, peace, religion, public policy, literature, work, popular culture, healthcare work, young mothers, motherhood and feminism, feminist mothering, mothers and sons, mothers and daughters, lesbian mothering, adoption, the motherhood movement, and mothering, race, and ethnicity to name a few. » (Podnieks/O'Reilly 2010, 369)

En 2006, Andrea O'Reilly a créé le terme *Motherhood Studies* (« études sur la maternité ») : par la suite elle développa le concept de *Matricentric Feminism* (« féminisme matricentrique »)²³ Les études sur la maternité s'intéressent notamment à la maternité en tant qu'institution sociale ou expérience pratique, à l'influence des rapports de pouvoir patriarcaux sur la construction de la maternité par soi-même et par les autres, ainsi qu'à la distinction entre maternité et féminité, et par conséquent, à la relation entre maternité et féminisme. Alors que les représentantes des deux premières vagues du féminisme luttèrent contre l'essentialisation de la femme en tant que mère, la « Mother Wave » associe un féminisme libéral à la position socialement et politiquement toujours défavorisée des mères.

Il est intéressant de noter que l'approche du féminisme matricentrique considère le terme « mère » comme une catégorie sociale et englobe

²² On pense par exemple au roman graphique *Chère Mama. Les mères aussi peuvent être toxiques* (2025) de Sophie Adriansen.

²³ Cf. O'Reilly 2024 et O'Reilly/Green 2024.

toutes les personnes qui se considèrent comme « mères » et s'investissent dans la pratique maternelle (Ruddick 1985, 97) :

Matricentric feminism begins with the conviction that mothering matters and is central to the lives of those who identify as mothers. In saying this, we are not suggesting that mothering is all that matters or that it matters the most: rather, any understanding of mothers' lives is incomplete without considering how becoming and being a mother shape that mothers's sense of self and how they see and live in the world. When we use the term « mothers », we refer to individuals who engage in motherwork or, as Sara Ruddick theorized, maternal practice. Such a term is not limited to biological mothers or cisgender women but anyone who does the work of mothering as a central part of their life. (O'Reilly/Green 2024, 9)

Dans l'approche théorique littéraire qu'O'Reilly a développée, appelée *Matricritics*, elle a mis au point une méthode d'analyse des *Matrifocal Narratives* (« récits matrifocaux »), c'est-à-dire des textes axés sur la figure maternelle : « A matrifocal [...] is one in which a mother plays a role of cultural and social significance, and in which motherhood is thematically elaborated and valued, and structurally central to the plot. » (Podnieks/O'Reilly 2010, 3).

Gill Rye, qui s'intéresse à la représentation de la mère dans la littérature contemporaine française, parle de *Narratives of Mothering* (« récits de maternité ») : « Mothers' own narratives of mothering – literary texts where the mother is herself either the first-person narrative subject or, in third-person narratives, the figure whose point of view is paramount. » (Rye 2009, 17). Même si les récits à la troisième personne sont explicitement mentionnés ici dans le sens d'un récit sur une mère, il est remarquable que la riche recherche (anglophone) se réfère largement aux récits autodiégétiques des mères sur leur rôle maternel.²⁴ En effet, cela semble également s'expliquer par la prolifération (transnationale) observable des récits matrifocaux qui, dans le champ de tension générique de l'entre-deux, adoptent une perspective autofictionnelle, quelle qu'en soit la nature concrète. Malgré cette diversité, nous nous intéressons ici avant

²⁴ Cf. p.ex. : Rye 2009 ; Podnieks/O'Reilly 2010 ; Henriksson/Williams/Fahlgren 2023.

tout aux nouvelles formes narratives de l'écriture de soi, qui s'inscrivent dans le large spectre de l'autothéorie²⁵ et de l'autosociobiographie.

3. Matrescence, maternité et mères en autothéories et autosociobiographies littéraires et cinématographiques

Les questions de la matrescence et la maternité ainsi que la relation des mères avec leurs enfants et *vice versa* sont des topoi archétypaux de la littérature mondiale. Il est intéressant de constater qu'à partir du début du millénaire, le sujet des mères et de la maternité est devenu très populaire dans tout le monde occidental.²⁶ Alors que les réseaux sociaux voient apparaître, avec le mouvement « tradwife » et les influenceuses qui glorifient le quotidien sacrificiel des mères parfaites, un retour de bâton contre le féminisme et la maternité émancipée, les littératures – au moins des pays occidentaux – affichent une tendance opposée : « Irreverent and formally inventive, this « countercanonical » body of literature spans memoir, fiction, poetry, and autofiction: it often defies conventional genre classifications altogether and is as much an act of testimony as one of deliberately upending previous discourses (patriarchal, social, psychoanalytic, and feminist) around motherhood. » (Heal 2019, 118) En effet, la mythologisation de la mère – qu'elle soit chrétienne ou idéologique – qui a longtemps dominé la représentation artistique, est le plus souvent déconstruite. La grande majorité des récits matrifocaux sont présentée dans des formes littéraires mixtes inédites entre (auto)biographie, fiction et essai. Alors qu'il existe des ouvrages de vulgarisation scientifique tels que *La maternité symbolique. Être mère autrement* (2020) de la féministe et historienne Marie-Jo Bonnet, qui sont certes des études essayistiques, mais qui présentent également des arguments autobiographiques, on trouve dans les domaines de la littérature, du roman graphique et

²⁵ Dans son étude novatrice, Fournier (2022, 11) n'aborde que marginalement les textes qui traitent de la maternité dans une perspective autothéorique. Cela est d'autant plus surprenant au vu du grand nombre de récits matrifocaux autothéoriques récemment publiés dans différentes littératures nationales.

²⁶ Cf. Hertrampf 2024a.

du cinéma des formes hybrides beaucoup plus variées entre fiction et faction.

La prolifération des productions traitant de la matrescence et de la maternité dans tous ses dimensions – et surtout de manière intersectionnelle et non normative – s’explique par les changements socioculturels et les modifications de l’image que les femmes ont d’elles-mêmes. Aujourd’hui, être une femme ne signifie pas nécessairement être ou bien devenir mère, et pourtant la question de l’autodétermination de son propre corps dans le contexte d’une grossesse non désirée ou délibérément refusée reste un sujet controversé – même aujourd’hui en France comme l’illustre Chloé Chaudet dans son récit autothéorique *J’ai décidé de ne pas être mère* (2021). Cela vaut également pour les concepts maternels non normatifs comme la maternité queer, la maternité volontaire en solo par insémination artificielle ou bien la gestation pour autrui (GPA) qui sont encore relativement peu abordés.²⁷ Les déficits en matière d’égalité des droits restent particulièrement visibles chez les mères célibataires, queer ou bien handicapées. En plus, des mères réfugiées ou immigrées souffrent très souvent du racisme et de la discrimination. Enfin, toutes nouvelles conceptions de la maternité représentent des défis pour les femmes concernées et la société en général en termes de statut social et de reconnaissance éthique et morale.

En tant que miroir du monde, la littérature contemporaine (Gefen 2020), fortement orientée vers la réalité, réagit aux problèmes du passé et du présent et tente en quelque sorte d’agir de manière « réparatrice » (Gefen 2017), en traitant et en présentant à un large lectorat (même s’il n’est pas lui-même concerné par le problème) des thèmes souvent trop peu considérés dans le discours public (et politique) et en le sensibilisant ainsi de manière plus ou moins engagée à la thématique de manière affective (Viart 2006).

Le point de départ de la présente recherche est le fait qu’un nombre remarquablement élevé de textes français et francophones qualifiés d’au-

²⁷ En raison de l’interdiction de la maternité de substitution, la GPA ne fait pas l’objet de textes autobiographiques. Dans son roman *La porteuse* (2018), Catherine Lison-Croze décrit toutefois la quête d’une jeune française à la recherche de sa mère porteuse américaine. Alice Ferney aborde la problématique dans son roman *L’intimité* (2025).

tothéories ou d'autosociobiographies par la critique littéraire traitent des questions autour de la maternité ainsi que de celles autour de la non-maternité volontaire ou involontaire.

D'une manière générale, on peut distinguer deux grandes tendances qui, dans le cas des autrices, se rejoignent souvent : en premier lieu, il y a l'écriture sur soi-même en tant que mère. Dans ces récits matrifocaux, la réflexion sur l'individualité et la féminité corporelle en rapport tendu avec les attentes sociales du rôle de mère est au centre. On peut nommer par ex., *Toucher la terre ferme* (2022) de Julia Kernion ou bien le collectif *Être mère* (2024) dirigé également par elle où il est aussi souvent question des défis particuliers des mères célibataires et monoparentales. Il n'est pas rare, comme dans *La mauvaise mère* (2013) de Marguerite Andersen, qu'il s'agisse de *matrilineal narratives* (récits matrilineaires),²⁸ c'est-à-dire d'un texte « which either tells the stories of several generations of women at once, or which shows how identity of a central character is crucially formed by her female ancestors » (Cosslett 1996, 7). Ainsi, dans son autosociobiographie autothéorique *La gosse* (2024), Nadia Daam décrit non seulement les défis auxquels elle est confrontée en tant que mère célibataire d'une fille adolescente, mais aussi la question de la transmission intergénérationnelle des images maternelles et des valeurs des mères issues de l'immigration. Un aspect que Farida Khelfa aborde également dans son autosociobiographie postmigrante²⁹ *Une enfance française* (2024), en réfléchissant de manière critique à la relation difficile qu'elle entretenait avec sa mère socialisée en Algérie et à la position qu'elle-même a adoptée à l'égard de sa propre maternité.

En outre, il y de plus en plus de romans qui abordent des thèmes tabous persistants comme la maternité lesbienne, par ex. *Anna, salle*

²⁸ Cf. Cosselett 2000; Yu 2005.

²⁹ Le concept de post(-)migration est encore utilisé de manière très vague dans la recherche francophone (et anglophone). L'orthographe avec trait d'union renvoie à la signification temporelle du préfixe et fait ainsi référence à l'aspect générationnel. Dans l'orthographe sans trait d'union, le préfixe doit être compris dans le sens du postcolonialisme comme une posture, c'est-à-dire comme une position dans laquelle les conséquences de la migration sont considérées comme un enrichissement des sociétés actuelles et se manifestent par l'hybridation et la diversité culturelles ainsi que par le plurilinguisme. Pour une présentation détaillée et une discussion critique, voir Hertrampf à paraître en 2026.

d'attente d'Emmanuelle Cornu, *Faire corps* de Charlotte Pons ou la série de courts métrages *Patience mon amour* (2021) de Camille Duvelloy. Dans ce contexte, le « cas » de Constance Debré est sans aucun doute particulièrement frappant : dans *Play Boy* (2018) et *Love me tender* (2020) l'autrice raconte sa fuite hors d'une vie familiale hétéronormative au profit d'une homosexualité libre, dans laquelle son fils doit toutefois avoir sa place, contrairement à la volonté de son père.

D'autres thèmes « difficiles » de la maternité sont désormais abordés avec assurance, tels que la dépression postnatale que Françoise Guérin traite dans *Maternité* (2018)³⁰ et qui est au centre du documentaire québécois *Maman, pourquoi tu pleures ?* (2022) de Jessica Barker, le dilemme moral face au diagnostic d'un handicap chez l'enfant (p.ex. *Dans le ventre des filles*, 2025, de Tiphaine Dumontier), l'interruption de grossesse à un très jeune âge (p.ex. *Tout contre elles*, 2025, de Marie Chiabrero), la perte de l'enfant (p.ex. *Tom est mort*, 2007, de Marie Darrieussecq ou *L'enfant hiver*, 2014, de Virginia Pesemapeo Bordeleau) ou bien le meurtre de l'enfant, qui est au centre du documentaire *Mères à perpétuité* (2024) de Sofia Fischer, récompensé par le Prix Aïna Roger et le Prix autrement vu, et qui raconte les histoires tragiques d'infanticides du point de vue intime des mères concernées.

Jusqu'à maintenant, relativement peu de textes autothéoriques traitent, comme Anne-Dauphine Julliand dans *Deux petits pas sur le sable mouillé* (2011) ou Fabienne Legrand dans *Kourrage Antoine* (2020), de la vie maternelle avec un enfant handicapé ou atteint d'une maladie incurable : il en va de même pour les mères elles-mêmes handicapées, comme Marjorie Aunos qui dans *Maman en fauteuil roulant : la force de la détermination lorsqu'on est parent et paraplégique* (2022), écrit sur les difficultés très particulières auxquelles elles sont confrontées en tant que mères.

En second lieu, il y a les auteurs et autrices qui, dans leurs textes autothéoriques ou bien autosociobiographiques, écrivent sur leurs mères et

³⁰ La narration écrite à la deuxième personne du singulier n'est pas une autothéorie dans le sens strict : l'autrice traite ici les témoignages de jeunes mères qu'elle a entendue pendant son travail en tant que psychologue-psychanalyste dans des unités de psychiatrie mère-bébé. De même, la BD *Année zéro* (2022) d'Anna Roy et Mademoiselle Caroline raconte les expériences de la sage-femme Anna Roy, connue comme chroniqueuse pour l'émission *La maison des Maternelles* (France Télévisions).

leur relation avec elles. Pour les auteurs et autrices transfuges sociaux – on pense à Édouard Louis ou, dans une perspective migrante, à *La Lumière de ma mère* (2023) de Mehdi Charef – il s’agit souvent d’appréciations tardives dues à des biographies difficiles en raison de désavantages sociaux ou ethniques.

Le Côté obscur de la reine (2025) de Marie Nimier constitue en quelque sorte un contre-exemple du côté de l’élite Parisienne : l’autrice y démolit l’image de sa mère, une diva qui donnait toujours l’image d’une mère idéale, mais qui était en réalité complètement dépassée par ses enfants. La description faite dans le texte *Une mère éphémère*, écrit sous le pseudonyme d’Emma Marsantes, est bien plus drastique. La narratrice-autrice y raconte l’idylle apparente d’une famille bourgeoise du Neuilly des années 1960, dans laquelle la mère effacée et mélancolique transmet à sa fille la violence qu’elle subit, ne la protège pas des viols commis au domicile et finit par se suicider.

Chez les écrivaines de sociétés à tendance misogyne comme les Maghrébines Gisèle Halimi ou Fawzia Zouari, l’écriture sur les contraintes de leur propre mère représente souvent une écriture de libératrice au sens collectif. Le texte polyphonique *Avorte-moi, maman!* (2023) de l’autrice tunisienne Insaf Khmaissia, dans lequel la protagoniste mineure raconte les conséquences psychologiques d’un avortement, en est un exemple particulièrement frappant. Dans une séquence onirique et surréaliste, la jeune fille avortée remercie sa mère de ne pas l’avoir mise au monde dans une société misogyne : « Merci, maman. Merci de m’avoir avortée. Tu m’as sauvée de cette société injuste. » (Khmaissia 2023, 81)

Dans les textes d’autrices françaises – comme par exemple Annie Ernaux ou Camille Laurens – on remarque plutôt les liens plus ou moins explicites avec les réflexions théoriques critiques sur la maternité, dans lesquelles Simone de Beauvoir, pionnière du féminisme moderne, est souvent nommée comme référence.³¹ D’une certaine manière, les auto-théories et autosociobiographies au féminin sur les images normatives de la mère générées par la société, qui entrent souvent en conflit avec la conception individuelle d’être mère, peuvent être compris comme de nouvelles formes d’écriture féministe modérée, dans le sens d’un *empowerment*.

³¹ Cf. Hertrampf 2024b.

4. La structure de l'ouvrage et ses études de cas

Les deux grandes tendances présentées ci-dessous seront approfondies dans les articles suivants à l'aide d'exemples concrets.

La première partie s'intitule « Les concepts de l'écriture autosociobiographique et autothéorique d'Annie Ernaux et d'Édouard Louis » et s'ouvre avec la contribution d'Ana M. Alves qui analyse l'éthique de la restitution dans *Une femme* d'Annie Ernaux. Les articles de Hannah Volland, Christoph Oliver Mayer, Martina Guccione et Eylem Aksoy traitent tous des textes d'Édouard Louis consacrés à sa mère Monique.

La partie « Variations d'autothéories maternelles » présente toute une série de textes d'auteures qui réfléchissent aux différents défis rencontrés en tant que mères. Vera Gajiu se concentre sur la question du *care* dans *Le jour où je n'étais pas là* et *Homère est morte* d'Hélène Cixous, tandis que Nicole Fischer s'intéresse à la (dé)composition de la maternité d'Emma Becker dans *Le mal joli*. Isabelle Bernard examine les représentations maternelles véhiculées par l'autothéorie chez Marie Richeux et Camille Froidevaux-Metterie.

La partie suivante s'intéresse à différentes « formes de maternité dans l'écriture autosociobiographique ». Elisa Bricco montre, à partir de textes des autrices Delphine de Vigan, Monica Sabolo, Eva Ionesco, Virginie Linhart, Vanessa Springora et Camille Kouchner, les répercussions qu'a produit la libération sexuelle des mères à la fin des années 1960 sur leurs enfants. Margareth Amatulli et Maria Giovanna Petrillo lisent *Ann d'Angleterre* de Julia Deck comme une autosociobiographie et mettent particulièrement en évidence la fonction critique et thérapeutique de l'écriture. Florian Lützelberger offre un contrepoint en se penchant sur le refus de la maternité mis en scène de manière autosociobiographique dans les narrations de l'avortement chez Annie Ernaux, Colombe Schneck et Pauline Harmange.

Dans la quatrième partie – « Entre les deux: la maternité dans les autosociobiographies autothéoriques et les autothéories autosociobiographiques » –, sont examinés des ouvrages qui traitent de la maternité sous des formes textuelles présentant à la fois des traits d'autosociobiographie et d'autothéorie. Choissant l'approche méthodologique des humanités numériques, Eliana Bergaglio a recensé les topoï centraux de l'écriture autosociobiographique et autothéorique et les présente à titre

d'exemple à partir des textes matrifocaux des autrices Marguerite Andersen, Amandine Dhée, Delphine de Vigan et Chantal Akerman. Marina Ortrud Hertrampf travaille de manière traditionnellement herméneutique et lit *Bord de mère* de Marianne Rubinstein comme une représentation autothéorique et autosociobiographique de l'émancipation maternelle de certains groupes sociaux en France au XX^e siècle.

Dans la partie « Autosociobiographies et autothéories maternelles de la (post-)migration », Eglė Kačkutė explore, à partir des exemples de Nancy Huston et Ying Chen, l'importance de la langue maternelle dans les écrits autothéoriques des mères-écrivaines translingues. Lamia Mecheri s'intéresse à la relation entre un fils et sa mère, marquée par la migration, dans l'autosociobiographie *Sur ma mère* de Tahar Ben Jelloun. Fabrizio Impelizzeri examine quant à lui les voix longtemps inaudibles, mises en scène de manière autosociobiographique, de mères ayant émigré d'Italie vers la France chez Laura Ulonati. De manière très similaire, Simonetta Greggio donne également une voix littéraire aux migrantes italiennes, comme le montre Magdalena Silvia Mancas à partir de l'autosociobiographie *Bellissima*. Avec l'exemple de *Impasse Verlaine* de Dalie Farah, Abdeslam El Adlouni présente une autosociobiographie autothéorique située dans un contexte migratoire. Julie Gaillard illustre comment l'autothéorie devient chez Axelle Jah Njiké un vecteur de transmission transgénérationnelle et d'émancipation.

La dernière partie réunit des articles sur des « formes transgressives et indirectes de la narration autosociobiographique et autothéorique ». Ainsi, Kvetuse Kunesova lit *Sarah, Susanne et l'écrivain* d'Éric Reinhardt comme une forme particulière d'écriture autosociobiographique qui associe l'émancipation de la femme et le récit d'une mère culpabilisée. Andelghani Brija présente une autre forme indirecte d'écriture autosociobiographique à travers les romans des autrices maghrébines Sonia Chamkhi et Jamila Ait Abbas. La contribution de Toni Ricco Sehler montre dans quelle mesure le cinéma peut également raconter de manière autothéorique et illustre cela à travers *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan.

La diversité des formes d'écriture autosociobiographique et autothéorique montre le grand potentiel qu'offrent ces manières relativement nouvelles de narration hybride, notamment en ce qui concerne le thème de la maternité. Les analyses de cas présentées dans cet ouvrage qui traitent aussi bien de textes matrifocaux (la mère en tant qu'auteure et sujet) que de textes dans lesquels les auteurs et autrices réfléchissent sur leurs mères (la mère en tant qu'objet de leur propre histoire). Les analyses ont révélé que le thème de la honte apparaît comme un leitmotiv dans de nombreux textes, tant chez les mères que chez les enfants. La présence massive de différentes formes de honte montre que les attentes sociales (et, au niveau régional, idéologiques et religieuses) envers les femmes et les mères, ou envers les femmes dans leur rôle de mère, ont encore aujourd'hui une influence déterminante sur la psyché féminine. L'émancipation de la femme et de la mère reste un sujet controversé, ce qui incite de multiples autrices et auteurs à écrire de manière métaréflexive sur eux-mêmes et sur la famille.

Bibliographie

- Abbey, Sharon/O'Reilly, Andrea (1998): *Redefining Motherhood: Changing Identities and Patterns*, Toronto: Second Story Press.
- Adams, Tony E./Jones, Stacy Holman/Ellis, Carolyn (dir.) (2021): *Handbook of Autoethnography*, New York: Routledge.
- Adler, Aurélie (2012): « Autobiographie, autofiction, récit de filiation », in: *Éclats des vies muettes*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, <https://doi.org/10.4000/books.psn.2171>.
- Baxter, Katherine/ Auburn, Cat (dir.) (2023): « Autotheory in Contemporary Visual Arts Practice », in: *Arts* 1.11-12, https://www.mdpi.com/journal/arts/special_issues/visual_arts_practice [10 septembre 2025].
- Blome, Eva (2020): « Rückkehr zur Herkunft: Autozoziobiografien erzählen von der Klassengesellschaft », in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94 (2020), 541–71.

- Blome, Eva/Lammers, Philipp/Seidel, Sarah (dir.) (2022): *Autosociobiographie. Poetik und Politik*, Stuttgart : Metzler, <https://doi.org/10.1007/978-3-662-64367-9>.
- Brostoff, Alex/Cooppan, Vilashin (dir.) (2025): *Autotheories*. London/ Cambridge (MA) : The MIT Press.
- Brostoff, Alex/Fournier Lauren (dir.) (2021): « Autotheory », in : *ASAP/ Journal* 6.3, 489-502.
- Bundschuh-van Duikeren, Johanna/Jacquier, Marie/Löffelbein, Peter (dir.) (2025b): « On the Globality of Autosociobiography. An Introduction », in : Bundschuh-van Duikeren, Johanna/Jacquier, Marie/Löffelbein, Peter (dir.) : *Autosociobiography. A Literary Phenomenon and Its Global Entanglements*, Bielefeld : transcript, 7–59.
- Bundschuh-van Duikeren, Johanna/Jacquier, Marie/Löffelbein, Peter (dir.) (2025a): *Autosociobiography. A Literary Phenomenon and Its Global Entanglements*, Bielefeld : transcript.
- Chaudet, Chloé (2021) : *J'ai décidé de ne pas être mère*, Paris : L'Iconoclaste.
- Chiabrero, Marie (2025) : *Tout contre elles*, Paris : Grasset.
- Cini, Clara/Véron, Laélia (2025) : « L'écriture plate n'existe pas. Annie Ernaux : entre hyperconscience sociolinguistique et illusion stylistique », in : *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* 36, <https://doi.org/10.4000/146io>.
- Colombo, Daria (2023) : « Autotheory: Toward the Embodying of Analytic Framing », in : *Journal of the American Psychoanalytic Association* 71/2, <https://doi.org/10.1177/00030651231171921>.
- Cosslett, Tess (1996) : « Feminism, Matrilinealism, and the «House of Women» in Contemporary Women's Fiction », in : *Journal of Gender Studies* 5.1, 7-17.
- Cosslett, Tess (2000) : *Matrilineal narratives revisited*, London : Routledge.
- Damourette, Olivier/Seguin, Marie-Christine/Lapoutge, Stéphane (en préparation) : « Le récit de soi : le je autothéorique dans la production artistique contemporaine », in : *Inter-Lignes*.

- Donath, Orna (2015) : *Regretting Motherhood: A Sociopolitical Analysis*, in : *SIGNS: Journal of Women in Culture and Society* 40.2, 343–367.
- Fournier, Lauren (2022) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- Gefen, Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Éditions Corti.
- Gefen, Alexandre (2020) : *Territoires de la non-fiction: cartographie d'un genre émergent*, Amsterdam : Rodopi.
- Heal, Olivia (2019) : Towards a Matricentric Feminist Poetics », in : *Journal of the Motherhood Initiative* 10.1&2, 117–130, <http://motherhoodinitiative.org/product/matricentric-feminism/> [10 septembre 2025].
- Henriksson, Wahlström Helena/Williams, Anna/Fahlgren, Margaretha (dir.) (2023) : *Narratives of Motherhood and Mothering in Fiction and Life Writing*, Cham : Palgrave Macmillan, https://doi.org/10.1007/978-3-031-17211-3_1.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (dir.) (2024a) : *Mater Genetrix. Les images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française*, Berlin : De Gruyter, <https://doi.org/10.1515/9783111558752>.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2024b) : « Filles – femmes – mères : contraintes sociales, images patriarcales de la femme et rupture avec le mythe de la mère chez Annie Ernaux et Camille Laurens », in : Hertrampf, Marina Ortrud M. (dir.) : *Mater Genetrix. Les images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française*, Berlin : De Gruyter, 171-186, <https://doi.org/10.1515/9783111558752-012>.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2025), « Faire parler les sans-voix : *Les siestes du grand-père. Récit d'inceste* (2021) de Monia Ben Jémia – entre exofiction d'une inconnue et transbiographie autothéorique », in : *Studia UBB Philologia* LXX.1, 17-30, <https://doi.org/10.24193/subbphilo.2025.1>.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (à paraître en 2026), « Littérature et postmigration en Allemagne et en France », in : *Lendemains Dossier*.

- Hertrampf, Marina Ortrud M. (à paraître), « Autosociobiographies postmigrantes au féminin ou une nouvelle littérature d'implication autothéorique », in : Mecke, Jochen/Schneider, Melanie (dir.) : *Métamorphoses du réel dans la littérature francophone contemporaine*, Berlin et al. : Lang.
- Jablonka, Ivan (2024) : *Le troisième continent*, Paris : Seuil.
- Jaquet, Chantal (2014) : *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Paris : PUF.
- Jaquet, Chantal/Bras, Gérard (dir.) (2018) : *La fabrique des transclasses*, Paris : PUF.
- Jones, Lucy (2023) : *Materescence. On the Metamorphosis of Pregnancy, Childbirth and Motherhood*, Dublin : Penguin Random House.
- Kačkutė, Eglė/Heffernan, Valerie (2024) : « Motherhood, Mobility, Migration in Twenty-First-Century Women's Writing », in : *Contemporary Women's Writing* 18.2, <https://doi.org/10.1093/cww/vpae032>.
- Kerninon, Julia (2024) : « Arracher notre maternité au silence », in : Kerninon, Julia et al. (collectif) : *Être mère*, Paris : Iconoclaste, 9-21.
- Khmaissia, Insaf (2023) : *Avorte-moi, maman !* Tunis : Éditions arabesques.
- Krämer, Svenja/Meyer, Hanna (2023) : *Muttertät. Wenn sich plötzlich alles anders anfühlt. Wie das Mutterwerden unseren Körper, unsere Persönlichkeit und unser Leben verändert*, Munich : mygverlag.
- Lévesque-Jalbert, Émile (2020) : « 'This is Not an Autofiction' : Auto-teoría, French Feminism, and Living the Theory », in : *Arizona Quarterly* 76.1, 65-84.
- Mistreanu, Diana/Lazar, Andrei (dir.) (2025) : « Nouvelles formes et pratiques de l'écriture de soi : l'autothéorie et la transbiographie », in : *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia* 1.70 (2025), <https://doi.org/10.24193/subbphil.2025.1>.
- O'Reilly, Andrea (2024) : *In (M)other Words: Writings on Mothering and Motherhood, 2009-2024*, Coe Hill, Ontario : Demeter Press.
- O'Reilly, Andrea/Green, Fiona Joy (dir.) (2024) : *The mother wave: theorizing, enacting, and representing matricentric feminism*, Coe Hill, Ontario : Demeter Press.

- Rowlands, Lili Owen (2022): *A Different Subject: Autotheory in Contemporary French Self-Writing*, dissertation Murray Edwards College, Cambridge University, <https://doi.org/10.17863/CAM.90173>.
- Rowlands, Lili Owen (2025): « Begging to differ: Autofiction, Autotheory, and contemporary French Feminism », in: Brostoff, Alex/Cooppan, Vilashin (dir.) (2025): *Autotheories*. London/Cambridge (MA): The MIT Press, 269-189.
- Pereira, Sarah (2025): « Flamboyante en robe fendue, Rihanna dévoile son ventre rond apparent au Festival de Cannes », in: *Gala*, 21/05/2025, https://www.gala.fr/mode/les_stars_et_la_mode/flamboyante-en-robe-fendue-rihanna-devoile-son-ventre-rond-apparent-au-festival-de-cannes-20250521 [10 septembre 2025].
- Podnieks, Elizabeth/O'Reilly, Andrea (2010): *Textual Mothers/Maternal Texts: Motherhood in Contemporary Women's Literatures*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Raphael, Dana (1975): *Being Female: Reproduction, Power, and Change*, Den Haag: Mouton Publishers.
- Rich, Adrienne (1977): *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, New York: Virago.
- Ruddick, Sara (1985): « Maternal work and the practice of peace », in: *The Journal of Education* 167.3, 97-111.
- Rye, Gill (2009): *Narratives of mothering: women's writing in contemporary France*, Newark: Univ. of Delaware Press.
- Sacks, Alexandra (2017): « The birth of a mother », in: *New York Times*, 8 mai 2017, <https://www.nytimes.com/2017/05/08/well/family/the-birth-of-a-mother.html> [10 septembre 2025].
- Sánchez Hernández, Ángeles (2017): « L'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux, un genre à l'écart », in: *Anales de Filología Francesa* 25, 187-205.
- Savard, Mathilde (2023): « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », in: *Revue critique de fixation française contemporaine* 27, <https://doi.org/10.4000/fixxion.13271>.

- Scemama, Jessica/Salessy, Héloïse (2025) : « Enceinte, Rihanna dévoile sa troisième grossesse avec A\$AP Rocky au Met Gala 2025 (dans un look Marc Jacobs) », in : *Vogue France*, 6/5/2025, <https://www.vogue.fr/article/rihanna-asap-rocky-troisieme-grossesse-annonce-met-gala-2025> [10 septembre 2025].
- Suleiman, Susan Rubin (2001) : « Writing and Motherhood [1979] », in : Davey, Moyra (dir.) : *Mother Reader: Essential Writings on Motherhood*, New York : Seven Stories Press, 113–137.
- Viart, Dominique (2006) : « Fictions critiques : la littérature contemporaine et la question du politique », in : Kaempfer, Jean/Florey, Sonya/Meizoz, Jérôme (dir.) : *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne : Éditions Antipodes, 185–204.
- Viart, Dominique/Vercier, Bruno (2005) : *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris : Bordas.
- Volland, Hannah (2023) : « L'écriture de soi comme forme de connaissance » Agentivité et autothéorie dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux, in : *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27, <https://doi.org/10.4000/fixxion.13456>.
- Wiegman, Robyn (dir.) (2020) : « Autotheory Theory », in : *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 76, <https://doi.org/10.3390/arts12010011>.
- Young, Stacey (1997), *Changing the Wor(l)d: Discourse, Politics, and the Feminist Movement*, London : Psychology Press.
- Yu, Yi-Lin (2005) : *She Wrote: Matrilineal Narratives in Contemporary Women's Writing*, New York : Lang.
- Zwartjes Arianne (2019) : « Under the skin : An exploration of autotheory », in : *Assay: A Journal of Nonfiction Studies* 6.1, <https://www.assayjournal.com/arianne-zwartjes8203-under-the-skin-an-exploration-of-autotheory-61.html> [10 septembre 2025].

**Les concepts de l'écriture
autosociobiographique et autothéorique
d'Annie Ernaux et d'Édouard Louis**

Ana M. Alves¹

L'éthique de la restitution dans *Une femme* d'Annie Ernaux. Mémoire maternelle et enjeux sociologiques

Dans *Une femme*, Annie Ernaux transforme l'hommage maternel en un acte de restitution éthique. Son écriture dépouillée conjugue mémoire intime et analyse sociale, inscrivant une trajectoire individuelle dans les mutations du XX^e siècle. L'œuvre s'inscrit dans une tradition de fictions critiques où l'intime éclaire le collectif. Ernaux restitue la figure maternelle avec rigueur et sobriété, opérant une filiation inversée : l'enfant écrit pour transmettre une mémoire lucide et critique. Ce geste dépasse l'expérience personnelle pour devenir politique : inscrire dans l'histoire littéraire une mémoire marginale et rendre justice symbolique aux femmes silencieuses.

1. *Une femme* d'Annie Ernaux – fiction critique ?

Au fil des dernières décennies, un corpus de plus en plus dense s'est inscrit dans les nouvelles formes du récit de filiation. Dominique Viart rappelle que « cette vague du roman familial qui marque la littérature présente ne relève pas seulement d'un mode thématique mais reproduit dans la fiction ce qu'il en est de la relation de l'écrivain à son héritage culturel » (Viart 1999, 129).

La Place (1983) et *Une Femme* (1988) d'Annie Ernaux en sont deux exemples majeurs. Ces récits qui refusent la forme romancée du récit de vie, s'ancrent dans une réflexion d'ordre sociologique et interrogent respectivement la filiation paternelle et maternelle. Ernaux revendique une écriture plate, attentive à « la trame significative d'une vie dans un ensemble de faits » (Ernaux 1983, 24). Comme l'indique Jérôme Meizoz, son projet vise à « réhabiliter le monde dominé [...] en partant du principe que les gestes, proverbes, jugements et façons de voir de son milieu

¹ Transdisciplinary Research Center in Education and Development (CITeD), Instituto Politécnico de Bragança, Portugal.
Center for Languages, Literatures, and Cultures (CLLC), Aveiro, Portugal.
Orcid : <https://orcid.org/0000-0001-7762-2092>.

d'origine forment une véritable culture, entière et digne d'intérêt» (Meizoz 2012, 99).

Cette perspective est confirmée dans son discours prononcé à Stockholm lors de la remise du Prix Nobel de littérature en décembre 2022 : son objectif n'est pas « de raconter l'histoire de [s]a vie [...] mais de dévoiler [...] quelque chose que seule l'écriture peut faire exister et passer, peut-être, dans d'autres consciences, d'autres mémoires » (Ernaux 2022). Pour elle, l'acte d'écrire peut « contribuer au dévoilement et au changement du monde ou au contraire conforter l'ordre social, moral, existant » (Ernaux 2003, 80). Dans un entretien avec Isabelle Charpentier, elle confie même être convaincue que sa mission consiste à prendre la parole pour « tous ceux qui continuent de vivre au-dessous de la littérature et dont on parle très peu » (Charpentier 2006, 10).

Ainsi, l'écriture d'Ernaux dépasse l'histoire individuelle pour s'inscrire dans une dimension collective, celle d'« une réalité plus vaste, une culture, une condition » (Ernaux 2003, 22). Elle rejette donc l'autofiction au profit d'une « auto-socio-biographie, notion qui permet d'établir « un rapport de soi avec la réalité sociohistorique » (Rérolle 2011, 5). Dans cette démarche, Ernaux prolonge la pensée de Pierre Bourdieu, se faisant « ethnologue de [soi]-même » (Ernaux 2011, 224). Elle reconnaît d'ailleurs explicitement, en 2010, ce qu'elle doit au sociologue : « Ce que je dois à Bourdieu, c'est plus qu'une autorisation, c'est une injonction à prendre comme matière d'écriture ce qui jusque-là m'avait paru au-dessous de la littérature [...]. Un devoir impérieux de revenir au premier monde social, aux corps d'origine et d'en faire œuvre » (Ernaux 2010, 26-27).

L'œuvre d'Ernaux illustre donc, d'une part, la pertinence de la critique formulée par Viart, soulignant les liens inévitables avec les sciences humaines ; d'autre part, elle confirme l'inadéquation du roman comme forme « de représentation du sujet psychique ou social » (Viart 2015). Ces récits de filiations visent moins à restituer une chronologie de vie qu'à combler les « trous » de l'histoire, à exhumer « l'histoire trouée, occultée, [...] les drames et les êtres sans langage ni représentation » (Gefen 2017, 12).

En ce sens, *Une Femme* illustre pleinement cette écriture située « entre la littérature, la sociologie et l'histoire » (Ernaux 2011, 8). Dans cette « mise au jour de la réalité » (Ernaux 2003, 77), Ernaux place l'héritière

– ici, la fille – dans une tension féconde entre l'émotion intime et une parole distanciée, qui emprunte au registres sociologique et historique.

2. Justesse, justice, filiation : la restitution maternelle comme geste d'écriture

Dans *Une femme*, le projet d'écriture d'Annie Ernaux autour d'une triple exigence : justesse dans la restitution, justice envers la personne évoquée, et affirmation d'une filiation symbolique. Le texte excède de loin le registre du simple hommage affectif : il constitue un espace de mémoire où l'auteure s'efforce d'« établir ce qui a eu lieu, de reconstituer ce qui s'est défait » (Viart 2011, 210). Écrire devient un acte de reconnaissance, c'est-à-dire « la reconstruction d'un lien » (Viart 2007, 56), avec « la seule femme qui ait vraiment compté » (Ernaux 2011, 560), celle dont la tendresse succédait à la brutalité, dans l'ambivalence des gestes du quotient, celle qui la « battait facilement » (Ernaux 2011, 500) et qui « cinq minutes après, [la] serrait contre elle » en l'appelant « sa poupée » (Ernaux 2011, 500).

La justesse s'exprime avant tout dans le style. Ernaux privilégie une écriture volontairement dépouillée, presque austère, qui écarte tout embellissement pour atteindre la réalité dans sa nudité : la vie modeste de sa mère, la déchéance progressive liée à la maladie d'Alzheimer et la douleur de sa disparition. Par cette retenue, elle parvient à « rendre sensible le passage du temps, montrer comme le temps a fui et comme il nous emporte tous » (Ernaux 2013, 66-67).

Pour traduire ce rapport intime, Ernaux joue sur l'alternance des pronoms : « entre [un] « je » et [un] « elle » [car] il y a dans le « je » trop de permanence, quelque chose de rétréci et d'étouffant, dans le « elle » trop d'extériorité, d'éloignement » (Ernaux 2011, 1042). Elle invente une autosociobiographie « qui ne se limite pas au petit jeu du « je » (Jablonka 2022, 248) où s'articulent mémoire subjective et inscription sociale. L'auteure elle-même confie qu'elle tente d'écrire « de la manière la plus neutre possible » (Ernaux 2011, 577), comme si en écrivant, elle examinait « tantôt la bonne mère, tantôt la « mauvaise ». Pour échapper à ce balancement venu de loin de l'enfance, [elle] essaie de décrire et d'expliquer comme s'il s'agissait d'une autre mère et d'une autre fille » (Ernaux

2011, 577). De ce travail d'équilibre naît un récit situé « à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire » (Ernaux 2011, 560).

Ce choix esthétique correspond à une éthique de la fidélité : il s'agit de ne pas embellir une existence ordinaire, mais de la dire telle qu'elle fut. Ernaux décrit ainsi sa mère avec une précision sociologique : « une belle blonde assez forte [...] aux yeux gris » (Ernaux 2011, 564) issue des classes populaires, animée d'un fort désir d'ascension sociale, et soucieuse d'acquérir les codes culturels des milieux défavorisés. Elle se montre donc « fière d'être ouvrière [...] mais sentant tout ce qui la séparait, de manière indéfinissable, de son rêve » (Ernaux 2011, 564). Elle « travaillait avec force et rapidité » (Ernaux 2011, 574) pour progresser socialement et accéder au « bonheur d'un monde élargi » (Ernaux 2011, 568). Ernaux la présente comme une femme animée de « violence et d'orgueil, une clairvoyance révoltée de sa position inférieure dans la société et le refus d'être seulement jugée sur celle-ci. [...] obligée d'aller partout (aux impôts, à la mairie), de voir les fournisseurs et les représentants, elle apprenait à se surveiller en parlant » (Ernaux 2011, 564).

Cette volonté d'élévation contraste avec la posture plus résignée du père, attaché à sa condition et rétif au changement : « Mon père n'évoluait pas aussi vite qu'elle, conservant la raideur timide de celui qui, ouvrier le jour, le soir ne se sent pas, en patron de café, à sa vraie place » (Ernaux 2011, 564). L'opposition des deux figures parentales souligne le rôle dominant de la mère, qui incarne à la fois l'autorité, le savoir et l'ambition de dépassement. Le contraste est net : son « père lisait seulement le journal de la région [...] refusait d'aller dans les endroits où il ne se sentait pas à « sa place » et de beaucoup de choses, il disait qu'elles n'étaient pas pour lui ; il aimait le jardin, les dominos, les cartes, le bricolage. Il lui était indifférent de « bien parler » et il continuait d'utiliser des tournures de patois », tandis que sa « mère, elle tâchait d'éviter les fautes de français, [...] Elle hasardait quelquefois dans la conversation les expressions dont on n'avait pas l'habitude, qu'elle avait lues ou entendu dire par « des gens bien » » (Ernaux 2011, 574). Animée d'un véritable désir d'apprendre sa mère voulait connaître « les règles du savoir-vivre (tant de crainte d'y manquer, d'incertitude continuelle sur les usages), ce qui se fait, les nouveautés, les noms de grands écrivains, les films sortant sur les écrans [...] S'élever, pour elle, c'était d'abord apprendre (elle disait, « il faut meubler

son esprit») et rien n'était plus beau que savoir » (Ernaux 2011, 575). Elle l'« emmenait voir à Rouen des monuments historiques et le musée, à Villequier les tombes de la famille Hugo » (Ernaux 2011, 575) tandis que le père la « conduisait à la foire, au cirque, aux films de Fernandel [lui] apprenait à monter à vélo, à reconnaître les légumes du jardin » (Ernaux 2011, 576). Ernaux conclut en soulignant ce partage des rôles : avec son père, elle s'« amusai[t] », avec sa mère, elle avait « des « conversations ». Des deux, elle était la figure dominante, la loi » (Ernaux 2011, 576).

De cette description sans complaisance émerge une autre dimension : la justice. Ecrire c'est offrir une visibilité à une existence silencieuse, à une femme qui lui avait « donner tout ce qu'elle n'avait pas eu » (Ernaux 2011, 573), c'est, il lui « semble [...] à son tour la mettre au monde » (Ernaux 2011, 569), c'est restituer à une femme silencieuse – au sens où elle n'a pas laissé d'écrit, ni participé à la vie publique – une place dans la mémoire collective. Ernaux fait œuvre de passeuse : elle écrit pour que cette vie soit entendue, pour que ce destin de femme, mêlé de force, de renoncements et d'aspirations, ne disparaisse pas sans trace. Cette justice passe par une lucidité sans indulgence.

Ernaux revendique ce projet : « Je voudrais saisir [...] la femme qui a existé en dehors de moi, la femme réelle, née dans le quartier rural d'une petite ville de Normandie et morte dans le service de gériatrie de la région parisienne. Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire. Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots » (Ernaux 2011, 560). En reconstituant ce destin singulier, elle restitue aux vies populaires et féminines une place dans la mémoire collective, tout en refusant toute idéalisation. La mère est montrée dans ses contradictions, ses colères et ses limites, replacées dans leur contexte social et historique. Elle n'est pas idéalisée, ses contradictions, ses rigidités, ses limites sont nommées avec une grande honnêteté par Ernaux comme elle l'évoque d'ailleurs : « J'essaie de ne pas considérer la violence, les débordements de tendresse, les reproches de ma mère comme seulement des traits personnels de caractère, mais de les situer aussi dans son histoire et sa condition sociale. Cette façon d'écrire, qui me semble aller dans le sens de la vérité, m'aide à sortir de la solitude et de l'obscurité du souvenir individuel, par

la découverte d'une signification plus générale. Mais je sens que quelque chose en moi résiste, voudrait conserver de ma mère des images purement affectives, chaleur ou larmes, sans leur donner de sens» (Ernaux 2011, 573). Ce geste d'écriture confère à la littérature une fonction de réparation symbolique.

Quant à l'évocation de la mort de la mère, survenue « huit jours avant Simone de Beauvoir » (Ernaux 2011, 596), ajoute une résonance particulière: la philosophie incarne pour Ernaux une autre forme de maternité symbolique, intellectuelle et affective. En rappelant ce voisinage des destins, Ernaux souligne la double filiation qui l'ancre à la fois dans une histoire intime et dans une tradition intellectuelle féminine.

Enfin, la filiation constitue l'horizon de ce projet. Elle est inversée: ce n'est plus la mère qui transmet à la fille, mais la fille qui, par l'écriture, redonne vie et sens à l'existence maternelle. Par l'écriture la fille accomplit un geste de transmission. En ce sens, *Une femme* est un livre sur l'héritage, mais un héritage redéfini à travers une écriture qui conjugue mémoire affective et lucidité sociologique. Ernaux transforme l'acte d'écrire en geste éthique ce qu'elle avoue d'ailleurs à Pierre-Louis Fort dans un entretien lorsqu'elle affirme « rendre compte c'est une éthique » (Fort 2015, 206).

Ainsi, justesse, justice et filiation se conjuguent dans ce récit où la littérature se fait non seulement de mémoire, mais aussi de restitution, reconnaissance et transmission symbolique.

3. Considérations finales

En restituant la figure maternelle sans sentimentalisme ni jugement, Ernaux déploie dans *Une femme* une véritable éthique de la narration. Elle assume une position à la fois intime et critique, où l'émotion est filtrée par un travail d'excavation mémorielle, presque « archéologique » (Viart 2019, 14), assumé comme une démarche, une rigueur documentaire, « archiviste » (Ernaux 2011, 561). Ce geste n'a rien d'un repli subjectif: il vise à interroger le rapport à la filiation, à la transmission, mais aussi à l'écriture conçue comme « une façon de donner » (Ernaux 2011, 596), une manière de « sauver » la mémoire (Ernaux 2014, 74).

Ce qui pourrait sembler n'être qu'un récit personnel acquiert ainsi une portée collective. *Une femme* réfléchit sur la condition féminine, sur les contraintes sociales et les aspirations à l'émancipation, tout en interrogeant le rôle de la littérature dans la construction des mémoires collectives.

Ernaux revendique d'ailleurs cette position singulière, entre littérature, sociologie et histoire : « Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées où, selon son désir, je suis passée » (Ernaux 2011, 596).

En inscrivant dans le champ de la mémoire une vie que l'histoire officielle tend à négliger, Ernaux accomplit un geste de « justice symbolique ».

A ce titre, *Une femme* est à la fois un récit de transmission et acte d'engagement. L'épure du style, l'exigence de la justesse dans la restitution, la lucidité portée sur une expérience sociale et affective contribuent à transformer la mémoire intime en espace de reconnaissance et filiation. Ernaux affirme d'ailleurs être heureuse « d'avoir quand même changé des choses dans la littérature » (Ridet 2019), en refusant l'« admiration inconditionnelle pour la joliesse, la belle phrase, la rhétorique » (Ridet 2019). Chaque œuvre, dit-elle, « porte en soi sa problématique d'écriture [...]. On ne peut pas écrire n'importe quoi. L'écriture, [...] est [s]on mode d'intervention dans le monde » (Ridet 2019).

Cette intervention se traduit par une écriture volontairement sobre, « objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé » (Ernaux 2003, 34). En effet, il s'agit « d'une écriture sans apprêt, cherchant délibérément à éviter la dérision et la luxuriance, travaillant l'épure, donnant à lire le constat du réel, cherchant la transparence, évitant la transcription des émotions et la connivence avec le lecteur » (Martin 2023, 21). Loin de l'effacement ou du renoncement, cette retenue stylistique devient le lieu même d'une puissance critique. Celle d'une littérature qui refuse l'illusion esthétique pour mieux restituer l'expérience vécue, et qui, en le faisant, transforme l'acte d'écrire en geste de mémoire, de justice, de transmission.

Bibliographie

- Charpentier, Isabelle (2006) : « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire... L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », in : *COntEXTES*, <http://journals.openedition.org/contextes/74> [9 avril 2025].
- Ernaux, Annie (1983) : *La Place*, Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (1988) : *Une Femme*, Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (2003) : *L'écriture comme un couteau*, Paris : Éditions Stock.
- Ernaux, Annie (2010) : « La preuve par corps », in : Jean-Pierre Martin (dir.) : *Bourdieu et la littérature*, Nantes : Cécile Defaut, 26-27.
- Ernaux, Annie (2011) : *Écrire la vie*, Paris : Gallimard « Quarto ».
- Ernaux, Annie (2013) : *Retour à Yvetot*, Paris : Éditions du Mauconduit.
- Ernaux, Annie (2014) : *Le Vrai Lieu*, Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (2022) : « Conférence Nobel Stockholm », in : Fondation Nobel, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/lecture> [9 avril 2025].
- Ernaux, Annie (2022) : « Prix Formentor », in : Pierre-Louis Fort (dir.) : *Cahier Annie Ernaux*, Paris : Cahiers de l'Herne, 301-305.
- Fort, Pierre-Louis (2015) : « Entretien avec Annie Ernaux », in : Fort, Pierre-Louis / Houdart-Merot, Violaine (dir.) : *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 201-207.
- Gefen, Alexandre (2017) : *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Corti.
- Jablonka, Ivan (2022) : « Je, elle, nous », in : Fort, Pierre-Louis : *Annie Ernaux*, Paris : Cahiers de l'Herne, 248-250.
- Martin, Jean-Pierre (2023) : « L'invention des formes », in : Ernaux, Annie : *La passion d'écrire*, Paris : Le Monde Hors-Série, 21.
- Meizoz, Jérôme (2012) : « Annie Ernaux. Temporalité et mémoire », in : Demanze, Laurent/Viart, Dominique (dir.) : *Fins de la littérature*, t. II : *Historicité de la littérature contemporaine*, Paris : Armand Colin, 181-192.

- Rérolle, Raphaëlle (2011) : « Toute vérité déclenche les passions », *Entretien avec Camille Laurens et Annie Ernaux*, in : *Le Monde des livres*, 5, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html [9 avril 2025].
- Ridet, Philippe (2019) : « Annie Ernaux, portrait d'une romancière sociale », in : *Le Monde*, 26 avril 2019, https://www.lemonde.fr/m-lemag/article/2019/04/26/annie-ernaux-sa-vie-une-uvre_5455046_4500055.html [9 avril 2025].
- Viart, Dominique (1999) : « Filiations littéraires », in : *Écritures contemporaines* n°2, *États du roman contemporain*, Paris-Caen : Minard-Lettres modernes, 115-139.
- Viart, Dominique (2007) : « Témoignage et restitution. Le traitement de l'Histoire dans la littérature contemporaine », in : Rubino Gianfranco (éd) : *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Rome : Bulzoni, 43-64.
- Viart, Dominique (2011) : « Le récit de filiation : «Éthique de la restitution» contre «devoir de mémoire» dans la littérature contemporaine », in : Chelebourg, Christian/Martens, David/Watthee-Delmotte, Myriam (dir.) : *Héritage, filiation, transmission : Configurations littéraires (XVIII^e-XX^e siècles)*, Louvain : Presses universitaires de Louvain, 199-212, <https://books.openedition.org/pucl/4197> [9 avril 2025].
- Viart, Dominique (2015) : « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », in : *Studi Francesi*, <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1196> [9 avril 2025].
- Viart, Dominique (2019) : « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire », in : *Cahiers Ertà* 19, 9-40.

Hannah Volland

Engager l'autothéorie ? Édouard Louis et la politisation du récit maternel

Engagement et autothéorie, font-ils bon ménage ? Pour esquisser une réponse, ce chapitre se penche sur l'œuvre d'Édouard Louis et prend pour point d'ancrage la mise en récit du vécu maternel. L'analyse des dispositifs énonciatifs et typographiques sonde le rapport tensif entre politisation et intellectualisation et démontre l'évolution discursive vers une écriture relationnelle.

On m'a dit que la littérature ne devait jamais ressembler à un manifeste politique et déjà j'aiguise chacune de mes phrases comme on aiguiserait la lame d'un couteau. Parce que je le sais maintenant, ils ont construit ce qu'ils appellent la littérature contre les vies et les corps comme le sien. Parce que je sais désormais qu'écrire sur elle, et écrire sur sa vie, c'est écrire contre la littérature. (Louis 2021, 20)

1. Le récit autobiographique entre introspection et accusation

L'œuvre d'Édouard Louis s'inscrit fermement dans le champ et l'histoire de ce que Benoît Denis désigne comme une « littérature de combat et de controverse » (2000, 13), domaine qui connaît aujourd'hui un regain d'intérêt tant chez les écrivains-es que chez les chercheurs-euses. Compte tenu du lexique critique contemporain, ses créations littéraires, scéniques et journalistiques se rattachent au paradigme d'une « littérature d'intervention » (Gefen 2021), et plus spécifiquement à ce pan de la littérature qui, selon Chloé Chaudet (2016), recourt à la dénonciation pour accuser un inacceptable et faire entendre un sentiment d'indignation dépassant le sujet individuel. De fait, les textes d'Édouard Louis empruntent fréquemment les traits d'écriture associés aux discours militants et à la polémique, notamment à travers l'accusation et la plainte (Kim 2024). Pensons ici au réquisitoire poignant dressé contre Nicolas Sarkozy, Martin Hirsch et d'autres responsables politiques dans *Qui a tué mon père*

(2018),¹ ou encore aux assertions et équations cinglantes qui traversent l'ensemble de ses textes et leur confèrent une force de frappe discursive proche du slogan ou du tract.

Si la dimension éminemment politique et engagée de l'œuvre de Louis ne fait guère de doute, la catégorisation de ses livres semble moins évidente. À en parcourir les analyses et comptes rendus, ses récits sont tour à tour reçus et étudiés sous l'angle du récit de formation queer (Delodder 2021), de l'autobiographie relationnelle (Schoof 2023), du récit des transfuges de classe (Cadieu 2024; Véron et Abiven 2024), de l'autosociobiographie (Ernst 2022; Ortmann 2025), et plus récemment, de l'autothéorie (Périnelle 2025; Zgola 2023).² C'est cette dernière lecture qui retiendra mon attention dans ce chapitre: non seulement parce qu'elle demeure peu explorée dans le corpus de Louis, mais surtout parce qu'elle met en lumière des tensions symptomatiques entre deux orientations majeures de son écriture: d'un côté, l'engagement militant; de l'autre, l'autoanalyse et l'élucidation critique du vécu personnel.

Ces tensions deviennent particulièrement visibles dans la mise en récit du vécu maternel. Revisité à travers une relation mère-fils complexe et ambiguë, profondément marquée par la violence hétéronormative et l'éloignement social, le personnage maternel est pourvu de fonctions divergentes et souvent contradictoires: les motifs de la revanche (le « fils qui réussit [...] contre sa famille »; *CM*, 79), de la réparation (le fils-écrivain qui écrit à la commande de sa mère; *MS*, 162), et de l'utilisation idéologique (« écrire sur sa vie, c'est écrire contre la littérature »; *CMF*, 20) se recoupent et s'entrechoquent en cadence. Lorsqu'on soumet l'œuvre de cet écrivain à une lecture autothéorique, deux questions se posent alors. La première concerne la politisation du récit auto/biographique: la figure maternelle se voit-elle mise au service du projet littéraire et politique de l'auteur-narrateur, ou parvient-elle à s'émanciper discursivement? La seconde interroge plus largement les formes d'écriture

¹ Dorénavant, les références aux œuvres d'Édouard Louis se feront par l'entremise de sigles: *Changer: méthode* (*CM*), *Combats et métamorphoses d'une femme* (*CMF*), *En finir avec Eddy Bellegueule* (*EB*), *L'effondrement* (*LE*), *Monique s'évade* (*MS*), *Qui a tué mon père* (*QP*).

² Édouard Louis est d'ailleurs cité dans de nombreuses appels à propositions qui se penchent sur l'autothéorie francophone.

ture que permettent l'engagement et de l'autothéorie, à savoir : font-elles bon ménage, et à quelles conditions ? Pour esquisser une réponse, le présent chapitre interrogera la manière dont l'écriture d'Édouard Louis articule, ou confronte, récit maternel, engagement et autothéorie, et examinera de près les conditions de leur agencement discursif.

2. L'écrivain engagé peut-il être autothéoriste en même temps ?

Évitons tout malentendu : rien n'oppose catégoriquement l'autothéorie et l'engagement – bien au contraire, les stratégies rhétoriques et discursives que déploient ces deux types de textes se chevauchent souvent dans un même texte. L'engagement littéraire contemporain se manifeste dans des récits analytiques, nourris de réflexions intertextuelles et marqués par un style hautement réflexif, tandis que l'autothéorie se présente, depuis ses origines, comme une intervention littéraire ou poétique, théorique et politiquement signifiante. Stacey Young, à qui l'on doit l'une des premières analyses des textes autothéoriques issus du féminisme intersectionnel de la deuxième vague, considère que l'autothéorie est « une forme d'écriture qui devrait être comprise comme un genre à part entière et comme un acte politique entrepris à la fois par les éditeurs·rices et par les auteurs·rices » (Young 2025, 121 ; ma traduction). Ajoutons que, tout comme l'autosociobiographie, l'autothéorie exploite l'hybridité de sa forme et la construction discursive d'un « je » polyvalent afin de renouer l'expérientiel et le conceptuel, de repenser l'ordre et la hiérarchie des discours, et de poursuivre des ambitions à la fois politiques et heuristiques.

Que l'œuvre d'Édouard Louis soit désormais régulièrement citée comme une référence en matière d'autothéorie francophone n'a donc rien d'étonnant : ses créations engagent une narration hybride qui oscille entre récit intime, autoanalyse, témoignage et polémique. Le récit rétrospectif de l'expérience personnelle y est accompagné et entrecoupé de passages plus analytiques, informé par des réflexions sociologiques et littéraires. À travers ce double regard sur l'histoire personnelle, le vécu humiliant est resignifié, et une critique sociale est élaborée, dénonçant le cycle violent de reproduction de la domination. Or, et cela est particulièrement prégnant dans le corpus de Louis, ses récits n'emploient pas un

ton neutre et distancié – comme pourrait le laisser supposer la formation universitaire de l’auteur – mais mettent en avant une parole polémique et émotive qui implique le public par le pathos du discours.

Comme l’autothéorie, l’expressivité affective de la plume de Louis rappelle le « style de l’immédiateté » décrit (et décrié) par Anna Kornbluh dans *Immediacy, or, The Style of Too Late Capitalism* (2024). Kornbluh y saisit une tendance esthétique dominante du vingt-et-unième siècle, façonnée par le paroxysme d’un capitalisme poussé au bout, qui aspire à tout ce qui est facile à digérer, privilégiant l’immersion, l’intensité et l’instantanéité au détriment de la médiation et de la distance critique. Chez Édouard Louis, ces stratégies participent pleinement d’une esthétique de la confrontation, qui radicalise le projet sartrien de la littérature engagée en remettant en question la liberté des lecteurs-rices face au dévoilement entrepris par le roman. Louis considère que, dans un monde saturé d’informations, la tâche de l’écrivain-e n’est plus de révéler un réel caché ou camouflé, mais de confronter les lecteurs-rices à ce qu’iels savent déjà : « La question n’est donc plus de montrer, mais de confronter – je pense que c’est un basculement important : qu’est-ce que serait une esthétique de la confrontation ? » (Loach/Louis 2021, 37). Pour l’auteur, l’autobiographie se prête efficacement à cette tâche, car elle est « une des formes les plus puissantes politiquement, les plus avant-gardistes pour tenter de penser le réel » (Diatkine 2020). Il paraît ainsi que le récit de soi actualise la confrontation, puisqu’il abolit la distance entre l’auteur-riche et ses lecteurs-rices, exige que le texte soit reconnu comme authentique, voire véridique, et encourage l’authentification de l’œuvre par la construction d’une parole incarnée et affective.

Or, il me semble que l’esthétique de la confrontation diverge à plusieurs égards du projet autothéorique. Une première différence – subtile, mais décisive – réside dans le rapport entre politisation et intellectualisation : l’une cherche à transformer le réel par l’action collective, l’autre revisite l’expérience individuelle pour en extraire une pensée réflexive. Une deuxième différence, celle-ci encore plus déterminante, se manifeste dans le traitement de la relationnalité : là où l’écriture engagée impose une voix assertive, l’autothéorie privilégie le dialogue et la mise en relation. Dans leurs études respectives de *The Argonauts* de Maggie Nelson, Alex Brostoff et Lauren Fournier démontrent que l’autothéorie crée des filiations intertextuelles non normatives (« intertextual kinship »), où les liens for-

mels deviennent aussi des liens affectifs et intimes (Brostoff 2021). Fournier propose le concept de « citation latérale » pour désigner le geste par lequel l'autothéoriste convoque ses proches et déstabilise les hiérarchies d'influence, promouvant une politique relationnelle (Fournier 2021). Dans ce cadre, lorsqu'Édouard Louis invite le personnage maternel dans l'espace auto/biographique, il devient pertinent de s'interroger sur le rôle et la place de cette figure ainsi que sur les modalités de représentation que l'auteur choisit pour lui donner voix.

3. La mère, objet de discours

Dans les premiers récits d'Édouard Louis, la mère est souvent dépeinte sous un jour défavorable. *En finir avec Eddy Bellegueule*, récit qui revient sur l'enfance de l'auteur-narrateur et sa fuite du milieu d'origine, brosse le portrait d'une mère froide et passive, qui consent à l'humiliation de ses enfants, se soucie peu de leur santé et manifeste rarement de l'amour ou de la tendresse. Elle est « dépassée par la situation » (EB, 18), « s'emp[ort] et s'énerv[e] sans cesse » (EB, 42), contrainte à « baiss[er] les bras » (EB, 18) et incapable de remettre en question les discours réactionnaires de son milieu. Par conséquent, elle se fait passeuse des normes patriarcales, racistes et hétéronormatives qui règnent autour d'elle, représentant – tout comme le père et les harceleurs que doit affronter le jeune narrateur au collège – une porte-parole de la domination masculine et de la violence homophobe (EB, 76).

Ce n'est que dans les livres ultérieurs d'Édouard Louis, à commencer par ceux qui relatent les trajectoires du père et de la mère, qu'une autre image de cette dernière commence à se dessiner : une image plus complexe, qui détaille non seulement la violence, mais aussi la sensibilité et la bienveillance de ce personnage. Dans *Changer : méthode* (2021), récit qui relate les années de transformation suivant la sortie du petit village et l'entrée dans le monde de la bourgeoisie provinciale, l'auteur-narrateur ressuscite des souvenirs plus heureux d'une mère fière de son fils, le seul de ses enfants à accéder à une mobilité sociale.

Lors d'une de ces remémorations, il avoue qu'il « [lui] a fallu un travail de mémoire immense pour [s]'en souvenir, parce que pendant des années [il] avait enterré ces scènes, qui ne correspondaient pas à l'his-

toire [qu'il] voulais[t] [s]e raconter, celle du fils qui réussit contre tout, et surtout contre sa famille » (CM, 79). Ce commentaire métatextuel est révélateur : il met à nu l'entreprise de fictionnalisation qui accompagne tout récit de soi et montre que la représentation dépréciative de la mère a été voulue et recherchée – elle était nécessaire à l'histoire que l'auteur-narrateur projetait de raconter, celle de la revanche et de la réussite individuelle. L'engagement politique se concrétise ici autour du personnage maternel : représenter une mère dépassée, désabusée et cruelle s'avère un des procédés dont se sert l'auteur-narrateur pour mettre en œuvre une esthétique de la confrontation ; celle-ci passant justement par une mise en scène très crue et hyperbolique du passé.

Dans *L'effondrement*, livre publié en 2024 et qui clôt la fresque familiale en détaillant le parcours d'un frère alcoolique et délinquant, mort à trente-huit ans, Édouard Louis prête à son narrateur un discours métatextuel qui semble vouloir expliquer (et légitimer) une telle démarche narrative. Dans un dialogue imaginaire avec le fantôme du frère, ce dernier demande à l'auteur de le rendre plus aimable, de ne pas salir sa mémoire, ce à quoi le narrateur répond : « Moins je te rends aimable et plus je t'offre à la pitié et à la justice » (LE, 10). Le narrateur récusé ainsi la demande anticipée et fictive de son personnage et justifie ses choix d'écriture en insistant sur la possibilité d'une forme de justice affective offerte par le récit et sa publication. Or, offrir un personnage à la pitié des lecteurs-rices, est-ce lui rendre justice ? Et, pour pousser ce questionnement un peu plus loin : à quoi sert la reconnaissance symbolique quand elle passe par des gestes qui blessent ?

Dans le champ de l'autothéorie, les réponses apportées à ce type d'interrogations s'écartent décidément de la position adoptée par le narrateur d'Édouard Louis. Sara Ahmed souligne dans *Differences that Matter* la difficulté de « parler de soi [...] sans supposer que l'on peut parler au nom des autres, qui sont déjà absents » (1998, 196), mettant en lumière les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans les pratiques littéraires et théoriques. En négligeant ces enjeux, *En finir avec Eddy Bellegueule* semble encore éloigné des autothéories féministes et de leurs stratégies relationnelles, assumant plutôt une posture surplombante, déjà chère à l'écrivain engagé d'après-guerre. Sylvie Servoise rappelle à ce propos que « la prétention à « parler au nom de » est devenue moins légitime et, partant, de moins en moins recevable » (2013, 43). En effet – et c'est ce que je vou-

drais montrer par la suite –, ce n'est qu'avec le diptyque maternel formé par *Combats et métamorphoses d'une femme* et *Monique s'évade* qu'une écriture plus dialogique émerge. Ces deux récits, qualifiés par l'auteur de « livres de réparation des violences et des épreuves qu'une femme a rencontrées dans sa vie » (Edy 2024), amorcent le déplacement vers une écriture plus attentive aux voix marginalisées au sein du récit. La section suivante examinera cet infléchissement en s'intéressant aux dispositifs de l'énonciation.

4. La mère, sujet de parole

En s'attelant aux stratégies du discours rapporté, on constate qu'une évolution subtile s'opère dans le traitement narratif du personnage maternel, observable entre *En finir avec Eddy Bellegueule*, *Combats et métamorphoses d'une femme* et *Monique s'évade*. Dans ce premier texte, la mère « parl[e] beaucoup, de longs monologues », elle « cherch[e] des oreilles pour l'écouter » (EB, 49), mais est rarement écoutée. En effet, ses prises de position sont souvent démenties ou contredites par le narrateur, qui voit dans le discours maternel le signe d'une incompréhension profonde des structures sociales et de leur incidence sur la situation familiale. En témoigne le recours fréquent à la négation et la mise à distance du discours maternel par l'usage de l'italique :

Ma mère qui disait (aussi) *Les maux de dos dans la famille c'est génétique et après avec l'usine c'est dur* sans s'apercevoir que ces problèmes étaient non pas la cause, mais la conséquence du caractère harassant du travail de l'usine. (EB, 26 ; souligné dans le texte)

Elle ne comprenait pas que sa trajectoire, ce qu'elle appelait ses *erreurs*, entraînait au contraire dans un ensemble de mécanismes parfaitement logiques, presque réglés d'avance, implacables. Elle ne se rendait pas compte que sa famille, ses parents, ses frères, sœurs, ses enfants même, et la quasi-totalité des habitants du village, avaient connu les mêmes problèmes, que ce qu'elle appelait donc des *erreurs* n'étaient en réalité que la plus parfaite expression du déroulement normal des choses. (EB, 47 ; souligné dans le texte)

Tout au long d'*En finir avec Eddy Bellegueule*, l'italique sert systématiquement à distinguer l'argot parlé en famille du français standard employé par le narrateur. Jérôme Meizoz propose une analyse convaincante de ce dispositif énonciatif, qu'il qualifie de misérabiliste, notant que la langue de la famille et des jeunes villageois est perçue « comme véhicule de

l'aliénation (alimentaire, médiatique, éducative, etc.) et de l'ignorance des pauvres » (2014, 4). Dans ces conditions, la mise en relief typographique d'une différence linguistique devient à son tour un outil de domination, vecteur d'un désir de distinction.

Si l'emploi de l'italique persiste dans les livres ultérieurs d'Édouard Louis, ses usages varient, ce qui atténue subtilement le déséquilibre entre le narrateur et sa mère. Il en est ainsi dans *Qui a tué mon père*, où le personnage de la mère paraît changer de statut : elle devient momentanément narratrice, passeuse d'histoires qui font connaître le père au narrateur. Sur le plan formel, ce nouveau rôle se reflète dans l'absence de guillemets et d'italiques : « Il n'y a pas si longtemps j'ai demandé à ma mère comment elle t'avait rencontré, et pourquoi elle était tombée amoureuse de toi. Elle a répondu : Le parfum. Il portait du parfum et à cette époque-là tu sais, ce n'était pas comme maintenant. [...] Il était différent. Il sentait tellement bon. Elle avait continué *C'est lui qui voulait de moi*. [...] » (QP, 15). Alors que le retour à l'italique signale une mise à distance, il n'en reste pas moins qu'un premier rapprochement discursif est rendu possible par cette stratégie de nivellement.

Dans le diptyque maternel, la démocratisation du dispositif énonciatif se poursuit à travers le brouillage des marqueurs typographiques et discursifs. De fait, tant le discours narratif que le discours rapporté sont rendus par l'italique, les guillemets et, parfois, le double point. Les guillemets signalent avant tout la présence de deux interlocuteurs-rices ; ils « désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur » (Compagnon 1979, 40) et permettent au personnage maternel de devenir sujet d'énonciation à son tour. Si l'usage des guillemets fait en sorte que ces deux livres échappent au mode misérabiliste, leur absence annonce les moments de plus grande intimité. Tel est le cas lorsque l'auteur-narrateur se souvient d'un voyage en montagne, rare moment pendant son enfance où la mère s'est montrée joyeuse, tendre, et même un peu badine : « Elle souriait, elle essayait d'instaurer entre nous une complicité qui n'avait jamais existé avant : On fait la course jusqu'à l'arbre là-bas ! Le dernier arrivé paye une glace à l'autre ce soir ! » (CMF, 50-51). À la différence d'*En finir avec Eddy Bellegueule*, où la parole de la mère se perd dans de longs soliloques, le diptyque permet ainsi l'éclosion d'un dialogue.

Notons enfin que, si l'usage de l'italique demeure également fréquent dans ces récits, il est désormais mobilisé pour mettre en valeur les réflexions, les anecdotes et les interventions métadiscursives du narrateur. Il sert aussi, à certains moments, à accentuer la dimension conflictuelle ou violente des propos du fils : le narrateur réitère par exemple le discours qu'il avait tenu lors d'une présentation de son premier livre dans une librairie parisienne, avant qu'il ne s'aperçoive de la présence de la mère (*MS*, 91), et il se sert de l'autocitation pour répéter les mots et les phrases utilisés lorsqu'il était collégien, sachant que de cette manière, il « produisai[t] la différenciation » (*CMF*, 68). C'est dans ces passages où la mère accède pleinement au statut de sujet d'énonciation et où l'auteur-narrateur soumet son propre discours à une interrogation critique que l'écriture d'Édouard Louis parvient à se défaire du registre confrontational pour s'orienter vers une écriture relationnelle, plus en phase avec l'autothéorie.

5. Vers une écriture relationnelle

L'élan autothéorique qui irrigue aujourd'hui de nombreuses pratiques littéraires et artistiques ne se limite pas à la rencontre entre l'expérience incarnée et la conceptualisation abstraite. Il engage également une posture éthique et esthétique fondée sur la relationnalité – pour le dire avec Annamarie Jagose et Lee Wallace : « Some things are better done with others. We say autotheory is one of them » (2024, 109). Partant de cette hypothèse, cette étude a exploré la politisation du récit maternel dans l'œuvre autobiographique d'Édouard Louis, en mettant en lumière les stratégies du discours rapporté et les énoncés métadiscursifs. La question centrale portait sur la place accordée à la figure maternelle : est-elle instrumentalisée au profit du projet engagé de l'auteur-narrateur, ou parvient-elle à devenir un sujet autothéorique, qui contribue à l'ambition heuristique et politique du récit ?

L'analyse a permis de dégager une transformation progressive dans la manière dont la mère est représentée. Dans le premier récit de l'auteur, elle incarne cette figure marginale et silencieuse qu'Ann Kaplan décrit dans *Motherhood and Representation* : « généralement parlée et non parlante [...] une figure dans le dessin, hors champ ; ou, si elle [est] dans

le champ, elle [fait] l'objet d'une attaque, d'une critique, d'une plainte» (1992, 3 ; ma traduction). Cette représentation participe d'une stratégie de confrontation qui expose les lecteurs-rices à des mécanismes d'oppression – dévoilant « ce cercle qui la main[tient] dans l'incapacité d'agir, d'agir sur elle-même et sur le monde qui l'entour[e] » (EB, 54), et qui enferme le personnage maternel dans une position d'impuissance.

À mesure que l'œuvre d'Édouard Louis se développe, les modalités de représentation se diversifient et c'est notamment dans le diptyque *Combats et métamorphoses d'une femme* et *Monique s'évade* que la parole maternelle gagne en légitimité, grâce à une reconfiguration des dispositifs typographiques et énonciatifs qui favorisent une circulation plus égalitaire des voix. L'émergence d'une écriture plus relationnelle que conflictuelle révèle alors, dans l'œuvre d'Édouard Louis, la possibilité d'un geste littéraire où engagement et autothéorie cohabitent, sans que l'un ne prenne le pas sur l'autre.

Bibliographie

- Ahmed, Sara (1998) : *Differences That Matter: Feminist Theory and Post-modernism*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Brostoff, Alex (2021) : « An Autotheory of Intertextual Kinship: Ambivalent Bodies in the Work of Maggie Nelson and Paul B. Preciado », in : *Synthesis: An Anglophone Journal of Comparative Literary Studies* 14, 91-115.
- Cadieu, Morgane (2024) : *On Both Sides of the Tracks: Social Mobility in Contemporary French Literature*, Chicago : University of Chicago Press.
- Chaudet, Chloé (2016) : *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Paris : Classiques Garnier.
- Compagnon, Antoine (1979) : *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil.
- Delodder, Maxim (2021) : « Les mutations « monstrueuses » du genre. La formation de soi dans l'œuvre d'Édouard Louis », in : *HYBRIDA* 2, 125-141.
- Denis, Benoît (2000) : *Littérature et engagement*, Paris : Seuil.

- Diatkine, Anne (2020) : « Edouard Louis : « L'autobiographie est l'une des formes les plus puissantes politiquement », in : *Libération*, 18 septembre 2020, https://www.liberation.fr/theatre/2020/09/18/l-autobiographie-est-l-une-des-formes-les-plus-puissantes-politique-ment_1799890/ [31 août 2025].
- Edy, Delphine (2024) : « Monique s'évade : Entretien avec Edouard Louis », in : *En attendant Nadeau*, 29 juin 2024, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2024/06/29/edouard-louis-monique-sevade/> [31 août 2025].
- Ernst, Christina (2022) : « « Haine de l'homosexualité = précarité » ? Maskulinität und Prekarität bei Édouard Louis », in : Henk, Lars/ Schuhen, Gregor/Schröer, Marie (dir.) : *Prekäre Männlichkeiten: Klassenkämpfe, soziale Ungleichheit und Abstiegsnarrative in Literatur und Film*, Bielefeld : transcript, 211-230.
- Fournier, Lauren (2021) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press.
- Gefen, Alexandre (2021) : *L'idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris : Éditions Corti.
- Jagose, Annamarie, et Lee Wallace (2020) : « Dictation: Autotheory in the Coupled Voice », in : *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 76. 1, 109-39.
- Kaplan, Ann (1992) : *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London : Routledge.
- Kim, Annabel L. (2024) : « For Sale : The Personal Is Political », in : *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine* 28, <https://doi.org/10.4000/11u03> [21.06.2024].
- Kornbluh, Anna (2023) : *Immediacy Or, The Style of Too-Late Capitalism*, London/New York : Verso.
- Loach, Ken, et Édouard Louis (2021) : *Dialogue sur l'art et la politique*, Paris : Presses universitaires de France.
- Louis, Édouard (2021) : *Changer : méthode*, Paris : Seuil.
- (2021) : *Combats et métamorphoses d'une femme*, Paris : Seuil.
- (2014) : *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris : Seuil.
- (2024) : *L'effondrement*, Paris : Seuil.

- (2024): *Monique s'évade*, Paris: Seuil.
- (2018): *Qui a tué mon père*, Paris: Seuil.
- Marcus, Laura (1994): *Auto/Biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*, Manchester: Manchester University Press.
- Meizoz, Jérôme (2014): « Belle gueule d'Edouard ou dégoût de classe ? », in: *CONTEXTES*, 2014, <http://contextes.revues.org/5879> [13.03.2016].
- Ortmann, Marc (2025): « Lagasnerie's 3 between Literature and Sociology », in: Bunschuh-van Duikeren, Johanna/Löffelbein, Peter/Jacquier, Marie (dir.): *Autosociobiography: A Literary Phenomenon and Its Global Entanglements*, Bielefeld: transcript, 227-244.
- Périnelle, Olivier (2025): « Récits transclasses au regard de l'autothéorie: quand la théorie sert à révéler l'intime », in: *Studia Ubb Philologia* 70.1, 67-80.
- Schoof, Kim (2023): « Dispossessed by Norms like Autonomy: Rethinking Relational Autobiography with Butler and Berlant », in: *Literature Compass* 20.2, 1-9.
- Servoise, Sylvie (2013): « Parole d'écrivain et crise de la représentativité », in: *Revue critique de fixxion française contemporaine* 6, 38-49.
- Véron, Laélia (2024): *Trahir et venger. Paradoxes des récits de transfuges de classe*. Avec Karine Abiven, Paris: Éditions La Découverte.
- Young, Stacey (2025): « Our Autotheoretical Lives », in: Brostoff, Alex/Cooppan, Vilashini (dir.): *Autotheories*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 121-137.
- Zgola, Clara (2023): « Récits de rupture et du dépassement », in: *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27, <http://journals.openedition.org/fixxion/13161> [05.02.2024].

Christoph Oliver Mayer

Comment réussir la libération d'une mère sans Didier ? *Monique s'évade* (2024) d'Édouard Louis

Monique s'évade (2024) est le second roman d'Édouard Louis consacré au destin de sa mère après son divorce, esquissant le processus de libération sous la forme d'un cercle vicieux. En mettant l'accent sur le rôle de Didier Eribon, à la fois ami, auteur et protagoniste, cette autosociobiographie s'inscrit dans un dialogue intertextuel avec les théories de la hontologie et souligne les différences intergénérationnelles entre Louis et Eribon, entre le fils et protagoniste passif, Édouard, et son ami actif, Didier, entre le jeune Eddy et le jeune Didier. En premier lieu, essai sur la condition des femmes prolétaires, le texte se mue en un manifeste d'*empowerment*.

1. Introduction

Bien que la dernière phrase du sixième roman autosociobiographique d'Édouard Louis, *Monique s'évade* (2024)¹ – « Ce livre que vous lisez est, en un certain sens, le résultat d'une commande de ma mère » (M, 330) – suggère que la mère en est la protagoniste du roman, la figure dominante de ce livre est une autre : Didier Eribon. Certes, le changement radical de Monique Bellegueule justifie la reprise de l'histoire de la mère d'Édouard, libérée de son mariage précaire. Toutefois, le sous-titre de la publication « Le prix de la liberté », ainsi que la citation d'Hélène Cixous et de son roman *Ève s'évade*, à la troisième page, nous révèlent une toute autre intention. Tandis que *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) prétendait théoriser la condition féminine à partir de l'exemple de sa mère, Louis y traitait avant tout du destin individuel de Monique.² En revanche, dans *Monique s'évade*, dont le titre évoque une biographie personnelle, il explore en réalité la condition des femmes prolétaires, les difficultés économiques et émotionnelles de l'émancipation, en se réfère-

¹ Ci-dessous le roman sera cité comme « M ».

² Voir Mayer 2024.

rant à l'œuvre de Didier Eribon, *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple* (2023). Celui-ci est ainsi présent non seulement comme un troisième protagoniste plutôt invisible, mais aussi comme écrivain engagé qui incarne l'*empowerment*.³

Pour illustrer comment fonctionne l'*empowerment* au sein de la classe prolétaire, je vais d'abord esquisser la manière dont Édouard Louis nous présente sa mère comme une femme prolétarienne, loin de l'image conventionnelle de la femme frustrée, et lui-même comme un ethnologue de soi. Je soulignerai ensuite le rôle d'Eribon et de son œuvre ce qui permet de voir en Louis un représentant d'une nouvelle génération qui ne rompt plus totalement avec ses parents. Enfin, je reviendrai sur le sous-titre de l'ouvrage pour décrire le cercle vicieux dans lequel se trouvent telle mère tel fils, comme mise en littérature de la théorie de Pierre Bourdieu, enrichie par des idées de la féministe Cixous.

2. La condition de Monique, une femme prolétaire

En retraçant le destin de sa propre mère, l'auteur dépeint l'émancipation des femmes prolétaires comme une fuite perpétuelle, entravée par bien plus que des contraintes financières. *Monique s'évade* est structuré en trois parties. À la fin de la première partie, l'émancipation de la mère vis-à-vis de son mari et de son nouveau compagnon constitue un premier pas vers l'indépendance : « Elle était seule. Elle était libre » (*M*, 130). En parallèle, le début de la deuxième partie introduit une nouvelle Monique, devenue plus autonome, désormais bien plus qu'une simple figure maternelle : « Elle n'est plus ma mère » (*M*, 136). Elle apparaît alors comme une femme qui s'est libérée de sa situation familiale toxique. En abandonnant ce rôle, le lien mère-fils ne peut plus perdurer tel qu'il était, et Édouard constate qu'il a transformé leur relation en une forme d'amitié. Monique accomplit ainsi un second pas vers son individualisation.

Ce changement se manifeste notamment lors du voyage à Hambourg, où *Combats et métamorphoses d'une femme* est adapté au théâtre. Édouard et sa mère y sont invités, ce qui suscite d'abord chez elle une

³ Pour ne pas abuser de la théorie féministe, on utilise ici le terme «*empowerment*», même si l'on pourrait le remplacer par «*agentivité*», voir Martin 2016, 15.

forme d'étonnement teinté d'insécurité : « *Ah bon ? Je suis importante ?* » (M, 150). Mais après l'accueil chaleureux qu'elle reçoit sur scène, elle regagne une estime d'elle-même et perçoit cet instant comme une victoire : « *Une revanche de plus pour elle* » (M, 153). Monique a ainsi trouvé sa personnalité propre, son individualité, en acceptant son parcours et en mettant fin à sa souffrance. Le ton de l'autosociobiographie, jusque-là tragique, s'oriente alors vers l'optimisme.

Dans la troisième partie du roman, plus brève, Monique constate : « Je me suis encore transformée » (M, 161). À la lumière de cette évolution, le fils promet un deuxième livre qui retracera le chemin de ce changement. Ce nouvel ouvrage entend montrer comment les individus peuvent s'efforcer d'accomplir une telle transformation, qui implique, même de manière nuancée, une forme de « transfuite » de classe.⁴

Afin de souligner la transformation de sa mère, Édouard revient sur l'image qu'il en conservait durant son enfance : « une femme plutôt dure » (M, 51), qui lui interdisait de prendre une douche ou l'incitait à économiser jusqu'au papier hygiénique (M, 84-85). Cette figure maternelle incarne le modèle archétypal de la mère prolétaire, contrainte par des impératifs économiques, soumise à un ordre social patriarcal, et enfermée dans une existence répétitive, marquée par l'absence de perspectives culturelles et symboliques.⁵ Si elle nourrissait le désir diffus d'une vie plus libre, elle demeurerait néanmoins incapable de franchir les barrières imposées par sa condition sociale. En ce sens, la citation d'Eribon, convoquée par Édouard, prend une valeur paradigmatique : « on préfère souvent se rendre à une souffrance connue que se livrer à une situation nouvelle » (M, 38).

L'assignation à des tâches domestiques, constitue l'horizon indépassable de cette existence, reproduction quasi fidèle d'un schéma déjà bien établi. Ce n'est qu'à l'âge de 55 ans que Monique prend pleinement conscience de l'ampleur de ses privations : « jamais expérimenté certaines saveurs, jamais éprouvé certaines sensations gustatives » (M, 77). Dès lors, sa fuite ne peut se limiter à un simple éloignement ; elle

⁴ On pourrait parler aussi d'une « transclasse », cf. Jacquet 2014 et Véron/Abiven 2024.

⁵ Apparemment Louis quitte ici la perspective trop bienveillante critiquée par Baron 2021.

implique une véritable réinvention de soi, ainsi qu'un processus d'intégration dans un autre univers social.

Ce projet d'émancipation contraste radicalement avec les représentations romantiques véhiculées par la bourgeoisie, dans lesquelles l'idéal féminin reste lié à l'attente traditionnelle d'un salut amoureux.⁶ Face à cette posture mélodramatique, Édouard formule une critique lucide : « quand eux disent qu'il ne leur reste plus rien, il leur reste toujours quelque chose » (M, 83), soulignant ainsi l'asymétrie fondamentale entre les classes sociales quant à l'expérience du manque et à la possibilité même de l'évasion. Et il ajoute :

il leur reste des diplômes,
il leur reste la culture,
il leur reste quelques pièces,
il leur reste des relations pour les aider,
il leur reste la volonté que confèrent les privilèges. (M, 84)

Bien au contraire à l'identité des femmes bourgeoises, ce n'est qu'après trois échecs de mariage avec des hommes prolétaires que la mère d'Édouard met fin à cet éternel retour à la misère. Monique quitte définitivement ce milieu du *Lumpenproletariat* pour accéder à une classe sociale encore modeste, mais moins prolétaire. Tandis que ses compagnons attendaient toujours :

qu'elle fasse la cuisine,
qu'elle nettoie la maison,
qu'elle fasse les courses,
qu'elle étende le linge,
qu'elle fasse la vaisselle,
qu'elle se taise [...] (M, 25),

Monique retrouve finalement de l'espoir. Elle réalise enfin une véritable séparation, qui n'est plus seulement celle d'un mari précis, mais une séparation d'un monde prolétaire tout entier. Ainsi s'explique-t-il la phrase « C'est donc la Nouvelle Vie, que je vois » (M, 7) que Louis met au début de son livre qui conclut avec une photo de sa mère de derrière,

⁶ Néanmoins l'écriture féminine montre dès le début des stratégies pour avancer l'émancipation, voir Kroll 2023.

dans l'avion, regardant par la lucarne qui devient le symbole de la liberté voulue.

Monique n'a pas besoin d'un *prince charming*, il lui faut un fils. Elle se réfugie dans son appartement et cherche à mener une vie personnelle : « on tentait de rattraper toutes les années qui lui avaient été volées » (M, 44). Quant à son fils, il est confronté de nouveau à cette honte qui domine tout son œuvre autosociobiographique. Et ce qu'il nous présente, dans la trace des hontologues tels Eribon ou Ernaux, c'est la frustration d'une mère prolétarienne, jusqu'à maintenant peu représentée en littérature ou culture populaire.

3. Le troisième protagoniste Didier

Bien que les lecteurs soient confrontés à une narration portée par un fils qui aide sa mère prolétaire à s'émanciper – et que le récit prenne la forme d'un témoignage dans lequel un narrateur-fils relate la vie de sa mère –, le véritable actant, au sens strict du terme, est un autre personnage : Didier. Louis adopte la posture de l'écrivain, son alter ego occupe à la fois le rôle du narrateur et celui du protagoniste du récit, mais il demeure relativement passif. Il n'exerce un pouvoir que sur le plan discursif, en tant que voix de la narration. Les actions du protagoniste s'apparentent davantage à des réactions ; il agit comme une marionnette, mû par Didier.

La figure de Didier, l'ami du narrateur, est omniprésente dans le récit : c'est lui qui initie l'ensemble des actions, qui agit à la fois comme metteur en scène et mécène, en somme comme le *spiritus rector* de l'autosociobiographie.⁷ À l'intérieur du texte, il est explicitement présenté comme l'écrivain Eribon, ce qui souligne la relation étroite entre les deux protagonistes, Édouard et Didier, mais aussi entre les auteurs Louis et Eribon, ainsi qu'entre leurs œuvres respectives.⁸

De cette manière, Louis prolonge la présence d'Eribon dans ses propres ouvrages : il apparaît comme l'initiateur à la vie intellectuelle dans *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014) et *Changer : méthode* (2021), et comme un soutien émotionnel dans *Histoire de la violence* (2016), notamment

⁷ Voir Rieger-Ladich/Grabau 2018 ; Reuter/Lömke 2020.

⁸ Voir Mayer 2022.

après le traumatisme du vol.⁹ En 2021, lors de la parution de *Combats et métamorphoses d'une femme*, Eribon n'avait pas encore publié *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple* (2023), dans lequel il revient sur la vieillesse de sa mère. Dès lors, *Monique s'évade* (2024) peut être lu comme une réponse directe à Eribon, ouvrant ainsi un dialogue à la fois intertextuel et intergénérationnel entre les deux auteurs.

Dans le processus de séparation d'avec son ancien compagnon, misérable et violent, c'est d'abord Édouard – en tant que fils – qui se trouve contraint d'intervenir pour venir en aide à sa mère. Plus précisément, ce n'est pas Eddie, le fils d'autrefois, qui est sollicité, mais bien Édouard, l'intellectuel, l'écrivain, le transfuge de classe, auquel Monique s'adresse. Sans lui, elle ne saurait comment s'organiser. Il s'agit de trouver un nouveau logement, de lui fournir un soutien financier, et de coordonner l'aide de la sœur.

Cependant, en pratique, c'est Didier, l'ami, qui, au-delà du rôle de conseiller, prend en charge l'ensemble de l'organisation du soutien. Dès le début, Édouard sollicite son expertise, recherche son avis et lui délègue l'action : « mon ami Didier va venir t'aider » (M, 15). Lors du départ de Monique, c'est Didier qu'il faut prévenir : « J'ai téléphoné à Didier pour le prévenir qu'elle arrivait chez moi » (M, 23). Ce dernier avait anticipé la situation et cherché à l'encourager (M, 30). C'est également lui qui apporte une aide financière – qualifiée ici d'avance monétaire à Édouard – et qui demeure la personne de référence pour Monique. Ainsi, mère et fils se trouvent tous deux dépendants de Didier, qui assume une position centrale en prodiguant conseils et assistance : « Elle va avoir besoin de toi, je crois » (M, 32). Au final, Édouard et Monique bénéficient ensemble de la générosité de Didier (M, 38 ; 40).

La relation entre Édouard et Didier est dès l'origine marquée par une forme de dépendance, qui accompagne les différentes étapes de la trajectoire de l'auteur, notamment sa transformation sociale et intellectuelle : « Didier l'avait fait pour moi des années plus tôt » (M, 55). Didier occupe une position d'omniprésence dans son quotidien : « J'ai appelé Didier pour demander ce qu'il en pensait » (M, 57). Il participe activement à l'entretien de cette dépendance affective et intellectuelle : « Didier me demandait des nouvelles » (M, 85), tout en articulant ses propres expé-

⁹ Voir Mayer 2020.

riences avec celles d'Édouard : « Didier me parlait de sa mère » (*M*, 86), ce qui renvoie explicitement à l'ensemble de son œuvre autobiographique.

Dans *Retour à Reims* (2009), Eribon retrace son cheminement vers une réconciliation de ses origines familiales, amorcée après la mort de son père.¹⁰ Dans *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple*,¹¹ il raconte la toxicité du mariage de sa mère, en décrivant « une vie qu'elle ne voulait pas vivre » (*V*, 87). Pour cette femme de ménage précaire, toute tentative d'évasion était rendue impossible par la contrainte économique. Par ailleurs, la réflexion de Louis sur l'homosexualité s'inscrit dans la continuité des analyses développées par Eribon dans *Réflexions sur la question gay* (1999), tandis que ses conceptions sur la reproduction sociale se nourrissent de *La Société comme verdict* (2014), où l'on retrouve l'empreinte théorique et politique d'Eribon.

En développant une réflexion à partir de la situation de la mère d'Eribon, Louis confesse qu'il aurait souhaité écrire un tout autre livre, dans lequel il aurait littéralement calculé le prix de la liberté. De cette ambition initiale ne subsistent que les 200 euros évoqués, que Didier remet à Monique. C'est d'ailleurs encore Didier qui plaide pour la liberté de cette dernière – une liberté dont sa propre mère n'a jamais pu jouir.¹²

Ce qui distingue les démarches d'autosociobiographie de Louis et d'Eribon, c'est aussi leur manière singulière de parler de l'Autre. Eribon cite Louis (et Annie Ernaux), mais n'informe pas ses lecteurs de ses relations personnelles avec eux. Le thème de la honte constitue cependant un fil conducteur commun, bien que traité de manière très différente. Chez Eribon, la honte est liée à une mauvaise conscience : il écrit sur une mère défunte. Il évoque également la honte indirecte, celle de sa mère, liée à la vieillesse. Il se décrit comme un fils défaillant dont la mère ignorait beaucoup de choses. En somme, l'ouvrage tourne autour de lui-même et de ses thématiques de prédilection, telles que le racisme. En parallèle, il affirme que c'est grâce à elle – et en se distançant d'elle – qu'il est devenu l'homme qu'il est aujourd'hui.

¹⁰ Pour la relation entre les œuvres de Louis et Éribon voir Nonnenmacher 2025.

¹¹ Ce roman sera cité comme <V>.

¹² Voir Voléry/Foureur 2024.

L'intention qui anime les deux auteurs est fondamentalement la même: Eribon et Louis mènent un combat commun contre les inégalités sociales, en s'inscrivant dans le sillage théorique de Bourdieu. Toutefois, leurs choix narratifs diffèrent de manière significative. Tandis que Louis, qui fait du personnage d'Édouard le protagoniste chargé de «sauver» en priorité sa propre mère (M, 90), déploie une analyse sociologique sous la forme d'un récit biographique, Eribon transforme l'histoire de sa famille en un véritable essai sociologique.

Après une première partie qui reprend les éléments de *Retour à Reims* (2009) – avec, là encore, une mère confrontée à un déménagement contraint –, il retrace la vie de cette dernière en maison de repos afin de réfléchir aux conditions d'existence de toute une génération vieillissante: la maladie, la dépendance, la mort. Toutefois, le véritable objet de sa réflexion n'est pas la mère, mais bien lui-même, envisagé comme représentant d'un champ social ou intellectuel. Il revient ainsi dans le registre de la hontologie, mais exprime également une gêne face à une vérité douloureuse: celle d'une mère radicalement différente de lui, issue du monde prolétaire.

Ce qui unit Louis et Eribon, malgré leurs différences de style et de structure narrative, c'est l'idée selon laquelle ils ne sont devenus eux-mêmes qu'«à travers» ou «malgré» leurs mères, et grâce à la distance critique qu'ils ont prise vis-à-vis de leur milieu d'origine. Louis, toutefois, rend tangible ce paradoxe fondamental de son existence d'écrivain: ses romans ont pu blesser ses parents, mais sa libération trouve précisément ses racines dans cette blessure familiale:¹³ «pas de souffrance dans mon enfance = pas de livres publiés = pas d'argent = pas de liberté possible.» (M, 81)

Cette équation constitue le résultat de réflexions antérieures de Louis: «parce que j'avais écrit ce livre, et ceux qui ont suivi, que j'avais gagné l'argent que l'on pouvait désormais dépenser pour elle» (M, 74). Louis énonce une vérité profondément mélancolique, qui réactive en lui le sentiment de honte. Mais contrairement à Eribon, qui décrit sa mère dans une situation comparable (M, 37), Louis n'a jamais rompu avec sa famille. Il ne cherche pas à se dissocier entièrement de son milieu d'origine pour vivre son individualité.

¹³ Amslinger 2023 parle de la «conversion».

La différence générationnelle entre ces deux écrivains homosexuels révèle une évolution significative dans la manière de penser la subjectivité. Le rôle de Louis en tant qu'écrivain engagé et en même temps « ethnologue » de sa propre histoire familiale s'oppose à une tradition intellectuelle marquée par la rupture émotionnelle entre les enfants homosexuels et leurs parents. Ici, les liens familiaux apparaissent comme le seul soutien indispensable à toute tentative d'émancipation. Il s'agit d'assumer une responsabilité à l'égard de sa famille prolétarienne – même si cette responsabilité ne peut s'exercer pleinement qu'avec l'aide d'un ami tel que Didier, qui cherche à réparer les fautes de son propre passé et à offrir une forme d'*empowerment*.

Pour souligner cette différence de positionnement entre Louis et Eribon, le personnage de Didier fonctionne comme un *tertium comparationis* dans le roman, indispensable à la mise en lumière de cette tension entre rupture et continuité, entre distance critique et fidélité affective.

4. Le cercle vicieux : Monique entre Bourdieu et Cixous

Au lieu de devenir une femme véritablement émancipée, la transformation de Monique ne bouleverse en réalité que très peu les structures de sa vie. Ce retour perpétuel à la misère apparaît comme une fatalité, ce qui donne tout son sens, à la fois opaque et révélateur, au sous-titre de l'ouvrage : *Le prix de la liberté*.¹⁴

Lorsqu'il évoque la pitié qu'il a ressentie envers sa mère, on perçoit à quel point il lui est difficile de se confronter de nouveau à son univers d'origine. Mais on comprend aussi que son engagement ne se réduit pas à une aide financière ou matérielle. Il faut une personne qui connaisse ce milieu, qui comprenne ses blocages – qu'ils soient administratifs, bureaucratiques ou émotionnels – et qui sache ce qu'implique réellement un processus d'émancipation. Pour convaincre son lectorat, Édouard se présente lui-même comme une victime initiale de cette illusion : lui aussi avait cru, dans un premier temps, que la libération se résumait à une

¹⁴ Cette boucle infernale trouve un écho dans le récit de l'enterrement du frère d'Édouard, que l'auteur développe dans *L'effondrement* (2024). Dans ce contexte, Édouard s'interroge à nouveau sur les dispositifs d'aide financière de l'État.

question de fiscalité. Il en vient toutefois à reconnaître que ce sont bien davantage l'angoisse existentielle, la violence structurelle et les lois du champ social qui rendent toute autonomie véritablement inaccessible.

Louis nous conduit à reconstituer les concepts fondamentaux de Bourdieu, en particulier ceux de domination et d'illusio.¹⁵ Il met notamment en lumière l'illusion biographique, qu'il déconstruit au fil de son propre parcours. En comparaison avec les classes aisées, les individus issus des milieux prolétaires subissent une accumulation de désavantages structurels, contre lesquels l'argent, à lui seul, ne suffit pas à lutter.

Louis analyse avec acuité les comportements des groupes privilégiés, pour souligner la complexité des mécanismes qui nourrissent et reproduisent ce privilège :

quand eux disent qu'il ne leur reste plus rien, il leur reste toujours quelque chose :
il leur reste des diplômes,
il leur reste la culture,
il leur reste quelques pièces,
il leur reste des relations pour les aider,
il leur reste la volonté que confèrent les privilèges. (*M*, 77)

Afin de résister aux injustices sociales, la présence d'un accompagnement proche s'avère indispensable – celle, par exemple, d'un fils disposant d'une connaissance approfondie des logiques propres au champ social, doté d'une sensibilité quasi sociologique et d'une expertise en matière de « hontologie ». Sans citer explicitement Bourdieu, mais en mobilisant implicitement la théorie développée dans *La Distinction* (1979), Louis s'inscrit de manière manifeste dans son héritage conceptuel, notamment à travers la notion d'illusio. Il met en évidence que toute participation aux jeux du champ social requiert une compréhension tacite des règles qui le structurent, ainsi que la possession des ressources nécessaires et des dispositions appropriées – ce que Bourdieu définit comme capital spécifique.

Monique, toutefois, ne dispose d'aucune des formes de capital nécessaires à une véritable émancipation. En premier lieu, c'est la contrainte économique qui rend toute tentative d'évasion du monde prolétaire pratiquement impossible. En évoquant le destin de la mère d'Eribon (57), Louis met en lumière l'improbabilité d'une sortie de classe, précisément

¹⁵ Bourdieu 1986.

en raison de ce déficit de capital. Il envisage d'abord une solution d'ordre financier : « Combien de femmes changeraient de vie si elles obtenaient un chèque ? » (M, 89). Il identifie ensuite un deuxième facteur tout aussi déterminant : l'absence de soutien concret et pratique. Sa mère est étrangère à toutes ces démarches administratives et matérielles que les classes dominantes maîtrisent spontanément ou délèguent sans effort. Monique ne possède ni permis de conduire, ni qualification professionnelle. Toute son existence a été conditionnée par une dépendance structurelle, « une vie pour les autres » (M, 44), marquée par une domination à la fois économique, sociale et genrée.

Seul le fils dispose du capital financier, intellectuel et pratique nécessaire pour transformer le capital en liberté.¹⁶ Grâce à l'expérience et à l'appui de Didier, il maîtrise sans difficulté les démarches nécessaires. Il peut ainsi soutenir sa mère par des moyens à la fois matériels et symboliques. Cette forme d'*empowerment* repose à la fois sur une mise en œuvre concrète de la pensée de Bourdieu et sur l'application des réflexions sociologiques autour de la hontologie, telles que développées par Eribon.

Dans *L'effondrement*,¹⁷ Louis interroge sa mère sur son nouveau lieu de vie (E, 130) : « Tu aimeras bien ce village ? Tu es bien ici ? ». La réponse de Monique demeure brève, un simple « oui ». Les conflits persistants avec son frère – prolétaire, au chômage, homophobe et au passé criminel – révèlent que même le grand hontologue Édouard ne parvient pas à proposer de solutions réellement efficaces pour transformer durablement les conditions de vie de sa famille. Les réponses qu'il propose fonctionnent sur le plan théorique, mais peut-être la crainte d'une rechute dans le monde prolétarien semble empêcher une résolution concrète de ce cercle vicieux. Lui-même refuse de célébrer Noël en famille afin d'éviter toute confrontation avec ce frère.

Les stigmates de l'existence ouvrière, quant à eux, ne s'effacent pas aisément : la hanche endommagée de sa mère après une vie de travail pénible en est l'incarnation physique. En définitive, *Monique s'évade* interprète la question de la libération de la femme prolétarienne dans une perspective explicitement bourdieusienne, réalisant une véritable étude de cas sociologique.

¹⁶ Voir Rehbein 2016 ; Fowler 2020.

¹⁷ Ce roman est cité comme « E ».

Alors qu'Eribon transforme le récit consacré à sa mère en un essai sociologique – en consacrant la quatrième partie de son ouvrage à Norbert Elias et Simone de Beauvoir –, Louis, de son côté, cite Virginia Woolf, qui soulignait l'importance des conditions matérielles pour accéder à la liberté. Cette insistance sur le facteur matériel confirme la logique d'exclusion propre au champ social : une femme qui avait toujours mené « une vie pour les autres » (*M*, 44), semblait pourtant sur le point d'achever sa métamorphose (*M*, 51). Elle se sentait déjà « la reine de Paris » (*M*, 27) et espérait « *Je vais être libre enfin.* » (*M*, 32)

Cependant, la dédicace du roman à Hélène Cixous annonce d'emblée que ce récit ne saurait se réduire à une *success story*. À l'instar de Cixous dans *Ève s'évade : La Ruine et la vie* (2009), où celle-ci retrace la longue vie de sa mère, Louis articule dans son œuvre l'intime et le politique.¹⁸ Tous deux luttent contre les structures patriarcales de la société, mais dans des contextes profondément distincts : Cixous évoque le destin d'une mère bourgeoise, tandis que Louis s'attache à la condition d'une femme prolétaire.

La réflexion sur l'écriture y occupe une place centrale : l'acte d'écrire est pensé comme un acte de génération, comparable à la maternité. L'écriture engendre une forme de renaissance de soi. Ainsi, en assumant le rôle de l'écrivain à la place de sa mère, Louis cherche à lui garantir, par procuration, l'accès à une forme de libération. Il donne corps à une subjectivité maternelle précaire en articulant l'évolution affective à une analyse sociologique. En mettant en évidence le cercle vicieux qui emprisonne sa mère, il renonce à toute idéalisation de l'existence et compose une autosociobiographie dépourvue de fin heureuse.

¹⁸ Cf. Schuhen 2024.

Bibliographie

- Amlinger, Carolin (2023): « Retroverser Fortschritt. Rückkehr, Konversion und sozialer Wandel », in : *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 17.2, <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/ausgaben/ausgabe-2023-2/> [1.7.2025]
- Baron, Christian (2021): « Édouard Louis: Der feine Herr Sohn », in : *der Freitag*, 21.11.2021, <https://www.freitag.de/autoren/cbaron/der-feine-herr-sohn> [30.6.2025].
- Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1986): « L'illusion biographique », in : *Actes de la recherche en sciences sociales* 62/63, 69-72.
- Cixous, Hélène (2009): *Eve s'évade*, Paris : Galilée.
- Eribon, Didier (1999): *Réflexions sur la question gay*, Paris : Flammarion.
- Eribon, Didier (2009): *Retour à Reims*, Paris : Flammarion.
- Eribon, Didier (2014): *La Société comme verdict*, Paris : Flammarion.
- Eribon, Didier (2023): *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple*, Paris : Flammarion.
- Fowler, Bridget (2020): « Pierre Bourdieu on social transformation, with particular reference to political and symbolic revolutions », in : *Theory and Society* 49, 439-463.
- Jaquet, Chantal (2014): *Les transclasses ou La non-reproduction*, Paris : PUF.
- Kroll, Renate (2023): *Kulturen der Selbstbestimmung. Schreibweisen französischer Autorinnen vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert*, Hannover : Wehrhahn.
- Louis, Édouard (2021): *Changer: méthode*, Paris : Seuil.
- Louis, Édouard (2021): *Combats et métamorphoses d'une femme*, Paris : Seuil.
- Louis, Édouard (2024): *L'effondrement*, Paris : Seuil.
- Louis, Édouard (2024): *Monique s'évade*, Paris : Seuil.

- Martin, Gabriel (2016): «L'empowerment: d'autonomisation à agentivation», in: *Le Collectif* 40.2, 15.
- Mayer, Christoph Oliver (2020): «Flucht aus dem Elternhaus – Autobiographien zwischen Emanzipation und Rekonstruktion: Didier Eribon, Annie Ernaux und Édouard Louis», in: Lieber, Maria/ Mayer, Christoph Oliver (dir.): *Flüchtlinge? Zur Dynamik des Flüchtens in der Romania*, Berlin: Peter Lang, 203-216.
- Mayer, Christoph Oliver (2022): «Homosexualität als Vehikel aus dem Prekariat. Ausstiegserzählungen bei Didier Eribon und Édouard Louis», in: Schuhen, Gregor/Schröer, Marie/Henk, Lars (dir.): *Prekäre Männlichkeiten. Klassenkämpfe, soziale Ungleichheiten und Abstiegsnarrative in Literatur und Film*, Bielefeld: transcript, 195-209.
- Mayer, Christoph Oliver (2023): «Didier Eribon und die Schwulenfrage. Zur Aktualität der Queer Studies anlässlich der deutschen Übersetzung von *Reflexions sur la question gay*», in: *Göttingische Gelehrten Anzeigen* 1, 142-159.
- Mayer, Christoph Oliver (2024): «La mère victime comme lacune théorique de l'émancipation. *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) d'Édouard Louis», in: Hertrampf, Marina Ortrud M. (dir.): *Mater Genetrix. Les images de la mère dans la littérature contemporaine française*, Berlin: De Gruyter, 124-134.
- Nonnenmacher, Kai (2025): «Kindheit und Selbsttransformation: Édouard Louis und Didier Eribon», in: *rentrée littéraire* 11.6.25, <https://rentree.de/2025/06/11/kindheit-und-selbsttransformation-edouard-louis-und-didier-eribon/> [1.7.2025].
- Rehbein, Boike (2016³): *Die Soziologie Pierre Bourdieus*, Konstanz/ München: UVK.
- Reuter, Julia/Lömke, Christian: «Hontoanalyse, teilnehmende Objektivierung, unpersönliche Autobiografie. Überlegungen zu Möglichkeiten und Grenzen literarischer Selbstzeugnisse im Anschluss an Eribon», in: Kalmbach, Karolin/Kleinau, Elke/Völker, Susanne (dir.): *Eribon revisited – Perspektiven der Gender und Queer Studies*, Berlin: Springer, 13-29.

- Riegler-Ladich, Markus/Grabau, Christian (2018) : « Didier Eribon. Porträt eines Bildungsaufsteigers », in : *Zeitschrift für Pädagogik* 64.6, 788-804.
- Schuhen, Gregor (2024) : « Über Geld redet man doch ! », in : *lit.fr.2000*, <https://literaturportal-france2000.uni-landau.de/nouveautes-litteraires/edouard-louis-monique-s-evade-rezension> [1.7.2025].
- Véron, Laélia/Abiven, Karine (2024) : *Trahir et venger. Paradoxes des récits de transfuges de classe*, Paris : La Découverte.
- Voléry, Ingrid/Foureur, Nicolas (2024) : « À propos de l'ouvrage Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple de Didier Eribon », in : *Gérontologie et société* 46.1, 183-188.

Claire Olivier

Monique, une mère en ses métamorphoses

Cet article examine comment Édouard Louis dans *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) questionne sa capacité à rendre compte du parcours de sa mère. Mêlant récit personnel et réflexion critique, dans une perspective auto-théorique, l'écrivain expose les transformations de Monique du point de vue de sa propre trajectoire de transfuge de classe. Notre analyse s'articule autour des trois photographies donnant à voir « une femme » à trois moments clés de sa vie. La manière dont ces images sont commentées ou seulement intégrées au livre oriente le discours de l'écrivain qui tout à la fois s'efface devant la puissance eidétique et s'oppose à certaines représentations de la littérature.

1. Introduction

Édouard Louis a dédié l'essentiel de ses publications à sa famille et aux relations qu'il entretient avec cette dernière. *L'Effondrement* (2024b) s'ouvre sur l'annonce de la mort de son frère aîné disparu à 38 ans, et revient sur les efforts de sa mère pour rapprocher ces deux fils qui ne s'étaient pas vus depuis presque dix ans (2024b, 9). Si la mère d'Édouard Louis est très présente dans ses livres dès *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014) édité alors que l'auteur est âgé de 21 ans, il lui consacre plus spécifiquement deux ouvrages, *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) et *Monique s'évade. Le prix de la liberté* (2024a). C'est sur le premier titre que nous fonderons notre analyse, premier titre spécifiquement construit autour d'une photographie découverte par l'auteur, et reproduite à la dernière page du livre. L'incipit « Tout a commencé par une photo. » (CMF, 9)¹ se réfère à l'origine du texte et non à l'histoire de la protagoniste, de cette « femme » que présente le titre. Le livre parle d'abord du livre et amorce une réflexivité qui nourrit une autothéorie affleurant par intermittence. Ce terme d'« autothéorie » initialement utilisé dans la critique anglo-saxonne, mis en exergue par l'essai de Lauren Fournier (2021), est souvent requis dans un contexte d'expression de

¹ *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) sera désormais abrégé par le sigle CMF.

minorités² qui entendent s'émanciper de discours dominants. Dans le cadre de cet article, nous comprenons le substantif comme recouvrant l'ensemble des questionnements, objections, justifications, considérations générales que le « je » auctorial, en tant qu'homosexuel issu de la classe dominée, formule sur sa propre démarche au cœur de son récit fondé sur la matière de sa vie. Rappelons de surcroît qu'Édouard Louis est un écrivain dont les lectures de référence sont des essais où, si l'on reprend l'analyse de Didier Éribon, « la théorie critique est autoréférentielle [...] et puise sa force et son énergie dans l'expérience vécue du chercheur » (Éribon 2013, 161). Les circulations et interactions entre vie et théorie sont permanentes dans ce champ sociologique où peuvent se penser les « odyssées de la réappropriation » (Éribon 2013, 163)³. Le texte de Louis interroge en effet sans cesse sa posture d'écrivain, reconnu comme tel, donnant à lire, et à voir, les métamorphoses de sa mère. Même s'il a été « au contact de son corps pendant quinze ans » (*CMF*, 10), il est désormais un jeune homme dont l'acculturation est manifeste. Parce qu'il est éloigné du milieu de cette « femme », voire parce qu'il s'en est éloigné, son discours est exogène. Le livre dans sa forme même est bâti sur la distance et l'écart, il est constitué par l'intervalle entre le discours tenu sur l'autoportrait photographique et sa reproduction. L'autoportrait n'est donné à voir au lecteur que dans les dernières pages, comme s'il s'agissait d'un document annexe, juste avant les références des citations au « fil du texte » qui renvoient académiquement aux sources des ouvrages de Handke et de Barthes (*CMF*, 121). En revanche, il est précédé de deux autres clichés : une photo dans la maison familiale avec le père, la mère, Eddy et un selfie de l'auteur avec Monique. Ce triptyque eidétique va articuler les trois temps de notre réflexion sur la

² Consulter à ce sujet l'entrée « Autothéorie » des *Nouveaux fragments d'un discours théorique. Un lexique littéraire*. 2023 rédigée par Joëlle Papillon qui place ce lexique dans le cadre des études féministes et autochtones : « Le terme est surtout employé pour désigner l'incorporation de théorie dans un récit intime ou une œuvre d'art à la dimension personnelle marquée, mais il s'applique également à des textes à vocation théorique dans lesquels l'auteur-riche théorise à partir d'expériences vécues. » Joëlle Papillon cite d'ailleurs L. Fournier dont elle traduit la conception en parlant d'« une théorie qui émerge du soi » (Fournier 2021, 35).

³ L'expression est de Pierre Bourdieu, elle est reprise et contextualisée par Didier Éribon.

manière dont l'écrivain rend compte des « métamorphoses » de sa mère tout en interrogeant sa méthode, et nous initions notre analyse en nous intéressant à cette image reléguée.

2. L'image reléguée

L'oubli marque le début de l'histoire : l'image dont E. Louis est en possession paraît surgir brusquement, rappelant le temps d'« avant [sa] naissance » (CMF, 10). La relégation de l'image vient dire de manière métonymique celle du bonheur qu'a pourtant voulu saisir cette femme en dirigeant l'objectif vers son visage. Or, la relégation de la photo et de ce qu'elle représente – même si cette exclusion est inconsciente – est bien du fait de celui « qui la possédai[t] » ; et le bref premier paragraphe se termine par des questions au discours direct que l'auteur s'adresse à lui-même : « – qui me l'a donnée, et quand ? » (CMF, 9). Cet interrogatoire inaugural laisse entendre que l'ignorance de l'existence de la photo participe d'un manquement. Les émotions que déclenche l'image sont alors d'une grande intensité – « La vision du bonheur m'a fait ressentir l'injustice de la destruction. » (CMF, 11) – émotions que traduit son corps et non sa parole. Se manifeste ici la « *potentia* de l'image » notamment théorisée par Horst Bredekamp (2015) affirmant que l'image a toujours une autonomie, même si elle résulte d'un geste humain, et que cette autonomie lui confère une force particulière. L'autoportrait est ainsi doté d'un pouvoir qui n'est nullement rattaché à la volonté de la photographe. Il agit violemment, signalant et provoquant une destruction : « En voyant cette image, j'ai senti le langage disparaître de moi. » (CMF, 9) ; l'expression n'est pas celle d'une défaillance du langage mais bien d'un effacement. L'apparition de l'image, ou sa ré-apparition, déclenche la disparition des mots, nécessairement temporaire puisque le texte que nous lisons entérine leur retour. Dès lors l'autothéorie – qui ne fait pas l'économie des affects, bien au contraire – prend forme dans cette impossibilité de s'exprimer propre au sujet au moment même où il a acquis une maîtrise du langage dont témoignent ses activités et ses publications. L'homme, devenu de lettres, est rappelé à l'ordre de l'image, et se trouve confronté à son immédiate réalité. À l'arrière-plan de cette confrontation, se distingue en filigrane la tension entre le champ eidétique et le

champ verbal, tension nourrie des stéréotypes sociaux comme le rappelle W. J. T. Mitchell dans son essai *Iconologie* où il pointe une hiérarchisation de ces formes d'expression⁴. L'oubli du visage heureux de Monique révèle la fausseté d'un récit qui l'inscrirait dans la seule fatalité sans rendre compte de ce qui aurait « pu être autrement » (*CMF*, 11). L'histoire commence donc par un oubli et une absence, celle, matérielle, du cliché. Pour reprendre les distinctions de Marina Ortrud Hertrampf, l'écriture photographique est en effet, dans les pages liminaires, « monomédiale » (Hertrampf 2015) puisque le lecteur prend uniquement connaissance de l'autportrait par sa brève description, elle ne deviendra « bimédiale » que lorsque sont reproduites les photographies ; toutefois, la combinaison des médias reste très ouverte puisqu'il n'y a pas de lien explicite direct entre texte et image. La conscience de cet oubli est centrale et inaugure une série de prises de conscience introduites par des procédés énonciatifs qui les mettent en valeur, ainsi des parenthèses dans l'exemple suivant : « (J'ai commencé ton histoire en voulant raconter l'histoire d'une femme mais je m'en rends compte, ton histoire est celle d'un être qui luttait pour avoir le droit d'être une femme, contre la non-existence que t'imposaient ta vie et la vie avec mon père.) » (*CMF*, 59-60). Il est très rare qu'une phrase soit strictement composée d'un propos parenthétique,⁵ les balises constituent ici un soulignement particulièrement marqué de l'erreur que reconnaît Louis. En définitive, la « non-existence » de la photographie pour le narrateur (« je ne savais pas que cette image existait », *CMF*, 9) constitue le négatif de la « non-existence » de Monique.

L'image reléguée dans la mémoire du fils est celle d'une jeune femme, elle occupe dès lors sa place dans la narration qu'il a entreprise comme si ce dernier répondait de cet oubli, c'est-à-dire tout à la fois en assumait la responsabilité et le questionnait. Pourtant, en lieu et place du visage

⁴ « Au cœur de la division texte-image figure probablement la différence entre espèces, la frontière entre humanité et animalité, entre nature et culture, une division attribuée de fait à la différence interculturelle. Ainsi le langage, la parole et l'écriture constitueraient les attributs de l'« homme » tandis que l'image serait le médium propre au sous-homme, à l'homme « bête », au sauvage, à l'enfant, à la femme, aux masses. » (Mitchell 2018, 291)

⁵ Voir à ce sujet l'article d'Elisabeth Richard et Marie-Claude Le Bot, « Pour une définition (très) stricte de la parenthèse à l'oral ».

de Monique, le lecteur découvre, quelques pages après cette référence, une autre photographie qui le projette dans le temps où Monique est devenue Mme Bellegueule, l'épouse du père d'Eddy. La composition du livre place la nouvelle image « en regard » de l'absence de la première, cette photographie délivrant une toute autre réalité. Le visage de la mère de famille est sans expression, il est seulement tourné vers celui de son mari qui regarde l'objectif, alors que leur fils, à l'arrière-plan, ne semble pas participer à la prise de vue. L'image au format paysage occupe une feuille entière du livre (CMF, 31-32), elle est précédée et suivie d'une page blanche. Étrangement, l'image est passée sous silence par l'écrivain. Elle demeure hors du discours mais occupe une place importante dans le livre. Elle n'est pas non plus accompagnée d'informations, on pourrait toutefois estimer que le bref paragraphe en italique placé au centre de la page 29 en constitue la légende par défaut. Or le contenu du texte et de l'image sont en décalage. Qu'en est-il de cet écart ? Participe-t-il d'une écriture ? Sanctionne-t-il au contraire l'impossibilité du langage à rendre compte avec justesse de ce parcours de femme ? Dans le mouvement qui suit, nous analyserons plus précisément cette image de Monique accoudée à sa table de cuisine.

3. L'image légendée : écrire contre la littérature

La première image décrite, celle où Monique est encore une jeune femme, amène sous la plume de l'écrivain le mot « bonheur ». Dans le paragraphe qui précède la photographie du trio familial, le « bonheur » est dénoncé, avec insistance, comme factice : *« J'avais tellement l'habitude de la voir malheureuse à la maison, le bonheur sur son visage m'apparaissait comme un scandale, une duperie, un mensonge qu'il fallait démasquer le plus vite possible. »* (CMF, 29). S'il est difficile de savoir exactement ce qu'exprime le regard de la mère dans le cliché domestique, on est en droit d'affirmer qu'il n'a rien d'heureux, et la photo constitue un document venant attester de ce malheur. La portée sociologique des photos a été commentée par Annie Ernaux dans une conférence dédiée à sa lecture de *La Distinction* de Pierre Bourdieu où elle les considère comme une « sorte de preuve par corps » (Ernaux 2013, 40). Le corps de la mère, les deux avant-bras appuyés sur la toile cirée, disparaît dans un large pull sombre et son

regard fixé sur son époux semble vouloir diriger l'objectif sur ce dernier. Elle tourne le dos à son fils. Aucun lien affectif ne transparait, et nul des trois personnages ne sourit. La mère, le père, le fils sont « pris » dans leur milieu, vraisemblablement est-ce la seule réalité que le cliché vient documenter. À ce moment-là, seul le langage de l'image est possible, les mots viendront plus loin dans l'ordre du texte. Le corps photographié de Monique s'efface dans le pull informe; on retrouve cette même violence imperceptible de l'effacement – les manches du « grand manteau rouge » ayant appartenu au père « faisaient disparaître ses mains », la capuche « dissimulait son regard » (CMF, 105) – dans la litanie ultérieure que scande l'anaphore de « Quand » (CMF, 105-106), litanie qui rend sensible la répétition d'un quotidien marqué par la souffrance et la précarité. La photo fixe un moment qu'on suppose se répéter, à l'opposé du temps festif interrompu par l'enfant quand il perçoit le bonheur de sa mère comme un outrage. L'énoncé en italique de la page 29 est en effet une reprise à l'identique de la fin d'un épisode où le narrateur relate comment il a fait irruption en pleine nuit dans une fête organisée par ses parents, au moment où sa mère passait sa chanson préférée (CMF, 27-28). La rage dirigée contre le bonheur fugace de la mère paraît incompréhensible. Louis en donne pourtant une explication dans l'énoncé en italique. À l'incompréhension passée (« Je ne comprenais pas pourquoi mais je détestais la voir heureuse, je détestais ce sourire sur son visage, sa nostalgie soudaine, son apaisement. », CMF, 27) succède l'éclaircissement présent dans le paragraphe en italique. De manière rétrospective il resitue la violence de sa réaction et l'inscrit dans une démarche instinctive qui vise à dénoncer l'illusion du bonheur. Or, ce geste de contextualisation qui anime et oriente son écriture est présenté comme contraire aux finalités de la littérature :

On m'a dit que la littérature ne devait jamais tenter d'expliquer, seulement illustrer la réalité, et j'écris pour expliquer et comprendre sa vie.

On m'a dit que la littérature ne devait jamais se répéter et je ne veux écrire que la même histoire, encore et encore, y revenir jusqu'à ce qu'elle laisse apercevoir des fragments de sa vérité, y creuser un trou après l'autre jusqu'au moment où ce qui se cache derrière commencera à suinter. (CMF, 19)⁶

⁶ L'italique est dans le texte d'origine.

Ce passage autothéorique se déploie dans un registre polémique qui oppose la pratique propre de l'auteur à des interdits qui seraient généraux. Peu importe que ce discours sur la littérature soit caricatural, la défiance et le défi qui en résultent sont fondateurs; le projet personnel d'écriture s'affirme par cet antagonisme: face au «on» se dresse le «je» qui vient substituer à l'exclusion la singularité. Dans le propos de Louis se perçoit toutefois l'arrière-plan sociologique de ce geste d'opposition mis en perspective dans un entretien publié lui aussi en 2021. Lors d'un échange avec le cinéaste Ken Loach l'écrivain précise que «L'art se fait dans une forme de colère contre l'art, et pas quand il sert de contentement de soi pour les classes dominantes.» (Loach/Louis 2021, 62). La colère est ainsi en creux dans le passage précédemment cité de *Combat et métamorphoses d'une femme*, qui revendique la nécessité d'«expliquer» de fouiller inlassablement la même matière. Légender l'image, c'est donner à lire la réalité de Monique, c'est amener le lecteur à s'y confronter, pour en prendre la mesure et s'y mesurer. Édouard Louis l'affirme de manière très nette dans ce même entretien, désormais «tout ou presque est visible [...] la question n'est donc plus de montrer, mais de confronter», et en appelle à une «esthétique de la confrontation» (Loach/Louis 2021, 37) pour que naisse dans le lectorat un désir de changement. L'explication recherchée passe par l'adresse, aux lecteurs, à soi mais aussi à la mère qui devient dès les premières pages une narrataire. La présence de la deuxième personne fait entendre la voix du fils, même si ce fils a lutté «pour ne pas devenir fils» (CMF, 16). Les «métamorphoses» de la mère sont à bien des égards une «anamorphose» qui de manière oblique donne à voir un fils «interdit». Ce portrait de biais permet de rendre compte de l'impossibilité pour Monique de construire une véritable relation avec son fils «tel qu'il est», ce dernier reconnaissant d'ailleurs qu'il l'avait empêchée «au bout du compte, de devenir [sa] mère» (CMF, 16). Et plus que de «combats», on pourrait parler de «conflits» que Louis caractérise en ces termes renvoyant à la violence que lui-même a exercée sur sa mère en creusant volontairement l'écart entre «[sa] vie et la [s]ienne» (CMF, 68). Il distingue du reste ce point d'analyse comme une spécificité au regard des discours habituels des transfuges:

La plupart des gens qui racontent la trajectoire d'un passage de classe sociale à une autre racontent la violence qu'ils ont ressentie – par inadaptation, par méconnaissance des codes du monde dans lequel ils entraient. Je me souviens surtout de la violence que j'in-

fligeais. Je voulais utiliser ma nouvelle vie comme une vengeance contre mon enfance, contre toutes les fois où vous m'aviez fait comprendre, mon père et toi, que je n'étais pas le fils que vous auriez voulu.

Je devenais un transfuge de classe par vengeance, et cette violence s'ajoutait à toutes celles que tu avais déjà vécues. (CMF, 69-70)

Il est frappant de voir combien ce passage tente de relier l'examen distancé et l'adresse affective. L'énoncé en rassemblant dans une même phrase le langage analytique et la confiance apparie deux réalités qui semblaient inconciliables, le « toi » venant littéralement contredire dans le présent de la parole donnée le « contre » qui établit le rejet de l'enfance. En décembre 2022, dans son discours en tant que récipiendaire du Prix Nobel de littérature, Annie Ernaux rappelle « la promesse faite à 20 ans de venger [s]a race »⁷, la vengeance d'Édouard Louis, comme il le revendique, n'a pas le même objet puisqu'elle s'exerce d'abord à l'encontre de son enfance et de ses proches. On retrouve dans le titre celui que l'écrivaine avait retenu pour retracer le parcours de sa mère, *Une Femme* (1988), or ce texte se caractérise, pour reprendre l'expression d'Aurélié Adler par « un endiguement des affects »⁸, à l'inverse celui d'Édouard Louis est marqué par la dimension émotionnelle que détermine l'adresse à la mère. Alors qu'Ernaux exprime sa volonté de représenter la « femme réelle » en dépassant sa propre histoire, Louis revient fréquemment à la relation qu'il entretient avec sa mère, ce qui est une autre façon de revenir à lui-même. Il est symptomatique que le selfie, qui suppose un geste égotique, précède dans la cursivité du livre l'autoportrait de Monique.

4. Selfie

Le selfie atteste de la relation nouvelle entre le fils et la mère : cette dernière, appuyée sur le dos de son fils, sourit en direction du téléphone tenu par le jeune homme, en T-shirt blanc, tête légèrement renversée,

⁷ Annie Ernaux, discours du 7 décembre 2022.

⁸ « Aborder la question douloureuse de l'aliénation féminine pour une héritière transfuge semble induire l'endiguement des affects dans la composition du récit. Il s'agit de dépersonnaliser les figures afin d'exposer sèchement la répétition d'une aliénation dans la chaîne des générations. » (Adler, 2012)

menton levé. Marqueur contemporain, il renvoie à la génération du fils dont le geste est mis en scène. En définitive, Monique n'est pas réellement au centre de l'image. Pas plus que pour les deux autres clichés, ni le lieu ni la date de la prise de vue ne sont indiqués. Toutefois l'image dialogue avec le passage narratif précédent qui mentionne les retrouvailles dans le logement parisien où Monique emménage avec son nouveau compagnon. L'étonnement du fils devant la personne qu'il a du mal à reconnaître est perçu par cette femme qui revendique sa métamorphose : « Elle a vu la surprise dans mes yeux et elle m'a dit – comme toujours, théoricienne d'elle-même : « Tu vois, je ne suis plus la même ! Je suis une vraie Parisienne maintenant. » J'ai souri, « Oui, c'est vrai. C'est vrai, tu es la reine de Paris. » » (CMF, 98)

Le dialogue est sous le signe de l'hyperbole, « vraie Parisienne », « Reine de Paris », mais cette démesure est en définitive à la mesure du processus de transformation plus que de son résultat. L'attribut « théoricienne » est lui aussi excessif. On peut l'entendre comme une propension à commenter son propre parcours, mais il est également cohérent de comprendre cet excès comme exprimant l'exceptionnalité de la capacité de Monique à penser sa vie. Le propos est repris quelques pages plus loin en italique, sans le commentaire de l'auteur, sur une feuille autonome, le dialogue fonctionne alors comme un insert et crée dans le texte un suspens. Le regard du fils sur la mère valide la métamorphose de cette dernière, il vient « légender » la nouvelle image. Reste que, dès le début de l'ouvrage, ce regard est interrogé dans son efficacité et sa légitimité. Quand l'histoire de Monique commence à se dessiner, le narrateur est frappé par sa noirceur, il se demande alors si cette dernière ne résulterait pas d'une illusion rétrospective : « Est-ce que je suis victime d'une illusion ? Est-ce que c'est parce qu'elle et moi nous nous sommes éloignés de cette violence que je ne vois plus son passé que comme une succession de tragédies et de privations ? » (CMF, 36). La distance temporelle du récit de soi nécessairement rétroactif se double de la distance résultant de la mobilité sociale. Lutter contre les déformations qu'impose la subjectivité des points de vue amène au centre du propos la question des identités qui, elle aussi, soulève des interrogations. Sur ce point cependant, Édouard Louis apporte des réponses en se référant à ses lectures : « De même que Monique Wittig affirme que les lesbiennes ne sont pas des femmes, qu'elles échappent à cette identité contrainte, la personne que je

suis n'a jamais été un homme, et c'est ce trouble du réel qui me rapproche le plus d'elle. C'est peut-être ici dans ce non-lieu de mon être que je peux tenter de comprendre qui elle est et ce qu'elle a vécu.» (*CMF*, 40)

À la « non-existence » de Monique Bellegueule, pour reprendre la formule déjà commentée, fait écho le « non-lieu » de Louis, et ce parallélisme est amorcé par la mention du point de vue de Wittig, il est donc paradoxalement rendu possible par l'accès au monde intellectuel auquel la mère est étrangère. Cela dit le texte établit clairement le constat de cette tension dont les deux protagonistes font l'expérience : « Notre éloignement nous avait rapprochés. » (*CMF*, 85). Le selfie tient du trophée qui certifie la victoire, et donc ce rapprochement.

5. Conclusion

Si Édouard Louis discourt sur sa famille, ce n'est pas « en tant que telle mais parce que c'est par cet angle-là qu'[il se] sen[t] plus juste et plus proche du vrai » (Loach/Louis 2021, 50). Quoique le « vrai » soit une finalité, il n'est pas nécessairement atteint, et le texte parle d'ailleurs de « fragments de vérité » (*CMF*, 19). *Combats et métamorphoses d'une femme* présente trois visages de Monique, trois instantanés qui rendent visibles les métamorphoses. Les questionnements multiples, les propos parenthétiques, les références sociologiques ou littéraires qui les accompagnent nourrissent ce qu'on est en droit de désigner comme une « auto-théorie ». À l'issue de notre réflexion, on peut affirmer que cette auto-théorie elle-même participe d'un combat, tout autant qu'elle est sujette à des métamorphoses, ce qui n'a rien de surprenant dans la mesure où l'œuvre d'Édouard Louis est toujours « à venir ». Le portrait de Monique n'est jamais achevé et les deux derniers ouvrages parus, tout particulièrement *Monique s'évade*, mais également *L'Effondrement*, complètent, parfois infléchissent, la réflexion initiée dans *Combats et métamorphoses d'une femme*, ce que les articles consacrés à ces ouvrages ne vont pas manquer de démontrer.

Bibliographie

- Adler, Aurélie (2012): « Une France archaïque », in : Adler, Aurélie : *Éclats des vies muettes*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 33-81, <https://doi.org/10.4000/books.psn.2167>.
- Bredenkamp, Horst (2015): *Théorie de l'acte d'image*, traduit de l'allemand par Frédéric Jolly en collaboration avec Yves Sintomer, Paris : La Découverte.
- Éribon, Didier (2013): « La voix absente. Philosophie des états généraux », in : Louis, Édouard (dir.) : *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, Paris : PUF.
- Ernaux, Annie (1988) : *Une Femme*, Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (2013) : « 'La distinction, œuvre totale et révolutionnaire', Conférence prononcée à l'Institut Français de Tokyo en 2004 », in : Louis, Édouard (dir.) : *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, Paris : PUF, 17-48.
- Fournier, Lauren (2021) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2015) : « Narration et photographie », in : Bricco, Elisa (dir.) : *Le bal des arts*, Macerata : Quodlibet, 245-259, <https://books.openedition.org/quodlibet/498>. [15.08.2025].
- Loach, Ken/Louis, Édouard (2021) : *Dialogue sur l'art et la politique*, Paris : PUF.
- Louis, Édouard (2014) : *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris : Seuil.
- Louis, Édouard (2021) : *Combats et métamorphoses d'une femme*, Paris : Seuil.
- Louis, Édouard (2024a) : *Monique s'évade, Le prix de la liberté*, Paris : Seuil.
- Louis, Édouard (2024b) : *L'Effondrement*, Paris : Seuil.
- Mitchell, W. J. T. (2018) : *Iconologie, Image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris : Les Prairies ordinaires.
- Papillon, Joëlle (2023), « Autothéorie », in : Bouju, Emmanuel (dir.) : *Nouveaux fragments d'un discours théorique : un lexique littéraire*,

Québec, Codicille éditeur, <https://codicille.pubpub.org/pub/papillon-autotheorie/release/1> [15.08.2025].

Richard, Elisabeth/Le Bot, Marie-Claude (2008): « Pour une définition (très) stricte de la parenthèse à l'oral », in: *Verbum XXX* (2008.1), https://www.atilf.fr/wp-content/uploads/publications/verbum/XXX/atilf_Verbum_XXX_1_7_Richard-LeBot.pdf.

Martina Guccione

***En finir avec Monique* : L'alter ego maternel d'Édouard Louis et sa filiation autosociobiographique**

Reconnu au niveau international pour ses œuvres engagées au fond autobiographique, Édouard Louis est l'écrivain qui a fondé ses enquêtes sociologiques sur le récit de sa famille. La figure de sa mère Monique occupe une place centrale dans chacun de ses romans et, tout au long d'une décennie de publications, elle n'est pas restée figée dans l'encre du passé mais elle a entrepris une émancipation progressive d'elle-même. Sous-prolétaire soumise aux jugs du patriarcat, elle acquiert, à travers la liberté donnée par les autosociobiographies de son fils, les traits d'un alter ego maternel de l'écrivain. Cet affranchissement fera d'Édouard Louis non pas le fils d'une mère assujettie mais le père d'une femme livrée à une Nouvelle Vie.

1. Introduction

Écrivain bien célèbre dans le panorama littéraire contemporain, Édouard Louis est l'un des auteurs qui a tracé son parcours de rachat socio-identitaire à travers ses écrits autobiographiques à portée politique et sociologique. Souvent objet de critiques et d'éloges selon les tendances et idéologies actuelles, son projet littéraire a entamé le processus de son émancipation personnelle dans l'univers familial. C'est précisément dans ce contexte que sa mère Monique a été dès le début prise en cause en tant que sujet de perpétuation des discriminations homophobes envers son fils Eddy. Demeurant au centre de plusieurs chapitres d'*En finir avec Eddy Bellegueule*,¹ mais surtout des deux romans *Combats et métamorphoses d'une femme*² et *Monique s'évade*,³ sa mère a connu une véritable

¹ Louis 2014, dorénavant abrégé dans le texte en *EB* suivi du numéro de page.

² Louis 2021, dorénavant abrégé dans le texte en *CMF* suivi du numéro de page.

³ Louis 2024, dorénavant abrégé dans le texte en *ME* suivi du numéro de page. Dans toutes les citations tirées des ouvrages d'Édouard Louis, l'emploi de l'italique est un choix de l'auteur.

mythologisation littéraire au pouvoir fortement émancipateur. Au fur et à mesure que son fils écrivait sur elle, de sa négation filiale, de son éloignement des habitus imposés, Monique prenait les distances d'un milieu acharné contre une mère et une femme soumise aux lois patriarcales. Sur la base des œuvres mentionnées et en vertu de la similarité des parcours de revendication, il sera possible de brosser le portrait d'une autosociobiographie de Monique et d'imaginer l'existence d'un véritable double, voire d'un alter ego de l'écrivain Édouard Louis. L'issue de cette analyse proposera enfin un renversement de la perspective sur ces romans : si l'émancipation de la mère passe elle aussi par les lettres, le récit de filiation mené à bout par l'auteur ne serait-il pas une sorte de filiation inversée de Monique en tant que femme ?

2. Prémisses

Menant à bout le travail commencé par des écrivains tels que Didier Eribon et Annie Ernaux, les œuvres d'Édouard Louis témoignent d'une « sociologie implicite du roman » (Ledent 2015) : une idée qui s'affirme en France depuis les années 1990 selon les études du chercheur en sociologie David Ledent (2015). Ce dernier, en effet, commente que « la production romanesque de ces dernières décennies a su à sa manière relever le défi de constituer un laboratoire de la pensée sociologique en problématisant sur un mode fictionnel et imaginaire la place du sujet dans le monde actuel. [...] Il existe dans le roman une sociologie, mais une sociologie qui n'est pas explicite, c'est-à-dire n'ayant pas une visée systématique et théorique » (Ledent 2015, 372). En raison de cet apport sociologique, « le roman exercerait une fonction cognitive [c'est-à-dire de connaissance] qui viendrait s'ajouter à sa fonction esthétique » (Ledent 2015, 373).

En fait, cette perspective avait déjà été annoncée par Pierre Bourdieu dans un ouvrage consacré à la figure de Flaubert qu'il présentait comme « le meilleur des sociologues » (Mucchielli 2008, 64). D'après ses analyses, cacher dans l'œuvre littéraire une réflexion de nature sociologique ne constituerait pas une nouveauté de ces dernières décennies, mais il est vrai que les écrivains de l'extrême contemporain ont aperçu dans cette possibilité les moyens à travers lesquels observer leur propre vie et non seulement la réalité sociale. Ceux-ci permettent notamment d'expéri-

menter, à l'instar du roman naturaliste, l'action des forces sociales sur les acteurs de l'histoire, le *je* en premier lieu. Le résultat c'est que dans ces œuvres le social se rattache au personnel dans le sens qu'il l'éclaircit et le complète. Et vice-versa l'écriture personnelle « peut parfois dire plus, même sur le monde social que nombre d'écrits à prétention scientifique [...] ; mais elle ne le dit que sur un mode tel qu'elle ne le dit pas vraiment » (Bourdieu 1992, 69). Les romans d'Édouard Louis rentrent dans ce cadre où les études qu'il a faites sur la sociologie bourdieusienne viennent à l'aide du décryptage de sa vie et de celle de ses parents et la description de ces échantillons confirme les lois de la sociologie. C'est pour cette raison que ses romans peuvent être définis des véritables autosociobiographies, à savoir des autobiographies où « le morphème 'socio' notifie que le témoignage personnel s'inscrit dans un contexte social et historique qu[e l'auteur] contribue [...] à décrire » (Grell 2014, 49).

Couvrant une transposition du corps d'Eddy, ses livres se présentent sous la forme d'une accumulation de biographèmes et de sociobiographèmes, ce qui constitue l'un des traits distinctifs des réécritures de *Soi de l'extrême* contemporain appartenant à ce genre. En effet, ces œuvres tendent à « isole[r] et exemplifie[r] un moment de crise dont [elles] dramatis[ent] les enjeux » (Gasparini 2004, 194). Roland Barthes a appelé ce moment « biographème » (Vercier/Viart 2008, 51), à savoir un événement déterminant qui résume « la problématique de toute une vie » (Gasparini 2004, 194-195), tel l'épisode du crachat au visage raconté dans le premier roman d'Édouard Louis (*EB*, 13-19). Si à ces anecdotes l'auteur rajoute et applique des observations sociologiques, ces passages gagnent le statut de « sociobiographèmes » (Guccione 2024). La première apparition de Monique dans le roman *En finir avec Eddy Bellegueule* est en ce sens exemplaire. Ce biographème, en effet, résume les enjeux et les questions que Louis approfondira dans les romans suivants, dont cet épisode : « des hommes qui avaient regardé ma mère avec trop d'insistance et mon père, sous l'emprise de l'alcool, qui fulminait *Tu te prends pour qui à regarder ma femme comme ça sale bâtard*. Ma mère qui essayait de le calmer *Calme-toi chéri, calme-toi* mais dont les protestations étaient ignorées » (*EB*, 14).

3. La filiation de Monique et le refus de la filialité

De fait, Monique a passé presque toute sa vie, à partir de ses 18 ans, à côté d'hommes alcooliques, violents, machistes, qui basaient leur virilité sur leur force physique et sur leur capacité de priver leur femme de leur propre liberté en leur empêchant une quelconque indépendance économique. Le rôle de Monique était celui de faire le ménage, mettre au monde des enfants et être l'épouse dévouée de la maison – elle précise – : pendant « [...] vingt années de sa vie mutilées et presque détruites par la violence masculine et la misère, entre vingt-cinq et quarante-cinq ans [...] ». J'ai été, malgré moi, ou peut-être, plutôt, avec elle, et parfois contre elle, l'un des acteurs de cette destruction » (*CMF*, 11). Dans la synthèse entre la violence des images et la rigueur terminologique (Louis emploie souvent le binôme de la domination masculine et de la domination sociale lorsqu'il désigne les coupables de cette « destruction »), l'auteur fournit un cadre anecdotique précis perçu par les lunettes du sociologue, à savoir le sociobiographème.

En tant qu'homme, le rôle d'Eddy était celui de perpétuer les mêmes mécanismes de censure employés par son père, mais le rôle d'Édouard, quant à lui, a été celui d'en finir avec tout ce qu'Eddy représentait : la masculinité toxique, l'hétérosexualité forcée, la soumission sociale. Le résultat inattendu ne pouvait être qu'en finir aussi avec Monique.

Édouard parvient à ce double meurtre à travers la transposition des corps dans l'écriture autosociobiographique qui rend compte des influences sociales internes et externes qui les façonnent. Afin de comprendre le noyau générateur d'Eddy Bellegueule, Édouard Louis a fait recours aux récits concernant la vie de son père Jacky, de sa mère Monique et de ses grands-parents. En fait, les sociobiographèmes qui composent le roman – et donc le corps d'Eddy – non seulement sont issus du laboratoire aseptique du milieu environnant, mais ils se nourrissent du récit de filiation (Vercier/Viart 2008, 79-101) tissé de biographème en biographème. Par conséquent, si le but initial était celui de décortiquer la matière dont le corps d'Eddy était composé, de façon parallèle et presque inconsciente, la narration glisse vers une reconstruction à l'identique du corps de sa mère Monique. Celle-ci passe ainsi par l'évocation des mêmes sociobiographèmes censés justifier la filiation d'Eddy :

Il y a ma mère. Elle ne voyait pas ce qui m'arrivait au collège. Elle me posait parfois des questions d'un air détaché et distant pour savoir comment s'était passée ma journée. Elle ne le faisait pas souvent, ça ne lui ressemblait pas. C'était une mère presque malgré elle, ces mères qui ont été mères trop tôt. Elle avait dix-sept ans, elle est tombée enceinte. Ses parents lui ont dit que ce n'était pas prudent ni très adulte comme comportement *T'aurais pu faire plus gaffe*. Elle a dû interrompre son CAP cuisine et sortir du système scolaire sans diplôme *J'ai dû arrêter mes études, pourtant j'avais des capacités, j'étais très intelligente et j'aurais pu faire des grandes études, continuer mon CAP et faire des autres trucs après*. (EB, 55)

Si Édouard voulait raconter l'invisibilité à laquelle le petit Eddy était condamné face à sa mère, il finit ensuite par se centrer sur sa mère elle-même. Ce qui émerge souvent dans les répliques de Monique est l'emploi du conditionnel passé : « J'aurais bien voulu partir, mais pour aller où ? Et comment j'aurais fait ? » (ME, 39), se demande-t-elle au moment de quitter son mari Jacky une première fois. La récurrence de ce mode verbal finit par refléter tout le regret des occasions ratées. De fait, les lecteurs et lectrices eux-mêmes entrevoient l'hypothèse de ce que sa vie aurait pu être si elle n'avait pas eu d'enfants à l'âge de dix-sept ans, si elle n'avait pas arrêté ses études ou si elle avait eu de l'argent pour quitter les hommes qui la soumettaient. Cette dépossession ne se manifeste pas seulement dans le manque de moyens ou de possibilités mais aussi et surtout dans l'aphonie du personnage : « puisqu'elle était privée d'événements dans sa vie un événement ne pouvait arriver que par mon père. Elle n'avait plus d'histoire ; son histoire à elle ne pouvait plus être, fatalement, que son histoire à lui » (CMF, 40), souligne l'auteur.

Aux silences s'associe également la négation d'un fils désirant l'invisibilité aux yeux de sa mère : « je ne voulais pas que tu saches qui je suis. Pendant toutes les premières années de ma vie j'ai vécu dans la terreur que tu me connaisses. Quand au collège des rencontres étaient organisées entre les parents et les professeurs, contrairement aux autres enfants qui avaient de bons résultats, je faisais en sorte que tu ne le saches pas. [...] Je faisais tout ce que je pouvais pour organiser ton absence » (CMF, 13-14). Ou encore : « [...] J'avais réussi pendant tout ce temps à te maintenir dans l'ignorance de ce qu'était ma vie, et à t'empêcher, au bout du compte, de devenir ma mère [...] » (CMF, 16).

Monique se trouve ainsi dépourvue de voix, d'histoire, d'argent et du cordon ombilical symbolique qui lui donnerait le statut de mère ou tout simplement de femme. Car ce n'est pas l'histoire d'une femme

qu'Édouard Louis relate mais celle d'un « être qui luttait pour avoir le droit d'être une femme, contre la non-existence que [lui] imposaient [s]a vie et la vie avec [s]on père » (*CMF*, 60). En fait, le seul élément qui fait partie de la physionomie de Monique est certainement le malheur. Notamment, face à l'un de ses rares moments de bonheur, à savoir de liberté, Louis écrit : « J'avais tellement l'habitude de la voir malheureuse à la maison, le bonheur sur son visage m'apparaissait comme un scandale, une duperie, un mensonge qu'il fallait démasquer le plus vite possible » (*CMF*, 27) en provoquant la colère dans la question « Pourquoi est-ce que j'ai pas le droit d'être heureuse ? » (*CMF*, 27). Ces épisodes se vérifiaient lorsque Monique « oubliait les règles » (*CMF*, 26) pour lesquelles « les hommes buvaient et les femmes essayaient d'empêcher leur mari de boire » (*CMF*, 26). Cette équation, selon laquelle le bonheur est synonyme de liberté et la liberté est l'apanage des hommes, souligne que le malheur n'est que la prérogative du sexe féminin et que toute dérogation à cette règle constitue une violation que l'homme, que ce soit le mari ou le fils, doit punir et censurer.

4. De l'alter ego maternel ...

Face à cette « non-existence » s'impose l'effort d'acquérir un pouvoir fabulateur capable de surmonter l'effacement de la parole : « elle me racontait les histoires de famille ou des voisins mais je ne l'écoutais pas. Je me plaignais : arrête d'être aussi bavarde ! Je ne voyais pas qu'elle parlait pour combler l'ennui, la reproduction exacte des heures et des jours imposée par la vie avec mon père, que pour elle, comme pour moi des années plus tard, le récit de sa propre vie était le meilleur remède qu'elle avait trouvé pour supporter le poids de son existence » (*CMF*, 43). C'est précisément en ce moment qu'un rapprochement de deux figures, séparées jusqu'à par une filiation reniée, s'opère en faveur d'une identification, voire de la naissance d'un double, d'un alter ego pareillement fabulateur. Une fois tué Eddy Bellegueule, le fils manqué faux-porteur de valeurs viriles, une identité cachée par la même expérience de marginalisation fait en sorte de creuser dans ces « non-lieux » ontologiques communs, également propres à Monique et Édouard. De là la question « qu'est-ce qu'un homme ? La virilité, le pouvoir, la camaraderie avec les autres garçons ?

Je ne les avais pas. L'absence du risque de l'agression sexuelle ? Je n'en ai pas été protégé. [...] La personne que je suis n'a jamais été un homme, et c'est ce trouble du réel qui me rapproche le plus d'elle. C'est peut-être ici, dans ce non-lieu de mon être, que je peux tenter de comprendre qui elle est et ce qu'elle a vécu » (CMF, 40).

Édouard ressent le besoin d'aider sa mère, de devenir son « archéologue » (ME, 135), voire son (socio)biographe, et précise : « [...] puisque ma blessure et la sienne sont liées, puisqu'elles sont jumelles, sans séparation, sans frontière, je ne regrette rien puisque ce qui l'avait blessée, c'était que j'exprime ma blessure à moi, je ne peux pas regretter puisque sans cette Blessure commune, cette Blessure qui n'est ni à elle ni à moi mais qui est entièrement à nous deux, rien de tout ce qui se passait [c'est-à-dire sa libération] n'aurait été possible » (ME, 108).

Atteints par la même « Blessure » (ME, 108), enfermés dans deux existences imposées par l'habitus social mais qui ne correspondent en rien aux désirs personnels, Édouard et Monique se retrouvent alors unis dans l'exil intérieur de la non-reproduction sociale (Jaquet 2014). Malgré leurs tentatives de se conformer aux normes dominantes du masculin et du féminin, la souffrance infligée par la violence symbolique de la domination sociale constitue le moteur de leur fuite. Les deux connaissent l'humiliation, le harcèlement, la violence de genre ainsi que la violence hétérocentrique, et la douleur causée par la prise de conscience de la distance de classe. À titre d'illustration, pour Eddy, le lycée a représenté la première rencontre avec la classe bourgeoise et avec les différents usages qu'ils faisaient de leur corps. Il souligne : « Ici les garçons s'embrassent pour se dire bonjour, ils ne se serrent pas la main [...]. Tous auraient pu être traités de *pédés* au collège. [...] *peut-être ai-je depuis toujours un corps de bourgeois prisonnier du monde de mon enfance* » (EB, 201-202) et pour sa mère, c'était Angélique le visage de l'altérité sociale. Femme issue de la bourgeoisie cultivée et à peine quittée par son copain, Angélique représente la liberté, et donc le bonheur, tant convoitée par Monique. Ainsi que le souligne Chantal Jaquet, « comme tout choc culturel, la rencontre amicale ou amoureuse entre des êtres de classe différente s'accompagne d'une refonte de l'identité par l'ouverture à une altérité que l'on désire faire sienne et intégrer » (Jaquet 2014, 66). Ayant conscience de l'écart existant entre leurs corps, Monique redoutait le moment où Angélique en aurait l'intuition et, par conséquent, le moment où cette source de

liberté pourrait s'enfuir. Comme elle observe: «À mon avis, Angélique des fois elle doit en avoir marre de ton père qui sait pas parler et qui sait pas se tenir» (CMF, 59). La réplique suggère qu'elle est douée d'un sentiment aigu de l'éloignement social entre la classe ouvrière incarnée par son mari et la classe bourgeoise d'Angélique. Ce concept est renforcé par une «surdétermination» (Gasparini 2004, 191-193) explicative que Louis attribue à cet enchaînement de mots et d'événements: «[...] Elle se rapprochait de vous et tout de suite tu as senti qu'elle t'emmènerait vers une autre vie, d'autres habitudes venues d'un autre monde, des formes de vie plus libres et plus douces. Tu as été immédiatement plus heureuse – je me trompe? [...] Tout ton corps changeait. La tristesse disparaissait de toi» (CMF, 58-59).

D'un côté, le passage de la réplique au sociobiographème répond à l'exigence de la «surdétermination» (Gasparini 2004, 192) des actions qui est d'ailleurs le propre des récits fictionnels car «l'auteur cherche à dégager des faits une loi générale, à créer l'illusion de la vérité métaphysique» (Gasparini 2004, 192), et elle l'est surtout du récit personnel qui est «plus enclin à s'organiser en un tout hyper-signifiant» (Gasparini 2004, 192). De l'autre côté, cette poussée surdéterminante obéit à la pulsion centrifuge «de construction d'une destinée à travers une mise en ordre narrative» (Gefen 2017, 61-62). En effet, dès que les «protestations ignorées» (EB, 14) de Monique se déploient sur la page, sa voix sort du silence imposé par la violence masculine et, dirigée par son fils, elle tisse la trame de son «odyssée de la Revanche» (ME, 139).

5. ... à la filiation autosociobiographique de la mère

En conséquence, l'acte nécessaire au rachat de Monique est le fruit du rapprochement identitaire qui suit la négation filiale entre Monique et Édouard et qui restera telle même après leur union définitive. Ce qui mène l'auteur à préciser qu': «elle n'est plus ma mère. C'est peut-être pour ça que le lien entre nous est devenu possible. [...] Elle est une amie, une femme qui parle de ses propres désirs, ses envies, ses rêves. Je m'acharne aussi à être autre chose qu'un fils, à être plus, à être mieux» (ME, 136-137).

Sans doute, l'« être plus », l'« être mieux » font allusion au grand pouvoir que l'écriture lui a confié, celui du *poiéin*, de « faire », « créer » un *textum*, un « tissu », capable de briser les chaînes qui emprisonnent Monique, de l'émanciper, de lui donner une « Nouvelle Vie » (ME, 55, 112) et de s'en détacher par une césure du cordon ombilical que l'écriture incarne. Si dans un premier moment, Monique assume le rôle du double d'Édouard, l'autosociobiographie qu'il construit de sa mère finit par placer Monique elle-même dans une relation de filiation inversée. Alors le récit de filiation censé reconstituer la « race » – dans sa connotation naturaliste – d'Eddy Bellegueule se transforme en récit de la paternité, de la naissance d'une femme autodéterminée, conférant ainsi à Édouard Louis le statut de père de cet être libre et heureux. Il en ressort que l'acte du reniement de sa mère, d'en finir avec Monique, ne s'est pas terminé par une simple destruction nihiliste. En fait, il a été suivi d'un processus de reconstruction « archéologique » dont le résultat n'a pas été la « trahison » (ME, 74), mais l'évasion par la violence, la « Revanche » (ME, 139) et la Nouvelle Vie qui paraît en épigraphe et dépasse la « révasion » dont écrivait Hélène Cixous (2009). « Ce que ma mère avait vécu comme une trahison était maintenant ce qui nous permettait, ensemble, de construire sa liberté » (ME, 74), ce qui se concrétise en une vie financièrement autonome, faite de choix personnels insoumis et indépendants : « rien en elle ressemblait à la femme qui avait été ma mère. Son visage était maquillé, ses cheveux colorés. Elle portait des bijoux. [...] Elle a vu la surprise dans mes yeux et elle m'a dit – comme toujours, théoricienne d'elle-même : 'Tu vois, je ne suis plus la même ! Je suis une vraie Parisienne maintenant.' [...] Elle m'a pris dans ses bras et m'a embrassé sur la joue » (CMF, 98).

6. Conclusion

La restitution de la voix à une femme privée de pouvoir d'autodétermination par le principe narrativiste débouche donc sur une réécriture autosociobiographique permettant de construire « un parcours personnel qui résiste aux surdéterminations sociologiques de son destin tout en offrant une cohérence et une signification globale » (Gefen 2017, 55-56). Précisément, la dernière issue est le rachat socio-identitaire et une métamorphose qui ne cesse de se dérouler (« une métamorphose en entraîne

d'autres» *CMF*, 97). C'est ce qui justifie, en somme, la dernière réplique de Monique dans *Monique s'évade*: « Depuis que tu as fait ce livre [*Combats et métamorphoses d'une femme*], j'ai encore beaucoup changé. Il faudra que tu l'écrives un jour. Je me suis encore transformée » (*ME*, 161). De toute façon, qu'elle prenne la forme d'un récit de filiation ou d'un récit de la 'paternité', « l'écriture naît [...] d'une douleur qui pousse à mettre les maux en mots, pour pouvoir survivre et se sauver, soi-même et les siens. En ce sens, la non-reproduction peut résulter d'une forme de sublimation et de rachat de la souffrance, de sa transformation en énergie motrice et créatrice » (Jaquet 2014, 73).

Cette énergie scripturale s'est révélée capable d'œuvrer un « réaménagement vitaliste » (Gefen 2017, 65) qui a transcendé la dimension personnelle d'Édouard Louis pour atteindre la vie de sa propre mère. Cependant, il est légitime de se demander si celle-ci demeure en mesure de racheter toutes les mères et si elle aurait le pouvoir d'en finir avec toutes les Monique subjuguées par la domination masculine, patriarcale et sociale. À l'évidence, malgré les nombreuses campagnes de sensibilisation, les taux de violence de genre restent élevés et en croissance dans presque toute l'Europe.⁴ Les intellectuels tels que Didier Eribon ou Édouard Louis s'engagent afin que la sensibilisation ne s'achève pas aux simples impératifs de ne pas tuer, mais qu'elle naisse d'une connaissance approfondie des mécanismes sociaux toxiques. Face au « mystère absolu de la norme masculine » (Louis 2025, 17.37) – car personne, au fond, ne la respecte –, Édouard Louis emploie le discours autobiographique, le *je*, son *Je/jeux*, comme un véritable outil de subversion, ce qui l'amène à affirmer: « pour moi dans le discours autobiographique il y a quelque chose d'absolument radical qui consiste à dire 'je' contre les fictions qui nous sont imposées par les images du monde, par la chorale sociale qui nous dit ce que c'est d'être un vrai homme ou une bonne mère, et donc il y a quelque chose de l'ordre de la pulvérisation du mensonge de la norme dans l'autobiographie » (Louis 2025, 19.35). Le récit autosociobiographique ferait donc en sorte que d'autres femmes, comme Monique, pourraient trouver le courage que requiert la métamorphose d'un rachat si elles en avaient réellement la conscience et surtout les moyens. Ce qu'il

⁴ Pour un survol sur des chiffres précis voir p. ex. Eurostat 2024.

reste à comprendre, c'est qui sera celui – ou celle – qui va leur (re)donner un récit, une voix, une issue, une Nouvelle Vie.

Bibliographie

- Bourdieu, Pierre (1992) : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du Seuil.
- Cixous, Hélène (2009) : *Ève s'évade*, Paris : Éditions Galilée.
- Eurostat (2024) : « Every third woman in the EU experienced gender-based violence », in : *Eurostat*, <https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-eurostat-news/w/ddn-20241125-3> [6 juillet 2025].
- Gasparini, Philippe (2004) : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Éditions du Seuil.
- Gefen, Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Éditions José Corti.
- Grell, Isabelle (2014) : *L'autofiction*, Paris : Armand Colin – La collection universitaire de poche.
- Guccione, Martina (2024) : « L'autosociobiographie d'Édouard Louis ou l'écriture d'une revendication socio-identitaire », in : *Agon. Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari* 43, 11-45.
- Jaquet, Chantal (2014) : *Les transclasses ou la non-reproduction*, Paris : Presses Universitaire de France.
- Ledent, David (2015) : « Peut-on parler d'une sociologie implicite du roman ? », in : *Revue d'anthropologie des connaissances* 9, 371-386.
- Louis, Édouard (interview télévisée par Mathieu Magnaudeix) (2025) : « La domination masculine empêche et détruit », in : *À l'air libre, Mediapart*, France, 68 min., min. 00.19.35. – 00.19.54., <https://www.youtube.com/watch?v=I-kzzm8h0G8> [6 juillet 2025].
- Louis, Édouard (2024) : *Monique s'évade*, Paris : Éditions du Seuil.
- Louis, Édouard (2021) : *Combats et métamorphoses d'une femme*, Paris : Éditions du Seuil – Points.
- Louis, Édouard (2014) : *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris : Éditions du Seuil – Points.

- Mucchielli, Laurent (2008) : « À propos de... *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* », in : Dortier, Jean-François (dir.) : *Pierre Bourdieu, son œuvre, son héritage*, Auxerre : Éditions Sciences Humaines, 64-65.
- Vercier, Bruno/Viart, Dominique (2008) : *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations. 2ième édition augmentée*, Paris : Bordas.

Eylem Aksoy Alp

Une lecture autothéorique : Édouard Louis ou comment écrire la mère ?¹

Les deux livres d'Édouard Louis où il traite de la vie, du combat, de la place, de la métamorphose et de la libération de sa propre mère Monique – *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) et *Monique s'évade* (2024) – ne sont pas seulement des œuvres autosociobiographiques au sens ernausien du terme, mais ils sont également des exemples d'œuvres autothéoriques. Cette notion élaborée par Lauren Fournier désigne les œuvres littéraires ou artistiques qui insèrent différentes théories des sciences sociales à l'autobiographie que l'on peut qualifier en tant que « formes d'autoexpression hybride ». Dans notre étude nous proposons d'analyser l'écriture de la mère chez Édouard Louis du point de vue de la théorie de l'autothéorie en tenant compte des différents procédés formels qui peuvent se manifester.

1. Introduction

Après avoir écrit un livre relatant de sa relation avec son père et du statut de celui-ci au sein de la société française en tant qu'homme issu de la classe ouvrière intitulé *Qui a tué mon père* (2018), Édouard Louis publie dans la même lignée deux nouveaux livres concernant la vie, le combat, la place, la métamorphose et la libération d'une femme du peuple inspirés de sa propre mère qui portent les titres de *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) et *Monique s'évade* (2024). Ces deux récits à portée autobiographique et sociologique que l'on peut classer dans la même catégorie qu'*Une femme* (1988) d'Annie Ernaux ou *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple* (2023) de Didier Eribon, ne se contentent pas seulement de broser le portrait de la mère sous un angle individuel et social mais tentent également d'associer narration et autoanalyse. L'autosociobiographie comme genre littéraire dont les prémisses ont été définies par Annie Ernaux se veut être une autobiographie où

¹ Ce texte a été rédigé à partir de la communication orale présentée lors du Colloque *Autosociobiographies et autothéories des mères* à Passau en Allemagne les 13-15 juin 2025 avec le soutien financier de l'Université de Passau.

le vécu personnel est porté par une dimension sociale; alors que l'autothéorie montre la manière de traiter d'un sujet personnel sous un angle d'analyse. Bien que Béatrice Didier souligne que les femmes soient plus enclines à écrire des autobiographies, du moins au début de leur carrière (Didier 2004, 17-19), nous voyons également des auteurs hommes comme Édouard Louis mais aussi Didier Eribon qui se rapprochent du genre autosociobiographique ernausien tout en essayant de la dépasser en y insérant des questionnements sociologiques afin de tirer une signification plurielle du vécu personnel de leurs proches, que ce soit le père ou la mère. Dans notre étude, nous tenterons d'analyser l'écriture de la mère chez Édouard Louis du point de vue de la théorie de l'autothéorie en tenant compte des différents procédés formels qui peuvent se manifester. Ainsi, à travers ces deux récits nous suivons également en tant que lecteur le parcours d'une femme combattante mené par la mère et narré par le fils qui représente une évasion et une libération de la femme au même titre que des réflexions sur la violence qui s'expliquent à travers l'appartenance sociale.

2. Autour de la notion d'autothéorie en littérature

Dans l'excipit du premier chapitre de son premier livre dédié à sa mère, *Combats et métamorphoses d'une femme*, Édouard Louis dressait un inventaire de ce qu'on lui a fait croire être de la littérature, définition avec laquelle il est en complète opposition. Car la définition de la littérature dite classique ne reposant que sur l'illustration de la réalité, ne donne pas de place à l'explication et à la compréhension de cette réalité, et encore moins à l'analyse. Ainsi, énumère-t-il ce questionnement autour de la littérature au début de son livre qui nous donne les indices d'un récit transgressant les limites du genre: « On m'a dit que la littérature ne devait jamais tenter d'expliquer, seulement illustrer la réalité, et j'écris pour expliquer et comprendre sa vie. [...] » (Louis 2021a, 14-15) Si nous nous tenons à cette définition, la littérature ne devrait se contenter que « d'illustrer la réalité » et en aucun cas « expliquer » alors que nous savons qu'il y a une mouvance au sein de la littérature accentuée ces dernières décennies de vouloir faire de la littérature un terrain d'analyse sociolo-

gique avec l'essor du réel dans la littérature.² Cette nouvelle conception de la littérature de vouloir expliquer le social à travers le vécu personnel de l'auteur d'abord mais aussi de leurs proches, à commencer par la mère, le père ou les frères et sœurs, a été exprimé d'abord au sein de la conception ernausienne de l'autobiographie qui l'a conduite à inventer une nouvelle notion forte en connotation : « l'autosociobiographie ».³

Des théoriciens comme Lauren Fournier se sont penchés sur ce nouveau tournant de la création artistique en général et de l'écriture autobiographique en particulier et nous avons vu apparaître la notion d'autothéorie : « Le terme « autothéorie » est apparu au début du 21^{ème} siècle pour décrire les œuvres littéraires, les écrits et les critiques qui intègrent l'autobiographie à la théorie et à la philosophie d'une manière directe et consciente. » (Fournier 2021, 20) Dans ce cadre, elle insiste sur le fait que l'autothéorie est une forme de création où se rencontrent la pratique et la théorie ; en ce qui concerne les textes littéraires, il ne suffit plus de faire part de la réalité mais aussi d'y apporter une évaluation théorique de cette réalité individuelle pouvant conduire à une interprétation plurielle.

Selon Lauren Fournier, au sein de la littérature française, les précurseurs de la pratique autothéorique pourraient être cités comme étant Jean-Paul Sartre et Roland Barthes (Fournier 2021, 64-65). Ainsi, dans la partie réservée au « démon de l'analogie » dans son livre autobiographique intitulé *Roland Barthes par Roland Barthes*, dont déjà le titre nous livre le côté autoanalytique et autoréflexif de l'œuvre, on y observe également des références théoriques sur la linguistique ou la sémiotique qui viennent compléter son récit en y mélangeant les styles, les tonalités et les formes (Barthes 1975, 48). Justement, afin d'apporter une explication théorique à la situation dans laquelle sa mère se retrouve lorsqu'Édouard Louis l'invite à un restaurant luxueux en haut de la Tour Montparnasse, il n'hésite pas à citer Roland Barthes, considéré comme le pionnier de la littérature autothéorique au sein de la littérature française : « Roland

² Pour la place du réel dans la littérature contemporaine voir : Gefen 2020.

³ Dans *L'écriture comme un couteau*, Annie Ernaux définit en 2003 ses textes de secondes périodes de sa carrière qu'elle nomme d'« auto-socio-biographie » ainsi : « des « explorations », où il s'agit moins de dire le « moi » ou de le « retrouver » que de le perdre dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur, etc. » (Ernaux 2003, 21-22)

Barthes: «Son rêve (avouable?) serait de transporter dans une société socialiste certains des charmes [...] de l'art de vivre bourgeois. [...]» (Louis 2021a, 78) Ainsi, non seulement les procédés narratifs utilisés mais aussi les réflexions développées par Louis semblent coïncider avec ceux de Roland Barthes.

3. L'intertextualité dans l'autothéorie

Selon Mathilde Savard-Corbeil, lorsqu'on parle d'autothéorie, « [i]l s'agit d'une manière pour la littérature de dialoguer avec ce qui l'entoure, à l'extérieur de la fiction, et de s'inscrire dans une communauté de pensée. » (Savard-Corbeil 2023) Ainsi, il est clair que l'autothéorie en tant que nouveau genre d'écriture brouille volontairement les frontières génériques, notamment celles de l'essai, de la biographie et des écritures de soi afin de réaliser une enquête historique, politique, sociale et sociologique, et parfois philosophique. S'appropriant le réel, les auteurs et les autrices, se livrent dans leurs textes autothéoriques à une analyse détaillée en mélangeant les styles, les tonalités et les formes.

À cet égard, Hannah Volland remarque que « [l]es œuvres autothéoriques se caractérisent souvent par un chassé-croisé de plusieurs registres, assemblant l'intime et le théorique, l'autoréflexif et le critique et recourant à l'intertextualité pour refléter le vécu personnel. » (Volland 2023) L'intertextualité au sein de l'écriture autothéorique s'insère particulièrement chez Édouard Louis et Didier Eribon qui se citent respectivement au sujet du combat auquel ont dû faire face leurs mères. Ainsi, dans *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple* paru en 2023 Didier Eribon compare la situation de sa propre mère à celle de la mère d'Édouard Louis en insistant sur le fait que celle-ci avait eu ce courage de partir et de se reconstruire avant d'entamer une métamorphose : « Édouard Louis a raconté que sa mère, au contraire, fatiguée d'être maltraitée, humiliée, considérée comme une esclave domestique, avait un jour décidé de sortir de ces formes de relation aussi pénibles que destructrices, pour choisir de réinventer sa vie et conquérir un peu de liberté sur la nécessité dans laquelle elle avait été jusqu'alors enfermée : *Combats et métamorphoses d'une femme*, indique le titre de son livre. On ne saurait mieux dire. » (Eribon 2023, 1)

Ainsi, rendant non seulement hommage à son ami, mais plus encore à la mère de celui-ci, et en essayant de comprendre les processus de violence et de libération qui s'opèrent envers les femmes qui n'ont pas de liberté économique leur permettant de se libérer, l'hybridation stylistique permet d'amplifier le vécu personnel aussi bien sur le plan de la théorie que des vécus communs à une classe sociale dont les mécanismes de domination, de libération, de prises de conscience sont variés. Ce jeu intertextuel continue avec la publication en 2024 par Édouard Louis de *Monique s'évade*, où il raconte la libération de sa mère de son compagnon violent grâce à l'aide de ce fameux ami Didier qui n'est autre que Didier Eribon tout en évoquant ce qui avait été écrit à partir de sa réflexion dans son premier livre: «Didier a écrit à propos de sa mère, dans le livre qu'il a consacré à sa vie et à sa mort: «Comment avait-elle réussi à s'autoconvaincre de ne pas essayer de changer de vie?» (Louis 2024, 62)

Toute cette démarche intertextuelle enchâssée dans les récits respectifs des deux auteurs leur permet une lucidité dans leur analyse mais aussi une légitimité dans leur revendication. C'est à partir du rappel des vécus de différents auteurs à tendance autothéorique que la réflexion personnelle peut s'ajouter à l'ensemble des récits sur la mère prolétaire ou ouvrière dont la classe et le statut sociaux sont décisifs dans leur prise de conscience. Louis conclut ainsi sur la situation de la mère de son ami: «En lisant ces lignes je m'interrogeais: dans quelle mesure est-ce que l'argent aurait pu permettre à la mère de Didier de s'évader?» (Louis 2024, 63)

Ce procédé n'est pas nouveau dans la mesure où Didier Eribon cite également une autre autrice transclasse Annie Ernaux dans le processus de recherche d'explication au vécu de sa mère mais aussi à la place qu'elle occupe dans la formation de sa propre personnalité, mettant à nu le rôle que peut jouer l'écriture de la mère dans la formation personnelle des personnes transfuges de classe: «Je n'entendrai plus sa voix», écrit Annie Ernaux à la fin d'*Une femme*, après avoir évoqué la mort de sa mère. [...] Il en va de même pour moi. D'une certaine manière, c'est principalement par l'intermédiaire de ma mère que mon présent était relié à mon passé, à mon enfance, à mes années adolescentes.» (Eribon 2023, 196)

Dans ce cadre, il faudrait se poser la question suivante: Pourquoi les auteurs des textes autothéoriques recourent-ils si souvent aux différents procédés intertextuels, que cela soit les renvois aux autres textes

d'autres auteurs et autrices ayant traité les mêmes sujets ou les allusions aux différentes théories littéraires, psychologiques, philosophiques ou sociologiques? Qu'est-ce que cela apporte au texte et surtout à l'interprétation de l'auteur? À cet égard, Nathalie Piégay-Gros explique que « [l']intertextualité sollicite fortement le lecteur: il appartient à celui-ci non seulement de reconnaître la présence de l'intertexte, mais aussi de l'identifier puis de l'interpréter. » (Piégay-Gros 2002, 94) Différemment du lecteur intertextuel défini par Piégay-Gros, l'activation du nouveau type du lecteur passe à une autre étape où on lui reconnaît plus de liberté d'interprétation sans être réduit à un sujet récepteur passif. Dans cette perspective-là, l'utilisation de l'intertextualité dans les textes autothéoriques revêt une signification nouvelle, celle de faire questionner le lecteur en faisant appel à des textes dont il est censé connaître afin de pousser l'analyse encore plus loin, l'incitant ainsi à faire de nouvelles interprétations personnelles à travers le questionnement personnel de l'auteur ou de l'autrice.

4. De l'intime dans l'autothéorie

Pour Olivier Périnelle, les textes des transclasses correspondraient à l'hybridation de la théorie et de l'intime, car changer de classe sociale nécessiterait un recul, une compréhension et une analyse afin de mieux saisir le monde qui les entoure (Périnelle 2025, 67). Dans ce cadre, que ce soit à travers sa relation avec sa mère ou les autres proches de sa famille comme sa sœur, Édouard Louis tente dans son récit autothéorique d'élucider certaines questions liées à sa situation de « transfuge de classe »: « C'est ça aussi, la distance de classe, la violence de classe: ne plus pouvoir chanter à deux dans une voiture, ne plus pouvoir rire ensemble dans les rayons d'un supermarché. » (Louis 2024, 46)

Ainsi, que cela soit au sujet de la mère, du père ou même des frères et sœurs, la relation avec les proches au sein des familles issues de la classe dominée, le processus de la distance de classe ou de la violence sociale semblent se rapprocher et ce rapprochement des vécus que les auteurs observent dans leurs vies se doit d'être mis en exergue à travers le récit. Cette distance de classe se creuse tellement avec la publication de livres relatant des sujets familiaux durs, que le déchirement devient inévitable:

« Je parle de mon premier roman, celui pour lequel ma sœur m’a insulté, celui à cause duquel elle – ma mère – est en colère. » (Louis 2024, 64) Par ailleurs, la confrontation avec sa mère dans la librairie où avait lieu une rencontre avec Édouard Louis et son public a été plus que douloureuse : « J’avais décidé de lui parler. En me voyant entrer, elle m’a lancé un regard de rage. – Pourquoi tu as fait ça ? Pourquoi tu as écrit un livre pour dire qu’on était violents ? » (Louis 2024, 66) L’évocation des moments semblables teintés de honte, de rancœur ou de remord dans leurs textes permet non seulement de créer un lien de vécu commun avec les autres auteurs appartenant à la même lignée mais aussi de concrétiser le questionnement théorique dont il s’agit. Même étant très douloureux pour les proches, le passé se doit d’être raconté. Dans ce cadre, nous pensons à Annie Ernaux qui a décidé d’écrire avec toute sa crudité le passé de son père dans *La Place* seulement à la suite du décès de celui-ci.

Cela rejoint la constatation de Savard-Corbeil, selon qui l’autothéorie serait aussi une forme d’engagement. (Savard-Corbeil 2023) Elle explique que « lier l’intime à la théorie [constituerait] une phénoménologie féministe » (Savard-Corbeil 2023) dans la mesure où c’est à travers ce cheminement personnel et intime conduit par des théories modernes que les femmes d’abord, mais les subalternes de tout genre ensuite peuvent permettre aux écrivains mais aussi à toute sorte d’artiste de questionner le savoir institutionnalisé. La phénoménologie étant une discipline qui a pour mission d’appréhender la réalité telle qu’elle se donne, à travers les phénomènes, c’est-à-dire le réel, semble donc se rapprocher de l’autothéorie.

5. Le métadiscours dans l’autothéorie

Lorsqu’il s’agit d’écritures autothéoriques, un métadiscours sur l’acte d’écriture peut souvent être impliqué (Savard-Corbeil 2023), que cela soit par des références littéraires et intertextuels comme nous venons de voir ou par des références théoriques concernant les sujets plus généraux qui sont en train d’être traités. Dans le cas d’Édouard Louis, ces métadiscours, cette métatextualité se traduit par des passages en italique ou entre parenthèses et entre guillemets dans ses livres. L’usage de ces signes de ponctuation à l’ernausienne a pour fonction de montrer au lecteur où le

récit s'arrête pour laisser la place à la réflexion autothéorique mais aussi le prévenir de lire autrement le passage qui suivra : « Pour le dire plus explicitement et donc plus brutalement : combien de personnes, combien de femmes changeraient de vie si elles obtenaient un chèque ? *Et je pensais : Ces questions ne se poseraient pas si l'argent, si les inégalités n'existaient pas. Ce sont ces problèmes plus généraux qu'il faudrait affronter, qu'il faudrait peut-être abolir. Mais je dois d'abord sauver ma mère.* » (Louis 2024, 63)

Par ailleurs, les allusions à Virginia Woolf pour expliquer la libération de sa mère montrent encore une fois la volonté du fils de vouloir comprendre cette situation de la femme avec un point de vue féministe et féminin : « Woolf avait compris, cent ans plus tôt, que la liberté n'est pas d'abord un enjeu esthétique et symbolique, mais un enjeu matériel et pratique. Que la liberté a un prix. » (Louis 2024, 78) Justement dans *Combats et métamorphoses d'une femme*, Édouard Louis se pose la question de savoir si le projet d'écrire à la place de la mère et d'y apporter une explication de sa part en n'étant pas une femme est légitime : « Une autre question : est-ce que je peux comprendre sa vie si cette vie a été spécifiquement marquée par sa condition de femme ? » (Louis 2021a, 28) Autant de questionnements qui contribuent au caractère autothéorique du texte d'Édouard Louis montrant encore une fois que ce qui importe est plus le questionnement autour de l'écriture que l'écriture elle-même.

6. L'intersectionnalité dans l'autothéorie

Nous pouvons supposer que l'autothéorie fait appel à une autre notion assez récente, l'intersectionnalité dans le cas d'Édouard Louis, puisqu'en étant un homme homosexuel opprimé par la société patriarcale, il se trouve dans une situation d'assujettissement pouvant comprendre les mêmes mécanismes de cette société qui s'opèrent également contre la femme. Édouard Louis avoue dans un reportage que « [s]on exclusion de la masculinité [lui] a permis de comprendre [s]a mère. » (Louis 2021c) Justement Arianne Zwartjes souligne que l'autothéorie est indissociable du discours féministe, de l'intersectionnalité, de la pensée du corps et de la manière dont le vécu peut générer à son tour des récits philosophiques et théoriques (Zwartjes 2019). De même, la situation de transclasse d'une

part, le fait d'être une femme en dehors des normes de la bourgeoisie pour Annie Ernaux ou avoir une orientation sexuelle autre que l'hétéronormativité dans le cas d'Édouard Louis ou de Didier Eribon d'autre part, font que ces trois auteurs sont dans une situation intersectionnelle au sein de la société. Dans le cas d'Édouard Louis, ils ont en commun cette situation d'intersectionnalité à partir de laquelle il veut pousser ses lecteurs à réfléchir sur la domination sociale d'un côté et de la domination masculine de l'autre sous tous ses aspects. Ainsi, Netchenawoe insiste sur le fait que : « Les œuvres décrites comme des classiques de l'autothéorie ont en commun l'approche intersectionnelle et la position identitaire hors de la norme sociale de l'auteur.ice[...] » (Netchenawoe 2024, 34) Édouard Louis, dans son livre où il témoigne de la rébellion de sa mère, souligne la double, voire la multiple domination qui existe au sein de la société.

Le récit personnel de la libération de sa mère et des violences physiques et morales qu'elle a subies durant sa vie de la part de ses trois conjoints dont le père de l'auteur-narrateur, devient une prise de conscience de celui-ci sur les raisons de cette violence qu'il tente de comprendre à travers des explications poussées : « Le soir après l'usine mon père partait au café avec ceux qu'il appelait ses copains. Ils emmenaient souvent leurs fils avec eux mais lui ne m'emmenait pas, par honte de moi et de mes manières féminines, de ces manières qui me mettaient à l'écart des autres à l'école. Je restais à la maison avec ma mère et ma grande sœur et c'est avec elles que j'ai grandi. » (Louis 2021a, 28-29)

7. L'écriture autothéorique de la mère

Tout en traitant des sujets dont nous venons d'évoquer qui constituent en quelques sortes les aspects de l'autothéorie, si Édouard Louis, dans la même lignée qu'Annie Ernaux ou Didier Eribon, part du vécu de sa mère afin de livrer une critique sociale, culturelle et féministe de sa classe sociale d'origine, cela provient sans doute du fait que « l'autothéorie a besoin de la vie (ou de la pensée) de l'autre pour que l'auteur se conceptualise lui-même. » (Savard-Corbeil 2023) Cette volonté de comprendre des sujets plus généraux au sein de la société, nous la voyons nettement à travers le récit maternel d'Édouard Louis : « Je me rappelais avoir lu dans un livre d'histoire qu'un jour on avait retrouvé des corps de femmes du

néolithique au squelette fracturé par la violence des hommes. La violence que vivait ma mère avait l'odeur des grottes et des cavernes de la préhistoire, l'odeur de la violence millénaire.» (Louis 2024, 14)

Pourtant les deux récits sur la mère divergent du point de vue de l'énonciation. À la narration à la troisième personne féminin du singulier «elle» de *Combats et métamorphoses d'une femme* qui marque la distanciation entre mère et fils, le «tu» apostrophique qui est une «[f]igure de rhétorique par laquelle un orateur interpelle tout à coup une personne ou même une chose qu'il personnifie» (Le Petit Robert 2009, 115) vient non seulement créer un lien direct avec la mère mais aussi de créer un lien intertextuel avec *Ève s'évade* d'Hélène Cixous qui a été cité en épigraphe du livre et dont le titre est très révélateur de cette allusion intertextuelle.

Au début de son premier livre *Combats et métamorphoses d'une femme*, Édouard Louis nous donne le ton de son récit qui se veut salvatrice et libératrice physiquement pour la mère d'abord mais psychologiquement pour lui-même ensuite: «Pourquoi est-ce que j'ai l'impression d'écrire une histoire triste, alors que je me suis donné pour objectif de raconter l'histoire d'une libération?» (Louis 2021a, 19) Cette nouvelle tendance au sein de la littérature qu'on a d'abord appelée «l'autosociobiographie» s'est développé à partir de la fin du 20^{ème} siècle afin de se focaliser sur une autoanalyse à travers différentes théories des sciences sociales comme la sociologie, la psychologie, la philosophie, l'ethnologie, etc. Comme le souligne Marina Ortrud M. Hertrampf: «Cela va de pair avec la prolifération des récits de filiation, d'une part, et les nouvelles formes d'écriture de soi comme l'autofiction, l'autosociobiographie ou l'autothéorie, d'autre part.» (Hertrampf 2024, 6-7) L'écriture de la mère sous un angle autothéorique a une fonction salvatrice mais aussi de réflexion de sa propre existence ainsi que l'existence des autres dans la société.

8. Conclusion

Contrairement à des autrices, sous l'effet du complexe d'Édipe parfois, qui tentent de «régler leur compte» avec leurs mères à travers leurs récits, Édouard Louis se fait solidaire de sa mère en étant un fils dont la discrimination vécue en raison de son homosexualité au sein de la même

société lui a fait comprendre ces mécanismes de violences qui s'y opèrent. Cette écriture de la mère sous une forme autothéorique qui oscille entre intertextualité, intersectionnalité, métadiscursivité, etc. est une écriture compensatoire des violences subies, des hontes ressenties, des discriminations endurées, des humiliations éprouvées d'abord vécues par la mère d'Édouard Louis mais qui n'est que prétexte pour l'auteur afin de traiter de ces questions dont lui aussi, comme beaucoup de femmes et hommes, est victime au sein de la société.

Combats et métamorphoses d'une femme et *Monique s'évade* ne sont pas de simples biographies ou de livres de filiations mais une interrogation de ces questions sociétales. En racontant le récit de sa mère, Édouard Louis semble plus vouloir comprendre les mécanismes qui s'opèrent au sein de la société que de se reconstruire le paradis perdu de l'enfance. Ainsi, avec l'écriture qui devient petit à petit palliative de son passé et de celui de ses proches, il semble avoir trouvé une réponse à sa quête personnelle qu'il évoque dans *Changer: Méthode*: « Une question s'est imposée au centre de ma vie, elle a concentré toutes mes réflexions, occupé tous les moments où j'étais seul avec moi-même : comment est-ce que je pouvais prendre ma revanche sur mon passé, par quels moyens ? J'essayais tout. » (Louis 2021b, 98)

Bibliographie

- Barthes, Roland (1975) : *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil.
- Cixous, Hélène (2009) : *Ève s'évade*, Paris : Galilée.
- Didier, Béatrice (2004) : *L'écriture-femme*, Paris : PUF.
- Eribon, Didier (2023) : *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple*, Paris : Flammarion.
- Ernaux, Annie (2007) : *Une Femme*, Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (2003) : *L'écriture comme un couteau*, Paris : Stock.
- Fournier, Lauren (2021) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge, Massachussets : The MIT Press.

- Gefen, Alexandre (2020) : *Territoires de la non-fiction – préface. Territoires de la non-fiction : Cartographie d'un genre émergent*, Leyde/ Boston : Brill/Rodopi.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2024) : « Mater genetrix ?! Une introduction aux images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française », in : Hertrampf, Marina Ortrud M. (dir.) : *Mater Genetrix : Les images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française*, Berlin/Boston : De Gruyter, 1-12.
- Le Nouveau Petit Robert* 2009 (2008) : Paris : Le Robert.
- Louis, Édouard (2018) : *Qui a tué mon père ?* Paris : Seuil, eBook.
- Louis, Édouard (2021a) : *Combats et métamorphoses d'une femme*, Paris : Seuil, eBook.
- Louis, Édouard (2021b) : *Changer : méthode*, Paris : Seuil, eBook.
- Louis, Édouard (2021c) : Édouard Louis : « Mon exclusion de la masculinité m'a permis de comprendre ma mère », Reportage sur France Inter, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/par-jupiter/edouard-louis-mon-exclusion-de-la-masculinite-m-a-permis-de-comprendre-ma-mere-3579394> [1^{er} septembre 2025].
- Louis, Édouard (2024) : *Monique s'évade*, Paris : Seuil, eBook.
- Netchenawoe, Malika (2024) : *Ceux qui restent : Autothéorie*, Mémoire Maîtrise en études littéraires – avec mémoire Maître ès arts (M.A.)
- Périnelle, Olivier (2025) : « Récits transclasses au regard de l'autothéorie : Quand la théorie sert à révéler l'intime », *Studia UBB Philologia*, LXX, 1, 67-80. https://www.researchgate.net/publication/390222675_RECITS_TRANSCLASSES_AU_REGARD_DE_L'AUTOTHEORIE_QUAND_LA_THEORIE_SERT_A_REVELER_L'INTIME [29 mai 2025].
- Piégay-Gros, Nathalie (2002) : *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Nathan Université.
- Samoyault, Tiphaine (2001) : *L'intertextualité – Mémoire de la littérature*, Paris : Nathan Université.
- Savard-Corbeil, Mathilde (2023) : « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de*

fixxion française contemporaine 27, <http://journals.openedition.org/fixxion/13271> [12 juin 2025].

Volland, Hannah (2023) : « L'écriture de soi comme forme de connaissance », *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27, <http://journals.openedition.org/fixxion/13456> [29 mai 2025].

Zwartjes, Arianne (2019) : « Under the skin : An exploration of Autotheory », in : *Assay: A journal of nonfiction studies* 6.1, <https://www.assayjournal.com/arianne-zwartjes8203-under-the-skin-an-exploration-of-autotheory-61.html> [1^{er} septembre 2025].

Variations d'autothéories maternelles

Vera Gajiu

**Autothéorie maternelle :
pour une poétique de l'attention et de la
vulnérabilité. Lecture éthique du « care » dans
Le jour où je n'étais pas là et *Homère est morte*
d'Hélène Cixous**

Prolongeant le concept d'autothéorie de Lauren Fournier (2021), cet article propose la notion d'autothéorie maternelle pour penser l'articulation entre écriture de soi et expérience maternelle dans *Le jour où je n'étais pas là* (2000) et *Homère est morte* (2014) d'Hélène Cixous. Ce concept inscrit la maternité au cœur du savoir, en la liant au deuil, au soin et à la transmission. Cixous élabore une écriture où la maternité se dit à partir de ses ruptures et mémoires suspendues. L'autothéorie maternelle se constitue ainsi, dans son ancrage éthique dans le *care*, comme un geste critique, affectif et politique.

1. Introduction à l'autothéorie maternelle : le cadre théorique

Prolongeant le concept d'autothéorie de Lauren Fournier (2021), nous proposons ici la notion d'autothéorie maternelle. Elle désigne une pratique d'écriture critique qui articule expérience intime de la maternité et élaboration théorique. L'autothéorie maternelle se caractérise par l'ancrage dans le vécu corporel et subjectif de la mère (douleur, désir, vulnérabilité), l'hybridité des registres (récit, réflexion, théorie, fragment), une visée critique et politique (mise en question des normes maternelles et des hiérarchies du savoir) et une dimension féministe et queer (mémoire, sexualité, soin). Elle élargit l'autothéorie féministe de Fournier à la maternité comme expérience sociale et politique. Dans cette perspective, il importe de distinguer, comme l'a montré Joan Tronto (1993/2009) à la suite de Carol Gilligan (1982), deux figures de l'éthique du *care* : une version « féminine », fondée sur l'assignation des femmes à la sphère domestique par la valorisation de leur souci « naturel » des autres, et une version « féministe », critique et politique, qui interroge les conditions sociales de cette assignation et les idéologies du

sacrifice maternel. C'est dans cette seconde lignée, résolument critique, que s'inscrit l'autothéorie maternelle: elle ne célèbre pas la maternité comme essence, mais l'explore comme champ conflictuel de tensions normatives, de déplacements affectifs et de reconfigurations discursives. La maternité n'est dès lors plus une essence normative, mais un espace discursif où s'articulent mémoire, vulnérabilité et résistance. En ce sens, l'autothéorie maternelle s'ancre dans l'éthique du *care* (Gilligan 1982; Tronto 2009; Brugère 2011), et devient un geste politique de résistance et de solidarité minoritaire.

Au tournant du XXI^e siècle, l'œuvre d'Hélène Cixous s'élabore dans un espace où se croisent le deuil, la filiation et l'écriture de soi, donnant à la subjectivité féminine une portée à la fois poétique, éthique et politique. *Le Jour où je n'étais pas là* (2000) et *Homère est morte* (2014) constituent deux jalons essentiels d'un parcours scriptural qui interroge la maternité comme expérience de vulnérabilité radicale et d'attention vigilante. Dans ces textes, la figure maternelle excède la représentation symbolique pour incarner la fragilité existentielle: elle devient source, symptôme et scène d'une parole tremblante, où se rejouent les limites et les potentialités éthiques du lien maternel (Brisson-Lessard 2013). Le concept d'autothéorie maternelle contribue à souligner l'originalité de l'écriture cixousienne par la performativité d'une écriture de soi lieu de connaissance (Volland 2023; Savard-Corbeil 2023), par l'hybridité récit/théorie (Nelson 2015; Fournier 2018), mais aussi par une éthique du manque et du *care* (Gilligan 1982; Tronto 2009; Brugère 2011), et un lieu de résistance politique (Rigaud 2020).

L'éthique du *care*, telle qu'élaborée par Carol Gilligan, Joan Tronto, Pascale Molinier et Fabienne Brugère, offre un cadre privilégié pour penser l'attention maternelle comme activité morale et relationnelle, traversée de dimensions politiques. La sollicitude et l'écoute maternelles cessent d'être de simples gestes privés: elles révèlent l'interdépendance des existences, inscrivant la maternité dans une économie élargie du soin et de la responsabilité (Paperman/Laugier 2005).

Enfin, une approche intersectionnelle est indispensable pour comprendre comment les figures de la mère, de la fille et de l'enfant «qui diffère, qui n'a pas l'air» (Cixous 2000, 52), s'articulent avec des structures de classe, de race et de validité. Née en Algérie coloniale et marquée par son héritage juif et par la mémoire de la Shoah, Cixous occupe une

position liminale qui défie les normes de la maternité blanche, bourgeoise et valide (Gyssels/Stevens 2019). L'enfant rejeté et la mère jugée insuffisante mettent en lumière les mécanismes du biopouvoir maternel (Foucault 1976 ; Butler 2004), tandis que dans *Homère est morte* la figure de la vieille femme juive algérienne incarne une survivance diasporique et une mémoire résistante, relevant de la « postmémoire » telle que l'a définie Marianne Hirsch (2012). Ainsi, l'attention maternelle se révèle, chez Cixous, comme un dispositif d'autothéorie maternelle : à la fois acte de soin intime et geste politique de résistance et de solidarité minoritaire, ouvrant le *care* à une politique élargie de la vulnérabilité.

2. *Le jour où je n'étais pas là* : vulnérabilité maternelle et transfert du soin

Dans *Le jour où je n'étais pas là* (2000), Hélène Cixous revient, quarante ans après les faits, sur la disparition de son fils trisomique, Georges, confié dès sa naissance, dans un geste d'exil familial, à la garde de sa grand-mère. Le récit, profondément introspectif, se déploie selon une poétique de la fragmentation et de l'indicible en quête d'une mémoire refoulée qui se réactive par les fantômes de la filiation. L'écriture se fait ainsi espace de remémoration traumatique, où le passé ressurgit sous forme d'images disloquées, de bribes narratives et de voix entremêlées, dans une temporalité disjointe.

Conçu comme enquête à la fois existentielle et textuelle, le récit est hanté par les affects de l'absence, de la culpabilité et de l'inachèvement, motifs que Joan Tronto situe au cœur de l'éthique du *care*, entendue comme attention à la vulnérabilité de l'autre et entretien du monde commun (Tronto 2009). La mère-écrivaine, confrontée à la perte irréversible de l'enfant, se heurte à l'impossibilité de témoigner et à l'énigme d'une mort sans sépulture narrative. Le silence familial autour de Georges refuse de nommer, de voir, de savoir et devient l'objet de l'écriture : une tentative de « sortir du pot » où le trauma fut enfoui (Cixous 2000, 9), une excavation du passé opérée dans la langue, à la croisée du personnel et du politique.

Écrire devient dispositif mémoriel et de soin. En s'adressant à l'enfant perdu, à sa mère Ève, à elle-même, Cixous fait surgir une parole là où

il n'y eut que déni et séparation. Elle s'inscrit dans un geste que Pascale Brisson-Lessard (2013, 5) qualifie de « témoignage lacunaire », où la vérité échappe et résiste à toute saisie rationnelle. L'écriture apparaît dès lors comme un rituel de résurgence, où le sujet hanté devient à la fois dépositaire, intercesseur et archéologue d'un passé que seule la mise en mots autothéorique de la mère peut reconfigurer. C'est dans cette articulation entre mémoire manquante et élaboration critique que se dessine une première forme d'autothéorie maternelle.

La figure de la mère, dans ce texte, se révèle déchirée entre amour, honte et impuissance. Confrontée à l'enfant « contre nature » (Cixous 2000, 16), la mère vacille, prise dans l'écart entre l'idéal maternel intériorisé et la réalité dérangement de l'enfant anormalisé. Le visage de cet enfant à la fois familier et radicalement autre introduit une effraction dans le cadre symbolique de la maternité normative. Il produit ce que Cathy Caruth (1996, 3) décrit comme une blessure qui « crie » à travers les sensations corporelles, les affects et les images déformées du souvenir traumatique. Submergée par l'excès émotionnel, la mère échoue à incarner l'attention soutenue et réparatrice qui constitue, selon Carol Gilligan (1982), le noyau de l'éthique maternelle du *care*. L'attention se trouve détournée, brisée par l'irruption du réel traumatique, déconstruisant brutalement l'idéal sacrificiel de la mère dévouée, hérité des représentations culturelles.

Cette rupture dans la chaîne de sollicitude entraîne un déplacement du soin vers la figure de la grand-mère Ève, matrice d'une maternité alternative, silencieuse mais agissante. C'est elle qui prend en charge l'enfant, dans un geste d'accueil et de relégation : car si elle l'héberge, c'est au prix du secret, de la coupure et du refoulement. Georges devient ainsi « l'enfant-grand-mère » (Cixous 2000, 117), figure paradoxale d'un soin différé, transmis par le silence à travers les générations. Il cristallise une lignée féminine disloquée, tissée de culpabilités latentes, où le soin se transmet non pas dans l'apaisement mais dans la fracture. Cette topographie généalogique et affective installe une cartographie du *care* désaxée, où l'attention ne circule plus selon les modalités rassurantes du maternage classique, mais selon une logique spectrale, marquée par la dette, la relégation et l'impossibilité de réparation.

Dans cette configuration familiale complexe, le soin transmis par Ève, la grand-mère, à Georges – dans le silence, le retrait et la culpa-

bilité, incarne pleinement ce que Fabienne Brugère (2011, 25) nomme les « armées de l'ombre des donneurs de soin », ces « acteurs injustement oubliés du monde capitaliste », relégués aux marges de la cité et des savoirs légitimes. Comme le souligne Joan Tronto, ce travail de soin est dévalorisé parce qu'il est associé à la sphère privée, à l'émotion et à la nécessité, autant de qualités opposées aux idéaux de rationalité et d'autonomie (Tronto 2009, 162). Mais c'est peut-être justement « le pouvoir réel du *care*, parce qu'il est considérable, [...] qui rend son confinement nécessaire » (Tronto 2009, 168). L'écriture de Cixous s'érige alors en acte de soin symbolique : non pas un geste réparateur effectif, mais un discours capable d'embrasser l'irréparable. Ce soin littéraire, indirect, devient une tentative fragile de réparation différée, adressée à l'enfant disparu, à la mère impuissante et à elle-même. Le texte met en scène une maternité hantée par l'absence et la culpabilité, que seule l'écriture de soi parvient à porter à la langue, dans un effort de restitution douloureux mais nécessaire (Garrau/Le Goff 2010, 59-66).

La mise en récit d'un passé dénié prend ici la forme d'une élaboration traumatique, où l'écriture devient espace tiers entre mémoire et fiction, silence et transmission. L'autothéorie maternelle cixousienne, au croisement du témoignage intime et de la réflexion critique, s'inscrit dans une généalogie maternelle qui déconstruit les mythes essentialistes de la maternité et en révèle les injonctions normatives et les violences. Refusant toute glorification du rôle maternel, Cixous inscrit la maternité dans une historicité blessée, marquée par refoulement et dépossession de soi.

Dans cette perspective, *Le jour où je n'étais pas là* illustre l'autothéorie maternelle comme une écriture où la maternité se dit à partir de ses failles, où le soin est délégué, interrompu ou déplacé, mais où l'acte d'écrire devient à la fois un geste politique où travail critique et tentative de réparation symbolique se rejoignent. Cixous dessine ainsi une maternité lucide et désacralisée, vulnérable, et coupable, mais tendue vers la nécessité d'inscrire dans le langage ce qui n'a pu l'être dans la vie. L'écriture devient le lieu d'un *care* tourné vers soi et vers l'autre, un espace de reprise symbolique de ce qui fut interrompu, nié, un « déchirement du silence murmuré » (Cixous 2000, 12) qui, en se disant, reconfigure l'héritage maternel comme transmission blessée, mais transmissible.

3. *Homère est morte* : attention maternelle inversée et héritage mémoriel

Avec *Homère est morte* (2014), la réflexion sur l'héritage maternel prend une inflexion mémorielle et postcoloniale. La figure d'Ève, mère juive d'origine allemande ayant vécu en Algérie coloniale, incarne une marginalité plurielle, à la fois ethnique, diasporique, religieuse et générationnelle. Elle concentre plusieurs strates de déplacement : l'exil européen, le déracinement nord-africain, une maternité marquée par l'errance et la résistance. En restituant les derniers instants de cette femme de 103 ans, sage-femme réelle et mythique, Cixous offre un geste d'attention filiale inversée : la fille veille la mère, dans un détournement de l'économie traditionnelle du *care*, et assume l'héritage d'une mémoire fragmentée inscrite aux marges de l'Histoire.

Cette survivance maternelle ne se transmet pas par un récit stabilisé mais par des carnets, des gestes quotidiens, des éclats de langue. Elle s'inscrit dans une mémoire diasporique, où le passé traverse le présent sous forme de spectres, vestiges et fractures affectives. La mère lègue moins une histoire qu'une « contre-histoire » (Foucault 1976), faite de silences, de retours et de contradictions. Ce mode de transmission résonne avec la notion de « postmémoire » formulée par Marianne Hirsch (1997), entendue comme l'expérience de celles et ceux qui héritent des récits traumatiques non vécus directement mais portés affectivement, éthiquement et narrativement. La fille devient ici dépositaire d'un passé non transmis explicitement mais inscrit dans le corps, la langue et les gestes, jusque dans les absences de la transmission.

Chez Cixous, cette « postmémoire » prend une forme littéraire polyphonique et fragmentaire. L'écriture devient le lieu d'une double attention : attention à la mère mourante et attention à la mémoire d'une filiation féminine invisibilisée par les discours dominants. Il ne s'agit pas de combler les lacunes mais de les préserver comme matière vivante et résistante. Ainsi, le geste d'écriture s'inscrit dans une logique postcoloniale du *care* mémoriel, où le soin passe par l'écoute des marges, la valorisation des subjectivités minorées et la mise en récit de ce qui n'a jamais été raconté.

La vieillesse, le genre et l'appartenance à une mémoire persécutée se conjuguent pour redéfinir la vulnérabilité comme espace critique d'ex-

position et d'héritage. Le corps âgé devient dans le texte lieu d'adresse et de subjectivation. Prendre soin d'une mère très âgée, juive, exilée et marquée par de multiples déplacements, d'Osnabrück à Oran, d'Alger à Paris, devient aussi un acte politique. L'attention filiale n'est pas ici simple tendresse, mais stratégie de résistance à l'invisibilisation des corps âgés, juifs, féminins et non conformes. Elle rejoint la réflexion de Judith Butler sur la précarité comme condition de l'humain et sur la nécessité de reconnaître comme dignes de deuil et de mémoire les vies précaires (Butler 2004). Refuser la mise à l'écart des corps vieillissants, c'est refuser un cadre normatif valorisant productivité, jeunesse, hétérosexualité et autonomie.

L'attention devient donc geste critique ancré dans la reconnaissance de l'autre comme sujet de mémoire, d'histoire et de langage. En veillant sa mère par la langue, Cixous oppose au silence institutionnel une contre-écriture de la filiation où la vulnérabilité devient matrice de transmission. Là où, dans *Le jour où je n'étais pas là*, la vulnérabilité de l'enfant Georges surgissait comme effraction traumatique, insupportable, celle de la mère mourante ouvre un espace de réciprocité inversée. Cixous devient à son tour soignante, recueillant gestes et souffles, humectant les lèvres, ajustant un drap, accompagnant de son écoute le tremblement des paroles ultimes. Ces gestes, dépourvus de finalité utilitaire, constituent les empreintes d'une intensité quasi rituelle.

Dans cette inversion générationnelle du soin, la maternité se reconfigure depuis l'autre versant : retour, dernier regard, soin rendu à celle qui fut mère et grand-mère. La fille devient gardienne de l'ultime souffle, transformant ce murmure discontinu en parole d'existence. L'écriture est une chambre d'hospitalité filiale, espace où la voix vacillante de la mère peut librement circuler. Geste lent, attentif, protecteur, il constitue le dernier soin, non plus du corps mais de la mémoire, de la voix, de la dignité. Ainsi, *Homère est morte* illustre une autre modalité de l'autothéorie maternelle. Il ne s'agit pas de l'impossibilité de dire, mais de l'attention inversée où la fille devient la soignante et l'écrivaine, inscrivant dans le texte une mémoire fragile, diasporique et résistante. Cixous recueille les mots évanescents de sa mère, faisant de l'écriture un soin littéraire et politique.

4. Écrire l'attention maternelle : une poétique féministe du *care*

Ce qui relie *Le jour où je n'étais pas là* et *Homère est morte* tient dans une forme singulière d'adresse. Ces récits ne se contentent pas de raconter une absence, celle de l'enfant disparu, puis celle de la mère mourante, mais tentent de la rejoindre, de l'accueillir et de lui faire place dans et par l'écriture. Cette écoute différée, ouverte à l'évanescence, peut être comprise à travers le concept d'«écologie de l'attention» proposé par Yves Citton (2014), où l'attention est puissance relationnelle collective, orientée vers les formes fragiles, discrètes et socialement inaudibles. L'écriture n'y répond pas à une finalité utilitariste ou performative : elle se rend disponible à ce qui, dans l'expérience humaine, résiste à la capture immédiate.

Le texte cixousien n'évoque pas seulement le soin : il l'accomplit. Par sa texture, son battement, sa capacité à accueillir le tremblement, le retrait, l'infigurable, il devient lui-même espace de *care*. Il constitue une réponse formelle à la vulnérabilité humaine, non une réparation définitive, mais une hospitalité fragile, située, toujours recommencée. L'écriture, dans sa matérialité, se fait acte d'attention radicale, sensible à ce que les normes, de genre, de productivité, de lisibilité, tendent à effacer. De là naît une éthique narrative : la littérature se configure comme espace politique et poétique, où le moindre a droit à la mémoire et l'invisible à une forme de présence. Dans *Le jour où je n'étais pas là*, l'autothéorie maternelle se déploie sous la forme d'un deuil ajourné, marqué par le retour d'un événement trop douloureux pour avoir été vécu consciemment, ce que Cathy Caruth (1996, 4) décrit comme un «trauma non assimilé», qui ne cesse de revenir en quête de symbolisation. *Homère est morte*, en revanche, inscrit l'autothéorie maternelle dans une posture active de veille et d'écoute : il ne s'agit plus de revenir sur un passé manqué, mais de se tenir présente à l'événement du mourir. À travers l'accompagnement quotidien de la mère, l'écriture devient à la fois témoin et actrice d'un passage, elle se superpose au geste du soin, dans sa temporalité lente et ses gestes minuscules.

Ces deux récits forment ainsi un diptyque dialogique de l'autothéorie maternelle : l'un explore l'absence d'un fils dans un passé refoulé, où se cristallise le trauma de l'indicible ; l'autre préserve la présence d'une

mère dans les derniers éclats du présent, à travers l'accompagnement du mourir et l'attention inversée. Ce double mouvement fait du *care* une écriture des liens affectifs, des dettes émotionnelles et des transmissions différées. Tous deux transforment le *care* en écriture et l'écriture en *care*, révélant la maternité comme espace critique de savoir, de mémoire et de résistance.

5. Autothéorie maternelle : quelques perspectives critiques

L'autothéorie maternelle, telle qu'elle se déploie chez Cixous, ouvre plusieurs pistes pour repenser les rapports entre maternité, savoir et politique. Premièrement, elle contribue à déconstruire l'opposition traditionnelle entre savoir académique et savoir expérientiel, en montrant comment l'expérience corporelle et affective de la maternité peut générer des concepts critiques opérants. La notion de soin différé, la desaxation du *care*, ou encore l'attention inversée émergent directement de l'analyse littéraire de l'expérience maternelle.

Deuxièmement, cette approche permet de complexifier les débats féministes sur la maternité en échappant au piège de l'essentialisation. L'autothéorie maternelle ne célèbre pas un supposé «instinct maternel» mais analyse les conditions sociales, historiques et discursives qui construisent l'expérience maternelle. Elle révèle comment la maternité, loin d'être donnée naturelle, constitue un espace de négociation permanente avec les normes de genre, de classe, de race et de validité.

Troisièmement, l'autothéorie maternelle interroge les limites de la notion de *care* en révélant ses zones d'ombre : que faire quand le soin échoue, quand l'attention se détourne, quand la sollicitude devient impossible ? En explorant ces «ratés» du *care*, Cixous contribue à une pensée critique de l'éthique de la sollicitude qui ne se limite pas à sa dimension réparatrice mais intègre ses échecs constitutifs.

Enfin, cette approche ouvre des perspectives pour penser d'autres formes de maternité : maternités adoptives, maternités queer, maternités trans, maternités collectives. L'autothéorie maternelle, en dénaturalisant l'expérience de la maternité, permet d'imaginer des configurations

familiales et affectives alternatives, fondées sur le choix plutôt que sur la contrainte biologique.

Dans cette écoute, où le soin devient parole et la parole soin, se dessine une littérature qui constitue l'apport théorique central de l'autothéorie maternelle comme geste critique et politique.

Bibliographie

- Brisson-Lessard, Pascale (2013) : *Enquête de la vérité : témoignage et trauma dans Le jour où je n'étais pas là d'Hélène Cixous*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi.
- Brugère, Fabienne (2011) : *L'éthique du care*, Paris : PUF.
- Butler, Judith (2004) : *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London/New York : Verso.
- Caruth, Cathy (1996) : *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Citton, Yves (2014) : *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Seuil.
- Cixous, Hélène (2000) : *Le jour où je n'étais pas là*, Paris : Galilée.
- Cixous, Hélène (2014) : *Homère est morte*, Paris : Galilée.
- Foucault, Michel (1976) : *Histoire de la sexualité I: La Volonté de savoir*, Paris : Gallimard.
- Fournier, Lauren (2018) : « Sick Women, Sad Girls, and Selfie Theory: Autotheory as Contemporary Feminist Practice », in : *Auto/Biography Studies* 33, 641-660, <https://doi.org/10.1080/08989575.2018.1499495>.
- Fournier, Lauren (2021) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- Le Goff, Alice/Garrau, Marie (dir.) (2010) : *Politiser le care ? Perspectives sociologiques et philosophiques*, Lormont : Bord de l'Eau.
- Gilligan, Carol (2008) : *Une voix différente*, Paris : Flammarion, coll. « Champs Essais » (1^{re} éd. 1982).
- Gyssels, Kathleen/Stevens, Christa (dir.) (2019) : *Écriture des origines, origines de l'écriture*, Leiden : Brill-Rodopi.

- Hirsch, Marianne (1997) : *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (MA) : Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne (2012) : *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York : Columbia University Press.
- Nelson, Maggie (2015) : *The Argonauts*, Minneapolis : Graywolf Press.
- Paperman, Patricia/Laugier, Sandra (dir.) (2005) : *Le souci des autres. Éthique et politique du care*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Rigaud, Antonia (2020) : « Intimité et éthique du *care* dans *Les Argonauts* de Maggie Nelson », in : *Textes et contextes* 15-2, 2020, <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=2911> [10 juillet 2025].
- Savard-Corbeil, Mathilde (2023) : « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », in : *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27, <https://doi.org/10.4000/fixxion.13271>.
- Tronto, Joan (2009) : *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, Paris : La Découverte.
- Volland, Hannah (2023) : « L'écriture de soi comme forme de connaissance », in : *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27, <https://doi.org/10.4000/fixxion.13456>.

Nicole Fischer

L'écriture comme (dé)composition de la maternité dans *Le mal joli* d'Emma Becker

Le présent article examine l'impulsion autothéorique dans *Le mal joli* d'Emma Becker comme le signe d'une évolution de l'auteure vers une écriture expérimentale qui s'articule formellement, esthétiquement et poétiquement autour de la maternité en tant qu'expérience transformative. En raison de la tension intrinsèque entre écriture et maternité, l'expression de la subjectivité maternelle exige une désintégration des différentes normes établies par les canons de la littérature française. Les références intertextuelles deviennent alors le point de départ d'une approche subversive et transgressive du savoir patriarcal en littérature.

1. Introduction

Dans cette étude, je propose d'analyser l'impulsion autothéorique dans le roman d'Emma Becker, *Le mal joli* (2024), à partir de l'essai de Lette Bragg, *The Ruins of Solitude: Maternity at the Limits of Academic Discourse*, paru la même année. Dans ce dernier, Bragg considère la maternité comme une chute hors des conventions du discours académique qu'elle avait adoptées jusqu'alors, nécessitant une réorganisation de son identité en tant que scientifique et mère. Elle décrit cette expérience comme une *ruine* («*ruin*»), conséquence du positionnement de la mère en dehors du rôle de productrice de savoir (Bragg 2024, 18). Pourtant, les savoirs liés à la maternité continuent d'être élaborés à partir des codes patriarcaux de la recherche. L'expérience de la différence entre le savoir *sur* la maternité et le vécu *de* la maternité, ainsi que le fait qu'elle écrit à partir de cette double identité, amène Bragg à remettre en question les conditions, la forme et la manière dont le savoir académique est produit.

Ce dernier dépendrait d'une conception individualiste du sujet comme un ensemble fermé et cohérent, qui s'avère incompatible avec l'expérience de la maternité, avec l'arrivée d'un autre corps. Le discours académique se caractériserait par la solitude du chercheur, condition de

son émergence, par la lisibilité en tant que forme d'expression, et par son intelligibilité, c'est-à-dire son inscription dans ce qui a déjà été pensé.

Bragg conçoit une pratique féministe contre-hégémonique sous forme d'une résistance incarnée et vécue, dans laquelle la maternité est une transformation transgressive. De ce fait, la « ruine », malgré sa connotation négative, est libératrice : « Ruin [...] the incompatibility of being and discipline. Ruin is also the emergence of sense and legibility beyond solitude. Ruin is not formlessness but the undoing of a condition of intelligibility we assume to be given and natural. Ruin exceeds intelligibility, or it illuminates the limitations of intelligibility. » (Bragg 2024, 30)

Je souhaite transposer cette théorie du discours académique au discours littéraire, en considérant *Le mal joli* comme exercice d'« *undoing of knowledge* » (Bragg 2024, 30) concernant 1) le savoir social sur la maternité, 2) le discours littéraire et 3) la forme romanesque. Je prendrai au sérieux la *ruine* en tant que concept « visceral-ontological-theoretical » (Bragg 2024, 30), considérant l'interaction et les interdépendances de ces niveaux comme des techniques de pouvoir constitutives du patriarcat, auxquelles Becker répond par une réorientation radicale de son activité littéraire.

2. L'écriture maternelle à la limite de l'intelligibilité

Dans *Le mal joli*, la narratrice-protagoniste Emma, mariée et mère de deux enfants dans une province française, perçoit sa vie domestique comme une prison. Elle entame alors une liaison avec Antonin, un intellectuel parisien de droite et d'ascendance aristocratique – l'antithèse sociale de cette mère de famille. Antonin incarne le modèle de l'auteur solitaire et structuré, tandis qu'Emma se sent « divisée en plein de morceaux épars » (Becker 2024, 87) en raison de sa double vie et du manque d'une « chambre à soi » qui lui permettrait de se consacrer à son projet d'écriture – récit autofictionnel inspiré de sa liaison. Lorsque cette dernière devient amoureuse, une force intérieure empêche Emma de vivre pleinement cette relation : « J'espère être avec Antonin, mais manifestement je ne le veux pas, sans quoi j'aurais trouvé le moyen d'être avec lui. Cette *temporisation* pour ne faire de mal à personne, c'est un frein que je

m'oppose à moi-même, par bon sens, peut-être, par politesse, par amour craintif des miens » (Becker 2024, 353).¹

Lors d'un échange avec sa mère, l'idée de la « temporisation » est introduite par l'exemple de sa grand-mère « Mamounette » :

[Mamounette] écrit dans son journal intime qu'elle en a assez de cette vie de famille où chaque plaisir qu'elle s'offre pour elle et elle seule est scrupuleusement détaillé, noté, pour lui être reproché. Je le sais parce que ma mère a trouvé [...] ce carnet en moleskine couvert de pattes de mouche, jusque dans les marges, comme si ma grand-mère avait craint que dans cette facturation constante de ses libertés on lui compte aussi le papier. De cette lecture coupable ma mère apprit qu'il n'y a pas eu un amant, même pas deux, mais toute une farandole. Des hommes qui se promènèrent dans les parenthèses de sa vie d'épouse et de mère et n'avaient pas de noms, seulement *des initiales qui ne veulent plus rien dire aujourd'hui*. Mais ces initiales menèrent une guerre constante au mari, qui, lui, a gardé son prénom. (Becker 2024, 362-63)

La nécessité de « faire revenir les enfants au premier rang » (Becker 2024, 360) a plongé Mamounette dans une profonde solitude. Cependant, cette dernière n'est pas comparable à la solitude archétypale de l'auteur, condition fondamentale de la création littéraire.² En effet, l'écriture maternelle est une désubjection : sa voix n'est, ni *lisible* ni *intelligible*. Bien au contraire, son écriture ne fait que souligner la prédominance de l'ordre patriarcal, qui exige une autodiscipline quotidienne et, en ce qui concerne l'écriture, une autocensure.

Alors que sa mère admet la possibilité d'une prise de distance mesurée et temporaire avec le rôle maternel (« [...] le jardin secret. Tout le monde en a un », Becker 2024, 358), le désir d'Emma d'assumer sa relation extra-conjugale signe une désintégration de la maternité, comme en témoigne la *démésure* perçue de son « égoïsme » : « [M]es bouquins, c'est la preuve que je ne veux pas de jardin secret. Que je veux qu'on me connaisse et qu'on me comprenne [...] peut-être que ça redonnerait ses couleurs au monde, que j'aimerais mes enfants à nouveau. » (Becker 2024, 359) Plus tard dans la narration, elle finit par conclure : « Une démonstration

¹ Sauf indication contraire, c'est moi qui souligne.

² À ce point, je transpose les caractéristiques braggiennes du discours académique au discours littéraire, soulignant leur incompatibilité avec la maternité. Ainsi, la solitude, condition fondamentale de l'écriture littéraire, s'incarne en Antonin ; Mamounette illustre, à l'inverse, son incapacité à adopter une forme lisible ou à s'intégrer aux discours établis sur la maternité.

d'égoïsme me semble plus précieuse qu'un constant étalage de sacrifices pour des enfants qui au fond s'en foutent [...] la perspective d'avoir vécu une vie en sachant être passée à côté d'un grand amour, pour moi, c'est intolérable. » (Becker 2024, 367)

Bien que la création littéraire programme son émancipation du destin maternel intergénérationnel, le projet de livre d'Emma constitue paradoxalement un exercice de cette même autodiscipline: « Écrire sur cette histoire m'autorise à la vivre, puisqu'elle nourrit mon travail; et le processus me force à garder un recul sur moi-même, je ne peux pas écrire un livre d'amour, ce sera presque un essai, que j'adresserai aux gens qui barbotent dans un drame semblable. » (Becker 2024, 86)

L'intensité des sentiments d'Emma pour Antonin submerge la sobriété de son projet de documentation, entraînant l'enlèvement de ce dernier: « Où est passé ce beau recul dont je faisais des livres? » (Becker 2024, 51) La forme et le contenu du projet de livre ne correspondent plus. La ruine. Il me semble pertinent d'attribuer le blocage d'écriture d'Emma à une surdétermination de la littérature par des codes patriarcaux, ce qui permettra ensuite d'introduire le chapitre sur la réorientation subséquente de son projet, qui se situe délibérément en dehors de l'ordre traditionnel.

3. Femme adultère ou courtisane – à rebours du savoir littéraire

« Lorsque tout ça devenait trop lourd, je me soulageais en racontant aux gens une histoire semblable à la nôtre, sans jamais donner de prénoms, parce que je voulais voir comment elle résonnait chez mes contemporains. Et c'est vrai que les personnages importaient peu; l'histoire entre Antonin et moi, c'était *l'histoire éternelle* d'un homme et d'une femme déjà en couple et qui malheureusement se plaisent. » (Becker 2024, 82) Pourquoi Emma et les personnes de son entourage sont-elles si certaines de cette issue? La littérature comme productrice de savoir sur l'ordre social fait apparaître un script quasi universel de transgression de l'ordre familial: le motif de la femme adultère. Le fait que la mère d'Emma qualifie son désir d'accomplissement personnel d'« étrangement petit-bourgeois » tout en l'appelant à la raison – « Mais tu *aimes* tes enfants, Emma » (Becker 2024, 359) – montre l'intime interpénétration des structures de

l'ordre social et des conceptions de la maternité.³ En effet, comme le souligne Tanner (1979), la femme adultère sort simultanément de ces deux cadres : « Adulteress points to an activity, not an identity; an unfaithful wife, and usually by implication a bad mother, is an unassimilable conflation of what society insists should be separate categories and functions. The wife and mother in one set of social circumstances should not, and cannot be, the mistress and lover in another [...] socially and categorically the adulterous woman does not exist. » Ce néant sociocatégriel détermine les possibilités de représentation poétique du récit d'adultère : la consommation de l'adultère ne mènerait qu'à la restauration de l'ordre par la mort ou la maladie comme châtiment de l'héroïne.⁴

Au début du roman, la narratrice-protagoniste convoque la figure flaubertienne d'Emma Bovary pour qualifier une crise psychique naissante, symptôme annonciateur d'une sortie prochaine de l'ordre établi. Alors que la subjectivité d'Emma Bovary se délite au fil de l'intrigue dans l'hystérie, celle d'Emma s'embrase déjà à ce moment-là, portée par la possibilité d'écrire et de nommer l'interdit (« Au moins l'ai-je verbalisé. ») : « Le soir, je fume pendant que mon plat cuit, les petits gazouillent autour de moi, j'essaie de retenir les tremblements de mon bras. Et pendant que je réponds à une question quelconque, je conçois, pour la première fois de ma vie, cette pensée : je vais devenir folle. Au moins l'ai-je verbalisé. Plus tard, une autre pensée : si je veux survivre, il faut que j'arrête tout. Et je coince mes bras entre mes cuisses pour contenir les tremblements affreux. Plus tard, j'ai honte de cette lâcheté, et cette honte me ramène à Emma Bovary » (Becker 2024, 156).

Dans la seconde partie du roman, Emma se consacre néanmoins à restaurer l'ordre et à surjouer le rôle d'épouse et de mère, poussée par cette même « honte ». Elle interprète même un soupçon de tumeur cancéreuse – à l'utérus, l'organe de la maternité – comme une punition de sa négligence maternelle. Tandis que la comparaison avec *Madame Bovary* exerce sur elle une forme de discipline, celle qu'elle établit plus tard avec *Nana* d'Émile Zola lui permet de s'émanciper.

³ Mise en évidence dans l'original.

⁴ Pour en savoir plus sur les différentes variantes du récit et sur la structure narrative et sémantique du motif dans le réalisme et le naturalisme, voir par exemple l'article de Matzat 2005.

La scène initiale du roman – une remise de prix littéraire – se répète. Cette fois, Emma attend le retour d'Antonin dans son appartement d'une propreté éclatante, et compare ce dernier à l'état du sien, où s'empilent vaisselle sale et cendriers pleins: «Zola dit de Nana qu'elle brisait ou salissait tout ce qu'elle touchait [...] Je n'ai pas couru la rue mais je salis tout [...] j'ai l'impression d'être un désordre de chair et d'oubli dans la vie bien tenue de ce garçon que j'ai Dieu sait comment rendu fou d'amour.» (Becker 2024, 368)

La voix narrative s'éloigne du motif de la femme adultère et, sans chercher pour autant à rester fidèle au matériau zolien, en examine plutôt la plasticité: sa comparaison avec Nana est associative et repose uniquement sur des «ressemblances grossières» (Becker 2024, 369).⁵

Cette démarche ouvre des marges de manœuvre interprétatives, permettant de s'affranchir du regard que l'auteur porte sur son personnage («Zola dit»). Chez Zola, c'est cette saleté du demi-monde qui accompagne l'ascension sociale de Nana jusque dans le grand monde. Elle *envahit* l'espace et *contamine* la raison de Muffat, qui, dernier représentant d'un ordre aristocratique intact, se livre aux charmes de Nana, s'humilie devant elle et se comporte comme un enfant.⁶ Bref, l'histoire de

⁵ Les figures de Nana et de la femme adultère partagent une position marginale dans la société. Si Nana l'est d'emblée, la femme adultère, en tant que «self-cancelling figure», provoque sa propre marginalisation. Leur sexualité, déliée du nexus matrimonial, conduit initialement à une «universal meaninglessness», impliquant qu'un sens peut par la suite en être construit (Tanner 1979, 13 et 30). Ce potentiel s'applique également à la maternité: la non-codification maternelle de Nana offre une voie pour dépasser l'étroitesse narrative associée à la femme adultère. De surcroît, cette comparaison met en lumière l'appartenance de classe d'Antonin, dont la figure, à l'instar de celle de Nana, représente «la véritable aristocratie [...] la littérature» (Becker 2024, 85).

⁶ Selon Jennings ce contact des deux mondes à part porte le caractère d'une «invasion progressive» nocive, une «lente contamination d'une classe sociale par une autre» (Jennings 1973, 769). Dolan interprète le personnage de Muffat comme étant: «the most visible point of contact and contagion between the imperial court and the haunts of the courtesan world.» (Dolan 1998, 382)

Nana est – pour reprendre le vocabulaire qu'Emma utilise initialement pour circonscrire son projet d'écriture – celle d'un *empoisonnement*.⁷

La fidélité à l'intertexte, maintenue dans de larges portions du roman, se manifeste également dans le fait que, pour la protagoniste, la compromission générée par leur relation commune ne peut venir que d'elle-même (Becker 2024, 332); ce qui explique qu'à la lecture de Zola les sympathies de la lectrice se détournent de Nana: «C'est intéressant que le cheminement logique me semble toujours en défaveur de Nana: de ne pas pouvoir imaginer Muffat vraiment amoureux. Comme si j'avais, depuis le début, méprisé Nana au lieu de mépriser les hommes qui lui tournent autour et déterminent ses brusques revirements, ses changements d'humeur. Intéressant aussi que ça soit toujours le désordre que j'identifie comme raison de désaimer quelqu'un.» (Becker 2024, 369-70)

Si l'on parle ici d'un «cheminement logique en défaveur de Nana», c'est parce que prévaut l'idée qu'après avoir transgressé l'ordre établi ne peut s'ensuivre que «grand cataclysme, fin du monde» (Warning 1999, 244).⁸ Toutefois, l'expérience de l'accouchement offre la possibilité de penser la douleur non seulement comme décomposition et mort, mais aussi comme celle qui accompagne la (nouvelle) vie: «Que cette chute que je crois représenter est peut-être une renaissance.» (Becker 2024, 370) Elle privilégie, pour reprendre les termes de Bragg, l'*expérience* sur le *savoir*, au lieu de laisser le savoir limiter l'expérience.⁹

Cette subjectivité maternelle se réapproprie symboliquement la vision fataliste de la *saleté*; cette dernière devient source de vie, capable même de suspendre la décomposition: «Que ça lui suffirait de vivre bien et d'être heureux, et content d'ouvrir sa porte le soir sur un bordel joyeux et une femme qui rouspète en écoutant du rock au milieu de culottes sales et de cendriers pleins [...] c'est peut-être ça, la vie. La matière devenue folle et qui, un instant las de ne faire que *retarder l'inéluctable moment*

⁷ «Je voudrais décrire les étapes de cet empoisonnement, parce que c'est exactement le nom que ça porte. La passion, c'est un empoisonnement du cerveau» (Becker 2024, 86).

⁸ Ma traduction.

⁹ «From the specific comes a theory of resistant being, unfolding across what disciplines us.» (Bragg 2024, 19)

d'équilibre thermodynamique qu'est la mort, aurait envie de jouir, de se démultiplier dans cette jouissance simple » (Becker 2024, 370).¹⁰

Les références intertextuelles, qui témoignent d'une harmonie exemplaire entre les ordres esthétique, poétique et social, n'influencent pas seulement la réalité de la protagoniste (« Intéressant aussi que ça soit toujours le désordre que j'identifie comme raison de désaimer quelqu'un »); elles mettent également en évidence les limites d'expressions inhérentes à la tradition littéraire et mènent au cœur du métadiscours sur la paralysation et la mutation du projet de livre d'Emma.

4. Vers une poétique de l'arrivée

La « natural, latent perversity » (Baguley 1990, 209) de la chair de Nana s'incarne dans son destin comme un déterminisme. Le fait que le personnage soit consumé par la variole illustre la conception naturaliste de la fatalité. La perspective qu'Emma puisse elle aussi souffrir d'une maladie de la putréfaction, liée à son soupçon de cancer, révèle dès lors son enfermement dans ce patrimoine littéraire. Étendu au « désordre de chair » d'Emma, le parallèle avec Nana ne peut, dans la logique du naturalisme, qu'être interprété comme une « crisis of form and distinctions, the contamination of the social by the biological » (Baguley 1990, 210), soit une absence de forme fataliste. La pathologisation de telles figures scelle la fin de la subjectivité et exclut la possibilité d'expression littéraire pour Emma. Comme le formule Baguley, « in the naturalist vision [...] nature may be aesthetically good, but it is ontologically evil » (Baguley 1990, 216).

Dans le roman, cette conception de la nature est déconstruite et son symbole est resémantisé positivement, comme illustré par la *saleté* dans le chapitre précédent. Cette redéfinition se reflète dans la forme organique du roman, dont la structure cyclique et partitionnée s'articule autour des saisons. La fugacité de la vie et des relations apparaît clairement, non pas comme une fatalité, mais comme un rythme perpétuel.

¹⁰ Mise en évidence dans l'original.

La nature exclut la question de la culpabilité ; elle humanise la protagoniste au lieu de la condamner.¹¹ Le récit couvre seulement les parties du printemps à l'automne, laissant l'hiver – partie manquante de l'année – en suspens. Cette absence anticipe certes la séparation d'avec son mari, mais, ne faisant pas partie de l'action, elle crée l'espace nécessaire pour que l'expérience ne soit pas précédée par le savoir. Dans sa conception individualiste, le sujet, par l'*embodiment*, assure sa cohérence corporelle. Par sa clôture, ce sujet se montre hostile à l'arrivée de l'Autre, susceptible de détruire le sens en brisant l'ordre. Pour Bragg, cependant, la perte d'ordre n'entraîne pas la destruction du sens ; le contact de l'Autre initiant au contraire sa construction, rompant ainsi les « quiet complicities between intelligibility and touch » (Bragg 2024, 29).

L'omission susmentionnée confirme le rejet des récits déterministes, sans pour autant rendre arbitraire le renoncement à la forme ; elle s'inscrit plutôt dans une écriture expérimentale où aucune hiérarchie entre auteure et lecteur.ice n'est perceptible. En effet, Emma renonce volontairement à l'autorité de l'écrivain : « J'aimerais bien sûr écrire des pages somptueuses et universelles sur les tourments de l'amour, mais je laisse ça aux gens sérieux » (Becker 2024, 172).¹² Emma contourne les hiérarchies traditionnelles entre lecteur.ice et auteure en réorientant son projet de livre vers les *Propos sur le bonheur* d'Alain. La difficulté à citer ce texte montre que sa valeur ne découle pas d'une autorité statique mais de son flux, et positionne l'auteure à la fois comme lectrice et écrivaine : « J'ai cherché longtemps comment citer ce passage [...] c'est le genre de texte

¹¹ La citation suivante illustre l'orientation vers la nature et l'expérience de la naissance, à la fois cyclique et source de savoir alternatif à la raison : « On se voit mourir [...] c'est, au fond, une expérience mystique. Et une fois le bébé sur le ventre, plus la moindre trace de ce supplice, de cette étrange ivresse, où l'on a cru pourtant disparaître. Voilà ce que les obstétriciens et les sages-femmes appellent le mal joli : *sitôt qu'il est fini, on l'oublie. Et on recommence.* » (Becker 2024, 183) Mise en évidence dans l'original.

¹² Au cœur de l'essai de Bragg ne réside pas la création de formes d'expression maternelle, mais plutôt l'acceptation de la perte des formes établies : « We don't have to be whole, now, all the time. We don't need a solid block of text. The boundaries between us can be porous » (Bragg 2024, 20). C'est un acte de renoncement après la tentative d'intégration aux codes patriarcaux qui transparait dans la forme elle-même (Bragg 2024, 24).

qu'on ne peut pas couper [...] tout coule avec une telle fluidité» (Becker 2024, 160).¹³

Par son écriture immédiate et synchronisée avec l'expérience vécue, le roman incarne cette fluidité, préservant la spontanéité, la force, l'impureté et le chaos de la plume.¹⁴

5. Conclusion

La comparaison du *Mal joli* avec l'œuvre précédente d'Emma Becker, *L'inconduite* (2022), met en lumière l'évolution significative de son écriture. Dans *L'inconduite*, l'intrigue – au cours de laquelle la protagoniste entame également une liaison avec un écrivain – conduit à une restauration de l'ordre : après une séparation temporaire, elle retrouve le père de son premier fils, l'épouse et donne naissance à un autre enfant. La structure classique et la mise en forme soignée de ce premier roman de maternité s'inscrivent dans cette démarche.

Grâce à l'appui théorique de Bragg, il devient possible de saisir les enjeux propres au discours littéraire et de réfléchir de manière nuancée à la désintégration des formes narratives traditionnelles ainsi qu'au métadiscours textuel et intertextuel. C'est à cet égard que *Le mal joli* se distingue : sa structure innovante et expérimentale, divisée en parties correspondant aux trois saisons – les neuf mois de gestation –, synthétise l'expérience maternelle comme une transformation de la manière d'entrer en contact avec le monde et répond à l'exigence d'une reconception formelle permettant de saisir sa complexité et son ambivalence.

¹³ L'auteure révèle qu'elle a adopté une nouvelle approche dans son travail d'écriture : « J'écris d'habitude mes livres sur plusieurs années, je prends mon temps ; là, l'idée et l'urgence étaient de fixer ce qui était en train de se passer sous mon nez [...] l'amour étant un phénomène surpuissant, et vite oublié, il y a urgence à fixer nos enthousiasmes. » (Blondeau 2024)

¹⁴ Comme l'auteure le dit : « Je vomis la maternité quand j'écris » (Malonda 2024).

Bibliographie

- Baguley, David (1990) : *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Becker, Emma (2024) : *Le mal joli*, Paris : Albin Michel.
- Blondeau, Julie (2024) : « «Le Mal joli» d'Emma Becker : dans les secrets de fabrication d'un des livres les plus impressionnants de la rentrée », in : *Harper's Bazaar France*, septembre 29, https://www.harpersbazaar.fr/culture/le-mal-joli-d-emma-becker-les-secrets-de-fabrication-de-l-un-des-livres-les-plus-ebouriffants-de-la-rentree_3632 [30 août 2025].
- Bragg, Lette (2024) : *The ruins of solitude: Maternity at the limits of academic discourse*, Santa Barbara : Punctum Books.
- Dolan, Therese (1998) : « Guise and dolls: Dis/covering power, re/covering Nana », in : *Nineteenth-Century French Studies* 26.3/4, 368-386.
- Jennings, Chantal (1973) : « La symbolique de l'espace dans Nana », in : *MLN* 88.4, 764-774.
- Malonda, Laurence, réal. (2024) : « Emma Becker, romancière : «Écrire une scène de sexe c'est comme se balader dans un magasin de bonbons» », in : *France Culture*, 9 septembre 2024, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/la-romanciere-emma-becker-atteinte-du-mal-joli-7019064> [30 août 2025].
- Matzat, Wolfgang (2005) : « Le roman d'adultère : réflexions typologiques à propos de Madame Bovary et d'Effi Briest », in : *Cahiers d'études germaniques* 48.1, 189-202.
- Tanner, Tony (1979) : *Adultery in the novel: contract and transgression*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Warning, Rainer (1999) : *Die Phantasie der Realisten*, Paderborn : Fink.

Isabelle Bernard

Portraits de mères dans le roman français contemporain. L'approche phénoménologique de Marie Richeux et de Camille Froidevaux-Metterie

Cet article explore les œuvres de Marie Richeux, *Sages femmes* (2021) et *Jours de naissance* (2023) ainsi que le premier roman de la philosophe Camille Froidevaux-Metterie, *Pleine et douce* (2023), qui traitent de la maternité dans ses dimensions personnelle, sociale et politique. Entre autofiction et récit collectif, les récits proposent une approche phénoménologique de la corporalité féminine, abordant la capacité de reproduction au-delà des normes sociétales et des discours traditionnels. Selon un plan tripartite, notre analyse explique comment le corps des femmes devient un sujet de réflexion autothéorique; elle scrute ensuite la vision originale offerte de la maternité comme affranchie des attentes sociales et présente enfin la manière dont ces récits relatant l'expérience intime du devenir mère devient un acte d'émancipation collective.

1. Introduction

Dans le sillage d'Annie Ernaux,¹ d'éminents auteurs ont abordé l'expérience de la maternité et dépeint, dans des portraits ou des autoportraits, la très grande labilité des contingences féminines: les transformations physiques et physiologiques, les neuf mois d'attente, les arrêts naturels de grossesse, la parturition, le post-partum et le baby-blues... À travers des témoignages, des narrations fictionnelles ou hybrides dans la mouvance autofictionnelle et exofictionnelle, récits de soi et «récits de filiation» (Viart/Vercier 2009, 79-101) incluant autothéories et autosociobiographies traitent de la figure maternelle. Un «élan autothéorique» (Fournier 2021, 1) traverse effectivement de nombreuses formes d'art et de littérature apparues dans le sillage des luttes et revendications de la deuxième vague féministe. Parmi les romans contemporains² qui appréhendent les sujets de la mère et de l'amour maternel, du lien à l'enfant, des conflits

¹ L'on se reportera avec intérêt à Volland 2023.

² Pour un état des lieux, l'on se référera à Hertrampf 2024.

internes et des prescriptions sociétales qui façonnent les expériences des femmes, nous avons choisi d'explorer *Sages femmes* (2021) et *Jours de naissance* (2023) de Marie Richeux ainsi que *Pleine et douce* (2023) de Camille Froidevaux-Metterie.

Notre approche de ces récits (auto)biographiques, oscillant entre autofictions et recueils polyphoniques, abordera d'abord la maternité tel un sujet de réflexion phénoménologique, explorera ensuite la manière dont la procréation est dépeinte selon une vision autothéorique intersectionnelle sous l'angle de l'empouvoirement et sondera enfin quelques états de mères, exposant au final comment l'intimité féminine est intrinsèquement politique et transfigure l'expérience incarnée en un acte d'émancipation collective.

2. La corporalité féminine comme lieu d'analyse phénoménologique

Inspirée par la pensée phénoménologique de Simone de Beauvoir, Camille Froidevaux-Metterie a publié un roman qui prolonge ses travaux académiques, tous innervés par la philosophie de l'Américaine Iris Marion Young. Philosophe de formation, elle explore dans *Corps des femmes. La bataille de l'intime* (2021) la manière dont les Françaises vivent et investissent leur corps au fil de leur existence (puberté, sexualité, maternité, ménopause, pressions esthétiques...) dans la société actuelle profondément marquée par le patriarcat. Dans *Pleine et douce*, la primo-romancière utilise la maternité épanouie de Stéphanie à 43 ans pour illustrer la façon dont le vécu corporel participe à une prise de conscience de soi. L'autrice ne considère pas le corps-sujet en dehors du corps sexué sous ses aspects concomitants comme le lieu d'une aliénation et le vecteur possible d'une libération. Très démonstrative, sa prose articule sensations et pensées philosophiques, faisant de l'écriture de soi un terrain d'expérimentation théorique. D'abord, la romancière imagine des figures qui ne sont pas toutes conformes au modèle de la mère traditionnelle, cisgenre et hétérosexuelle, qui a donné naissance à un ou plusieurs enfants : elle fait entendre une dizaine de femmes quelques jours avant la fête de naissance d'une nouvelle-née au prénom mythique d'Ève : il y a Nicole, sa grand-mère, Jamila, sa nourrice, Corinne et Kenza, les

meilleures amies de sa mère et aussi ses tantes et ses cousines... Chacune s'exprime à la première personne du singulier, ce qui offre à l'autrice d'explorer un panel de féminités, de maternités et autant de moments d'intimité. Amis, maris, amants ou collègues, Greg, Yann, Frédéric... sont les figures masculines qui gravitent autour de ce gynécée composite. Dans les portraits de mères, le corps est appréhendé comme un objet biologique et un instrument de reproduction, mais aussi comme une entité investie d'une dimension subjective, désirante et intime, qui peut être un espace de liberté personnelle. La romancière choisit ses personnages à des étapes de « nœuds phénoménologiques » (Froidevaux-Metterie 2018, 89) et en examine les contradictions inhérentes. Elle impose le constat selon lequel, malgré l'acquisition de droits concernant la maîtrise de leur fécondité et leur présence dans la sphère sociale et professionnelle, les femmes restent définies par l'assignation à leur sexe, demeurent freinées dans leur émancipation par la possibilité d'être mère. De fait, pour l'écrivaine, ce qui définit le corps féminin, c'est vraiment sa condition de disponibilité qui le rend appropriable et susceptible de subir des violences. Elle inclut donc les femmes cis- et trans- lorsque, sans le biologiser sans l'essentialiser, elle pense le corps sexué féminin : « Les femmes se voient ainsi signifier dans leur chair qu'elles sont des êtres de transformation, de transition, jamais assurés d'une identité stable et irrémédiablement façonnés par la perspective de la dégénérescence et de la perte. » (Froidevaux-Metterie 2012, 192)

La romancière anime des féministes transgénérationnelles, logiquement porteuses de combats différents. Stéphanie incarne la parentalité nouvelle puisqu'elle a eu un enfant grâce à une PMA réalisée à Barcelone grâce à un don de sperme anonyme. Elle a fait le choix d'une famille monoparentale et a désigné Greg, en couple avec un homme, comme le père de sa fille. Porte-parole d'un renouveau dans la lutte contre le patriarcat, Kenza adopte une position anti-hétéronormative en assumant sa sexualité gay et en réclamant l'extension des droits procréatifs aux couples homosexuels...

Quant à Richeux, elle aborde différemment la figure de la mère incarnée et sexuée. Dans *Jours de naissance* (2023), le récit autobiographique bref et lumineux consacré à la venue au monde de sa seconde fille, elle fait de l'arrivée du bébé, qu'elle présente sous la forme féminisée de « bébé » (Richeux 2023, 30), l'axe d'une réflexion existentielle. Avec le souhait de

relégitimer la maternité, la romancière tente de penser le corps enceint en mettant au jour ses ressentis, ses émotions, ses réflexions. Oscillant entre la hâte et la crainte, elle retrace les émotions de ces « jours de naissance » éponymes qui ont suivi la date supposée du terme de sa grossesse.³ Pleine d'une joie inquiète, elle n'omet pas la douleur des parturientes, obsédante et redoutée, parfois utilisée comme échelle de gradation de la souffrance physique et psychologique. Cette malédiction divine⁴ dans les civilisations judéo-chrétiennes, Richeux l'a déjà éprouvée lors de son premier accouchement; elle parle de « [...] la réminiscence d'une douleur si forte que l'on peut s'y perdre et craindre d'y mourir » (Richeux 2023, 19). Sa maternité lui offre de faire de l'intime une matière théorique lorsqu'elle se confronte au témoignage de femmes sur les interruptions spontanées de grossesses (lesdites « fausses couches »), les violences obstétricales et la mortalité maternelle. « Plus ces femmes parlaient, plus je me disais que leurs paroles manquaient au monde et plus je pensais que cette parole manquait aux hommes [...] Être enceinte était une chose, être désormais pleine de ces récits en était une autre » (Richeux 2021, 124). « À mi-chemin entre la théorie critique et l'autobiographie, l'autothéorie écrite par des femmes se veut une approche alternative à la transmission de l'expérience et de la connaissance » (Savard-Corbeil 2023); elle est mobilisée à plein pour faire des romans des espaces de réflexion collective sur les oppressions patriarcales historiques, la médicalisation des accouchements, les dynamiques de genre et l'évolution du statut normatif de la maternité au XXI^e siècle.

³ Dans le Préambule intitulé « Un beau jour de mai 2006 » d'*Un si gros ventre*, Froidevaux-Metterie relate une semblable expérience avec la naissance de son second enfant.

⁴ La Bible fait référence à la douleur de l'accouchement dans la *Genèse* lorsque Dieu parle à Ève après qu'il l'a chassée du Paradis. « IL dit à la femme : « Je multiplierai grandement tes douleurs et tes grossesses; c'est dans la douleur que tu enfanteras des enfants » ».

3. La maternité aujourd'hui : au-delà des normes sociales

Pour un certain nombre de féministes actuelles, la grossesse demeure une expérience féminine incontournable, valorisée entre toutes : « [...] donner la vie, c'est fantastique. La propagande «pro maternité» a rarement été aussi tapageuse. [...] Sans enfant, pas de bonheur féminin, mais élever des gamins dans des conditions décentes sera quasi impossible. Il faut, de toute façon, que les femmes se sentent en échec. » (Despentes 2006, 23-24).

Synthétisant l'exposé de l'ouvrage *Un corps à soi* (2021), Froidevaux-Metterie pose, quant à elle, que « l'enfant est le compagnon imaginaire des femmes, qu'elles en aient ou pas » (Froidevaux-Metterie 2012) et donne la parole à Corinne, nullipare qui voit son amie de toujours devenir mère. La frustration de ne pas pouvoir vivre l'expérience de la maternité est profonde chez ce personnage alors que jusqu'à présent, tout son être⁵ affirmait le refus de la conjugalité et de la maternité comme injonctions obligatoires. La philosophe illustre d'autres tensions ressenties par les mères des générations passées avec la figure acariâtre de Nicole pour laquelle enfantement et éducation des enfants furent non un désir mais une contrainte, « faite d'épuisement, de frustration, de solitude, voire d'aliénation avec son cortège de culpabilité » (Badinter 2011, 13) : un sacrifice. Naître fille sous l'égide de Nicole, « la furie », « la gorgone » (Froidevaux-Metterie 2023, 27, 40), a contraint Stéphanie à subir « la litanie haineuse » (Froidevaux-Metterie 2023, 25) tissée de déconsidération et d'insultes et à se dresser contre la préférence familiale portée sur les enfants mâles. « Seconde fille, encore une fille, misère de fille. J'aurais dû m'appeler Stéphane, ce sera Stéphanie, après Laurence (qui aurait dû s'appeler Laurent) et avant Lucie (qui aurait dû s'appeler Lucas). La ronde de la malédiction féminine était scellée » (Froidevaux-Metterie 2023, 25).

Fidèle à sa démarche scripturale,⁶ Richeux extrait de son existence les biographèmes les plus bouleversants. Née en 1984, la romancière appartient, en effet, à une génération de femmes qui désirent se ressaisir de

⁵ Sur le refus de procréer, l'on consultera Ferdulis Zita Odome Angone 2022.

⁶ Dans *Climats de France* (2017), Richeux revenait sur l'immeuble familial de Meudon-la-Forêt dans lequel elle a passé ses jeunes années (Richeux 2021, 183-184).

savoir-faire ancestraux sur la gestation et l'accouchement. À partir d'un récit de soi, l'autrice théorise son expérience de la maternité, commente les liens qui se tissent avec l'enfant dès les premières minutes après la délivrance et les confronte aux luttes féministes contemporaines et à certains témoignages plus anciens. Inspirée par l'histoire et la sociologie des femmes, *Sages femmes* rappelle qu'à partir du XVIII^e siècle, la médicalisation de la grossesse et de l'accouchement, portée par l'esprit des Lumières, a impliqué une forme de contrôle sur le corps féminin. Si la présence d'accoucheuses et de commères, aussi qualifiées de marraines, au chevet des mères, s'est lentement estompée dans les hôpitaux et les maternités, elle est aujourd'hui de nouveau privilégiée : « On prononce le nom des sage-femmes exactement comme des sésames [...] ce sont elles qui ouvrent le chemin. » (Richeux 2023, 42) Comme Inès et Pakisa lors de la naissance de Suzanne (Richeux 2021, 152), les doulas⁷ de la Maison de naissance, guident la narratrice vers l'état d'amollissement et d'abandon nécessaire « pour que le corps soit au maximum de son art de faire naître un enfant. » (Richeux 2023, 47) Le souhait de se réapproprier sa corporalité en se tournant vers des pratiques naturelles ou anciennes qui ont survécu dans les cultures populaires est un acte politique, une attente de voir la société française octroyer différents types d'accompagnements à la naissance. Il s'agit de garantir aux mères la possibilité de se sentir maîtresses de leur expérience de naissance, de ne pas être réduites à des corps passifs mais au contraire d'être actrices dans un processus aligné sur des besoins physiques et émotionnels nés de la modernité émancipatrice : « Ton corps, c'est ton corps, ton utérus qui se contracte, ça reste sa force à lui [...] Sans me faire de leçon, sans marcher sur mes terres, elle me ramène à moi [...] je fais de la place à un monde inconnu. Je m'élargis pour le passage. » (Richeux 2023, 50) La romancière prête sa plume aux paroles tues ou minimisées, voire péjorées, afin de conformer l'expérience de l'accouchement à des normes sociales qui privilégiaient la rapidité, l'efficacité et la minimisation de la douleur au lieu d'encourager l'écoute des besoins et des désirs de la mère en devenir. Elle rend hommage à toutes les sages femmes, avec et sans trait d'union, en tant que représentantes d'un savoir ancestral, symbolique et identitaire. La naissance se nimbe d'une aura singulière.

⁷ Le mot vient du grec « doulê », qui signifie *servante*.

Donner la vie est décrit comme une expérience transformatrice et mystique, au cours de laquelle le corps agit d'une manière qui échappe à la compréhension rationnelle. « Je pense aux forces sismiques qu'il faut déployer pour faire naître un enfant. » (Richeux 2023, 56) La par-turition n'apparaît donc pas seulement tel un acte physique, mais aussi comme un passage symbolique qui libère une force intérieure, dans un moment où la frontière entre l'humain et le primitif se brouille. « [...] je ne fais rien que je connaisse. Mon corps prend la relève avec un savoir qui m'échappe. » (Richeux 2023, 74) Le corps maternel se fait lieu de mémoire. En outre, le chimérisme récemment dévoilé par les recherches sur l'ADN, c'est-à-dire la cohabitation de cellules génétiquement différentes dans un même organisme, confère à « toutes les personnes qui ont été enceintes, même trois semaines, même sept jours » un prestige différentiel que la romancière tient à souligner : « À ce jeu-là, nous sommes toutes des monstres, hybrides et plurielles, à jamais altérées. J'adore l'idée. » (Richeux 2023, 22-23) Comme Froidevaux-Metterie, Richeux pose ouvertement la question de la considération de la parole et du désir des femmes, qui est un enjeu social et plus encore politique : un projet global de transformation de la société.

4. Être mère : un « état de femme »⁸ entre intime et politique

Souvent réduite à une « fonction thérapeutique » (Gefen 2017, 9), l'écriture sur une figure maternelle ou sur sa propre maternité possède pourtant une résonance flagrante entre l'intime et le politique. Aussi la forme polyphonique et diffractée de *Pleine et douce* offre-t-elle à son autrice de témoigner pour un autrui concret et incarné, de sentir et de relier les femmes les unes aux autres : « Je ne voudrais pour rien au monde endurer les charges immémoriales de la domesticité féminine, mais je ne suis pas pour autant lesbienne et je ne crois pas que cela puisse se décider. C'est le principe même du couple qui me débecte en fait » (Froidevaux-Metterie 2023, 32), déclare Stéphanie. La teneur autothéorique repositionne le sujet dans le réel contemporain sans jamais nier que le féminin ren-

⁸ Heinrich 1996.

voie assurément à un rapport à soi, aux autres et au monde qui passe *nécessairement* par le corps et qui est déterminé par lui. Ce procédé permet de comprendre que les expériences intimes sont inséparables des contextes politiques qui les influencent. Le roman offre de considérer le corps féminin comme espace d'« implication »⁹, non en vue de la mise en place d'une politique d'égalité homme-femme mais bien d'un tournant féministe visant à instaurer un nouvel ordre social, en rupture avec la hiérarchisation genrée pluriséculaire.

Richeux procède selon cette même appréhension qui libère la voix théorisante de toute prétention à la neutralité ou à l'objectivité. Entre autobiographie et fiction, son roman est marqué par une hybridité générique : il est autant une enquête archivistique et généalogique, relevant autant de l'écriture de soi¹⁰ qu'une méditation fictionnelle, poétique et philosophique sur la filiation et la maternité. Trois ans après avoir accouché de Suzanne, la narratrice partage les circonstances de sa conception en interprétant une somme de signes, de rêves et de coïncidences sous l'égide des paysages et des légendes de Bretagne. Quand elle découvre que ses ascendantes, Marie-Julie, Ernestine et Madeleine, ont toutes donné naissance à des filles sans être mariées, elle reprend le fil de son passé, décidée à creuser secrets, mensonges et omissions comme autant de mystères à percer autour des « filles-mères » :

[...] il fallait avoir été fille pour être mère, des filles devenues mères, nous l'étions toutes, toutes celles qui avaient fait ce choix [...] Je visualise l'expression à la verticale, une cascade de mots dominos [...]

Fille,

mère,

fille,

mère,

fille,

mère,

fille

[...] Toutes les mères étaient des filles-mères. On annulait la malédiction si l'on verticalisait les mots [...]. (Richeux 2021, 77)

⁹ La littérature impliquée est une expression forgée par Blanckeman 2015.

¹⁰ « Il n'y a donc pas de soi sans fiction » : Marie Richeux cite la préface à la traduction des *Aveux* de Saint-Augustin (Richeux 2021, 165).

De fouilles archivistiques en lectures et entretiens, l'autrice se lance sur les traces de ses aïeules et, à travers elles, appréhende les conditions de vie de ces mères stigmatisées, la transmission entravée des enfants illégitimes, le rôle des couvents et des congrégations religieuses, l'utilisation des tours d'abandon, l'absolue précarité des femmes non-mariées et le recours aux travaux d'aiguille comme moyen de subsistance... Le récit d'enquête sur son antériorité lui offre d'esquisser une histoire de la condition maternelle depuis le mitan du XIX^e siècle grâce à laquelle elle s'attarde sur les mères conspuées comme des « ventres maudits » (Richeux 2021, 81) traumatisées et violentées : « [...] même quand on savait que la mère n'en voulait pas ; on lui collait de force l'enfant au sein. Quand il fallait les séparer, on arrachait le nouveau-né du corps de la femme. On lui faisait payer, mais quoi ? » (Richeux 2021, 58-59) Grâce au tressage de ces rappels historiques à ses souvenirs d'enfance parmi lesquels se trouvent des visites à l'hôpital parisien Lariboisière en compagnie de sa tante qui y travaillait comme sage-femme (Richeux 2021, 55-56), l'autrice s'interroge sur ce qu'« être du côté des mères » a signifié au fil des décennies.

Par un resserrement phénoménologique, elle se concentre sur les arts de l'entrelacement et du nœud : c'est effectivement par la transmission des savoirs et des valeurs associés à cette activité exercée jadis par ses aïeules que Richeux a choisi de démêler l'écheveau de son propre lignage maternel au moment d'entrer à son tour dans la lignée immémoriale des mères. Elle réfléchit l'idée de tisser, d'entretisser, de trouver un moyen de d'entremêler l'histoire des femmes et la sienne, le passé et le présent, la figure de la mère et de la fille. Son roman rend hommage aux gestes féminins traditionnels érigés en activités exemplaires pendant des siècles. « Tisser, penser, donner naissance » (Richeux 2021, 135). L'abondant étiolement citationnel¹¹ renvoie à Pénélope ou à Andromaque, aux Parques ainsi qu'aux récits de vie minuscules. « Je mettais mes pas dans leurs histoires. Je brodais pour combler les trous qu'il manquait. J'inventais s'il fallait. Le travail devenait tissage. » (Richeux 2021, 134-135) Dépréciées

¹¹ En fin de volume, se trouve la liste des emprunts, citations (Richeux 2021, 195) qui vont de la Bible à Prévert, en passant par René Char et des ouvrages historiques, notamment un livre sur la broderie des courtépintes datant du XIII^e siècle.

et dévalorisées à travers les âges, les activités liées à l'intime et au corps ont été une sorte de basse continue de la féminité : « Si on les méprise, c'est précisément parce qu'ils ont été le domaine réservé des femmes : dès qu'un secteur d'activité se féminise, il perd de sa valeur. » (Coste 2024) Revalorisant le matrimoine mal connu de la domesticité, la romancière l'appréhende dans un décryptage des structures de pouvoir, à l'aide de données sur des mécanismes sociaux, principalement la sexualité hors mariage et les maternités problématiques. Les brodeuses du Moyen-Âge, les carmélites du XIX^e siècle autant que les filles-mères indigentes trouvant dans l'aiguille de quoi subsister conduisent l'écrivaine à se saisir du travail de Sheila Hicks et Ouassila Arras, qui, dans la lignée d'Annette Messager ou de Ghada Amer, extraient des travaux ancestraux de filage, de tissage, de raccommodage et de broderie, invisibles et insignifiants, une incroyable puissance symbolique (Richeux 2021, 45-52 ; 167-168). L'utilisation des techniques de broderie traditionnelles pour la défense du féminin leur est évidente tant elle possède une visée subversive, de l'ordre de la protestation dans laquelle l'aiguille n'est plus l'attribut d'une figure opprimée, mais un moyen d'expression personnelle, politique et artistique. Pour son *modus scribendi*, Richeux prend acte de ces pratiques dans lesquelles « la quenouille et le fuseau représentent les femmes » (Mousnier-Longpré 2023), en particulier parce que les aspects populaires, subversifs, voire maléfiques, la fascinent. Elle met au jour la sagesse des femmes à la couture et en redécouvre la valeur de résistance à l'oppression. L'épilogue du roman est consacré à tresser les éléments que la narratrice a rassemblés comme aboutissement à la gestation de sa seconde fille : rêves, chansons, rencontres, lectures, souvenirs de l'attente des naissances, récits de vies anonymes... deviennent « brins de paille, brins de laine » (Richeux 2021, 189) à tisser. Richeux clôt son roman sur l'annonce de son récit à venir, *Jours de naissance*, dans lequel, s'épanchant sur sa seconde maternité, elle interroge encore le mystère des naissances. Croiser son histoire personnelle avec celles d'autres femmes et pratiquer l'autoréflexion deviennent les outils d'une écriture de soi qui vise à produire une forme de connaissance, entre subjectif et objectif, entre soi et les autres, entre intime et politique.

5. Conclusion

Camille Froidevaux-Metterie et Marie Richeux sont deux romancières contemporaines qui utilisent leur vécu personnel et la narration intime pour réinterroger les thèmes universels du passage du temps sur le corps procréateur et des liens intergénérationnels. Semi-fictionnel et nourri de témoignages colligés par la philosophe, *Pleine et douce* accueille une réflexion féministe incarnée, où l'expérience intime sert de base à une exploration collective de la condition des femmes. À l'instar de *Sages femmes* de Marie Richeux, le premier roman de Froidevaux-Metterie offre plusieurs ancrages à la phénoménologie de l'âge de l'émancipation féministe : exploitées dans leur diversité, les expériences individuelles deviennent des outils de compréhension des dynamiques féministes intergénérationnelles à l'œuvre aujourd'hui. Dans cette optique, avec *Jours de naissance*, Richeux transforme à son tour sa propre expérience de la maternité en un espace réflexif. Son ressenti devient un point d'accès à une exploration originale de la corporalité maternelle et sororale. Conjuguant l'introspection, le questionnement social et l'analyse archivistique, elle propose une sagesse de l'enfantement à l'usage de ses contemporains sous la forme d'un *vade-mecum* poétique, à la fois sensible et érudit.

Par leurs différences stylistiques et leur hybridité narrative, ces deux écrivaines nous convainquent absolument que, selon l'expression de Delphine Coulin, « [p]our raconter les femmes, il faut combler les blancs, écrire un roman » (Dupays 2021).

Bibliographie

- Angone, Ferdulis Zita Odome (2022) : « Mises en fiction du non désir de maternité », in : *Revue critique de fixXion française contemporaine* 24, <http://journals.openedition.org/fixxion/2454> [4 décembre 2024].
- Badinter, Élisabeth (2011) : *Le Conflit, la femme et la mère*, Paris : Le livre de poche.
- Blankeman, Bruno (2015) : « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », in : Brun, Catherine/Schaffner Alain (dir.) : *Des écritures engagées aux*

écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles), Dijon : Presses Universitaires de Dijon, 161-169.

Coste, Sophie (2024) : *Gestes de femmes*, Paris : Philippe Rey.

Despentes, Virgine (2020) : *King Kong Théorie* (2006), Paris : Le livre de poche.

Dupays, Stéphanie (2021) : « Delphine Coulin et Marie Richeux : « Parler des femmes qui ont fait de tout petits pas de côté », in : *Le Monde*, 30 octobre 2021, https://www.lemonde.fr/livres/article/2021/10/30/delphine-coulin-et-marie-richeux-parler-des-femmes-qui-ont-fait-de-tout-petits-pas-de-cote_6100454_3260.html [17 août 2024].

Fournier, Lauren (2021) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.

Froidevaux-Metterie, Camille (2012) : « L'expérience du féminin. Le corps, soi et les autres », in : *Études* 9, 187-197, <https://doi.org/10.3917/etu.4173.0187>.

Froidevaux-Metterie, Camille (2018) : « Qu'est-ce que le féminisme phénoménologique? », in : *Cités* 73-1, 81-90.

Froidevaux-Metterie, Camille (2021) : *Un corps à soi*, Paris : Points.

Froidevaux-Metterie, Camille (2023) : *Un si gros ventre. Expériences vécues du corps enceint*, Paris : Stock.

Froidevaux-Metterie, Camille (2023) : *Pleine et douce*, Paris : Sabine Wespieser.

Gefen, Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Corti.

Heinich, Nathalie (1996) : *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris : Gallimard.

Hertrampf, Marina Ortrud M. (dir.) (2024) : *Mater Genetrix. Les images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française*, Berlin : De Gruyter.

Mousnier-Lompré, Jeanne (2023) : « « Tomber en quenouille » : brodeuses, tisseuses et fileuses dans les traités de défense et d'éducation des femmes de la fin du Moyen Âge », in : *Motifs* 7, <https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=1030> [4 février 2025].

Richeux, Marie (2021) : *Sages femmes*, Paris : Sabine Wespieser.

- Richeux, Marie (2023) : *Jours de naissance*, Paris : Sabine Wespieser.
- Savard-Corbeil, Mathilde (2023) : « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », in : *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27, <http://journals.openedition.org/fixxion/13271> [15 décembre 2024].
- Viart, Dominique/Bruno Vercier (2009) : *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris : Bordas.
- Volland, Hannah (2023) : « L'écriture de soi comme forme de connaissance », in : *Revue critique de fiXXion française contemporaine* 27, <https://journals.openedition.org/fixxion/13456> [23 juin 2025].
- Young, Iris Marion (2005) : *On Female Body Experience. Throwing Like a Girl and Other Essays*, Oxford : Oxford University Press.

**Formes de maternité dans l'écriture
autosociobiographique**

Elisa Bricco

Grandir dans les années 70 : l'effet maternel en question

Cette étude explore l'écriture autobiographique à travers six œuvres d'autrices contemporaines (2011-2022), analysant comment ces récits dévoilent des situations problématiques vécues dans l'enfance, souvent liées à la révolution sexuelle post-Mai 68. Les autrices, issues de milieux bourgeois, décrivent des mères égoïstes, indifférentes, voire abusives, reflétant les contradictions d'une époque où la libération des mœurs a parfois sacrifié le bien-être des enfants. Les récits révèlent des abus, des incestes, et une confusion des rôles familiaux, exacerbés par un climat social complaisant. Les mères, souvent jeunes et seules, incarnent les tensions entre émancipation féminine et responsabilités maternelles, dans un contexte où les structures sociales manquent de soutien. Ces œuvres, publiées après #MeToo, offrent un témoignage collectif sur les dérives d'une liberté mal encadrée, tout en interrogeant la frontière entre témoignage et délation. L'écriture y devient un outil d'émancipation, permettant de rendre universelles des expériences individuelles et de questionner les normes sociales. Ces récits s'inscrivent dans une démarche autosociobiographique, éclairant une période historique et ses conséquences sur les générations suivantes.

1. Avant-propos

« Je sens l'écriture comme une transsubstantiation, comme la transformation de ce qui appartient au vécu, au « moi », en quelque chose existant en dehors de ma personne. [...] Mais cette transsubstantiation ne s'opère pas d'elle-même, elle est produite par l'écriture, la manière d'écrire, non en miroir du moi mais comme la recherche d'une vérité hors de moi. » (Ernaux 2003, 112-113) Ces lignes extraites de *L'Écriture comme un couteau* introduisent mon propos parce qu'elles mettent en dialogue l'écriture autobiographique avec la réalité extérieure au sujet. Les deux éléments sont partagés par les textes du corpus que j'étudierai, six livres écrits entre 2011 et 2022 par des écrivaines. Cet article entend proposer une réflexion sur les effets recherchés lorsque l'écriture autobiographique comporte le dévoilement de situations qui peuvent être perçues comme

problématiques, surtout par les individus impliqués dans les événements racontés.

La citation d'Annie Ernaux me permet aussi de présenter l'une des hypothèses de travail consistant dans l'application de l'approche autoso-cibiographique aux écrivaines et aux textes étudiés. En effet, il s'agira de vérifier si les textes pris en examen présentent une réalité qui peut être située dans un contexte plus ample que celui du simple récit autobiographique, donc s'il est possible de subsumer des circonstances générales, rendant les faits racontés situables dans une certaine époque, une situation sociale particulière, un moment historique précis.

Deux autres remarques préalables me semblent utiles pour circonscrire l'objet de mon étude: la première concerne la notion d'écriture impliquée (Viart 2006; Blanckeman 2013), qui peut être aussi appliquée aux témoignages présentés plus loin, que l'on peut considérer comme des exemples, comme des relations d'expériences servant, le cas échéant, pour jeter une nouvelle lumière sur une époque, une situation, un personnage. Les limites entre le témoignage comme implication et le témoignage comme délation sont très faibles et souvent difficiles à cerner; dans ma lecture, je pencherai pour la première possibilité, ainsi que propose Rana Baroud, pour qui «une écriture impliquée témoigne souvent d'[un] appel à faire communauté» (Baroud 2019, 133). Je considérerai donc les témoignages comme des appels à faire communauté pour dépasser les impasses de la relation familiale. La seconde mise au point concerne l'opportunité de lire certains textes – souvent taxés de non-littéraires et à scandale – dans le cadre d'une étude universitaire sur la littérature contemporaine. Sur ce point, Rana Baroud mentionne les caractéristiques de «accessibilité formelle» et de la «lisibilité maximale» des textes aptes à «renforcer l'impact de l'ethos et du pathos du récepteur» (Baroud 2019, 133). Je me concentrerai sur cet aspect de la communication textuelle, car les livres pris en examen ont été publiés par des éditeurs importants dans des collections littéraires. Cela n'est pas forcément la marque d'une littérarité extrême, d'un style certain et d'une valeur intrinsèque; pourtant l'emplacement éditorial situe ces ouvrages dans un contexte spécifique du marché du livre, me consentant de ne pas me pencher sur leur substance linguistique.

2. Le corpus – motivation du choix

Mon étude se base sur la lecture de sept livres de six autrices : *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan (2011), *Tout cela n'a rien à voir avec moi* (2016) et *La Vie clandestine* de Monica Sabolo (2022), *Innocence* de Eva Ionesco (2017), *L'Effet maternel* de Virginie Linhart (2020), *Le Consentement* de Vanessa Springora (2020) et *La Familia grande* de Camille Kouchner (2021). Tous ces textes relatent des témoignages autobiographiques concernant l'enfance et la jeunesse des autrices, et sont parus dans l'espace de dix ans. Cette plage temporelle me permettra de mettre le corpus en relation avec l'événement #MeToo qui se situe presque au milieu de la décennie.

Ces récits de témoignage racontent des situations qui ont eu lieu dans l'enfance des protagonistes, qui s'est développée après Mai 68. Mon hypothèse est que ces enfants ont été les victimes collatérales de la révolution sexuelle qui s'est développée dans les années soixante et soixante-dix, dans un milieu social circonscrit, celui de la bourgeoisie aisée, pour la plupart parisienne.

Tous ces ouvrages ont des traits en commun : ils sont écrits à la première personne ; deux écrivaines décident de témoigner après la mort de leur mère : Delphine de Vigan et Camille Kouchner réfléchissent sur le fait que leurs témoignages pourraient engendrer des conséquences négatives dans leurs familles. Le doute plane sur presque tous les récits ; Delphine de Vigan par exemple s'interroge sur la légitimité de son acte d'écriture :

Ai-je le droit d'écrire que ma mère et ses frères et sœurs ont tous été, à un moment ou un autre de leur vie (ou toute leur vie), blessés, abîmés, en déséquilibre, qu'ils ont tous connu, à un moment ou un autre de leur vie (ou toute leur vie), un grand mal de vivre, et qu'ils ont porté leur enfance, leur histoire, leurs parents, leur famille, comme une empreinte au fer rouge ? (de Vigan 2011, 156)

Malgré les doutes, la nécessité de comprendre le passé est plus forte que la crainte de faire du mal, de rompre des équilibres, de se brouiller avec les autres membres de la famille, et ce choix est partagé par les autres écrivaines. Camille Kouchner combat par exemple contre la facilité trompeuse du silence : « Me taire, j'ai toujours su le faire, mais continuer à tous les rassurer, c'est devenu difficile à accepter. » (Kouchner 2021, 140) Pour Virginie Linhart, qui a besoin de comprendre le comporte-

ment de sa mère pendant son enfance et son adolescence, « [l']écriture n'est en rien un remède, c'est un instrument d'émancipation » (Linhart 2020, 218), c'est une manière pour saisir la vérité qui se dérobe, pour rendre ses expériences universelles en les partageant avec son lectorat : « [...] il y a de l'universel, j'en suis certaine, dans mon cheminement » (Linhart 2020, 218).

Monica Sabolo, qui commence à écrire après la mort de son père, construit deux fois des dispositifs textuels binaires : dans le premier, *Tout cela n'a rien à voir avec moi*, elle alterne le récit d'une aventure amoureuse malheureuse avec celui de son destin d'enfant naturel, adoptée à trois ans par son père, lequel, découvre-t-on à la fin du livre, a abusé d'elle. Quelques années plus tard, dans *La Vie clandestine*, elle compose encore une double narration avec un récit prétendument documentaire sur l'histoire d'Action directe qu'elle cherche à reconstituer, qu'elle l'alterne avec celui de son enfance, bien plus étoffé et riche en détails que le premier. Elle y développe notamment le récit de la vie avec son père adoptif, avec lequel elle était restée vivre après la fuite et l'abandon de sa mère.

3. Quelle figure de mère trouve-t-on dans ces textes ?

Le dernier texte du corpus est celui qu'Eva Ionesco consacre au récit de son enfance. Sa mère, la photographe Irina Ionesco, l'a portraiturée depuis son plus jeune âge dans des positions et accoutrements que l'on peut qualifier de pornographiques. On peut affirmer qu'elle a abusé de son corps en l'exposant et en l'exploitant, qu'elle lui a volé son enfance. Le texte *Innocence* – et tous les autres pris en examen ici – peut être considéré comme une sorte de documentaire sur l'ambiance d'une période et d'un milieu social très particulier, une sorte d'« entre-soi » de la grande bourgeoisie parisienne, où on ne se souciait pas trop des enfants, on les considérait comme des fardeaux avec lesquels il fallait composer. En général, les portraits des mères qui ressortent de ces récits dénoncent des femmes insouciantes, égoïstes, peu attentives aux nécessités de leurs enfants, intéressées par elles-mêmes. Cette image de la mère est aux antipodes de celle de la mère bourgeoise et au foyer telle qu'elle a été proposée par la littérature, ainsi que l'a pointé Marina Ortrud Hertrampf

dans l'introduction du volume *Mater Genetrix*, en mettant en lumière une aporie :

la période suivant la Seconde Guerre mondiale [...], avec le mouvement féministe et la libération sexuelle, a massivement modifié l'image de la femme et a amorcé le processus de dissolution de la famille nucléaire. Il est intéressant de constater que ces changements culturels et historiques [...] ne se reflètent pas nécessairement dans la production littéraire de ces moments historiques et que les rôles traditionnels du discours occidental bourgeois sur la femme et la mère perdurent jusqu'à aujourd'hui en tant que phénomène de longue durée. (Hertrampf 2024, 2)

Il est intéressant de constater que ce sont des récits parus au XXI^e siècle qui mettent en question cette image rassurante.

Dans ces récits la famille est dysphorique et ne correspond pas à la « configuration du « roman familial » [qui] est presque partout la même : celle, stéréotypée, du trio œdipien : le père, la mère et le fils » (Coyault 2024, 98). Dans ces récits rétrospectifs sur les années 70 et 80, les mères sont jeunes, seules, divorcées, filles-mères, aux prises avec le quotidien, le travail, l'organisation et le soin des enfants. Elles doivent composer avec les problèmes d'argent, avec le manque de temps et avec une société qui les stigmatise, ne les comprend ni ne les aide. Il s'agit donc de figurations de mères différentes qui peuvent être mises en relation avec l'identification que Catherine Siguret a opérée de douze modèles de la mère négative : « la mère narcissique, psychotique, outrancière, égoïste, informe, répudiante, dépressive, indifférente, sadique, folle, malade, divisée » (Coyault 2024, 97). Les mères racontées dans les récits de mon corpus peuvent entrer dans cette configuration au négatif, souvent avec des nuances :

Chacune à leur manière, les mères dont nous parlons ici n'ont pas reconnu leurs enfants, en les tenant à l'écart d'elles, en les prenant pour des objets, des faire-valoir, des défouloirs ou des singes savants, en ne les regardant pas, en les laissant construire par d'autres, en ne les entendant pas, et en les giflant parfois. Tous les enfants qui ont été soumis à ce traitement précoce se sont sentis orphelins de mère de son vivant. (Siguret 2013, 1)

La mère de Delphine de Vigan est psychotique, narcissique ; celle d'Eva Ionesco est répudiante, égoïste, narcissique, indifférente, sadique ; celle de Monica Sabolo est dépressive, égoïste, indifférente, répudiante ; celle de Virginie Linhart est égoïste, narcissique, indifférente, répudiante, dépressive ; celle de Camille Kouchner est égoïste, narcissique, indif-

férente, répudiante; et celle de Vanessa Springora encore égoïste, narcissique, indifférente. Je propose de les rassembler dans une macro-catégorie, celle de la jeune mère bourgeoise et cultivée à l'époque de la révolution sexuelle.

4. L'empreinte de la révolution sexuelle

Les six autrices ont plus ou moins le même âge et elles ont vécu leur enfance dans des contextes aisés à Paris – sauf Monica Sabolo qui a vécu à Lausanne –, et leurs mères étaient très jeunes au moment de leur naissance. Deux d'entre elles étaient des filles-mères, les autres ont divorcé très tôt; souvent elles se sont remariées, ou ont vécu avec d'autres hommes; les enfants sont presque toujours restés avec leurs mères, sauf Eva Ionesco qui vivait avec sa grand-mère, Monica Sabolo qui est restée avec son père lorsque sa mère a quitté le domicile conjugal, et Delphine de Vigan qui, après avoir vécu avec sa mère, à la suite d'une crise psychotique de cette dernière, est accueillie chez son père. Dans presque tous les cas, il me semble que les mères évoquées dans ces récits sont des victimes de la période qu'elles ont vécue: elles font face, assument et cherchent à se débrouiller face à de nouvelles injonctions sociales.

Dans son ouvrage de référence sur la représentation de la maternité dans la culture populaire, Ann Kaplan se penche sur la «postmodern mother» (Kaplan 1992, 26), qui a profité de la libération sexuelle, des acquis des revendications féministes et de la possibilité de sortir du foyer pour travailler à temps plein, mais qui a dû faire les comptes avec une réalité sociale qui n'était pas encore prête à ces changements: «[...] various feminist interventions, as they occurred from 1960 to 1980, are partly responsible for the current changes in women's actual institutional situations. But modern capitalism has found ways to co-opt, integrate and thereby subtly reverse the very interventions that have benefited women, thus putting them into question.» (Kaplan 1992, 234) La réalité économique n'a pas amélioré la situation; ainsi les mères se trouvent dans une impasse et sont contraintes de faire face aux situations et aux difficultés comme elles le peuvent, en comptant pour la plupart du temps uniquement sur leurs ressources personnelles. Ce problème a été bien décrit par la sociologue Meryle Mahrer Kaplan, citée par Ann Kaplan: «As mid-

dle-class women have increasingly entered the professions in the wake of 1960s movements, and as women intellectuals and artists have increasingly made scholarship and artistic creation their main goals in life, so for the historical female subject, it has become more and more difficult (and perhaps undesirable) to develop and retain an identity as «mother» (Kaplan, 1991) » (Kaplan 1992, 235).

Dans la continuité de ces constats et à partir d'un point de vue inversé, celui de l'enfant, dans *L'autre héritage de 68*, l'historienne Malka Marcovich se penche sur les excès de l'après 68 et enquête sur le terrain où la révolution sexuelle a pu s'enraciner et sur les conséquences que cela a engendrées. En tant que fille ayant grandi dans cette période, elle veut «lever le voile des dérives d'une fausse «liberté»» (Marcovich 2018, 2), en examinant plusieurs situations. La première concerne la relation avec le corps, notamment celui de l'enfant : «la nudité [considérée] comme symbole de la pure liberté» (Marcovich 2018, 21), qui s'accompagne avec l'«appropriation et l'exhibition symbolique de l'intimité de l'enfant par les adultes» (Marcovich 2018, 22). L'exemple qu'elle utilise est celui d'Eva Ionesco : «La photographe Irina Ionesco a trouvé le bon filon. On s'extasie devant ses photos sulfureuses et transgressives. Elle doit sa gloire à l'univers «incestuel» qu'elle fabrique autour de sa fille» ; et elle continue : «Par le truchement de la photographie, le corps de l'enfant devient œuvre d'art et entière propriété du créateur, artiste ou photographe. Le rapport de domination est d'autant plus fort que le parent se pose en propriétaire du corps de l'enfant.» (Marcovich 2018, 29) À son avis, ce manque de respect de l'intimité des plus jeunes engendre chez ces derniers un régime de confusion totale, qui rendra très difficile de «construire [le] territoire de l'intime» (Marcovich 2018, 29). Dans ce contexte, se développent les abus sexuels sur les enfants, dans une ambiance sociale qui les éloigne du stigmate du péché, et, par conséquent, les laissent toujours impunis. Dans les textes du corpus, les autrices rendent compte d'incestes (*Rien ne s'oppose à la nuit*, *Familia grande*, *Tout cela n'a rien à voir avec moi* et *La vie clandestine*), et de relations incestueuses comme celle dénoncée par Vanessa Springora et par Virginie Linhart, qui a été presque obligée par sa mère à avoir une relation amoureuse avec son ancien compagnon. Toujours en relation avec le contexte bourgeois parisien, Marcovich affirme encore que «la société se transforme en une vaste partouze avec viols généralisés dans une recherche effrénée de l'orgasme» (Marcovich

2018, 29), où « [o]n associe libertinage, libéralisme, Révolution française, libre pensée, liberté sexuelle, révolution sexuelle. » (Marcovich 2018, 36) Les textes étudiés ici donnent des aperçus de ces situations, voici un exemple de cet étrange mélange dans le récit de Linhart :

Depuis mes seize ans, un nouveau rituel scande notre vie : ma mère et moi fêtons nos anniversaires ensemble, on est nées le même mois à cinq jours d'écart. [...] Tous les anciens soixante-huitards, devenus directeurs de journaux, écrivains, producteurs, architectes qui vivent très bien les années 1980 mitterrandiennes, sont au rendez-vous. [...] Et puis il y a mes copains et mes copines du lycée, de la fac, de Sciences Po. C'est une joyeuse foule bigarrée, multigénérationnelle, on peut à peine se frayer un chemin, on danse toute la nuit, le champagne coule à flots. [...] Les écarts d'âge sont abolis. D'ailleurs, le lendemain de ces fêtes je reçois généralement des coups de fil de copains de ma mère, qui sont tous ses ex-amants ; ils aimeraient bien revoir certaines de mes amies : est-ce qu'elles seraient d'accord ? Je promets de faire passer le message. Tout est mélangé et je ne mesure pas à quel point cette confusion me sera un jour fatale. (Linhart 2020, 41)

Dans cet extrait transparaît aussi une autre situation : celle de la compétition sournoise qui s'instaure entre les mères et leurs filles. Lorsque Vanessa Springora raconte à sa mère avoir commencé une relation avec Gabriel Matzneff, un homme de 30 ans son aîné, celle-ci réagit avec hargne :

Ma mère a pris la feuille que je lui tends avec une grimace de dégoût mêlée d'incrédulité. Un air effaré où pointe même un brin de jalousie. Après tout, lorsqu'elle avait proposé à l'écrivain de le raccompagner chez lui ce soir-là, et qu'il avait accepté, avec tant de suavité dans la voix, elle a très bien pu s'imaginer qu'il n'était pas insensible à ses charmes. Elle découvre avec une violence inouïe, que je suis devenue prématurément une rivale, et ce sentiment l'aveugle tout d'abord. (Springora 2020, 20)

Ce qui étonne la lectrice d'aujourd'hui est le climat de complaisance qui entoure cette situation :

Au début, les circonstances sont loin d'enchanter ma mère. Passé la surprise, le choc, elle consulte ses amis, prend conseil autour d'elle. Il faut croire que personne ne se montre particulièrement inquiet. Peu à peu, devant ma détermination, elle finit par accepter les faits tels qu'ils se présentent. Peut-être me croit-elle plus forte, plus mûre que je ne le suis. Peut-être est-elle trop seule pour réagir autrement. Peut-être aussi lui faudrait-il un homme à ses côtés, un père pour sa fille, qui s'érige contre cette anomalie, cette aberration, cette... chose. Quelqu'un qui prenne la situation en mains.

Il faudrait aussi un environnement culturel et une époque moins complaisants. (Springora 2020, 25)

5. Les effets de la libération des mœurs

La référence à l'air du temps est bien présente et Springora connaît les mécanismes mentaux maternels : « elle aspire maintenant plus que tout à *vivre sa vie*. « Il est interdit d'interdire » est sans doute resté pour elle un mantra. On n'échappe pas si facilement à l'air du temps. » (Springora 2020, 27) Ce sont les injonctions de l'après 68 et du désir de liberté coûte que coûte.

Linhart et Kouchner racontent les vacances d'été passées dans des maisons dans lesquelles se formait une sorte de communauté où la plus grande liberté était laissée aux enfants et aux adultes :

Je garde le souvenir de mois de juillet très gais, dans des endroits magnifiques où il fait toujours beau, avec des grandes tablées, une profusion de copains, un flot incessant de discussions, de cris, de rires, de musiques. L'hygiénisme n'est pas encore passé par là, tout le monde boit et fume beaucoup ; le sexe est très présent. Comme je suis encore petite, j'en ignore tout mais je le perçois. (Linhart 2020, 14)

Je les ai si souvent vus faire. Je connais bien leur jeu. À Sanary, certains des parents et enfants s'embrassent sur la bouche. Mon beau-père chauffe les femmes de ses copains. Les copains draguent les nounous. Les jeunes sont offerts aux femmes plus âgées. (Kouchner 2021, 109)

Marcovich prend en compte aussi l'usage des drogues considéré comme un synonyme de liberté : « Être grand, c'est fumer, fumer de tout, fumer des cigarettes, du hash, de la marijuana, c'est tout essayer comme les grands » (Marcovich 2018, 29). À ce propos Delphine de Vigan raconte par exemple que sa mère « Lucile fumait seule, tous les soirs, au retour de son travail. De l'herbe et du shit (je ne sais pas à quel moment ces mots, avec d'autres, sont entrés dans mon vocabulaire) qu'elle cachait dans une petite boîte en fer rose. » (de Vigan 2013, 194) Eva Ionesco aussi relate une situation similaire : « Le parc était vert et il y avait des ruines antiques à l'horizon. Des portiques décoratifs, idéals pour faire une halte dans la promenade. Irène s'est adossée contre une des colonnes, elle a sorti un stick de marijuana de son sac qu'elle a fumé en silence. Je me suis retournée, j'ai vu ses yeux, bridés par la drogue. » (Ionesco 2017, 165) Plus tard, devenue un peu plus grande elle raconte : « Je ne voulais pas croiser le regard de ma mère, j'avais piqué son stick de hachisch dans son sac, tiré des grosses bouffées en traître du côté de la rue du cimetière, vite fait avant de monter dans la Volkswagen, pour voir les effets de la drogue

qu'elle s'enfilait du matin au soir. Ça donnait faim, je trouvais tout étonnamment spectaculaire et pictural. » (Ionesco 2017, 290)

Les autrices des textes étudiés appartiennent à une classe sociale généralement élevée, elles ont vécu dans des milieux aisés et ont pu accéder à une scolarisation supérieure. Les mères portraiturées dans ces livres ont vécu dans une période charnière entre l'après-guerre et l'après mai 68 ; elles ont été prises dans la mouvance libertaire, en ont profité mais l'ont subie aussi, sans avoir été préparées, sans les supports extérieurs nécessaires. Presque toutes ces mères ont affronté des divorces ou ont été les responsables de leurs foyers, dans une société où cela n'était pas encore très fréquent, où il manquait les aides, et aussi où les femmes qui voulaient être libres devaient se débrouiller toutes seules. Elles ont dû travailler, s'occuper des enfants, chercher le bonheur que leur imposait l'époque.

Au-delà du récit autobiographique, les textes démontrent l'implication des écrivaines dans la tentative de rendre compte d'une époque et d'une ambiance, ce qui peut rapprocher leur démarche à l'autosociobiographie. Ces livres, par leur recherche de la vérité et par la reconstruction d'une période et d'un milieu social de l'intérieur, jettent une nouvelle lumière sur une époque et sur des situations encore peu connues, fournissent des réponses et permettent de formuler des hypothèses. La dernière hypothèse qui surgit lors de la lecture et de la réflexion sur ces livres concerne la relation avec le phénomène #MeToo qui a engendré non seulement le déclenchement généralisé de la parole des femmes ayant subi des torts, mais surtout leur a permis d'être prises au sérieux, d'être entendues grâce à la réverbération de la parole dans les réseaux sociaux. Comme le pointe bien Camille Froidevaux-Metterie : « #MeToo marque un moment dans une séquence ouverte au début des années 2010 » (Froidevaux-Metterie 2022, 7). La philosophe inscrit ce moment si particulier dans le développement de la lutte féministe contre le patriarcat, qui aurait été entamée par la deuxième vague du féminisme et aurait ainsi acquis une plus grande visibilité.

Bibliographie

- Baroud, Rana (2019): « #Mots-dièse et écritures de soi : essai sur un activisme contemporain », in : *RELIEF* 13, 125-135.
- Blanckeman, Bruno (2013): « L'Écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », in : Blanckeman, Bruno/Havercroft, Barbara (dir.): *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001/2010)*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 71-81.
- Coyault, Sylviane (2024): « Mothers », in : Hertrampf, Marina Ortrud M. (dir.): *Mater Genetrix. Les images de la mère dans la littérature française contemporaine*, Berlin/Boston : De Gruyter, 97-108.
- de Vigan, Delphine (2011): *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris : Lattès, version Kindle.
- Ernaux, Annie (2003): *L'Écriture comme un couteau*, Paris : Gallimard.
- Froidevaux-Metterie, Camille (2022): « Un révolution intime et politique », in : Lamy, Rose (dir.): *Moi aussi. MeToo, au-delà du hashtag*, Paris : JC Lattès, version numérique.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2024): « Mater genetrix. Une introduction aux images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française », in : Hertrampf, Marina Ortrud M. (dir.): *Mater Genetrix. Les images de la mère dans la littérature française contemporaine*, Berlin/Boston : De Gruyter, 1-11.
- Ionesco, Eva (2017): *Innocence*, Paris : Flammarion.
- Kaplan, Ann (1992): *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London/New York : Routledge.
- Kouchner, Camille (2021): *La familia grande*, Paris : Seuil, version Kindle.
- Linhart, Virginie (2020): *L'effet maternel*, Paris : Flammarion, version Kindle.
- Marcovich, Malka (2018): *L'autre héritage de 68*, Paris : Albin Michel.
- Sabolo, Monica (2016): *Tout cela n'a rien à voir avec moi*, Paris : Lattès.
- Sabolo, Monica (2022): *La vie clandestine*, Paris : Gallimard.
- Siguret, Catherine (2013): *Ma mère ce fléau. Sur le divan de Patrick Delaroche*, Paris : Albin Michel.

Springora, Vanessa (2020) : *Le consentement*, Paris : Flammarion, version Kindle.

Viart, Dominique (2006) : « Fictions critiques : la littérature contemporaine et la question du politique », in : Kaempfer, Jean/Florey, Sonia/Meizoz, Jérôme (dir.) : *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne : Antipodes, 185-204.

Margareth Amatulli/Maria Giovanna Petrillo

***Ann d'Angleterre* de Julia Deck au filtre de l'autosociobiographie**

Cet article analyse *Ann d'Angleterre* (2024) de Julia Deck en tant qu'exploration des dynamiques mère-fille, où se conjuguent réappropriation de la figure maternelle, affirmation de la subjectivité de la narratrice et inscription des déterminations socio-culturelles. L'étude met en lumière la fonction critique et thérapeutique de l'écriture, qui, en intégrant l'expérience de la maladie et les fractures sociales, érige la littérature en médium privilégié de relecture du lien filial.

1. Introduction

D'abord associée à des œuvres paradigmatiques telles que certains textes d'Annie Ernaux, ainsi que de Didier Eribon et, dans son prolongement, d'Edouard Louis, la notion d'autosociobiographie, comme le précise Véronique Montemont dans le *Dictionnaire de l'autobiographie*, « désigne désormais un courant qui s'est développé dans le dernier quart du XX^e siècle et qui consiste à lier étroitement le récit d'un devenir individuel aux conditions sociologiques de l'existence du narrateur, en rendant explicite l'articulation entre les deux » (2017, 99-100).

Dans cette perspective d'ensemble, les contours du genre – jamais strictement délimités – tendent à se dilater, jusqu'à englober une généalogie hétérogène de textes qui transcendent l'ancrage social et culturel du narrateur afin d'inclure l'ensemble des relations constitutives de son existence, en premier lieu celle qui s'établit avec la figure maternelle. Comme le souligne Marina Ortrud Hertrampf, « le thème de la mère et de la maternité prend une ampleur sans précédent dans la littérature française et francophone actuelle » (2024, 7) et participe à la configuration de l'écriture de soi, dans la mesure où écrire « de » et « sur » la mère revient à inscrire une réflexion sur soi-même.

La réappropriation de la figure maternelle, l'affirmation de la subjectivité de la narratrice et la mise en lumière des conditions socio-culturelles

qui façonnent le lien mère-fille convergent dans le dernier «roman» de Julia Deck, *Ann d'Angleterre* (2024).¹

Après avoir présenté la structure et les lignes directrices du texte, nous nous concentrerons premièrement sur la manière dont l'écriture s'approprie et englobe les fluctuations socio-historiques du vécu. Par la suite, nous nous pencherons sur la portée critique de certains aspects sociaux, vus à travers l'expérience vécue par la fille, confrontée aux fractures d'une société dont elle perçoit les failles au fil du lent processus de convalescence de la mère malade. Nous montrerons enfin comment la reconstitution biographique de la figure maternelle, déclenchée par l'accident, entraîne une relecture d'un rapport filial conflictuel qui ne se formule jamais dans la transparence du discours, mais qui circule souterrainement dans le texte. Ce sera la littérature, dans son double sens de lecture et de création, qui permettra de réunir mère et fille.

L'écriture de ce texte opère donc une véritable reconfiguration de la maternité: la mère n'y apparaît plus seulement comme principe de vie, mais aussi comme matrice symbolique de la vocation littéraire de la fille. Par son geste scriptural, la narratrice compose un hommage à la fois intime et réflexif au seuil d'une maladie irréversible où l'acte de mémoire se fait aussi acte de filiation poétique.

2. Une œuvre hétérogène

L'intrigue du roman se déploie autour d'un drame poignant: l'accident vasculaire cérébral qui frappe la mère de la narratrice. Ce bouleversement entraîne un parcours hospitalier compliqué, façonnant une nouvelle dynamique relationnelle entre les deux femmes au moment où les rôles se renversent et c'est à la fille de s'occuper de sa mère. À partir de ce noyau narratif apparemment simple, le récit se construit autour d'une dualité complexe qui imprègne la structure même du texte. Dès le quatrième chapitre, le roman alterne entre le présent de l'écriture, marqué par l'hospitalisation de la mère, et le passé de cette femme, issue d'un

¹ Le roman tel qu'il est défini sur sa couverture a obtenu le prix Médicis en 2024. Dorénavant, pour chaque exemple, nous signalerons entre parenthèses *AdA*, suivi de la page que nous citons.

milieu ouvrier anglais, qui s'est éloignée de son environnement familial d'origine. Depuis la France, où elle a refait sa vie, Ann maintient avec son passé un lien ambivalent, oscillant entre attachement et détachement. L'œuvre se balance entre plusieurs appartenances génériques aussi, celle de la biographie et de l'autobiographie ; ou encore celle du récit de vie et du roman ; du récit de filiation et de la pathographie. Elle brouille les frontières entre deux champs disciplinaires – littérature et sociologie – en s'imposant comme une véritable « narranalyse », pour utiliser une catégorie scripturale théorisée par Dominique Viart à propos du récit de filiation (2010, 223), à savoir la combinaison de narration et d'analyse. Le texte embrasse une double perspective, oscillant entre l'expérience vécue et la fiction. Sa temporalité se déploie en miroir, mêlant le présent de l'écriture et le passé de la remémoration. La dualité se reflète également dans l'énonciation, qui alterne entre la première et la troisième personne.

Une enquête se déroule tout au long des pages ; elle concerne le vécu d'Ann : pourquoi a-t-elle quitté l'Angleterre ? peut-être parce qu'elle est la mère biologique d'une de ses nièces envers laquelle elle a toujours eu une attitude particulièrement affectueuse ?² Cette investigation fait partie d'une recherche de vérité que sa mère ne peut plus satisfaire en raison de son aphasie mais sa valeur réside moins dans sa résolution que dans l'introspection qu'elle engendre.

Elle permet à la narratrice de mieux se définir en tant que sujet, intrinsèquement lié à l'héritage maternel et à l'empreinte profonde que cette femme a laissée sur son identité de fille, de femme et d'écrivaine.

Toutefois, à cette dimension intime s'ajoute une dimension collective et sociale : à travers la narration du personnage maternel, Julia Deck met en scène une réflexion autosociobiographique sur l'évolution de la société anglaise et française à partir des années de la récession jusqu'à nos jours, en passant par le boom économique.

² Julia réalise que dans le journal de sa mère manquent deux années qui correspondent à la période de son adolescence. Un doute surgit alors : la mère aurait-elle sciemment caché une période de sa vie où elle aurait pu donner naissance à un enfant, en l'occurrence sa cousine Alice, envers qui elle éprouve un attachement particulier ? Ce soupçon semble corroboré par la déclaration de la mère malade à une aide-soignante, affirmant avoir deux filles. Vérité ou fiction ? Ce doute apparaît sous la forme de « la phrase », comme si elle constituait le point de départ de l'inspiration et le moteur de l'écriture.

3. Comment le texte travaille-t-il le discours social ?

Si, « l’imaginaire des classes sociales et de leurs frontières fait [...] partie intégrante » de l’auto sociobiographie (Lammers/Twellmann 2021), nous retrouvons la première trace de l’empreinte autosociobiographique dans le titre, où le nom *Ann d’Angleterre* instaure une double allusion : d’une part au roman historique et d’autre part à la figure de la princesse d’Angleterre. Ce titre joue sur une attente générique et référentielle qu’il prend soin de détourner à travers l’apocope du « e » du nom propre, soulignant le « manque » de noblesse du personnage ainsi que la prise de distance de la biographie royale. Pierre Bourdieu nous rappelle que le nom propre « est l’attestation visible de l’identité de son porteur à travers les temps et les espaces sociaux » (1986, 71) et c’est à travers le choix de ce titre que Julia Deck, en mettant « la mère dans le livre » (*AdA*, 212), décide de l’ancrer dans un espace et dans un temps défini : celui de son origine.

À partir du titre, se dessine, donc, un discours social que l’on peut analyser selon deux axes distincts, fondés sur la nature du regard porté sur la société : d’une part, un discours *sur* le monde social ; d’autre part, un discours *depuis* le monde social lui-même – étant entendu que ces deux catégories ne sont pas toujours rigoureusement séparables.³ Dans la première perspective, nous retiendrons la lecture du contexte social maternel telle qu’il est restitué par la narratrice tout au long du texte. Dans la seconde, nous situerons la dénonciation d’une société et de certaines institutions structurellement incapables de répondre aux besoins fondamentaux de la population – une critique qui s’enracine dans l’expérience vécue de la narratrice elle-même.

3.1. Discours sur le monde social

Julia Deck explore les dynamiques d’émancipation sociale de trois générations : celle de ses grands-parents, de ses parents et la sienne.

³ Nous reprenons ici la distinction proposée par David Ledent 2013 qui donne une différence entre deux modes discursifs : « les discours sur le monde social qui s’efforcent de séparer l’observateur de ce qu’il observe et les discours depuis le monde social qui impliquent l’observateur dans ce qu’il observe ».

Ce souci de la société pousse la romancière à introduire dans le récit une forme de référencement immédiate pour dire une réalité sociale qu'elle imbrique à son vécu personnel ainsi qu'à celui de sa famille et notamment de sa mère.

Elle inscrit rigoureusement la destinée et l'évolution des membres de sa famille dans le cadre social, culturel et politique de leur époque, d'abord au sein de l'univers anglais, puis dans le contexte français. De l'Angleterre ouvrière de la région de Bellingham, habitée au début du XX^e siècle par ses grands-parents et dominée par l'Imperial Chemical Industry, à la France de Macron du présent de la narration, l'autrice analyse, avec la précision méthodique de l'historienne, la réalité sociale des destinées individuelles, soucieuse de les replacer dans le mouvement plus vaste des mentalités et des structures collectives.

Elle tresse avec une minutie quasi ethnographique chaque épisode de la vie de sa mère – y compris ceux qui, à première vue, pourraient sembler anecdotiques, comme dans la citation suivante – avec le tissu historique ainsi que les modes de vie propres tant au cercle familial qu'à l'ensemble du corps social :

On vient de fêter les deux ans d'Ann quand la Grande Bretagne entre en guerre contre l'Allemagne. L'usine de Bellingham tourne en plein. ICI fabrique des explosifs, des fusils antichars, ainsi que le revêtement des cockpits de la Royal Air Force. Dans le plus grand secret, on y travaille sur l'uranium. L'ennemi a tout intérêt à détruire le site. À la déclaration de guerre, seize mille ouvriers sont renvoyés chez eux le temps de déplacer les bureaux, de construire une usine factice à quelques kilomètres et de peindre sur les toits du complexe industriel des motifs de camouflage pour égarer la Luftwaffe. Des ballons de barrage flottent au-dessus de la ville, grosses baudruches reliées à la terre par des câbles où s'empêtreraient les avions. À la nuit tombée, c'est le black-out. Pas une lumière ne filtre des maisons. Ann et sa sœur Betty sont souvent réveillées par les sirènes qui annoncent les attaques aériennes. La famille se précipite en robe de chambre vers l'abri qu'elle partage avec les voisins. (*AdA*, 48-49)

Il en résulte une fresque intime et collective, où la biographie individuelle devient le prisme à travers lequel se lit, en filigrane, l'évolution silencieuse d'une époque, comme si la vie intime ne pouvait être pleinement saisie qu'à la lumière des forces collectives qui la traversent et la déterminent.

Le milieu où grandit Ann est une Angleterre « où les maisons alterneraient sans discontinuer avec les zones commerciales et les usines abandonnées » (*AdA*, 51-52) ; mais, si la condition urbaine et humaine n'est

pas confortable, l'Etat-providence intervient pour accorder des bourses aux élèves méritants. Ann peut étudier et évoluer culturellement et socialement jusqu'à devenir une transfuge de classe.

Les structures sociales ne manquent pas d'être bien définies même dans leurs diversifications internes; Ann fait partie de la classe ouvrière mais cette classe n'est pas homogène: «Jamais on ne se mêle à l'autre partie de la classe ouvrière, celle qui boit, cause des troubles sur la vie publique, bat sa femme et ses enfants. [...] Quant à la haute société, elle pourrait aussi bien vivre sur une autre planète» (*AdA*, 48).

Sa trajectoire sociobiographique est tracée même par la succession des personnages féminins royaux – de Diana Spencer à Caroline de Monaco à Elisabeth II – qui ont signé l'histoire moderne et contemporaine et accompagné sa vie.

De toute évidence, la narration suit l'évolution de la vie d'Ann à travers l'analyse des processus sociaux en contribuant à construire la notion de *trajectoire* dans le sens que Bourdieu attribue au terme, «comme série des positions successivement occupées par un même agent (ou un même groupe) dans un espace lui-même en devenir et soumis à d'incessantes transformations» (1986, 71). Ces transformations se trouvent soulignées par un dispositif spécifique de signes qui domine l'univers romanesque.

L'analyse du social s'appuie sur des traces que l'on pourrait désigner comme des «sociobiographèmes», une notion à envisager dans la perspective barthésienne du biographème mais qui, dans ce contexte, ne relève pas de l'intimité, mais plutôt de la dimension sociale du personnage. Chaque sociobiographème constitue alors un marqueur spatio-temporel du biographique, devenant ainsi un véritable chronotope. Dis-séminés à travers le récit, ils prennent la forme des objets qui jalonnent l'existence des personnages, des automobiles aux jeux de société, en passant par l'ordinateur. Définis avec précision, ces objets-signes du temps s'érigent en témoins de la dynamique socio-économique qui innerve le roman et ils tirent leur valeur tant de leur matérialité que de l'aura des marques qui les nomment. Ils sont des signifiants culturels, révélant les valeurs, les aspirations et les choix des personnages.⁴

La *Minimachine à laver Calor*, qui a été populaire dans les années 1970, offerte de la belle-mère au jeune couple Ann/François, ou à la *Purée*

⁴ Voir p.ex. le texte de Altmanova 2013.

Mousline dans le caddie d'une jeune Ann déjà mère, ainsi que certaines marques d'automobiles, telles que la *Renault 4L*, la *Simca 1000* ou la plus moderne *Peugeot 205*, les jeux de société, *Monopoly* et *Playmobil*, tels que les accessoires de la poupée *Sindy*, jouet le plus vendu au Royaume-Uni entre 1968 et 1970, sont évoqués dans le roman comme marqueurs d'une époque et de son évolution socio-économiques, ainsi que du passage du temps vécu par les personnages.

La technologie ne peut manquer à la restitution de l'évolution sociale et individuelle : l'autrice enregistre en effet l'apparition de la télévision dans la maison Deck de Grenoble et des VHS et exhibe aussi les différents ordinateurs qui ont marqué sa vie et celle de sa mère.

Si, dans une volonté de demeurer à la pointe de la modernité, Ann acquiert un *Amstrad PC* pour la somme de cinq mille francs, correspondant à son salaire mensuel, plus tard l'*Apple Macintosh PowerBook*, qu'elle offre à Julia afin qu'elle puisse rédiger son futur mémoire de maîtrise, illustre à la fois une forme d'ascèse économique et l'importance accordée à la culture et au savoir.

Aux objets, qui, selon Baudrillard,⁵ possèdent une valeur symbolique en tant qu'expression de la position sociale de l'individu, viennent s'ajouter, au fil des pages, d'autres marqueurs sociobiographiques liés par exemple à l'architecture et à la mode.

Tous ces éléments incarnent les dynamiques sociales, traduisant les valeurs esthétiques et les normes comportementales propres à chaque époque : l'élégance ostentatoire de la bourgeoisie face à la simplicité fonctionnelle d'une classe ouvrière en ascension.

À travers cet ensemble d'objets, souvent mobilisés pour mettre en lumière les divergences entre les sociétés anglaise et française, l'autrice construit un dispositif narratif qui lui permet de sonder les aspirations collectives d'une société en perpétuelle recomposition, ainsi que de mettre en récit l'évolution sociale croisée de sa trajectoire personnelle et de celle de sa mère, dans une perspective de filiation et de transmission. Par le biais de ces objets qui constituent la mémoire matérielle du temps et de l'histoire, Julia Deck entreprend une cartographie des traces du passé et confère à son écriture une fonction archivistique, visant à assurer la préservation et le témoignage du réel vécu.

⁵ Voir aussi : Augé 1988.

La composante autosociobiographique du roman est renforcée par l'intégration de références intertextuelles attestant d'une mémoire culturelle. La vie, le cinéma, la musique et la littérature s'informent mutuellement et permettent aux lecteurs de suivre la transformation des mentalités et des sensibilités collectives.

Les héritages culturels de la mère et de la fille sont évoqués à travers – à titre d'exemple – un personnage mythique du septième art tel que Gregory Peck, ou un film comme *Vacances romaines*, ou la musique des Beatles ou de l'émission musicale de la BBC, qui reflètent le changement des valeurs dominantes des années 60. Même les renvois intertextuels à des textes littéraires – *La Princesse de Clèves*, *Madame Bovary*, *Le Rouge et le Noir*, *Les Hauts de Hurlevent*, *Reflets dans un œil d'or* ou *L'Attrape-cœurs* pour faire quelques exemples, fonctionnent comme un vecteur de sens polymorphe, révélant non seulement la densité culturelle des deux protagonistes, mais aussi les structures discursives par lesquelles une société se construit et se narre. À travers un réseau d'allusions, de citations et de novélisations renvoyant à une généalogie culturelle, la relation intersubjective entre mère et fille s'inscrit dans une trame collective plus vaste, où le lecteur peut discerner les échos d'un imaginaire social partagé et historiquement ancré.

De surcroît, c'est dans l'écriture et la littérature que Julia va retrouver sa mère : « Je ne rejoindrai jamais ma mère parmi les Anglais. Je la rejoins dans les livres. » (*AdA*, 146)

3.2. Discours depuis le monde social

Dans ce roman, une autre forme de regard se dessine, née de la confrontation entre une subjectivité et une situation sociale donnée. Qu'il s'agisse du monde de l'éducation ou, plus particulièrement, du système de santé français, ce regard produit soit un jugement de valeur, soit un jugement de réalité, inscrivant ainsi le récit dans une dynamique critique propre à la représentation du social.

Dans ce cadre l'université constitue un champ privilégié d'observation. Elle est évoquée à la fois comme un espace de légitimation culturelle et comme un lieu où s'opèrent des mécanismes de distinction sociale. Ainsi, l'autrice interroge la manière dont l'institution universitaire participe à la construction des trajectoires individuelles, tout en perpétuant

certains clivages socio-économiques à cause desquels Ann renonce au doctorat lorsqu'elle découvre que son directeur de thèse a utilisé une partie de ses recherches pour une de ses publications. La confiance dans le mérite, en laquelle Ann avait placé une foi presque absolue, se voit dès lors irrévocablement démentie.

Mais c'est le système sanitaire français qui occupe une place centrale dans la critique face aux institutions. L'œuvre peut être alors lue comme une véritable pathographie qui fait de l'espace à l'expérience personnelle exclue du discours public et négligée dans les contextes médicaux, en même temps qu'elle inclue ce contexte dans le discours personnel. En tant que fille de patiente, Julia Deck se confronte aux failles et aux fragilités des structures hospitalières. À travers cette trajectoire personnelle, le récit met en lumière les dysfonctionnements et les limites d'un système censé accompagner les individus dans leurs moments de plus grande vulnérabilité. L'hôpital, en particulier, incarne un espace où se cristallisent ces tensions perceptives. Dès les premières descriptions l'institution hospitalière est dépeinte non seulement comme un lieu de soin, mais aussi comme un dispositif qui révèle d'un côté la rigidité, l'inflexibilité administrative, de l'autre la précarité des conditions de prise en charge des patients âgés. Les limites structurelles du système de santé sont bien mises en évidence au fur et à mesure que Julia en fait l'expérience en tant que fille d'une malade grave : de l'erreur du médecin traitant à l'attente infinie du rapport médical, de la difficulté d'obtenir des informations à l'incohérence de ces informations même, de la difficulté d'obtenir un service de rééducation à celle de trouver une structure convenable.

Cette critique, portée par une posture subjectiviste, qui aspire néanmoins à une objectivité du regard, se manifeste dans l'objectivation même d'Ann. Son identité nominale s'efface progressivement pour ne plus être désignée que comme « la patiente » (*AdA*, chapitres 20-23).

Cette démarche d'objectivation concerne aussi le sujet de l'énonciation : d'un je introspectif caractéristique d'une focalisation interne, l'écriture glisse vers la froideur distante d'une focalisation externe, marquée par l'usage de la troisième personne. À l'image du sociologue face à son terrain d'étude, la narratrice tend à se constituer en objet d'analyse, en tant que sujet. La je-narratrice devient donc « une autre » Julia (*AdA*, 244).

4. La relation filiale : un ménage à trois

La reconstitution biographique d'Ann et de sa maladie fonctionne dans l'œuvre en question comme un dispositif narratif permettant à la narratrice de reconfigurer sa propre trajectoire et de relire, à la lumière de nouveaux cadres de savoir, sa relation maternelle marquée par la conflictualité. Cette relation s'élabore sur l'exclusion de la figure paternelle consécutive à la séparation des parents, exclusion qui laisse son empreinte jusque dans le code de leurs échanges langagiers : « Soudain Julia décide qu'elles ne doivent plus se parler qu'en anglais. Elles renoncent à la langue qu'elles pratiquent ensemble depuis toujours. Le face-à-face se resserre dans l'exclusion du français, du François. Deux est un mauvais chiffre » (*AdA*, 180).

Julia prend conscience du poids psychique et symbolique légué par ses parents, et cherche une compensation affective auprès d'un couple ami, Dominique et François, investis du rôle de substituts familiaux. Dominique devient alors une figure maternelle idéalisée, à l'instar d'Ann pour Alice. L'écriture se présente donc comme un processus de remémoration et de réélaboration, permettant à la narratrice de revisiter la souffrance fondatrice et de lui conférer une légitimité. La relation à la mère est ainsi filtrée par la présence fantomatique d'Alice, sœur secrète, qui fragilise l'idée d'un amour maternel exclusif. Indépendamment de la véracité du soupçon, la relation mère-fille se trouve médiatisée par une troisième instance : la littérature, qui agit comme vecteur symbolique et affectif. Elle constitue un espace d'échange où vie et écriture s'entrelacent, nourries par des lectures communes. La mère, figure inspiratrice, offre à Julia le premier outil d'écriture (un beau bloc de papier Clairefontaine) et investit ses romans d'une présence fantomatique, jusqu'à devenir le centre de l'œuvre objet de notre analyse, façonnée par la maladie. Celle-ci opère un retour nostalgique sur le passé, ravivant culpabilités et silences enfouis.

Dans un livre qui se veut hommage à la mère l'écriture garde alors une fonction thérapeutique (Gefen 2017). Elle ne sauvera pas Ann de sa maladie, mais sauvera Julia de la perte d'une mère privée de ses facultés, en la replaçant non seulement dans l'espace social où elle est née et a

grandi,⁶ et dont elle s'était éloignée, mais aussi dans l'espace affectif filial qu'elle n'a jamais quitté.

Bibliographie

- Altmanova, Jana (2013): *Du nom déposé au nom commun. Néologie et lexicologie en discours*, Milano: EDUCatt (2e éd.).
- Augé, Marc (1988): *Le Dieu objet*, Paris: Flammarion.
- Baudrillard, Jean (1968): *Le système des objets*, Paris: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre (1986): « L'illusion biographique », in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin, <https://doi.org/10.3406/arss.1986.2317>.
- Deck, Julia (2024): *Ann d'Angleterre*, Paris: Seuil.
- Gefen, Alexandre (2017): *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris: Éditions Corti.
- Ledent, David (2013): « Les enjeux d'une sociologie par la littérature », in: *CONTEXTES*, Varia, <https://doi.org/10.4000/contextes.5630>.
- Montemont, Véronique (2017): « Autosociobiographie », in: Françoise, Simonet-Tenant (dir.): *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris: Honoré Champion, ad vocem, 99-100, <https://ecrisoi.univ-rouen.fr/dictionnaire/autosociobiographie> [10 mars 2025].
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2024): « Mater genetrix?! Une introduction aux images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française », in: Hertrampf, Marina Ortrud M (éd.): *Mater Genetrix. Les images de la mère dans la littérature contem-*

⁶ Ce texte présente de nombreuses affinités significatives avec l'écriture d'Annie Ernaux. Au-delà de son caractère autosociobiographique, il réactive des motifs récurrents de l'œuvre ernalienne, tels que la maladie maternelle et la jalousie liée à l'absence de la sœur défunte, qui marque durablement la mémoire familiale et la subjectivité de la narratrice. Par ailleurs, une dimension métatextuelle s'y manifeste, à travers la réflexion de Julia Deck sur son parcours d'écriture, la publication et la réception de ses œuvres antérieures.

poraine d'expression française, Berlin/Boston : De Gruyter, coll. «Mimesis», 2-11.

Lammers, Philipp/Twellmann, Marcus (2021) : « L'autosociobiographie, une forme itinérante », in : *CONTEXTES*, <https://doi.org/10.4000/contextes.10515>.

Viart, Dominique (2010) : « L'illusion biographique ou Bourdieu après la bataille ? », in : Martin Jean-Pierre (dir.) : *Bourdieu et la littérature*, Nantes : Default, 207-236.

Florian Lützelberger

**« [À] voix basse, les yeux rivés au sol,
et sans trop entrer dans les détails » :
Réflexions sur la narration de l'avortement
et du refus de la maternité dans la littérature
autosociobiographique française du XXI^e siècle**

Cet article analyse la narration de l'avortement ainsi que le refus de la maternité dans une poétique autosociobiographique contemporaine. À partir de trois textes centraux – Annie Ernaux, *L'événement* (2000), Colombe Schneck, *Dix-sept ans* (2015) et Pauline Harmange, *Avortée. Histoire intime de l'IVG* (2022) – j'examine comment classe sociale, honte, silence et solitude structurent l'expérience et ses modes de mise en mots. Ernaux met à nu les régimes de discours et de pouvoir qui disciplinent le corps féminin et son racontable. Schneck réévalue une liberté bourgeoise d'abord proclamée comme acquise, entre aide paternelle, mutisme maternel et persistance de l'absent. Harmange revendique une polyphonie qui transforme le partage d'expériences en contre-espace public.

1. « [L']écriture ethnologique, livrant les faits dans leur nudité » : raconter l'avortement et la classe sociale

Annie Ernaux a très tôt défini son écriture comme une « écriture ethnologique, livrant les faits dans leur nudité » (Ernaux 2002, cité par Macé 2004, 37), une pratique qui articule observation, protocole et analyse sociale. L'auto-désignation d'« ethnologue de soi-même » (Ernaux 1997, 40) prend une valeur programmatique : les textes d'Ernaux oscillent entre mémoire individuelle, expérience collective et observation sociologique. La recherche littéraire a retenu pour cela l'appellation « autosociobiographique » : un dispositif qui rend visibles et dicibles les trajectoires individuelles en tant que points d'intersection des déterminations sociales. Le *je* autobiographique se tresse à un *nous* social et donne à voir non seulement le corps personnel, mais aussi le corps social.

Dans *L'événement* (2000¹), mais aussi chez d'autres autrices – notamment Colombe Schneck (*Dix-sept ans*, 2015²) et, plus récemment, Pauline Harmange (*Avortée. Histoire intime de l'IVG*, 2022³) – ce régime d'écriture devient un médium privilégié pour articuler l'expérience de l'avortement entre réalité sociale, vécu biographique et tabous culturels. C'est précisément cette poétique du réel qui s'avère décisive pour penser l'avortement non seulement comme récit individuel, mais comme lieu social où se nouent classe, genre et politiques du corps.

Que l'avortement demeure culturellement marginalisé malgré son omniprésence, Luc Boltanski l'a montré avec acuité : il est « universellement connu dans sa possibilité » (Boltanski 2004, 38) et, simultanément, un « objet de réprobation » (30). Ce n'est pas un hasard si Bard (2008, 4) parle d'une « majorité silencieuse » des femmes, concernant l'expérience de l'avortement. Cette visibilité paradoxale dans l'invisible – l'avortement est connu, pratiqué, et pourtant refoulé dans la langue – informe aussi les stratégies littéraires d'Ernaux, de Schneck et d'Harmange. Runde (2011, 1), souligne que les récits d'avortement ouvrent un espace discursif permettant d'exprimer une expérience longtemps étouffée. La littérature assume ici une fonction que la langue politique ou médiatique refuse : elle rend dicible une expérience soit stigmatisée, soit vouée au silence. Ernaux en formule l'exigence comme un devoir : « Si je ne vais pas au bout de la relation de cette expérience, je contribue à obscurcir la réalité des femmes » (EV, 291).

Le lien intrinsèque entre avortement et classe en constitue un point névralgique. Dans *L'événement*, Ernaux insiste sur le fait que ses expériences de jeune femme issue d'un milieu populaire sont indissociables des conditions économiques, sociales et culturelles, de son identité et de sa socialisation. Colombe Schneck souligne, dans *Dix-sept ans*, les marquages familiaux, sociaux et genrés qui accompagnent sa décision – mais à travers le prisme d'un milieu bourgeois et (présumé) libéral. Pauline Harmange, pour sa part, articule dans *Avortée* des expériences intimes du corps avec une critique féministe, parfois intersectionnelle,

¹ Sous le sigle EV, je ne citerai pas seulement *L'événement*, mais l'ensemble de la collection *Écrire la vie*, qui réunit la plupart de textes d'Annie Ernaux.

² Sigle DS.

³ Sigle AV.

des discours sociaux et des asymétries institutionnelles. Dans les trois cas, l'énonciation autobiographique s'adosse à une dimension sociologique : l'expérience individuelle sert de lentille pour lire les structures sociétales.

L'expérience de l'avortement ne peut être pensée sans référence à la maternité – ici envisagée dans sa forme refusée. Ces récits, inscrits dans le sillage des premières vagues féministes, rappellent que le droit de ne pas être mère constitue un acquis fragile et une revendication centrale de l'émancipation. Le refus de la maternité n'est pas seulement un choix individuel, il se heurte à la persistance d'une norme sociale qui continue de faire de la maternité l'horizon supposé de toute existence féminine. Ce conflit entre liberté et attentes collectives prend souvent une dimension intergénérationnelle : la relation des filles à leurs mères est marquée par le silence, l'incompréhension ou le mutisme, qui révèlent combien l'intériorisation de la maternité comme destin demeure puissante, même chez celles qui appartiennent à une génération précédente. La narration de l'IVG devient ainsi non seulement un geste de résistance face au tabou social, mais aussi une manière de se situer par rapport à une lignée féminine et de redéfinir l'héritage maternel. Le refus de la maternité, loin d'être une négation de la féminité, apparaît comme un acte fondateur, tout en mettant en lumière la tension persistante entre l'intime et le social, entre choix singulier et norme collective.

Cette intrication narrative renvoie à la logique propre de l'écriture autosociobiographique : il s'agit de donner à voir le sujet comme à la fois singulier et exemplaire. Comme le souligne Heubach (2011, 78), l'« écriture ethnologique » d'Ernaux met en place une procédure épistémique qui brouille délibérément la distance entre littérature et sociologie (EV, 597). C'est là que réside la puissance de tels textes : ils franchissent la frontière entre intimité, observation et normativité collective, entre témoignage et analyse.

On peut dès lors affirmer que l'autosociobiographie dépasse la fonction d'une simple désignation formelle. Elle se présente comme un instrument épistémique essentiel pour appréhender l'avortement dans son rôle d'interface entre corps, société et récit, entre expérience individuelle et inscription collective – démontrant que raconter l'avortement revient nécessairement à raconter la classe, le genre et le pouvoir social.

2. « Je ne suis pas le plombier ! » : questions de classe, silence et isolement chez Ernaux

« Plus/Moins. Ou/Et. Avant/Après. Être ou ne pas être. La vie ou la mort », note Ernaux (2011b, 21) dans *L'autre fille*. Chez elle – alignant sa perspective sur bien des points avec la sociologie de Pierre Bourdieu – le monde se laisse décrire à travers des dichotomies hiérarchisées, sans aucun espace intermédiaire. Onze ans plus tôt pourtant, elle avait composé son récit *L'événement*, situé précisément entre deux de ces pôles – « la vie et la mort en même temps » (EV, 309) – racontant son expérience d'avortement dans les années 1960. À cette époque, l'avortement est encore illégal; la loi Veil n'entrera en vigueur qu'en 1975. Avec ce récit, Ernaux établit un point de référence: comment faire passer dans la langue, une expérience frappée de tabou sans en lisser la dimension sociale.

Le récit ne consigne pas seulement l'écoulement du temps, il enregistre l'acharnement d'une langue qui fait défaut dans les espaces médical, institutionnel, social. Au cabinet, « n'osa[nt] pas lui demander de [l']avorter » (EV, 284), la narratrice reçoit un détour général et un simulacre de traitement; le médecin adoucit son ton en découvrant son statut d'étudiante – signe déjà d'une rhétorique de classe. À l'hôpital, l'étiquette clinique (« utérus gravidé ») masque l'avortement, comme si l'on refusait d'en nommer la réalité. Cette éviction externe des mots semble toutefois s'intérioriser chez la narratrice. Comme elle l'explique dans un passage métatextuel, ses notes (la base du livre) sont marquées par l'absence de termes comme « enceinte » ou « grossesse »; à leur place, figurent des périphrases vagues telles que « cette chose-là » (EV, 279). Ce silence renvoie aussi à l'impossibilité de nommer la non-maternité elle-même. Dans un univers discursif où la maternité est présumée comme destin naturel de la femme, son refus ne trouve pas de mots; il reste relégué à des périphrases ou à des ellipses, comme si la langue ordinaire refusait d'admettre qu'une vie féminine puisse se construire en dehors de la maternité. « C'est précisément pour cette raison que *L'événement* met en œuvre une contre-stratégie d'écriture: notations, dates, matérialité de l'agenda et du calendrier, qui fournissent des repères. Ce sont de petits actes de parole, secs et précis, contre le silence: pas de catharsis, mais des sténogrammes du réel.

L'événement est aussi une micro-étude sociologique de la manière dont la classe s'organise par le ton, le vocabulaire, le silence et le regard. Dès la première consultation, l'habitus du médecin se déplace dès qu'il entend «étudiante»; la patiente passe de la «demoiselle» potentiellement délinquante à une membre protégeable de «la fac» (EV, 284-285). À l'Hôtel-Dieu, le marquage de classe devient brutalement explicite: le docteur «avait seulement honte d'avoir [...] traité une étudiante de la fac de lettres comme une ouvrière du textile», apprend-on le soir (EV, 312). Le chirurgien la rabroue avant l'opération par un «Je ne suis pas le plombier!» (EV, 311), lorsqu'elle demande une explication de la procédure. Une infirmière lui souffle qu'elle aurait dû dire au médecin, qu'elle était «de son monde»; puis vient la formule à la fois consolatrice et révélatrice: «Vous êtes bien plus tranquille comme ça!» Cette «tranquillité» ne tient pas à une «complicité de femmes», mais à «l'acceptation par les «petites gens» du droit des «haut placés» à se mettre au-dessus des lois» (EV, 312-313). Le refus de la maternité se révèle ainsi indissociable des appartenances de classe: il n'est pas seulement une liberté morale des milieux bourgeois, mais un privilège qui leur confère aussi un avantage face à la loi.

Ici, la différenciation de classe ne façonne pas seulement des horizons d'opportunité, elle dessine des contours sémantiques: ces femmes qui disposent du «bon» capital symbolique deviennent adressables; les autres sont humiliées, ajournées, renvoyées. Même la pharmacie se mue en tribunal, où l'absence d'une ordonnance devient signe de culpabilité (EV, 305-306). L'écriture recueille ces micro-scènes et en conserve la littéralité sans l'adoucir. L'écriture recueille ces micro-scènes pour déjouer l'abstraction normative.

La solitude qui traverse *L'événement* est doublement codée: sociale et affective. Les banalités d'une camarade accentuent le sentiment d'exclusion de la narratrice lié à sa grossesse illégitime (EV, 289). La nuit solitaire de l'hémorragie dans la résidence universitaire amplifie cette expérience (EV, 308).

Dans le même temps surgit un contre-mouvement paradoxal: «je me sentais [...] prise dans une chaîne de femmes par où passaient les générations» (EV, 314-315). Solitude et sentiment d'appartenance ne s'opposent pas ici, ce sont deux registres d'un même événement. L'expérience inscrit ainsi la protagoniste dans une généalogie de femmes, tout en la

séparant d'elles, puisqu'aucun lien direct ne peut se tisser sous l'empire du silence collectif imposé. Cela se voit, par exemple, lorsqu'elle peine à obtenir des informations concrètes sur le déroulement de la procédure : les revues médicales ne traitent que des conséquences, et les romans sur l'avortement taisent le « comment » exact : « Entre le moment où la fille se découvrait enceinte et celui où elle ne l'était plus, il y avait une ellipse » (EV, 283). Cette lacune – caractéristique du discours public – produit une situation paradoxale : une solidarité potentielle entre concernées qui coexiste avec l'isolement, en droite ligne avec l'idée d'une visibilité dans l'invisible de Boltanski. Ernaux cherche précisément à rompre cet état de choses par son texte : « Que la forme sous laquelle j'ai vécu cette expérience de l'avortement – la clandestinité – relève d'une histoire révolue ne me semble pas un motif valable pour la laisser juste est presque toujours d'obliger les anciennes victimes à se taire, au nom de « c'est fini tout ça », si bien que le même silence qu'avant recouvre ce qui a eu lieu [...] » (EV, 27). Les descriptions d'Ernaux du déroulement, de la procédure corporelle, de la sonde ainsi que des conséquences psychiques sont, en conséquence, d'une grande précision. Schneck et Harmange se réfèrent explicitement à Ernaux – sa rupture du silence sert de repère et de soutien à celles qui vivent des expériences analogues, et les aide à trouver leurs propres mots ; le texte d'Ernaux devient un catalyseur de la mise en récit de l'avortement – elle s'engage contre « [l']immense solitude [qui] enveloppe les femmes qui avortent » (L'Humanité 2014).

3. « Je suis une fille libre » : libertés bourgeoises et privilège naïf chez Schneck

Le texte de Schneck inscrit l'histoire d'un avortement légal dans un milieu sûr de ses privilèges. Dès le début du texte, la narratrice se dit « fille libre » (DS, 17) et, déduisant de sa propre situation, estime que l'émancipation des femmes est accomplie : « La révolution féministe est, je crois, presque achevée » (DS, 19). Elle répète à plusieurs reprises que « [t]out est si facile » (DS, 21) et que « [p]ersonne ne [lui] fait de reproches » (DS, 55) – la réflexion sur ses privilèges reste absente. Collette (2025, 60-61) a montré combien *Dix-sept ans* arrime l'expérience de l'IVG à la disponi-

bilité des ressources et mobilise la « facilité » comme marqueur de classe sociale.

Lorsque le test de grossesse fait éclater l'ordre des choses, Schneck décrit un moment d'exclusion : « D'un seul coup, je suis éjectée de « mon monde ». J'entre dans un monde différent, celui de la vie et de la mort » (DS, 37). La métaphore met à nu la détermination sociale de son existence : évidences bourgeoises, capital scolaire, réseaux ; l'IVG suspend ces sécurités.

La rhétorique de la liberté est aussi une rhétorique de classe, perceptible à la maîtrise du registre et à la liberté de s'en servir. Dans son univers, en revanche, savoir et langage médicaux sont accessibles – la procédure de l'avortement lui-même apparaît ici comme une ellipse ; il n'est nul besoin de partager ce savoir technique, puisqu'il est déjà disponible dans le monde de la narratrice. Au cabinet, le terme « IVG » lui vient sans effort, le médecin réagit en professionnel, la procédure demeure indolore et discrète. « Il n'est pas question de morale. [...] Les médecins, les infirmières, l'anesthésiste, les aides-soignantes, tous sont neutres » (DS, 52). Schneck confirme, vingt ans plus tard, la thèse d'Ernaux : dans le monde bourgeois, la décision de ne pas devenir mère est moins sanctionnée et stigmatisée moralement. La proclamation d'être une « fille libre » traduit donc un privilège de classe. La liberté qu'elle revendique est celle de pouvoir choisir ou refuser la maternité sans que ce refus soit ouvertement stigmatisé – ce qui montre combien la maternité demeure la norme implicite, et combien son refus ne devient pensable qu'à partir d'une position sociale sécurisée. Mais hors du cadre institutionnel, s'imposent la solitude, mais aussi la honte et la culpabilité. Elle formule : « Je suis enceinte, c'est ma faute » (DS, 45) – signe que, malgré une socialisation bourgeoise réputée éclairée et cultivée, la misogynie intériorisée et les normes sociales continuent d'engendrer des affects de culpabilité. Peut-être que tout n'est pas si *facile*, après tout.

Dix-sept ans montre que, contrairement à Ernaux, les parents sont informés de la grossesse et soutiennent leur fille dans l'IVG ; cet écart de mentalité tient d'abord à la classe et au capital culturel : « Ils sont médecins, de gauche, ils vivent Rive gauche, ils sont ouverts, charmants, cultivés. Cette question leur semble tout à fait naturelle » (DS, 28). Mais, le paratexte souligne une asymétrie : le livre est dédié au père, non à la mère (DS, 15). Runde (2018, 181) attire l'attention sur cette dédicace et y lit un

déplacement de la gratitude vers un père qui agit et protège, tandis que la mère apparaît davantage comme figure d'une discrétion reconduite. Le texte est un diagnostic d'un milieu où il n'existe pas d'espace légitime pour la tristesse à la suite d'une IVG volontaire. Le mutisme perpétue aussi l'idée que ce choix – celui de ne pas être mère – n'est pas transmissible, qu'il ne peut s'énoncer comme une expérience partagée. La mère incarne ainsi la norme silencieuse de la maternité comme destin féminin, tandis que le père se distingue par un soin pratique : il accompagne sa fille à la clinique et ne la juge pas.

Le véritable contrepoint à la *facilité* chez Schneck ne sont pas les tabous du milieu, mais la solitude. Elle se manifeste d'abord comme un glissement vers l'isolement. Trois décennies plus tard, la narratrice tente de confronter l'ancien petit ami, puis renonce : « rien ne nous lie, même pas cet absent » (DS, 73). Car l'IVG n'a jamais été un « nous », mais toujours un « je ». Mais ni l'habitus de classe ni les normes libérales ne prémunissent contre l'humiliation, ni contre l'isolement, ni contre la « [h]onte, gêne, tristesse » (DS, 19) : « Je pleure parce que [...] je suis enceinte. Et je suis seule » (DS, 38). Sur le plan argumentatif, son évaluation de l'IVG est nette – « Je n'écris pas «avouer», car je n'ai pas commis une faute » (DS, 58) –, mais, sur le plan affectif, culpabilité et honte internalisées persistent.

Avec cette solitude pour horizon, la parole et le silence sont l'objet d'une réflexion et d'un réajustement. C'est là que l'héritage d'Ernaux affleure : l'insistance sur le fait que l'IVG est « inscrite dans la loi », mais demeure « toujours en marge de la littérature », ce qui motive Schneck à écrire (DS, 14-15). Il s'agit, comme chez Ernaux, de relier son histoire à celles d'autres femmes, de servir de figure de référence et de point d'appui, et de rappeler qu'une IVG n'équivaut ni à une fin du monde ni à une fin de soi : « Ton absence m'a permis d'être la femme libre que je suis aujourd'hui » (DS, 91). Elle précise : « [...] d'être tour à tour, selon mon choix, étudiante, voyageuse, amante, épouse, mère, lectrice, journaliste, écrivain » (DS, 82). Schneck suggère que c'est précisément dans le refus de la maternité imposée qu'a pu s'ouvrir, plus tard, la possibilité d'une vie libre et d'une maternité choisie.

Le dernier chapitre déplace toutefois cette réflexion vers une scène plus intime. La figure récurrente de « l'absent » organise la mémoire et la vie de la narratrice : « Sans m'avertir, tu frappes à ma porte. » (DS, 88). « Je

peux l'écrire, désormais, ton absence m'accompagne depuis trente ans. Ton absence m'a permis d'être la femme libre que je suis aujourd'hui » (DS, 91). En fin de compte, elle triomphe de la honte et trouve sa voix – mais (comme Ernaux) des années après l'expérience elle-même : « Avec ces quelques mots, je suis enfin prête à révéler ton absence » (DS, 82). En clôture, elle mesure son privilège historique – avoir avorté après la loi Veil : « Grâce à la loi, ton absence n'est pas le résultat d'heures cruelles, de maltraitance, de sang, de peur, d'humiliation, de mépris » (DS, 82).

4. « [O]n est, en fait, des milliers, des millions » : la pluralité de voix chez Harmange

Plus de vingt ans après la parution de *L'événement*, Pauline Harmange tente, dans *Avortée. Histoire intime de l'IVG*, un geste comparable à celui d'Ernaux : à la suite de son propre avortement, elle formule dans son texte à la fois une intimité extrême et une critique sociale radicale – l'IVG se jouant, pour elle, sur une arête étroite entre privé et politique : « Tant d'intimité, tant d'émotions, à la portée éminemment politique » (AV, 11). Outre des références directes à *L'événement* et à *La honte*, elle mobilise un faisceau thématique analogue – parler, se taire, écrire – qui constitue le fil rouge de son essai réflexif. Son écriture prend pour point de départ son IVG du 19 octobre 2018 et ouvre, à partir de là, un large éventail de questions critiques, parmi lesquelles la persistance, dans les couples hétérosexuels, d'une charge contraceptive majoritairement assumée par les femmes. L'intervention n'est pas décrite ; elle sert de prémisses aux réflexions sociales.

Dès le début de son essai, la narratrice évoque une « envie et besoin d'écrire » (AV, 11) nés de l'IVG ; pour elle-même, mais aussi pour « normaliser ce moment » (AV, 47), afin de donner à l'avortement un véritable « corps » dans l'espace public. La douleur et le sentiment d'isolement, partagés par d'autres femmes et renforcés par le silence, rendent toute-fois la prise de parole difficile : « Je voulais qu'on parle plus honnêtement de l'avortement, j'étais trompée par cette solitude » (AV, 12). Contre cette solitude, dans le sillage d'Ernaux et de Schneck, elle plaide pour un discours public, pour montrer « [q]u'on est, en fait, des milliers, des millions » (AV, 21). Selon elle, une socialisation stéréotypique a contribué à

nourrir la culpabilité et à assimiler son IVG à un crime. Rétrospectivement, elle reconnaît que le désir d'enfant n'était pas le sien, mais imposé de l'extérieur : elle n'était pas l'agente de sa propre histoire, mais « la passagère de [s]oi-même » (AV, 25).

Harmange met ici à nu la force des attentes sociales assignant la maternité comme horizon de toute vie féminine. Son texte montre que l'expérience de l'IVG est inséparable de cette norme : choisir de ne pas être mère, c'est s'opposer à une injonction intériorisée plutôt qu'à un désir véritable. Les expectations sociales sont claires : on attend d'elles qu'elles se taisent, qu'elles n'énoncent ni leur douleur ni les détails de la procédure : « [P]ersonne ne veut entendre les avortées. Ce qui se passe dans nos ventres et dans nos têtes quand on choisit de ne plus être enceintes, c'est encore trop sale, trop glauque et trop honteux. » (AV, 12). Ce silence concerne aussi la légitimité même de dire : « je ne veux pas être mère ». Le refus de maternité demeure invisible.

La seule possibilité d'en parler serait « à voix basse, les yeux rivés au sol » (AV, 12). Harmange nomme cela « la loi du silence » et « le poids du tabou » (AV, 12-13), une honte socialement induite qui prescrit la discrétion. La diversité des voix ne trouve pas sa place dans l'espace public : « [I]l n'y a pas de place pour notre complexité » (AV, 13). Or toutes les personnes concernées ont droit à cette complexité (AV, 54).

Quand elle écrit « L'avortement n'existe pas. Il n'a pas de corps dans l'espace public » (AV, 27), elle désigne ce déni structurel – d'où la question programmatique « Où sont les avortées ? » (AV, 27). Elle réfléchit sur les représentations littéraires et médiatiques de l'IVG aussi : elle cite *Sex Education*, où l'IVG de Maeve est montrée, et critique son effacement dans *Gilmore Girls*, où une rupture du silence aurait été nécessaire. Elle précise que l'avortement ne doit pas être un simple ressort narratif, mais traité comme « sujet lourd, sensible » (AV, 29), analogue au racisme et aux violences sexuelles.

L'avortement demeure pourtant tapi dans tout ce qui ne se dit pas, transmis comme tabou de génération en génération. Harmange appelle à briser ce silence pour desserrer douleur et honte, cette « toile gluante faite d'interdits et d'opprobre » (AV, 45).

Elle se pense liée aux autres voix : « Je crois qu'on a besoin d'une multitude d'histoires pour nourrir notre vision du monde » (AV, 32). Elle insiste sur l'importance des histoires de celles qui ont eu un avortement

(AV, 32-33). Elle plaide pour une pluralité de voix et entend assumer un rôle de médiatrice. Cette pluralité ne sert pas seulement à rendre visible l'IVG, mais aussi à légitimer l'existence féminine en dehors de la maternité. Dire l'avortement, c'est affirmer que le choix de ne pas être mère appartient aux possibles sociaux.

Comme Ernaux et Schneck, Harmange veut relier son histoire à celles d'autres femmes et créer des espaces où elles puissent parler librement : « [L]es femmes n'ont pas besoin qu'on leur propose des solutions [...]. Elles ont simplement besoin d'espaces où déposer leurs peines et leurs doutes » (AV, 53). La condition fondamentale en est claire : que le thème et la possibilité de sa négociation constructive ne soient pas négociables ; qu'il existe un terrain commun et sûr où toutes les formes de vérité puissent – et doivent – être formulées : « des espaces où ce qu'on ressent d'ambigu, de négatif, de triste et collant, doit pouvoir être dit, reçu » (AV, 74).

Cela suppose un traitement public par la littérature, qui permette d'intégrer « les zones d'ombres » (AV, 65) et de manifester aux autres qu'ils ne sont pas seuls avec les leurs. « Parler, c'est faire exister » (AV, 67) ; par la parole littéraire, la diversité des destins acquiert matérialité.

Elle rend explicite le but de son écriture et de son engagement : « Moi, je voudrais vivre dans un monde où les vécus difficiles peuvent être dits et accueillis, avec douceur et respect [...], sans que toujours on nous rappelle que ce qui se passe entre les murs de nos corps est trop sale, trop honteux pour être partagé » (AV, 51-52).

5. « Le pire dans la honte, c'est qu'on croit être seul à la ressentir » : conclusion

« L'avortement, ce n'est pas un beau sujet de littérature. C'est une guerre que l'on traverse, entre la vie et la mort, l'humiliation, l'opprobre et le regret » (DS, 21). L'IVG n'est certes pas un « beau » sujet, mais elle est centrale. En témoignent les affrontements politiques, sociaux et juridiques à l'échelle mondiale, ainsi que le nombre croissant de témoignages qui mettent cette expérience en mots. Il convient toutefois de rappeler que l'expérience de l'avortement demeure soumise à des normes contraignantes et à des tabous ; la parole libre se voit entravée par des stigmates

persistants et par la honte, qui est « un sentiment d'indignité qui pousse à se cacher et à vouloir disparaître » (Illouz 2024, 278) – autrement dit, à se taire.

En définitive, les récits d'Ernaux, de Schneck et d'Harmange mettent en lumière un paradoxe qui traverse les décennies et les contextes sociaux : si le droit de recourir à l'avortement s'est progressivement consolidé – jusqu'à son inscription récente dans la Constitution française –, l'acte de refuser la maternité demeure difficile à formuler et à partager. La liberté de ne pas être mère reste une conquête fragile, encore soumise au poids des normes et à l'attente persistante d'une maternité considérée comme horizon « naturel » de la femme.

Dans chacun des textes, l'IVG n'est pas seulement expérience corporelle, elle constitue aussi une négociation avec ce modèle hégémonique : Ernaux insiste sur la violence d'une maternité imposée aux femmes de son milieu, Schneck interroge la facilité bourgeoise qui masque la culpabilité, Harmange revendique la nécessité de pluraliser les voix pour briser la loi du silence et de montrer la diversité de possibles formes de féminité. Toutes trois montrent que le refus de la maternité se vit dans un entrelacs d'isolement, de honte et de mutisme, que les privilèges de classe ne parviennent pas à effacer.

C'est précisément cette articulation – entre légalité et tabou, entre choix individuel et contrainte sociale – qui fait de la narration de l'avortement un enjeu littéraire majeur : écrire, c'est inscrire dans la langue le droit de dire non à la maternité, et transformer ce refus en expérience communicable et partagée. C'est ouvrir des espaces de partage et déjouer la solitude ; car, comme l'écrit Annie Ernaux dans *La honte* : « Le pire dans la honte, c'est qu'on croit être seul à la ressentir. » (EV, 256).

Bibliographie

- Bard, Christine (2020) : *Die Frauen in der französischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts*, Köln : Böhlau.
- Boltanski, Luc (2004) : *La Condition Fœtale : une sociologie de l'engendrement et de l'avortement*, Paris : Gallimard.

- Collette, Frédérique (2025) : « Filiations abortives : l'avortement dans la littérature française de l'extrême contemporain », in : *Modern & Contemporary France* 33.1, 55-72.
- Ernaux, Annie (1997) : *La honte*, Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (2011a) : *Écrire la vie*, Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (2011b) : *L'autre fille*, Paris : NiL.
- Harmange, Pauline (2022) : *Avortée. Histoire intime de l'IVG*, Paris : Éditions Daronnes.
- Heubach, Eva Marlene (2011) : « 'Être ethnologue de soi-même' Realismus der Referenz und Annie Ernaux 'Les Années' (2008) », in : *Jahrbuch für Europäische Ethnologie* 6.3, 69-90.
- L'Humanité (2014) : « Interview avec Annie Ernaux : 'J'ai toujours été persuadée que rien n'était jamais gagné pour les femmes' », <https://www.humanite.fr/societe/laicite/annie-ernaux-jai-toujours-ete-persuadee-que-rien-netait-jamais-gagne-pour-les-femmes> [01 septembre 2025].
- Illouz, Eva (2024) : *Explosive Moderne*, Berlin : Suhrkamp.
- Macé, Marianne (2004) : « Des narrations en quête d'identité », in : Blanckemann, Bruno/Mura-Brunel-Aline/Dambre, Marc (dir.) : *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 35-43.
- Runde, Holly (2011) : *Tota mulier ex utero: An Empathetic Reading of Contemporary French Abortion Narratives*, Charlottesville : University of Virginia.
- Schneck, Colombe ([2015] 2022) : *Dix-sept ans. Suivi de La Tendresse du crawl*, Paris : Grasset.

**Entre les deux : la maternité dans les
autosociobiographies autothéoriques et
les autothéories autosociobiographiques**

Eliana Bergaglio

S'exposer mère et raconter la mère comme acte de création-réflexion théorique : quelles stratégies pour une approche ascendante ?

Cette étude explore les stratégies narratives par lesquelles des autrices francophones contemporaines transforment l'expérience intime de la maternité en enjeu collectif. En mobilisant l'autosociobiographie et l'autothéorie, elles articulent récit personnel et réflexion sociale. À partir d'une analyse hybride (*distant et close reading*) d'un corpus de quatre œuvres, la recherche montre comment la métanarration, les jeux de pronoms et la réflexivité permettent de politiser l'écriture de soi. Loin du témoignage individuel, ces textes instaurent un espace de reconnaissance partagée et de critique des normes genrées.

1. Cadre théorique et objectif de recherche

Cette étude s'inscrit dans le champ des écritures du soi, en portant une attention particulière à deux formes contemporaines : l'autosociobiographie et l'autothéorie. L'autosociobiographie, terme forgé par Annie Ernaux, relie étroitement le récit individuel à ses conditions sociologiques, en analysant les mécanismes d'adhésion ou de rejet de l'environnement social (Ernaux 2003). L'autothéorie, quant à elle, mêle récit personnel, théorie critique et réflexion philosophique (Wiegman 2020), et constitue une pratique féministe où la vie devient un lieu de pensée (Fournier 2021). Elle mobilise la métanarration comme stratégie centrale, permettant aux autrices de commenter leur propre écriture et d'exposer les conditions de production du savoir situé. Cette réflexivité transforme l'acte d'écrire sur soi en un geste à la fois théorique et politique.

À partir du corpus de référence sélectionné, cette recherche vise à analyser les stratégies adoptées par les auteures pour transformer l'expérience intime en thème collectif. L'enquête part du constat que l'image de la figure maternelle, de la maternité et de la relation parent-enfant a évolué au fil du temps, nécessitant de nouvelles clés d'interprétation. L'objectif est donc de cartographier et de synthétiser les stratégies, qu'elles soient discursives ou méta-narratives, adoptées par les écri-

vaines contemporaines pour rendre compte de leur expérience en tant que mères et/ou filles. En particulier, l'étude se concentre sur la manière dont l'expérience personnelle de l'auto-narration se transforme en un discours collectif, impliquant les lecteurs et encourageant une réflexion partagée.

2. Corpus et cadre méthodologique

Pour la sélection du corpus analysé, trois critères principaux ont été adoptés. Le premier est le genre textuel : des textes appartenant aux écritures de soi qui traitent explicitement le thème de la maternité, envisagé à la fois du point de vue de l'expérience des mères et de celui des filles. Le deuxième critère est la dimension temporelle, avec un accent mis sur la production contemporaine, c'est-à-dire des textes écrits et publiés au XXI^e siècle, où les enjeux autour de la maternité et de la filiation se renouvellent. Enfin, l'appartenance géographique a été prise en compte, en privilégiant des auteures issues de l'espace français et francophone afin de situer l'analyse dans un contexte culturel partagé.

À partir d'un corpus plus vaste (1920-2020) d'écritures de soi abordant la maternité, quatre œuvres ont été retenues : *Mauvaise mère* de Marguerite Andersen (2013), *La femme brouillon* d'Amandine Dhée (2017), *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan (2011) et *Ma mère rit* de Chantal Akerman (2013). Ce choix repose sur la centralité du thème de la maternité et des relations mère-fille dans ces textes, mais aussi sur la diversité des voix et des postures discursives qu'ils offrent. Ainsi, Andersen et Dhée interrogent l'idéal normatif de la « bonne mère » et mettent en lumière les tensions entre expérience intime et injonctions sociales. De Vigan et Akerman, quant à elles, explorent la relation filiale marquée par la mémoire, le trauma et la transmission, tout en réfléchissant au rôle de l'écriture comme espace de subjectivation et de mise en commun.

Ces quatre textes, complémentaires dans leur perspective (mères vs filles) et dans leur traitement du thème, constituent un corpus restreint mais cohérent, qui permet de croiser les expériences générationnelles et d'analyser, à travers le prisme du *topic modeling*, les stratégies narratives et discursives mobilisées autour de la maternité.

Cette étude adopte une approche hybride combinant *distant reading* et *close reading*. Le *distant reading*, théorisé par Franco Moretti mobilise des outils computationnels pour dégager des motifs à grande échelle dans les corpus littéraires (Moretti 2022), sans remplacer l'analyse critique mais en l'élargissant. Parmi ces outils, le *topic modeling* permet d'identifier automatiquement des thèmes récurrents dans un ensemble de textes (Blei 2012). Il existe de nombreuses techniques pour mettre en œuvre une analyse de *topic modeling*. Ce travail utilise une technique récente fondée sur la vectorisation du texte appelé *Top2Vec* (Angelov 2020). Le processus de vectorisation consiste à transformer des documents textuels (mots, phrases ou paragraphes) en représentations numériques (vecteurs ou *embeddings*) dans un espace multidimensionnel où la similarité *cosinus* mesure leur proximité sémantique. Afin d'identifier des groupes thématiques, une réduction de dimensionnalité avec UMAP (l'*Uniform Manifold Approximation and Projection*) est appliquée, suivie d'un clustering par HDBSCAN (*Hierarchical Density-Based Spatial Clustering of Applications with Noise*) pour identifier des groupes cohérents de documents. Chaque *cluster* est représenté par un *centroïde* dont les mots les plus proches constituent les étiquettes des *topics*. Les données initiales, issues de fichiers PDF, sont prétraitées avec Python : extraction du texte par *pymupdf*, suppression manuelle du paratexte et du contenu répétitif, puis nettoyage des caractères spéciaux. Les quatre œuvres étudiées sont regroupées en deux corpus (mères : Andersen, Dhée ; filles : de Vigan, Akerman), ensuite segmentés en documents par *chunking* afin de garantir une longueur minimale de 100 caractères. L'analyse de *topic modeling* est réalisée séparément sur les deux corpus. Les topics retenus, jugés pertinents pour l'étude du discours sur la maternité, sont étiquetés par un mot représentatif. Les documents les plus proches de chaque *topic* sont extraits, avec un seuil de similarité permettant de filtrer uniquement les segments les plus pertinents pour la phase de *close reading*.

3. Résultats analyse quantitative

L'analyse quantitative via Top2Vec a permis d'identifier les thématiques centrales des deux sous-corpus. Pour *Mauvaise mère* de Marguerite

Andersen et *La femme brouillon* d'Amandine Dhée, les topics les plus représentatifs relevés ont été :

- Topic 0 – Maternité et corps féminin
- Topic 1 – Figure maternelle
- Topic 5 – Condition féminine dans la sphère sociale
- Topic 7 – Écriture nocturne

Ces thèmes révèlent la tension entre le vécu intime et les attentes sociales, tout en mettant en avant l'importance de l'écriture comme espace de subjectivation.

Pour *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan et *Ma mère rit* de Chantal Akerman, les topics retenus ont été :

- Topic 3 – Écriture
- Topic 7 – Mère et liens familiaux
- Topic 11 – Relations entre femmes de la famille
- Topic 13 – Sphère paternelle et familiale élargie

La présence de ces thématiques montre comment l'écriture de soi s'entrelace avec une réflexion collective : d'un côté, la maternité et le corps comme lieux de tension politique et sociale ; de l'autre, la mémoire familiale et les liens intergénérationnels comme espace de transmission et de critique des normes.

4. Analyse qualitative

4.1. S'écrire mère

Dans *Mauvaise mère* et *La femme brouillon*, Amandine Dhée et Marguerite Andersen explorent la tension entre expérience intime de la maternité et mise en récit publique, transformant le vécu individuel en enjeu collectif. Ce décalage s'opère par un lexique expressif, des images marquantes et des choix narratifs qui suscitent la reconnaissance des lectrices. La maternité y est présentée comme une expérience ambivalente, oscillant entre amour inconditionnel et effacement de soi. Dhée parle d'un « bébé vortex » qui « aspire tout » (Dhée 2017, 43) et identifie la fatigue non à l'enfant lui-même, mais à l'injonction constante à se redéfinir (Dhée 2017, 58). Cette relation fusionnelle « Larousse l'affirme,

mère et bébé sont en fusion » (Dhée 2017, 45), perçue comme la norme, fragilise la subjectivité maternelle.

Les autrices mettent également en évidence la pression des normes sociales : la maternité devient performance plus que vécu personnel. Dhée dénonce les représentations idéalisées véhiculées par les médias et les blogs : « Je décapite la mère parfaite qui menace en moi... » (Dhée 2017, 53). Le corps maternel, quant à lui, est décrit comme un lieu de contrôle médicalisé voire de violence. Andersen relate un accouchement brutal et un avortement raté malgré diverses tentatives (Andersen 2013, 37). Dhée évoque un suivi obstétrical intrusif : « quelqu'un pose deux bandes élastiques sur mon ventre... » (Dhée 2017, 27), et oppose à ces corps blessés l'image normée des femmes « qui méritent d'être aimées » (Dhée 2017, 24).

Face à cette dépossession, certaines femmes tentent de se réapproprier leur corps par des gestes symboliques : « des femmes qui examinent leur vagin à l'aide d'un petit miroir » (Dhée 2017, 13). Ces pratiques rejettent le regard médical pour réinstaller un savoir situé. La nécessité de marquer une distance avec l'enfant apparaît aussi à travers des gestes de retrait : « prendre de longues douches brûlantes » (Dhée 2017, 37) ou des expressions fortes : « j'arrache mon corps au bébé » (Dhée 2017, 52). Cette oscillation entre fusion et séparation ouvre une réflexion universelle sur la maternité.

La narration intègre également les affects douloureux : culpabilité, anxiété, sentiment d'échec. Dhée écrit : « J'angoisse façon poupées russes... » (Dhée 2017, 19). Ces émotions deviennent matière littéraire, révélant une maternité marquée par l'aliénation : « une régression » (Dhée 2017, 30), perte d'identité, solitude réparatrice : « Les moments libres, c'est moi que j'essaie de retrouver... » (Dhée 2017, 51).

Enfin, les autrices dénoncent le travail invisible des mères, présenté comme une forme d'exploitation : « L'ouvrier-maman trime... » (Dhée 2017, 46). La formule associe deux figures dévalorisées – l'ouvrière et la mère – et insiste sur la pénibilité d'un travail quotidien ni reconnu ni rémunéré.

À travers une écriture mêlant confession intime, réalisme cru et critique sociale, Dhée et Andersen élaborent une maternité déstabilisée, à la fois personnelle et politique, qui remet en cause les stéréotypes domi-

nants et propose une lecture plurielle, sincère et résistante de l'expérience maternelle.

4.2. Écrire la mère

Dans les récits adoptant le point de vue des filles, la figure maternelle est reconstruite à travers la mémoire, le deuil et les liens transgénérationnels. Bien que profondément ancrés dans le vécu personnel, ces textes dépassent le témoignage individuel pour instaurer une portée collective. Un des procédés-clés est le glissement du « je » vers le « nous » ou le « on », qui ouvre l'intimité à une reconnaissance partagée. Chantal Akerman débute *Ma mère rit* par une douleur personnelle : « Ma mère distille une angoisse insupportable » (Akerman 2013, 68), mais passe immédiatement à l'impersonnel : « on la fuit [...] mais on est quand même contaminé » (Akerman 2013, 68). Ce changement transforme l'angoisse en dynamique relationnelle et universalise l'émotion.

De manière similaire, Delphine de Vigan écrit dans *Rien ne s'oppose à la nuit* : « quand nous étions enfants [...] on venait de là, de cette femme ; sa douleur ne nous serait jamais étrangère » (De Vigan 2011, 257). Le pronom « nous » inscrit la mère comme une origine commune, sa souffrance comme héritage émotionnel collectif, transmis à travers la filiation.

La mémoire maternelle est marquée par l'ambivalence : lieu fondateur et en même temps silence. De Vigan souligne l'absence de récit maternel : « je n'ai aucun souvenir que ma mère m'ait donné à entendre [...] un récit énoncé au je » (De Vigan 2011, 97). Cette lacune crée un vide familial partagé, une mémoire mutique. Écrire sur une mère disparue devient alors un geste incertain : « je m'accroche à ce projet ou bien il s'accroche à moi » (De Vigan 2011, 129), révélant la tension entre devoir de mémoire et impuissance à saisir l'autre.

Ces récits interrogent aussi les effets du deuil et les limites de la compréhension. De Vigan écrit : « cela reste pour moi un mystère [...] comment a-t-il pu mettre tant de temps à accepter l'information qui gisait devant lui ? » (De Vigan 2011, 7). La perte brouille la perception, laisse des zones d'ombre. Chez Akerman, cette opacité devient presque biologique : « j'avais peur de lui poser des questions [...] mais je savais que c'était [...] génétique » (Akerman 2013, 122), donnant à l'absence une dimension héréditaire.

À travers les jeux de pronoms, les silences intergénérationnels et l'élaboration d'une mémoire lacunaire, les autrices inscrivent leur expérience intime dans une résonance collective. La mère devient une figure culturelle partagée, autour de laquelle se tissent les enjeux de mémoire, d'identité et de transmission.

4.3. La métanarration comme stratégie réflexive

Une stratégie récurrente dans ces récits est la métanarration, par laquelle l'écriture devient à la fois un témoignage intime et un espace critique où se rejoue l'expérience de la maternité, non comme rôle assigné, mais comme construction identitaire et enjeu relationnel. Ce geste narratif est traversé par une double tension : entre besoin expressif et sentiment de trahison. Dans *La mauvaise mère*, Marguerite Andersen interroge la légitimité de l'écriture autobiographique, suspecte car elle met en jeu l'identité maternelle : « c'est ici le vrai problème face à l'écriture de soi on risque de se voir appelé à défendre sa propre culture contre celle d'un autre son moi contre le récit d'un autre moi aïe ! Le lecteur espère-t-il qu'une littérature impersonnelle le toucherait moins ? » (Andersen 2017, 179). L'autobiographie maternelle est ainsi perçue comme un acte exposant, à la fois libérateur et vulnérabilisant.

Chez Amandine Dhée, l'ambivalence de l'écriture est renforcée par la concrétude du quotidien maternel, qui entrave la concentration intellectuelle : « Certes, je n'ai rien lu depuis plusieurs semaines, et mon actualité est rythmée par les biberons. Mes livres sont abîmés, non parce que je les lis, mais parce que je les ouvre et les referme toutes les dix minutes, les corne à la va-vite, les pose tranche ouverte, les oublie dans un coin, marche dessus » (Dhée 2017, 47). L'écriture devient alors le symptôme d'une identité morcelée, tiraillée entre engagement domestique et aspiration créative.

Cette tension est aussi sociale et familiale. Andersen se demande : « La mère qui écrit fait-elle peur ? » (Andersen 2013, 164). L'acte d'écrire peut être vécu comme une menace, notamment par les enfants, qui craignent d'être exposés ou trahis. Le paradoxe est criant : bien qu'elle ait milité pour les droits des femmes « une de celles ayant travaillé pour que les femmes [...] aient leurs congés de maternité » (Andersen 2013, 163), l'autrice se heurte au silence familial, comme si le geste littéraire l'isolait

de ses proches. L'écriture devient ainsi à la fois acte féministe et rupture affective.

Cette solitude s'exprime aussi dans le regret du temps soustrait à la maternité au profit du travail intellectuel: «je lisais, relisais, corrigais cette maudite thèse» (Andersen 2013, 140). L'espace de pensée se construit parfois au détriment du lien affectif, renforçant la culpabilité maternelle. Mais il est aussi le seul lieu où la mère peut affirmer son autonomie, en tant que sujet pensant.

Chez De Vigan et Akerman, la métanarration assume pleinement cette charge éthique. Écrire, c'est prendre un risque: «Ces textes me rappellent à l'ordre et me questionnent sans cesse sur l'image que je donne d'elle à travers l'écriture» (De Vigan 2011, 243). Le rôle de fille-écrivain s'accompagne d'une crainte de trahison ou de déformation, dans un équilibre instable entre subjectivité et responsabilité.

Cette écriture est souvent dictée par l'urgence intérieure: «J'avais besoin d'écrire et ne pouvais rien écrire d'autre» (De Vigan 2011, 52), mais elle se confronte à ses propres limites. Le processus est douloureux, marqué par le doute et l'épuisement: «Je sais aujourd'hui l'état de tension particulier dans lequel me plonge cette écriture, combien celle-ci me questionne, me perturbe, m'épuise, en un mot me coûte, au sens physique du terme» (De Vigan 2011, 52).

Chez Akerman, cette tension atteint une forme de renoncement: «rien de ce que j'aurais pu écrire ne m'eût satisfait davantage» (De Vigan 2011, 108). L'écriture échoue à combler le vide laissé par la mère; elle enregistre son absence plus qu'elle ne la comble. La forme fragmentaire devient alors l'expression de cette impuissance: l'écriture ne répare pas, elle constate.

Ainsi, à travers la métanarration, ces autrices dévoilent les contradictions de l'écriture maternelle: entre expression et transgression, entre transmission et silence. Le texte devient un espace politique, où s'inventent de nouvelles formes de légitimité pour les voix de mères et de filles.

5. Conclusion

L'analyse a permis de relever quelques traits fondamentaux de l'écriture de textes autobiographiques et de la relation avec la mère et la mater-

nité. À partir d'une analyse computationnelle j'ai pu repérer un certain nombre de thèmes qui m'ont permis de constater que l'autothéorie et l'autosociobiographie montrent comment la littérature peut devenir un lieu de rencontre entre le personnel et le collectif, combinant l'expérience individuelle avec une réflexion plus large sur la société contemporaine. La sociologie, la littérature et l'expérience personnelle se croisent, donnant aux lecteurs la possibilité de réfléchir de manière critique à ce qui se passe autour d'eux et de participer activement au processus de construction des connaissances (Savard-Corbeil 2023).

Les autrices analysées transforment l'expérience intime en enjeu collectif en mobilisant une écriture réflexive et impliquée. La métanarration constitue une stratégie centrale : elle permet d'explorer les tensions entre intimité, responsabilité éthique et désir de transmission. Le passage du « je » au « nous » ou à des formes impersonnelles transforme le récit dans un lieu de reconnaissance collective. Ces stratégies discursives activent une réflexion partagée sur des enjeux sociaux donc, l'écriture de soi devient un outil critique et politique.

Bibliographie

- Akerman, Chantal (2021) : *Ma mère rit*, Paris : Gallimard (L'imaginaire 731).
- Andersen, Marguerite (2013) : *La mauvaise mère: confessions*, Sudbury (Ontario) : Prise de parole.
- Clare, Ralph (2020) : « Becoming Autotheory », in : *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 76.1, 85-107, <https://doi.org/10.1353/arq.2020.0003>.
- Dhée, Amandine (2017) : *La femme brouillon*, Lille : La Contre-allée (La sentinelle).
- Egger, Roman/Yu, Joanne (2022) : « A Topic Modeling Comparison Between LDA, NMF, Top2Vec, and BERTopic to Demystify Twitter Posts », in : *Frontiers in Sociology* 7, <https://doi.org/10.3389/fsoc.2022.886498>.

- Fournier, Lauren (2021): *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA)/London (England): The MIT Press.
- Henk, Lars (2024): « À mi-chemin entre littérature et sciences humaines: L'adaptation du modèle autosociobiographique d'Annie Ernaux dans *Comme nous existons* (2021) de Kaoutar Harchi », in: *Textes et Contextes* 19.1, <http://preo.u-bourgogne.fr/texte-setcontextes/index.php?id=4590> [10 septembre 2025].
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (dir.) (2024): *Mater Genetrix: Les images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française*, Berlin: De Gruyter, <https://doi.org/10.1515/9783111558752>.
- Lenci, Alessandro/Montemagni, Simonetta/Pirrelli, Vito (2022): *Testo e computer: elementi di linguistica computazionale*, 1re éd., 6e réimpr., Roma: Carocci (Aulamagna 12).
- Li, Defeng/Wu, Kan/Li, Victoria L.C. (2024): « Applying Topic Modeling to Literary Analysis: A Review », in: *Digital Studies in Language and Literature* 1.1–2, 113–141, <https://doi.org/10.1515/dsll-2024-0010>.
- Lindón, Alicia (2005): « Récit autobiographique, reconstruction de l'expérience et fabulation: une approximation à l'action sociale », in: *Sociétés* 87.1, 55, <https://doi.org/10.3917/soc.087.0055>.
- Moricheau-Airaud, Bérengère (2016): « Propriétés stylistiques de l'autosociobiographie: l'exemplification par l'écriture d'Annie Ernaux », in: *CONTEXTES* 18, <https://doi.org/10.4000/contextes.6235>.
- Philipp, Lammers/Twellmann, Marcus (2021): « L'autosociobiographie, une forme itinérante », in: *CONTEXTES. Varia*, <https://doi.org/10.4000/contextes.10515>.
- Sánchez Hernández, Ángeles (2017): « L'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux, un genre à l'écart », in: *Anales de Filología Francesa* 25.
- Savard-Corbeil, Mathilde (2023): « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine: Esthétique et féminisme dans *Saint Phalle. Monter en enfance* de Gwenaëlle Aubry », in: *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27, <https://doi.org/10.4000/fixxion.13271>.

Vigan, Delphine de (2012): *Rien ne s'oppose à la nuit: roman*, Paris : Librairie générale française (Le livre de poche 32835).

Wiegman, Robyn (2020): « Introduction: Autotheory Theory », in: *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 76.1, 1–14, <https://doi.org/10.1353/arq.2020.0009>.

Marina Ortrud M. Hertrampf

Trois générations, trois femmes, trois mères : *Bord de mère* (2024) de Marianne Rubinstein

Dans son petit livre autofictionnel, l'autrice franco-juive Marianne Rubinstein décrit la vie (féminine) d'une famille française ordinaire. Son récit se concentre sur sa propre biographie, qu'elle compare toutefois aux conditions de vie en tant que femme et mère avec sa grand-mère et mère, ainsi qu'avec elle-même en tant que mère. Il s'agit donc d'un texte que l'on peut qualifier, avec Cosslett (1996 ; 2000), de « récit matrilinéaire », c'est-à-dire d'un texte autofictionnel dans lequel s'instaure un dialogue fructueux entre filles, mères et grands-mères. Dans *Bord de mère*, l'autrice transgresse pourtant les limites de sa propre biographie familiale et écrit *pars pro toto* l'histoire culturelle et sociale française des gens ordinaires. Au-delà de cette dimension autosociobiographique, l'autofiction de Marianne Rubinstein est aussi une autothéorie, dans la mesure où elle est une histoire de l'émancipation féminine et du féminisme en France.

Ce texte, tu l'as écrit pour raconter en minuscule, au plus près de ce que tu as vécu et compris, le processus d'émancipation des femmes sur trois générations, dans une famille française ordinaire, et pour évoquer toujours en minuscule le lien complexe entre les filles et leur mère, un lien qui te semble aussi solide, clair et doux que liquide, sombre et violent et où la grand-mère, qui est aussi la mère de la mère, desserre parfois les nœuds, adoucissant le vertige du face-à-face. (Rubinstein 2024, 93-94)¹

1. En guise d'introduction

Marianne Rubinstein (née à Paris en 1966) est maîtresse de conférences en économie à la Sorbonne Université et est également autrice d'essais, de romans et de livres de jeunesse. Les thèmes récurrents de son œuvre littéraire sont sa propre histoire familiale, c'est-à-dire le traumatisme transgénérationnel de la Shoah, ainsi que les conditions de vie et les droits des femmes. Comme dans le récit autofictionnel *Bord de mère* (2024) qui sera au centre dans ce qui suit, son premier roman, *En famille* (2005), traite de trois générations de femmes franco-juives : la grand-mère, la

¹ Par la suite, nous utiliserons l'abréviation *BM* pour citer cette œuvre.

mère et la fille, qui se réunissent à l'approche de la mort de la grand-mère Louise et gèrent ainsi de manière très différente la mémoire, l'oubli et le refoulement.² En 2014, Marianne Rubinstein publie avec Jézabel Couppey-Soubeyran *L'économie pour toutes. Un livre pour les femmes, que les hommes feraient bien de lire aussi*, le premier livre d'économie explicitement adressé aux femmes, expliquant l'économie dans un langage féminin, et répondant au besoin de Marianne Rubinstein de déconstruire les domaines de genre toujours existants dans la société française.

En effet, dans *Bord de mère*, Marianne Rubinstein associe le discours sur les trois générations de femmes d'*En famille*³ à la question des droits des femmes dans le livre de non-fiction *L'économie pour toutes* : l'autrice y décrit la vie (féminine) de sa famille en tant qu'une famille française ordinaire de 1966 jusqu'à aujourd'hui. Son récit se concentre sur sa propre biographie, qu'elle compare toutefois aux conditions de vie en tant que femme et mère avec sa grand-mère et mère.

L'accent mis sur la condition féminine dans la France des soixante dernières années, qui a apporté de nombreux changements, notamment en ce qui concerne l'émancipation des femmes, peut être considéré, dans le contexte de la parution du petit livre en 2024, comme un hommage au 21 avril 1944, date à laquelle les femmes obtiennent le droit de voter et de se présenter à une élection. En même temps, ce récit sur l'histoire individuelle de l'émancipation des femmes sur trois générations est un appel à poursuivre la lutte pour une véritable égalité dont, hélas, on est encore aujourd'hui loin.

² Il est remarquable que le fait qu'il s'agisse de trois générations de femmes franco-juives ne joue pas un rôle déterminant. Tout est l'inverse dans l'œuvre de Karine Tuil, *Du sexe féminin* (2002), où le conflit intergénérationnel entre mère et fille repose essentiellement sur la différence entre l'image traditionnelle juive de la femme, son rôle d'épouse et de mère, et l'image émancipée de la femme autonome.

³ Marianne Rubinstein fait explicitement allusion à l'homophonie entre la « mer » et la « mère » dans le titre de son texte, puisque dans *En famille*, les trois générations de femmes d'une même famille se retrouvent dans une maison au bord de la mer en Bretagne – dans *Bord de mère* nous apprenons que la grand-mère vivait à Carantec, dans le département du Finistère (cf. *BM*, 35).

2. Une autofiction distanciée

En 2021, Maria Pourchet a remporté un énorme succès public avec son roman *Feu*. La plus grande particularité de ce roman purement fictionnel sur l'amour inassouvi d'une femme et d'un homme en pleine crise du milieu de vie réside dans sa composition et sa narration. Tantôt la focalisation interne de l'homme, tantôt celle de la protagoniste Laure, celle-ci se parle à elle-même au tutoiement, s'adressant aussi de temps en temps à sa mère et à sa grand-mère décédées pour se justifier auprès d'elles de son adultère. En effet, c'est déjà dans son récit féministe *Toutes les femmes sauf une* (2018) sur une matrescence difficile que l'autrice laisse adresser la protagoniste à sa fille nouveau-née le récit de sa propre enfance et le portrait tourmenté de la condition féminine.

Cette forme narrative insolite n'est certes pas nouvelle, Georges Perec ayant présenté avec *Un homme qui dort* (1967) une œuvre (trop souvent sous-estimée) rédigée principalement au présent et à la deuxième personne du singulier, ce qui donne l'illusion de l'immédiateté⁴. Dans un dédoublement du narrateur par rapport au protagoniste, le narrateur autodiégétique à focalisation interne parle de lui-même dans un soliloque. Grâce au tutoiement, les frontières entre le narrateur, le protagoniste et le lecteur et la lectrice deviennent floues, ce qui conduit à une implication directe du lecteur et de la lectrice. Contrairement à la narration en deuxième personne du singulier de Maria Pourchet, l'histoire de Georges Perec, celle d'un étudiant qui se retire dans sa chambre et dans ses pensées, est le récit autobiographique d'un épisode dépressif de Georges Perec. La forme narrative innovatrice du «tu» n'exprime pas seulement le dédoublement psychique du «je», elle permet de raconter l'autobiographie sous une forme distanciée de l'auteur et est en même temps l'expression linguistique d'une expérience qui transmet directement l'expérience authentique au lecteur et à la lectrice.⁵

Comme *Un homme qui dort*, *Bord de mère* consiste en une accumulation d'images-souvenirs, d'observations et de réflexions transmises à la deuxième personne du singulier. Le fait qu'il s'agisse ici d'une autofiction à la deuxième personne du singulier est déjà mis en évidence dans

⁴ Cf. Kuhn 2013.

⁵ Cf. Bellos 1993.

l'incipit par la référence métalittéraire au choix de la forme narrative : « Tu décides d'écrire un livre sur l'émancipation des femmes, du point de vue de ta génération, celle qui n'a pas fait grand-chose, bénéficiant des combats remportés par nos mères, s'étonnant parfois de l'âpreté de ceux de nos filles » (*BM*, 11). Ce qui est particulièrement intéressant dans cette ouverture, c'est d'une part l'articulation explicite de l'objectif du texte – Marianne Rubinstein veut écrire un livre sur l'évolution des droits des femmes – et d'autre part un texte sur l'émancipation féminine dans lequel la narratrice-autrice se situe en tant que personne et protagoniste et ne commence donc pas avec le tournant historique du mouvement féministe en 1968, mais avec l'année de sa naissance. En choisissant le récit *ab ovo*, l'autofiction ne se base pas uniquement sur ses propres souvenirs, mais également sur les récits de sa famille concernant sa naissance et ses premières années. En plus, elle veut écrire cette histoire de l'émancipation féminine du point de vue de sa génération ce qui est réalisé par la forme narrative insolite renforçant le caractère transindividuel de ce qui est raconté. Au niveau narratif, l'autrice y parvient en associant des événements de l'Histoire française vécus collectivement à des événements personnels de l'histoire familiale. Par exemple, l'événement marquant qu'est la mort de la grand-mère bien-aimée est subordonné en passant et en toute sobriété à l'événement politique de l'histoire collectif : « Au second tour de l'élection présidentielle de 2002, Chirac obtient 82% des voix contre Le Pen. Tu ne vas pas voter : tu enterres ta grand-mère. » (*BM*, 77) Cette forme de dépersonnalisation de sa propre biographie fictionnalisée rapproche l'autofiction de Marianne Rubinstein d'une forme d'autosciobiographie.

3. Au seuil de l'autofiction et de l'autosociobiographie

Annie Ernaux, qui se défend de qualifier ses textes d'autofictions, a forgé le terme d'autosociobiographie⁶ pour désigner une écriture autobiographique dans laquelle « les propos des sujets narratifs ne revendiquent pas seulement une autorité d'interprétation sur leur propre vie, mais aussi sur le présent social auquel ils participent activement en tant qu'acteurs et

⁶ Cf. Ernaux 2011, 23.

auquel ils se sentent également exposés » (Blome/Lammers/Seidel 2022, 3 ; traduction MOH). Outre le fait que l'expérience collective d'une génération d'une certaine classe sociale est décrite *pars pro toto* à l'aide d'une biographie individuelle, l'autosociobiographie mêle théorie et poïesis de telle sorte que l'écriture hybride associe narration autobiographique et analyse et théorie sociales.

« Annie Ernaux, c'est Bourdieu en roman » (Ernaux 2005, 172), telle est l'attribution externe acceptée par Annie Ernaux. En effet, les thèmes de la transclasse et du transfuge social sont au cœur d'œuvres généralement classées dans la catégorie des autosociobiographies,⁷ comme par exemple les œuvres de Didier Eribon et d'Édouard Louis ou, en se focalisant sur l'ascension sociale par l'éducation des personnes issues de l'immigration, les textes de Fanta Dramé et de Nesrine Slaoui.⁸

Comme Annie Ernaux dans *Les années*, Marianne Rubinstein évoque dans *Bord de mère* le quotidien du passé en nommant des marques et des produits ainsi que des titres de chansons populaires, de films et de livres ayant marqué la mémoire collective de sa génération. C'est ainsi que nous découvrons l'enfance que la protagoniste passe à Antony, au sud de Paris : « En face de la résidence, il y a un Spar où tu dépenses ton argent de poche en illustrés et en bonbons. Le malabar est à dix centimes, le carambar à cinq. Lorsque ton frère et toi achetez plusieurs numéros du même *Pif Gadget* parce que vous adorez le gadget de la semaine – les pois sauteurs –, vous vous faites gronder : on ne dépense pas son argent n'importe comment ! » (BM, 22) La narratrice-autrice crée ainsi chez les lecteurs et lectrices de la même génération une proximité atmosphérique d'auto-affection et évoque une certaine familiarité empathique. Marianne Rubinstein se caractérise par une altérité en raison de ses origines juives – « Tu te sens un peu différente, étant la seule à combiner le fait de ne pas être baptisée, de ne pas aller au catéchisme, d'avoir un nom compliqué et une mère qui travaille à plein temps » (BM, 32)⁹ –, et présente nonobstant sa famille comme une famille typique de la bourgeoisie de son époque et conclut par sa mère qui, comme c'était la règle

⁷ Cf. Jaquet 2014 ; Bras/Jaquet 2018.

⁸ Cf. Hertrampf (à paraître).

⁹ Cf. aussi : « les filles de ta génération s'appellent souvent Nathalie, Isabelle ou Sylvie » (Rubinstein 2024, 21).

à l'époque, se marie tôt et a des enfants très jeunes : « Ta mère est donc représentative de ces mères de la fin des années 1960 : elle est jeune, elle a deux enfants, et le carcan patriarcal dans lequel elle est née (avant le droit de vote des femmes) et dans lequel elle s'est mariée (lorsque les femmes n'avaient le droit ni d'avoir un compte en banque, ni de disposer librement de leur salaire, ni de cogérer avec le mari les finances et le patrimoine du ménage) commence à lui courir sérieusement sur le haricot. » (*BM*, 13)

Marianne Rubinstein grandit dans une famille aisée mais ordinaire, le thème du transfuge social – désigné comme la caractéristique centrale de l'autosociobiographie ernauxienne – ne joue aucun rôle dans son livre. Comme l'illustre la citation supra dans laquelle les jalons personnels de la vie de la mère (naissance, mariage) sont reliés aux droits de la femme en vigueur aux périodes respectives, l'autrice se concentre plutôt sur les transgressions entre les trois générations de femmes, qui se dessinent moins par leur appartenance à une classe sociale que par le degré de leur émancipation.

Même si la famille de Marianne Rubinstein appartient, d'un point de vue social, à la (petite) bourgeoisie ordinaire, les femmes de cette famille se distinguent de beaucoup d'autres femmes de leur époque et de leur génération. Ce ne sont pas les figures paternelles, mais les figures maternelles qui sont les principaux modèles de rôle pour Marianne et qui influencent son parcours ultérieur d'ingénieure-économiste à professeure :

De manière générale, tu es de plus en plus consciente de ce que ta ligne de femmes t'a apporté. Tu as constaté depuis longtemps que tes copines dont les mères étaient restées au foyer ont manqué de modèle maternel dans le monde du travail, ayant plus que toi tendance à s'y noyer, ou à se battre pour obtenir les avancements mérités, ou à attendre de leur conjoint qu'il leur assure une position sociale tout en sachant pourtant que ce modèle-là était dépassé, la structure familiale étant désormais trop fragile pour lui sacrifier sa carrière. Pour toi au contraire qui as vu ta mère travailler, qui avait vu sa mère travailler, qui avait vu sa mère travailler, etc., il était normal d'articuler le travail avec les autres pans de ta vie et de ne pas raboter ton ambition professionnelle au profit de ta famille ou de tes collègues masculins. (*BM*, 89-90)

La mère de Marianne était une fervente partisane des droits des femmes à l'autodétermination et s'engageait dans les années 70 dans un groupe de femmes, malgré les critiques de son mari : « Ta mère fait désormais partie

d'un « groupe femmes » où elle discute, le soir, avec d'autres femmes de leurs expériences de femmes » (BM, 34). Elle éleva sa fille pour en faire une jeune femme émancipée. La mère, politiquement à gauche, rejetait systématiquement l'image sexualisée et traditionnelle de la femme commercialisée par les Etats-Unis et tentait (en vain) de protéger sa fille de l'influence sociale de cette image de la femme : « Ta mère refuse que tu aies des Barbie, ce n'est pas une image de la femme sur laquelle se construire, ce qui ne t'empêche pas de penser qu'il n'y a rien de plus beau qu'être blonde aux yeux bleus, avec des cheveux longs, même si tu es brune aux yeux marron » (BM, 33). La narratrice-autrice grandit en sachant qu'elle est l'égale de ses camarades masculins à tous égards ; frère et sœur sont encouragés intellectuellement de la même manière et sont invités à faire des travaux ménagers : « Ta mère ne t'a jamais laissé penser que tu étais moins intelligente que les hommes – répétant par exemple que, si ton frère était meilleur en physique, tu étais la plus douée en maths –, ou que tu devais te consacrer davantage aux tâches ménagères, veillant au contraire à ce que votre participation soit strictement égale. » (BM, 90)

En reprenant la position féministe de l'autrice et sa focalisation sur la sociologie de la femme, on pourrait donc dire, en modifiant la qualification des textes d'Annie Ernaux citée plus haut, « Marianne Rubinstein, c'est Élisabeth Badinter¹⁰ en roman » – même s'il ne s'agit pas, pas plus que pour Annie Ernaux, d'un roman au sens strict du terme. Compte tenu de l'orientation féministe du livre, *Bord de mère* est un excellent exemple d'autothéorie, dans la mesure où il s'agit d'une forme féministe de l'autosociobiofiction.

¹⁰ Il convient toutefois de noter que, à la différence de Simone de Beauvoir, Élisabeth Badinter n'est pas nommée explicitement dans *Bord de mères*. En effet, c'est Élisabeth Badinter, féministe, philosophe et autrice de best-sellers, qui a élargi la différenciation du sexe et du genre introduite par Simone de Beauvoir avant Judith Butler, en tenant compte de la maternité supposée naturelle. De son étude influente *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)* à son texte le plus récent *Messieurs, encore un effort...*, Élisabeth Badinter ne se lasse pas d'appeler à ne pas se laisser déposséder des libertés que les femmes ont conquises au cours du XX^e siècle.

4. *Bord de mère* – un exemple d’autothéorie

Issue du mouvement pour les droits des femmes et l’activisme féministe des Etats-Unis le terme « autothéorie » fut forgée principalement par Stacey Young et Lauren Fournier. L’autothéorie, un genre en soi transgressif, désigne une pratique artistique entre philosophie, sociologie et autobiographie dont le point de départ est le postulat selon lequel le privé est toujours politique et que l’expérience quotidienne la plus banale peut devenir un outil de réflexion sur le monde et un instrument de critique sociale : « The defining characteristics of these texts are that their authors engage in theoretical reflection, grounded in feminism and anti-essentialist attention to diversity and historical and cultural specificity; and that they turn that theoretical reflection to their experiences of domination and resistance as they are shaped by the particular combination of gendered, racial, sexual, economic, and cultural requirements and restrictions they face. These writings are part of a feminist strategy of discursive struggle. » (Young 1997, 13)

Bénéficiant des acquis des générations de mères et ne subissant elle-même que peu de discriminations explicites, Marianne Rubinstein défend, à travers son histoire des droits des femmes sur leur corps, une position clairement féministe, qui fait notamment écho à la déconstruction du mythe de la mère menée avec tant de véhémence par Élisabeth Badinter. Toujours en lien avec les souvenirs de sa propre biographie, l’auteure présente les grandes étapes historiques de la légalisation de l’avortement en France, de Delphine Seyrig à Simone Veil¹¹ :

Tu es trop petite pour savoir que la Fée des lilas du film [*Peau d’âne*¹²; MOH], Delphine Seyrig, est une des pionnières du combat pour la légalisation de l’avortement. Avec *Peau d’âne*/Catherine Deneuve, Gisèle Halimi et Simone de Beauvoir, elles font partie des 343 femmes ayant déclaré avoir avorté dans le *Nouvel Observateur* du 5 avril 1971. [...] En attendant, c’est chez Delphine Seyrig qu’a lieu, en août 1972, la première démonstration

¹¹ Cf. Rubinstein 2024, 46-47.

¹² L’adaptation cinématographique par Jacques Demy du conte éponyme de Charles Perrault *Peau d’âne* (1694) n’a pas obtenu un succès exceptionnel lors de sa première diffusion dans les cinémas français en 1970, mais elle a eu une importance durable, notamment en raison de la thématique taboue de l’inceste et des deux actrices centrales Catherine Deneuve et Delphine Seyrig, en particulier dans les cercles du mouvement pour les droits des femmes.

de la méthode Karman, une technique d'avortement par aspiration qui peut être pratiquée hors du cadre hospitalier. Bientôt, les militantes du MLAC [Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception; MOH] s'en emparent et la pratiquent à domicile, tandis que les décès liés à l'avortement chutent, l'aspiration étant beaucoup moins dangereuse que le curetage, où l'on risque une perforation du col de l'utérus ou une infection qui peut rendre stérile ou tuer. (*BM*, 24)

Dans les passages où Marianne Rubinstein quitte la narration pour un texte factuel informatif, l'autrice ne se contente pas de nommer des personnalités et des dates importantes, mais elle intègre souvent des statistiques et des chiffres, comme lorsqu'elle parle des méthodes de contraception les plus courantes et du taux d'avortement des femmes françaises : « Tu as été étonnée d'apprendre qu'elles utilisent de moins en moins la pilule, lui préférant des modes de contraception moins médicalisés comme le préservatif ou le stérilet (qui totalisent à eux deux 41 % des choix, contre 33 % pour la pilule), et qu'en moyenne, en France, une femme sur deux avorte une fois dans sa vie, une statistique qui n'a quasiment pas bougé depuis les années 1980. » (*BM*, 95) L'exigence scientifique d'exactitude factuelle est garantie par l'appareil de notation à la fin de l'ouvrage, dans lequel sont indiquées les références bibliographiques de ses analyses.¹³

Marianne Rubinstein avoue ouvertement avoir avorté et avoir eu un enfant plus tard en toute connaissance de cause :

En 1999, peu avant que ta grand-mère s'en aille, tu tombes enceinte, une expression dont ta mère t'a souvent fait remarquer qu'elle encapsule à la fois la soudaineté de la nouvelle et la chute qui en résulte, « comme tomber dans un trou », exprimant ce que tant de femmes ont éprouvé à l'annonce de leur grossesse. Là encore, ta génération innove. Pour ta grand-mère comme pour ta mère, les grossesses ont été subies, arrivées trop tôt et/ou de manière trop rapprochée [...], alors qu'à l'inverse tu as eu le temps de l'attendre, de la désirer, et que tu adores ce nouvel état. (*BM*, 75)

Même l'interprétation de la phraséologie « tomber enceinte » reflète très clairement l'évolution au cours des trois générations de femmes et souligne l'immense conquête de la maternité voulue et non pas prétendument imposée par la nature.

¹³ L'appareil de notes comprend cinq pages et est structuré selon les neuf chapitres de l'ouvrage, cf. Rubinstein 2024, 97-101.

La critique des paradoxes du féminisme aux États-Unis, le « pays des possibilités illimitées », clairement articulée par Élisabeth Badinter, apparaît également chez Marianne Rubinstein, comme lorsqu'elle parle de la « découverte » de l'orgasme féminin et de la sexualité sans intention de procréation. Elle considère le fait de ne pas tomber enceinte lors du premier rapport sexuel et de manière incontrôlée à un très jeune âge comme un acquis de sa génération, tout comme le fait qu'une femme ne devienne pas une « vraie » femme par la maternité. Elle est donc très dérangée par les stars américaines de la musique pop et du cinéma qui commercialisent leur grossesse et s'affichent en tant que futures mères de manière presque pornographique : « Tu es loin d'être la seule trentenaire à se retrouver seule, ton désir d'enfant en bandoulière, tandis que les stars américaines vantent partout leur maternité épanouie en exposant leurs gros ventres sous l'œil des photographes. Andie MacDowell, Kim Basinger, Madonna, Susan Sarandon, toutes s'y mettent, sans parvenir toutefois à supplanter Demi Moore qui, nue devant l'objectif à sept mois de grossesse, magnifie magistralement cet état. » (*BM*, 71)

En écrivant une histoire sur l'émancipation des femmes en France, liée à l'histoire très personnelle de sa lignée de femmes, mais en même temps exemplaire pour les personnes de sa génération, et en entrelaçant des passages narratifs avec des passages analytiques et essayistes, Marianne Rubinstein crée une autothéorie par excellence, qui se distingue du point de vue esthétique par son mode de narration inhabituel.

5. En guise de conclusion

Innovant par sa forme narrative transgressive, *Bord de mère* de Marianne Rubinstein s'inscrit dans la tradition des « récits matrilineaires » (Cosslett 1996; 2000), c'est-à-dire des textes autofictionnels à caractère féministe, dans lesquels des filles/mères/grands-mères¹⁴ racontent les échanges entre différentes générations de mères et mettent en évidence cette rela-

¹⁴ Dans son étude pionnière intitulée *The Mother/Daughter Plot* (1989), Marianne Hirsch identifie la construction littéraire de la féminité dans les textes traitant de la maternité et de la filiation comme une stratégie émancipatrice d'un contre-discours à l'hégémonie patriarcale. Pour une extension du dialogue mère-fille au niveau de la grand-mère, voir Yu 2005.

tion dialogique entre les générations comme élément essentiel de la construction identitaire des femmes en tant que mères.¹⁵ En se concentrant sur les personnalités des mères et des filles d'une même famille, les récits matrilineaires remettent en question la conception patriarcale de la famille, où le *pater familias* et ses fils sont les gardiens des traditions familiales. Le récit matrilineaire de Marianne Rubinstein varie le modèle dans la mesure où son enfant est un fils – qui est toutefois également influencé par l'héritage féministe de ses ancêtres féminines.

En effet, la « lignée de femmes » (BM, 91) de la famille de Marianne, qui s'étend sur trois générations, prend fin avec la naissance de son unique enfant, un fils. En raison de la prédisposition au cancer du sein dans la lignée maternelle de sa famille, elle est soulagée. Au final, le bilan de sa petite histoire de l'émancipation est plutôt positif – l'autrice reconnaît qu'une grande partie des femmes de la jeune génération poursuivent avec assurance le chemin de l'émancipation :

Quand tu vois les jeunes femmes d'aujourd'hui, tu es heureuse de constater qu'elles sont nombreuses à avoir compris des choses que ta génération, te semble-t-il, n'avait pas perçues, trop occupée à s'installer dans le cadre de victoires acquises par les générations précédentes et à prouver qu'il était possible de tout conjuguer (le boulot, les enfants, la vie amoureuse et sexuelle, etc.). Ces jeunes femmes, lorsqu'elles refusent de se conformer à certains diktats sur leur corps, et à l'objectivation qui va avec, mènent un combat pour davantage de liberté, y compris, aurais-tu envie d'ajouter, la liberté de jouer à l'objet sexuel si ça leur chante et quand ça leur chante. (BM, 94-95)

Plus encore, l'autrice constate également un changement chez les jeunes hommes. Ainsi son fils a une attitude totalement différente vis-à-vis de la sexualité et de l'attention portée aux femmes que les hommes des générations précédentes : « Surgissent *MeToo* et la question du consentement, l'année où ton fils passe son bac. Tu es maintenant de l'autre côté de la barrière, à discuter avec lui de ce qu'un garçon peut ou ne peut pas faire. Tu découvres que pénétrer dans son sommeil la fille avec laquelle on est en couple est potentiellement un viol puisqu'il n'y a pas eu de consentement. À ton époque, à l'inverse, c'était une pratique normale, si tu en

¹⁵ Lowinsky soulignait déjà l'importance cruciale des échanges intergénérationnels dans son étude *Stories from the Motherline: Reclaiming the Mother-Daughter Bond, Finding Our Feminine Souls* (1992), dans laquelle elle tentait de combler le fossé entre la psychologie dominante et la spiritualité féminine.

crois ton expérience et celle de tes copines interrogées pour l'occasion.» (BM, 87)

En tant que texte autothéorique, *Bord de mère* n'est cependant pas un éloge naïf: en effet, il s'agit d'un livre politique en ce qui concerne sa thématique féministe, mais aussi politique en raison de sa vision critique et son geste d'appel, renforcé par la perspective narrative insolite qui fait appel aux lecteurs et lectrices. Il ne s'agit pas seulement de raconter l'histoire de l'émancipation sur la base d'une biographie familiale de trois femmes de trois générations, mais encore, dans l'esprit d'un texte engagé, de continuer à s'engager dans la lutte pour les droits des femmes. Ce cri d'alarme se manifeste surtout à la fin du texte lorsque l'autrice admet que tout ne va pas bien en ce qui concerne l'autodétermination des femmes: «A vrai dire, avant de conclure ce récit, tu avais occulté le fait que ce droit n'existe quasiment plus en Pologne depuis 2021, et tu ne savais pas qu'il était peu appliqué en Italie du fait de l'«objection de conscience» des médecins, en dépit d'une loi de 1978 qui l'autorise. «Les facilités qu'il y a maintenant» comme disait ta grand-mère (comprendre le droit d'avorter) restent donc bien fragiles» (BM, 95-96). *Bord de mère*, ce court et puissant texte autothéorique entre autofiction distanciée et autosociobiographie, est donc aussi un appel à rester vigilant et actif et à lutter contre les éventuelles restrictions des droits des femmes par des tendances conservatrices cherchant à renforcer la conception patriarcale des femmes et de la famille.

Bibliographie

- Badinter, Élisabeth (1980): *L'Amour en plus: histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris: Flammarion.
- Badinter, Élisabeth (2024): *Messieurs, encore un effort...*, Paris: Flammarion-Plon.
- Bellos, David (1993): *Georges Perec. A Life in Words*, Boston: Godine, 346-347.
- Blome, Eva/Lammers, Philipp/Seidel, Sarah (2022): «Zur Poetik und Politik der Autosociobiographie: Eine Einführung», in: Blome, Eva/Lammers, Philipp/Seidel, Sarah (dir.): *Autosociobio-*

- graphie. Poetik und Politik*, Stuttgart : Metzler, 1-14, <https://doi.org/10.1007/978-3-662-64367-9>.
- Cosslett, Tess (1996) : « Feminism, Matrilinealism, and the ‚House of Women‘ in Contemporary Women’s Fiction », in : *Journal of Gender Studies* 5.1, 7-17.
- Cosslett, Tess (2000) : *Matrilineal narratives revisited*, London : Routledge.
- Ernaux, Annie (2005) : « La littérature est une arme de combat ... Entretien avec Annie Ernaux, écrivain – 19 avril 2002, Cergy, réalisé par Isabelle Charpentier », in : Mauger, Gérard (dir.) : *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Paris : Editions du Croquant, 159-175.
- Ernaux, Annie (2011) : *L’écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris : Gallimard.
- Fournier, Lauren (2022) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2024) : « Mütter und Töchter oder der gescheiterte Emanzipationskampf einer «juifemme» : Karine Tuils *Du sexe féminin* (2002) », in : *PhiN* 97, 51-63, <https://web.fu-berlin.de/phin/phin97/p97t4.pdf>.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (à paraître) : « Autosociobiographies postmigrantes au féminin ou une nouvelle littérature d’implication autothéorique », in : Mecke, Jochen/Schneider, Melanie (dir.) : *Métamorphoses du réel dans la littérature francophone contemporaine*, Berlin et al. : Lang.
- Hirsch, Marianne (1989) : *The Mother/Daughter Plot*, Bloomington : Indiana University Press.
- Jaquet, Chantal (2014) : *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Paris : PUF.
- Jaquet, Chantal/Bras, Gérard (dir.) (2018) : *La fabrique des transclasses*, Paris : PUF.
- Kuhn, Roman (2013) : « Zweite Person Singular Präsens. Überlegungen zu *Ein Mann der schläft* von Georges Perec », in : Avanesian, Armen/Hennig, Anke (dir.) : *Der Präsensroman*, Berlin : De Gruyter, 210–223, <https://doi.org/10.1515/9783110282177.210>.

- Lowinsky, Naomi Ruth (1992): *Stories from the Motherline: Reclaiming the Mother-Daughter Bond, Finding Our Feminine Souls*, London: TarcherPerigree.
- Pourchet, Maria (2021): *Feu*, Paris: Fayard.
- Pourchet, Maria (2018): *Toutes les femmes sauf une*, Paris: Fayard.
- Rubinstein, Marianne (2005): *En famille*, Paris: Phebus.
- Rubinstein, Marianne (2024): *Bord de mère*, Paris: Éditions Verticales/Gallimard.
- Rubinstein, Marianne/Couppéy-Soubeyran, Jézabel (2014): *L'économie pour toutes. Un livre pour les femmes, que les hommes feraient bien de lire aussi*, Paris: La Découverte.
- Young, Stacey (1997): *Changing the Wor(l)d: Discourse, Politics, and the Feminist Movement*, London: Psychology Press.
- Yu, Yi-Lin (2005): *She Wrote: Matrilineal Narratives in Contemporary Women's Writing*, New York: Lang.

Autosociobiographies et autothéories maternelles de la (post-)migration

Eglė Kačkutė

Négociations autour la *langue maternelle* chez deux mères-écrivaines translingues : Nancy Huston et Ying Chen

Cet essai examine la manière dont les deux autrices abordent la notion de langue maternelle en tant que mères translingues dans le cadre du développement de leurs relations linguistiques avec leurs enfants. Il se concentre sur l'ouvrage *Lettres parisiennes: autopsie de l'exil* (1986) dans lequel Nancy Huston et Leïla Sebbar échangent entre elles et l'essai *La Lenteur des montagnes* (2014) de Ying Chen. Je postule que la forme épistolaire choisie par N. Huston et Y. Chen peut être interprétée comme une itération spécifique de l'autothéorie, à savoir une autothéorie maternelle translingue. La lettre en tant que genre littéraire revêt une dimension transnationale et translocale.

1. Introduction

Nancy Huston et Ying Chen sont toutes deux des écrivaines contemporaines canadiennes translingues d'expression française dites xénographes¹. Cependant, l'une a choisi d'émigrer du Canada pour s'installer en France, tandis que l'autre a décidé d'immigrer et de faire du Canada – d'abord au Québec, puis à Vancouver – sa nouvelle patrie. Cela en fait un cas d'étude fascinant. N. Huston est née à Calgary, en Alberta, et s'est installée à Paris à l'âge de vingt ans en tant qu'étudiante internationale. Elle a écrit et publié son premier roman en français en 1981, puis a développé une pratique d'écriture translingue qui consiste à écrire le même livre dans deux langues simultanément et à s'autotraduire (Huston 1995).² Lorsque N. Huston avait six ans, ses parents ont divorcé et sa mère a quitté le domicile familial de manière assez soudaine. Cet événement traumatisant est décrit en détail dans les écrits autobiographiques

¹ Pour une analyse approfondie des écrits des xénographies féminines de langue française voir (Hertrampf/Mistreau 2024).

² Voir plus précisément « Les prairies à Paris » et « En français dans le texte » dans *Désirs et réalités: textes choisis 1978–1994*.

de N. Huston (Huston 1995; 2014) et a fait l'objet de nombreuses études universitaires (Ireland/Proulx 2019; Kačkutė 2018; Martens-Okada 2008). Les spécialistes de N. Huston s'accordent à dire que cet événement est au cœur de son exil volontaire et de son translinguisme littéraire. De même, Ying Chen est née à Shanghai, en Chine, et s'est installée à Montréal à l'âge de vingt-huit ans pour poursuivre des études supérieures. Comme N. Huston, elle y est restée. Elle écrit en français et a traduit certaines de ses œuvres en chinois et en anglais. Interrogée sur sa décision d'écrire en français, elle explique qu'elle a étudié cette langue dans le cadre de son diplôme de premier cycle en langues étrangères à l'université Fudan (Chine), ce qui lui a permis de participer à un programme d'écriture créative au Québec (Stillman/Chen/Stillman 2009). Y. Chen affirme avoir toujours voulu être écrivaine et soutient que «no matter what language, one writes the same thing» (Stillman/Stillman/Chen 2009, 361). Comme le souligne Kellman (2000, ix), ne pas écrire dans sa langue maternelle n'est pas une position facile pour un écrivain. La position d'une mère qui n'élève pas ses enfants dans sa langue maternelle est tout aussi compliquée, voire encore plus difficile. Ainsi, N. Huston et Y. Chen ont toutes deux exploré leur relation avec leur langue maternelle et leur translinguisme non seulement en tant qu'écrivaines, mais aussi en tant que mères. Cet essai examine la manière dont les deux auteures abordent la notion de langue maternelle en tant que mères translingues dans le cadre du développement de leurs relations linguistiques avec leurs enfants. Il se concentre sur l'ouvrage *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil* (1986) un échange de lettres entre N. Huston et L. Sebbar et l'essai *La Lenteur des montagnes* (2014) de Y. Chen.³

2. Autothéorie maternelle translingue

Les deux textes sont rédigés sous forme de lettres et peuvent être qualifiés d'autothéorie. Lauren Fournier (2021, 7-24) définit l'autothéorie comme un genre hybride qui intègre la théorie, la philosophie et l'autobiographie, le corps et d'autres modes d'écriture personnels et subjectifs dans le

³ *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, dorénavant LP et *La Lenteur des montagnes* dorénavant LM.

cadre du processus d'acquisition de connaissances. S'inspirant de Stacey Young, L. Fournier la décrit comme une pratique d'écriture fondamentalement féministe qui permet « radical self-reflection, embodied knowledge, and sustained, literary nonfictional writing through the self that has been and continues to be suppressed and repressed by certain patriarchal and colonial contexts. » (Fournier 2021, 38) En tant que telle, cette façon d'écrire vise à décentrer les subjectivités homogènes et hégémoniques.

LP et *LM* sont tous deux rédigés sous forme de lettres, un genre réservé aux confidences (Xypas 2016) et à l'introspection (Parker 2024). Dans le cas de *LP*: « Deux femmes s'écrivent. De Paris à Paris. L'une est née au Canada anglais, l'autre dans l'Algérie française. Elles quittent leur pays natal vers vingt ans pour la France, la langue et l'université françaises à Paris. Pour l'une c'est une rupture radicale, pour l'autre, c'est à peine un déplacement géographique » (Huston/Nancy/Sebbar 1986, 5). La première femme décrite dans cet extrait est N. Huston, la seconde est L. Sebbar. Dans ces lettres, elles discutent principalement de leur statut d'étrangères à Paris et dans la littérature française, de leurs convictions féministes et de leur pratique de l'écriture. La correspondance s'étend de mai 1983 à janvier 1985. À l'époque, N. Huston est une jeune mère pour la première fois (sa fille est née en 1982). En conséquence, dans ces lettres, elle documente également sa matrescence (Jones 2023) translingue, ces mois cruciaux dans la vie de chaque mère où elle s'adapte à son nouveau rôle et développe une nouvelle relation avec sa fille. Pour les mères qui élèvent leurs enfants dans une langue autre que leur langue maternelle, la matrescence revêt une complexité supplémentaire : découvrir, expérimenter et finalement s'habituer à la ou aux langues utilisées pour materner, qui seront probablement celles dans lesquelles toute la relation sera vécue. Comme Xypas le fait remarquer à juste titre, *LP* est un ouvrage assez particulier dans le vaste répertoire d'écrits non fictionnels de N. Huston. C'est le livre qui « contient le plus de confidences à propos de son rapport à la langue anglaise, sa langue maternelle, et à la langue française, sa langue d'adoption. » (Xypas 2017, 151) Ce n'est pas un hasard,

car l'écriture de ce livre a fait partie intégrante du processus qui a conduit N. Huston à devenir une mère et une écrivaine multilingue.⁴

Dans le cas de *LM*, « Y. Chen is writing both as a mother and as a writer » (Parker 2024, 7). Cet essai a été écrit pour marquer le passage à l'âge adulte du fils de Y. Chen : « Je voudrais t'écrire au moment où tu sors de ton enfance et tu approches du monde adulte, à propos de cette relativité, de cette incertitude. » (Chen 2014, 10) Ainsi, en tant que mère, elle lui écrit pour le préparer à entrer dans le monde et lui transmettre sa sagesse. En tant qu'écrivaine, elle venait de terminer une série de romans sur la maternité, en tant que migrante, elle venait de franchir une étape importante en ayant passé autant de temps en Chine qu'au Canada. Ainsi, alors que N. Huston documente sa matrescence translingue, Y. Chen, quant à elle, revient rétrospectivement sur son expérience de mère translingue, dressant le bilan de ses réalisations, s'autoévaluant et expliquant sa philosophie de mère translingue à son fils Lee, au moment d'écriture, presque adulte. Selon G. Parker, Y. Chen utilise le genre épistolaire pour plusieurs raisons : il offre un niveau d'intimité sans précédent, il se situe à mi-chemin entre le texte écrit et le texte oral, ce qui est remarquable si l'on considère que la langue d'origine des mères migrantes est souvent principalement orale, et enfin, dans la meilleure tradition des essais de Montaigne, il permet un haut degré d'introspection (2024). Cela peut être interprété comme un geste autothéorique consistant à recueillir des connaissances à partir de l'expérience personnelle, à les théoriser et à les transformer en savoir.

Je postule que la forme épistolaire choisie par N. Huston et Y. Chen peut être interprétée comme une itération spécifique de l'autothéorie, à savoir une autothéorie maternelle translingue. La lettre en tant que genre littéraire revêt une dimension transnationale et translocale. On utilise les lettres pour communiquer avec des êtres chers qui se trouvent dans un autre lieu, loin, souvent dans un autre pays, séparés par l'espace et donc par le temps. Il est bien sûr significatif que le livre de N. Huston ait été écrit littéralement avant l'ère des e-mails et des réseaux sociaux, tandis que, objectivement, la lettre de Y. Chen appartient à l'ère de la communication électronique. Cela rend le choix de la forme épistolaire encore

⁴ Pour une analyse approfondie de la manière dont la pratique littéraire multilingue et bilingue de Huston est en corrélation avec son propre parcours en tant que mère et fille, voir Kačkutė 2018.

plus poignant et symbolique, suggérant de tendre la main à quelqu'un qui pourrait se trouver symboliquement dans un espace linguistique et culturel différent. La lettre étant une forme d'écriture très personnelle et intime, les deux auteures l'utilisent pour s'appuyer sur leur expérience maternelle translingue afin de recueillir des informations sur la manière dont une mère qui élève ses enfants en dehors de l'espace culturel de sa propre langue maternelle développe sa pratique maternelle translingue. La dimension introspective du genre leur permet de théoriser les connaissances qu'elles ont acquises. Puisqu'elles s'inspirent toutes deux largement des penseurs et philosophes qui ont influencé leur vision translingue du monde, sur la base de ces identifications intertextuelles, les deux auteures développent leurs propres philosophies distinctes de la maternité translingue. Enfin, leurs théories s'inscrivent toutes deux dans la tradition féministe d'écriture contre le sujet hégémonique, à savoir l'écrivain-mère monolingue qui bénéficie du privilège d'appartenance que lui confèrent l'écriture et la maternité dans la langue maternelle et dans la culture de cette langue.

Comme indiqué précédemment, la langue maternelle – qui peut être ou non la langue maternelle de la mère – est un aspect important de la maternité en dehors de la culture qui véhicule la langue maternelle de la mère. Par conséquent, les mères migrantes sont inévitablement confrontées à la nécessité de négocier leur relation avec la notion de *langue maternelle*, qui est profondément chargée sur le plan émotionnel et idéologique. E. Kačkutė et V. Heffernan (2024, 6) observent que la langue maternelle est « often conceptualized as the locus of the soul of the nation and is thus seen as an essential element of cultural heritage that should be passed on ». Un élément crucial pour cette étude est qu'elles affirment également que les mères sont culturellement considérées comme les principales responsables de la transmission de la langue maternelle à leurs enfants et sont symboliquement punies si elles ne s'acquittent pas de cette tâche. De plus, toutes les langues et toutes les configurations de translinguisme et de multilinguisme ne sont pas valorisées et encouragées de la même manière dans tous les contextes nationaux (Gudowska 2024). Cela ajoute une pression émotionnelle supplémentaire aux mères translingues dont la langue maternelle a moins de valeur dans le pays où elles élèvent leurs enfants.

Adrienne Rich (1986) propose de considérer la maternité comme une institution, une construction culturelle qui restreint et contrôle les pra-

tiques maternelles, et comme une expérience imprégnée des relations spontanées entre les mères et leurs enfants, source de croissance personnelle et de satisfaction. Les deux textes choisis pour cette étude considèrent également la *langue maternelle* comme une institution qui leur est imposée de l'extérieur et qui est donc source d'anxiété, mais aussi comme une expérience qui leur appartient.

Tout au long du livre, N. Huston évoque l'effet libérateur que lui a procuré le fait de vivre à Paris, en français. Elle n'aborde la question de la *langue maternelle* que vers la fin de l'ouvrage, mais tout, le fait qu'elle parle français avec son mari, Tzvetan Todorov, qui est lui aussi un exilé comme elle, et qu'elle écrive et publie en français, suggère qu'elle parle également français à leur fille. Cependant, vers la fin du livre, elle explique qu'un de ses amis chercheurs qui travaille sur le bilinguisme précoce lui a « reproché de ne pas faire le cadeau du bilinguisme » (LP, 138) à sa propre fille. Poussée par la pression sociale extérieure et la culpabilité maternelle, elle se force à parler français à sa fille. Voici ce qui se passe :

J'ai essayé de parler en anglais à Léa. [...] Ça me troublait drôlement [...]. C'est impossible. Quelque chose en moi se soulève, résiste et cale [...]. C'est comme si ma voix devenait réellement la voix de ma propre mère. [...] C'est trop fort. C'est une mine d'émotions si turbulentes que je refuse de la sonder. [...] Les livres, les enfants, je ne peux les faire que dans une langue non maternelle. (LP, 138-139)

Parler français à sa fille lui semble naturel et correspond parfaitement à son histoire personnelle, marquée par le traumatisme infantile causé par le départ de sa mère, ainsi qu'à son choix personnel, motivé par ce même traumatisme, de vivre sa vie professionnelle, créative et affective à travers le français. La pression sociale institutionnelle qui pèse sur elle en tant que mère pour qu'elle transmette sa langue maternelle à sa fille dans l'intérêt de son éducation crée une tension émotionnelle et la met en désaccord avec elle-même. De plus, elle est potentiellement incitée à tirer parti du fait que sa langue maternelle est l'anglais et qu'elle jouit d'un statut symbolique élevé en France en tant que langue universelle pouvant apporter à sa fille un capital à la fois symbolique et réel. Cela

ne change rien à son expérience intime de vivre ses liens affectifs avec sa fille uniquement à travers le français et d'élever une fille qui s'identifierait uniquement comme française. Elle n'éprouve ni culpabilité ni regret de ne pas avoir rempli son «devoir maternel» en ce qui concerne la transmission de sa *langue maternelle*.⁵

À l'inverse, Y. Chen considère la transmission de sa propre *langue maternelle*, le chinois, à ses enfants comme un «devoir maternel» qu'elle ne parvient pas à remplir (Parker 2024, 8). Elle décrit le processus de transmission comme un effort long et ardu :

J'ai tout essayé pour que tu apprennes un peu ta langue maternelle: l'initiation à un jeune âge, d'innombrables cours particuliers, en plus des épisodes sans fin des feuilletons chinois. [...] Vivant en dehors de la Chine, tu passes beaucoup plus de temps à parler et entendre d'autres langues que le chinois. Je comprends très bien la difficulté. Je mène un combat quotidien, croyant qu'à ton âge il est encore possible d'apprendre une langue, même étrangère, presque parfaitement. (LM, 71-72)

La manière préméditée et structurée dont Y. Chen s'y prend pour transmettre sa langue maternelle à ses fils suggère un certain niveau d'institutionnalisation. Elle parle même d'une bataille qui semble perdue d'avance dans son cas. La langue maternelle de Y. Chen est une langue étrangère pour ses enfants et, par conséquent, la culture que véhicule sa *langue maternelle*, c'est-à-dire sa culture chinoise, «leur reste inaccessible» (Parker 2024, 8). Cela est également vrai parce que, sur le plan culturel et politique, le chinois au Canada n'est pas une langue qui possède un capital symbolique ou autre important. Même si les enfants de Y. Chen ont certaines compétences en chinois, contrairement à N. Huston, elle éprouve beaucoup de culpabilité et de tristesse face à cette réalité.⁶ Elle écrit : «Ce processus de déculturation se produit quotidiennement sous mes yeux [...] j'avais prévu cela, je l'avais compris, mais je ne savais pas que j'en souffrirais autant.» (LM, 72) Il n'est pas tout à fait clair d'où vient cette souffrance – de la culpabilité de n'avoir pas transmis la langue maternelle ou pour d'autres raisons. Il existe une différence chez Y. Chen

⁵ Il est également possible que l'absence de regrets à cet égard soit due au fait que sa fille aurait de toute façon appris l'anglais à l'école et à travers la culture populaire et n'aurait aucun problème à communiquer en anglais avec ses proches canadiens.

⁶ Pour une analyse détaillée de la culpabilité dans LM, voir Kačkutė 2019.

entre la *langue maternelle* en tant que devoir maternel institutionnalisé, source de culpabilité et une construction culturelle qui lui est imposée, et son désir authentique de pouvoir partager sa culture avec ses enfants et de pouvoir leur parler dans sa propre langue. Si le devoir de s'assurer que ses enfants parlent couramment le chinois lui procure un profond sentiment de culpabilité, le fait de ne pas pouvoir discuter avec eux de la littérature et de la philosophie chinoises, qu'elle aime et qui ont contribué à façonner ses valeurs, lui procure une émotion de tristesse beaucoup plus authentique. Après tout, elle n'a jamais choisi d'être une mère exclusivement chinoise. D'autres langues, en particulier le français, se sont révélées extrêmement enrichissantes et lui ont apporté une satisfaction créative. C'est pourquoi l'éducation multilingue est son mode préféré de relations linguistiques avec ses enfants : « Je souhaite simplement que tu apprennes une langue de plus quand l'âge le facilite que tu puisses un jour goûter l'indicible beauté de la poésie chinoise » (*LM*, 88). Comme le montre cette citation, la principale motivation de Y. Chen réside dans le fait de pouvoir partager sa vie multilingue et ses passions avec son fils.

Les deux auteures abordent la question de la langue maternelle et du langage maternel dans le contexte d'un autre aspect de la maternité institutionnalisée, à savoir les politiques d'immigration dans leurs pays de résidence respectifs – la France et le Canada – ainsi que les attitudes populaires à l'égard des immigrants dans ces pays. En tant qu'ancien empire qui détient encore certains territoires à l'étranger et qui proclame officiellement, à ce jour, que le français a un effet civilisateur sur les individus comme sur les nations entières, la supériorité culturelle française, en particulier dans les cercles littéraires et culturels, est bien connue. Dans ce contexte, être purement ou authentiquement français signifie jouir d'une certaine supériorité culturelle sur les non-Français ou les Français dont le français n'est pas la langue maternelle. Dans cette optique, être français est de loin l'identité la plus avantageuse par rapport à toute autre figuration identitaire en France. Ainsi, offrir une identité authentiquement française à son enfant semble être l'aboutissement ultime pour une mère qui a à cœur l'intérêt supérieur de son enfant. Kate Averis soutient de manière convaincante que l'authenticité est une préoccupation majeure dans l'écriture de N. Huston :

At the centre of this persistent re-evaluation of her subjectivity lies a deep-seated concern both for feeling authentically herself, and for being perceived by others as an authentic subject. In Huston's use of the notion, 'authenticity' would seem to refer to an exact coincidence, firstly, between an absolute, pre-linguistic self and the self which is expressed through language and, secondly, the coincidence between that self which is expressed through language and the self that is perceived by others. (Averis 2008, 2)

Compte tenu de cette dynamique de pouvoir liée aux identités linguistiques et culturelles, le souhait de N. Huston de donner à sa fille une identité authentiquement française est la meilleure chose qu'elle puisse faire. Elle déclare fièrement au début du livre: «j'ai donné naissance à une fille qui, elle, sera française jusqu'au bout des ongles et parlera sans accent» (*LM*, 14). De ce point de vue, on comprend le désir de N. Huston d'être mère à travers le français et d'élever une fille monolingue avec un sentiment d'appartenance total et une mère qui l'a élevée dans la langue maternelle choisie par celle-ci, loin du traumatisme maternel transgénérationnel (Kačkutė 2018a, 280).

À l'inverse, depuis 1971, le Canada revendique le multiculturalisme comme politique officielle qui encourage la reconnaissance et la préservation des divers héritages ethniques. En théorie, cela devrait encourager les immigrants comme Y. Chen et ses enfants à être fiers de leur héritage culturel natal. Cependant, dans la réalité, pour des personnes comme le fils de Y. Chen, qui n'ont jamais vécu dans leur culture d'origine et ne parlent pas bien leur langue maternelle, le chinois, cela engendre un sentiment permanent de non-appartenance et de dévalorisation: «La souffrance presque originelle, liée à ta naissance dans un endroit où tu n'as pas encore, en dépit de ton acte de naissance, le même droit de cité que moi à Shanghai même si je n'y habite plus et que je n'ai plus de passeport.» (*LM*, 26) Cette construction culturelle de la citoyenneté place Y. Chen, en tant que mère, dans la catégorie des mères éternellement défaillantes, incapables d'offrir à leurs enfants une appartenance totale à leur pays d'origine. À cela s'ajoute le fait que ses enfants sont également racisés, ce qui ajoute une autre couche de non-appartenance. Cependant, quelle que soit la langue dans laquelle elle les élève – le chinois, le français ou l'anglais –, elle ne pourra jamais surmonter l'institution de la maternité qui exige la transmission de sa propre *langue maternelle* – le chinois – tout en veillant à ce que leur niveau de maîtrise des langues sociales occupe une place centrale. Elle est donc condamnée à un pur-

gatoire éternel, essayant de leur transmettre le chinois tout en sachant pertinemment que cela ne sera jamais suffisant. En conséquence, elle est contrainte de leur inculquer une identité forte, fondée sur la résilience et enracinée dans la philosophie du Yi Jing.

Dans sa description de l'autothéorie, L. Fournier affirme que « one of its most obvious manifestations in the contemporary is the integration of references to theory and philosophy » (Fournier 2021, 135) qu'elle définit comme « a mode of intertextual intimacy and identification. » Selon elle, les auteures utilisent ces références pour situer leurs propres convictions personnelles afin d'articuler des identités collectives plus larges. Comme mentionné précédemment, N. Huston s'inspire d'un certain nombre de philosophes féministes, parmi lesquelles Julia Kristeva se distingue comme référence clé. Elle est une théoricienne féministe translingue française et mère née en Bulgarie qui a développé la théorie de la *chora* sémiotique. Cette théorie affirme que le talent littéraire réside dans la relation protolinguistique des individus avec leur mère et que les écrivains accèdent à cette partie de la psyché dans le cadre de leur processus créatif. Dans *LP*, N. Huston transpose cette théorie au domaine de la maternité translangue pour souligner l'importance de la transmission maternelle. Cependant, elle insiste sur l'idée que l'agentivité féministe est une ressource permettant de résister aux effets potentiellement destructeurs de la maternité afin de créer une relation saine avec ses enfants. Y. Chen s'appuie sur la philosophie chinoise du Yi Jing, la loi du changement, pour suggérer que toutes les cultures et toutes les langues, y compris sa *langue maternelle*, meurent un jour et que cela fait partie de la loi naturelle. Elle l'utilise pour suggérer que la mort de sa *langue maternelle* sur les lèvres de son fils est également une loi naturelle du changement et que tant qu'ils parviennent à partager certaines valeurs et références culturelles, la maternité à travers plusieurs langues est une expérience enrichissante.

En conclusion, la lecture de deux autothéories d'écrivaines mères translingues suggère que, par rapport à leurs homologues monolingues, le poids de l'institution de la maternité pèse lourdement sur les épaules des mères translingues et multilingues, car elles sont contraintes de négocier et de résister aux contraintes de la *langue maternelle*.

Bibliographie

- Averis, Kate (2008): « Le «vrai» moi: Nancy Huston's Concern for Authenticity », in: *Essays in French Literature and Culture* 45, 1-18.
- Chen, Ying (2014): *La Lenteur des montagnes*, Montréal: Boréal.
- Fournier, Lauren (2021): *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA)/London: The MIT Press.
- Gudowska, Malwina (2024): *Mother Tongue Tied*, London: Footnote.
- Hertrampf, Marina Ortrud M./Mistreanu, Diana (dir.) (2024): *Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français*, Munich: AVM.
- Huston, Nancy, (1995): *Bad Girl: Classes de littérature*, Paris: Actes Sud.
- Huston, Nancy (1995): *Désirs et réalités: textes choisis 1978-1994*, Arles: Actes Sud/Montréal: Leméac.
- Huston, Nancy/Sebbar, Leïla (1986): *Lettres parisiennes: autopsie de l'exil*, Paris: Bernard Barrault.
- Ireland, Susan/Proulx, Patrice J. (2019): « The Transgressive Mother in Nancy Huston's Bad Girl: Classes de Littérature », in: Bourdeau, Loïc (dir.): *Horrible Mothers: Representations across Francophone North America*, Lincoln: University of Nebraska Press, 133-148.
- Jones, Lucy (2023). *Matrescence*, London: Allen Lane.
- Kačkutė, Eglė (2018a): « Mothering in the Stepmother Tongue: Maternal Subjectivity and Linguistic Practice in Nancy Huston's Autobiographical Non-Fiction », in: *Nottingham French Studies* 57.3, 274-285.
- Kačkutė, Eglė (2018b) « Mothering across Languages and Culture-sin Ying Chen's Letters to Her Children », in: *Women: a Cultural Review* 29.1, 59-74.
- Kačkutė, Eglė (2019): « Relational Aspects of Migrant Mothering in Nathacha Appanah's *La Noce d'Anna* and Ying Chen's *La Lenteur des montagnes* », in: *Crossways Journal* 3.1, 1-13.

- Kačkutė, Eglė/Heffernan, Valerie (2024) : « Introduction : Motherhood, Mobility, Migration in Twenty-First-Century Women's Writing », in : *Contemporary Women's Writing* 18.2, 1-19.
- Kellman, Steven G. (2000) : *The Translingual Imagination*, Lincoln/London : University of Nebraska Press.
- Martens-Okada, Mihoko (2008) : « Le Roman familial de Nancy Huston. La relation problématique : la fille abandonnée et la mère coupable », in : Murielle, Lucie/Clément, Murielle/Van Wesemael, Sabine (dir.) : *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles : II. La figure de la mère*, Paris : L'Harmattan, 107-116.
- Parker, Gabrielle (2024) : « Transcultural Memories and Transmission : The Case of Ying Chen's *La lenteur des montagnes* », in : *Modern Languages Open* 1.7, 1-18.
- Rich, Adrienne (1986) : *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, New York : Norton.
- Stillman, Dinah Assouline/Chen, Ying/Stillman, Norman (2009) : « An Interview with Ying Chen », in : *World Literature Today* 83.2, 35-37.
- Xypas, Rosiane (2017) : « Construction langagière héritée et décidée dans *Lettres parisiennes – histoire d'exil* : le rapport à la langue française de Nancy Huston », in : *Lettres Françaises* 18.1, 145-158.

Lamia Mecheri

La relation mère-fils et l'écriture autosociobiographique dans *Sur ma mère* de Tahar Ben Jelloun

Le présent article se propose d'examiner la relation mère-fils dans le récit *Sur ma mère* (2007) de Tahar Ben Jelloun, qui s'inscrit dans une démarche d'écriture autosociobiographique. À travers la figure maternelle fragilisée par la maladie d'Alzheimer, l'auteur explore les liens entre mémoire, identité et transmission culturelle dans un contexte d'exil. Dans cette perspective, le recours à l'approche géocritique permet d'analyser les interactions entre espace réel et espace mental, ainsi que leur influence sur le récit de soi et la transmission intergénérationnelle, marquée par une tension entre enracinement et déracinement, oubli et souvenir, intime et collectif.

L'avenir d'un enfant est l'œuvre de sa mère.

(Napoléon Bonaparte, *Maximes et pensées*, 1827)

Si nous pouvions disposer de l'immortalité, c'est notre mère que,
la première, nous rendrions immortelle.

(Philippe Gerfaut)

1. Introduction

Sur ma mère (2007) de Tahar Ben Jelloun est un récit biographique dans lequel l'auteur rend hommage à sa mère, une figure centrale de sa vie, qui a joué un rôle fondamental dans la construction de son identité. Le récit se focalise particulièrement sur les dernières années de la vie de sa mère, lorsque celle-ci, atteinte d'Alzheimer, voit sa mémoire se déliter de manière progressive. Pourtant, la maladie neurodégénérative ravive des souvenirs enfouis du passé, des souvenirs que le narrateur ignore car ils n'ont jamais été transmis ou partagés. De ce fait, le roman s'inscrit dans une démarche «autosociobiographique», dans la mesure où il mêle expérience personnelle et exploration des dimensions sociales et culturelles de la maternité, notamment dans le contexte marocain de l'émigration. À travers la figure maternelle, l'auteur explore la mémoire et l'identité culturelle, soulignant comment la mère, en cherchant à pré-

server les racines culturelles de la famille, fait face à l'effacement croissant de la mémoire, à la fois individuelle et collective, de l'éloignement et de l'exil. Ainsi, en recourant à théorie de la géocritique, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : comment l'espace géographique et le déracinement liés à l'exil influencent-ils l'émergence du récit de soi dans le cadre d'une écriture autosociobiographique ? En quoi la représentation de l'espace intérieur – la mémoire de la mère et la dégradation de l'identité due à la maladie – participe-t-elle à la construction de la relation mère-fils et à la transmission des valeurs et des souvenirs intergénérationnels ? Cette étude vise à analyser comment l'exil géographique et psychique, influencent l'émergence du récit de soi en lien avec écriture autosociobiographique. Elle s'attache également à explorer la manière dont la mémoire de la mère, fragilisée par l'Alzheimer, reconfigure la relation entre Tahar et Lalla Fatma et influe sur la transmission des valeurs culturelles et familiales.

2. La relation mère-fils au prisme de l'exil et du déracinement

Notre étude du thème de la relation mère-fils et son lien avec l'écriture autosociobiographique, à partir du roman *Sur ma mère* de Tahar Ben Jelloun, s'inscrit dans le cadre d'une analyse géocritique. Pour cela, nous allons établir les bases théoriques qui guident notre travail en recourant à un concept de Bertrand Westphal, à savoir la *multifocalisation*. Cette dernière, selon l'approche westphalienne, mettant en avant la pluralité, explore le regard de l'observateur en le multipliant sans jamais voiler ce qui peut être perçu : « Ce constat fonde l'un des invariants méthodologiques de la géocritique : la multifocalisation des regards sur un espace de référence donné », explique Bertrand Westphal (2007, 193). Il ajoute : « Dans une logique géocritique, la multifocalisation s'exprime dans une taxinomie à trois variantes de base. Le point de vue est relatif à la situation de l'observateur ou de l'observatrice à l'égard de l'espace de référence. Il/elle entretient avec cet espace une gamme de rapports allant de l'intimité ou de la familiarité à une extranéité plus ou moins absolue. » (Westphal 2007, 212)

La multifocalisation traduit, selon ce critique, un déplacement hors du foyer, comme le suggère le sous-titre de son ouvrage relatif à l'approche géocritique : « La multifocalisation ou comment sortir de ses foyers. » (Westphal 2007, 204) En somme, le concept westphalien offre une manière inédite de voir un même lieu selon plusieurs regards et différentes voix narratives, en le projetant dans une réalité hétérogène : « La multifocalisation entraîne un impact considérable sur l'étude spatiale des représentations artistiques. » (Westphal 2007, 214) Et dans cette perspective, le concept de la multifocalisation, à la fois spatiale et mémorielle, prend sa place dans le texte *Sur ma mère* de Tahar Ben Jelloun, car il offre un cadre riche pour étudier la relation mère-fils. Cette dernière se déploie à travers une écriture autosociobiographique, mêlant réalité et fiction, tradition et modernité, enracinement et déracinement et mémoire individuelle et collective. La notion d'autosociobiographie est théorisée, entre autres, par Annie Ernaux lorsqu'elle l'illustre de manière exemplaire dans son roman *Une femme* (1988) ; l'œuvre dépasse un simple hommage rendu à une mère, en analysant les transformations sociales vécues par celle-ci. L'évocation de ce type d'écriture nous permet d'affirmer que le texte de Tahar Ben Jelloun, s'inscrivant dans la même mouvance, n'est pas un roman au sens classique, mais une autosociobiographie qui transcende les frontières rigides entre fiction et autobiographie traditionnelle. Le but est d'offrir une écriture du réel, à la fois critique et engagé, mêlant mémoire personnelle et analyse sociale. L'auteur utilise l'écriture de soi pour comprendre le monde, en conservant son prénom « Tahar » et ses données biographiques réelles, comme l'indique cet extrait lorsqu'il s'adresse à sa mère : « Mais Yemma, je suis ton fils, Tahar ! » (Ben Jelloun 2007, 70). Le narrateur est donc clairement l'auteur lui-même, qui raconte une part de sa propre vie en évoquant son enfance, sa famille et ses expériences personnelles.

D'ailleurs, le « livre témoignage » (Savigneau 2008) se lit comme une confession personnelle, rythmé par des souvenirs familiaux authentiques, où les personnages secondaires n'interviennent pas et ne participent à aucunes péripéties fictionnelles ; parfois, l'un d'entre eux est mentionné afin de donner une explication plausible au récit. Nous pensons, par exemple, à Keltoum, la « femme de compagnie » (Ben Jelloun

2007, 13)¹ chargée de veiller sur la mère analphabète de Tahar Ben Jelloun au moment où celle-ci est atteinte d'Alzheimer. En outre, l'auteur précise que son récit n'est pas une fiction au sens conventionnel, mais il s'agit plutôt d'« [...] un hommage d'un fils à une héroïne évanouie » (Savigneau 2008), une femme réelle qui a marqué sa vie, tout en invitant à une réflexion profonde sur la société marocaine, la filiation, l'identité, etc. Cela permet l'émergence d'un lien affectif et solide qui se tisse entre une mère sombrant dans la confusion et un fils éloigné par les frontières psychiques et spatiales. En effet, les deux personnages évoluent dans un contexte socioculturel traversé par des bouleversements, notamment la maladie d'Alzheimer dont le personnage féminin souffre ; nous y reviendrons ultérieurement.

De ce fait, le concept de la multifocalisation rend possible la multiplicité des regards, en mettant en valeur le point de vue du narrateur devenu adulte, de l'enfant qu'il a été et de sa mère vieillissante. Ces trois visions ancrent la relation complexe mère-fils dans un espace inédit marqué par l'exil et le déracinement, comme le précise le protagoniste lorsqu'il évoque des souvenirs liés à sa mère, après son décès : « Le deuil dérange les pierres amassées par des enfants et les dépose autour de la tombe. Le silence des regards pétrifiés jette de la terre grise sur de la terre noire remuée par la pioche du fossoyeur. De retour à la maison, le vide nous suffoque. Comme si nous partions en voyage, nous fermons les volets et les portes. La maison a été scellée par absence irrémédiable. Elle (la mère) n'existe plus. Je n'y retournerai jamais. » (SMM, 269-270).

Au fil de la lecture, nous apprenons que le narrateur a quitté son pays, le Maroc, pour la France et y a connu un large succès, en s'imposant par des romans salués par la critique, mais aussi par son engagement humaniste et son rôle de médiateur entre la culture d'origine et celle d'adoption. Pourtant, Tahar Ben Jelloun « [...] n'adoptera jamais cette *«modernité» occidentale qui a sacrifié les personnes âgées tout en travaillant à allonger leur espérance de vie* » (Savigneau 2008). En outre, l'exil géographique, dont il est question dans le roman, apparu en filigrane, se double très vite d'un exil intérieur dominant, autour duquel se construit l'intrigue. Il s'agit de l'exil intime, identitaire, linguistique et culturel rendu visible à travers la maladie d'une mère fragile et désorientée, restée au Maroc,

¹ Dorénavant abrégé dans le texte en SMM, suivi du numéro de page.

perdant peu à peu ses repères. C'est pourquoi l'exil devient un élément catalyseur du récit autobiographique et de la quête de soi, à travers lesquels se déploient non seulement le parcours intime du narrateur, mais aussi l'histoire collective de son pays. En outre, le texte se transforme en un espace symbolique de reconstruction identitaire et de réparation, contribuant au rapprochement du fils et de sa mère à travers une écriture autosociobiographique, qui inscrit le texte dans le contexte familial et culturel. Il relie l'expérience personnelle à une réalité sociale plus vaste, comme l'explique Annie Hernaux, une des autrices emblématiques de cette écriture : « Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence aussi partagée » (Ernaux 1983, 24), précise-t-elle.

Le récit *Sur ma mère* s'inscrit dans la même perspective, car il met en lumière une écriture introspective qui instaure un va-et-vient permanent entre deux univers distincts, personnel et social, l'un incarnant la mémoire maternelle, les traditions et l'héritage culturel, tandis que l'autre représente un espace d'accueil, de modernité, mais aussi de déracinement. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'éloignement psychique et physique du protagoniste contribue à renforcer le lien émotionnel entre Lalla Fatma, la mère, et lui-même, en reconstruisant les espaces à travers lesquels émergent et se multiplient les regards. Il est alors question de trois espaces clés qui participent efficacement à la construction d'une relation affective fragmentée, à travers la multifocalisation spatiale dans un discours géocritique. L'espace intime, incarnée par la maison familiale, représente un point de départ, celui de l'enracinement, du lien mère-fils. Il est l'espace le plus revisité dans le roman, car il est chargé d'émotions, de réminiscences, de traditions, de rituels et d'histoires partagés, notamment lorsque le narrateur, enfant, se rappelle de ses parents et de leur comportement pudique : « Mes parents étaient des gens simples qui étaient en harmonie paisible avec les traditions ancestrales où l'on ne manifeste pas publiquement ses émotions et sentiments. Ils étaient l'un et l'autre pudiques et n'avaient pas l'habitude de mettre leur tendresse dans les mots », relate le Tahar (SMM, 82). Dans un autre passage, le narrateur, désormais adulte, évoque un souvenir empreint de tristesse et de mélancolie, lié à sa mère, devenue vieille et souffrant de troubles de la mémoire. Un sentiment de peur face à une séparation définitive s'empare alors de lui :

Non, ma mère n'est pas morte. Il suffit de l'appeler et je l'entendrai me dire : mon fils, lumière de mes yeux, le foie de mon cœur, toi qui as toujours pris soin de moi, tu ne m'as jamais délaissée ni oubliée, toi, qui m'as toujours secourue, que serais-je sans toi, je crois que je ne serais plus si tu n'étais pas là, présent, la main ouverte, généreux, prêt à tout pour me porter sur les cimes, pour que je ne souffre pas et surtout pour que je ne manque de rien, toi mon fils, Dieu te récompensera comme tu le mérites [...]. (*SMM*, 145)

Dans les deux extraits, la relation mère-fils, dès l'enfance, est intimement liée à un espace familial, clos et pourtant animé, fonctionnant comme un leitmotiv tout au long du livre. C'est un lieu marqué par le temps, où résident les souvenirs et les émotions enfouis sans jamais que ceux-ci s'effacent ou bien se dissipent. À l'âge adulte, le lien affectif entre les deux personnages, influencé par le silence affectif de l'enfance se transforme en une voix intérieure, en l'occurrence celle du narrateur, qui tente de faire vivre celle de Lalla Fatma, luttant contre la vieillesse et l'oubli. Le lien filial, qui unit la mère et son fils, est profond puisqu'il subsiste même après la mort de la protagoniste, donnant lieu à une écriture autobiographique mêlant mémoire intime et hommage filial.

Parallèlement à l'espace familial, deux espaces géographiques clés émergent dans le roman, participant à l'ancrage de la relation mère-fils : deux villes marocaines fictionnalisées, Fès et Tanger, mettent en valeur deux représentations différentes du Maroc. La première est décrite comme un lieu d'enfance, de traditions et d'enfermement, projetant le lecteur dans le Maroc des années cinquante. Elle incarne le lieu des souvenirs, où se dessinent les premières expériences de Tahar avec Yemma – maman en dialecte marocain –, comme il l'appelle, dans une société patriarcale fondée essentiellement sur le silence et les non-dits. Quant à la deuxième, Tanger, elle représente un lieu d'ouverture, de modernité, mais aussi de rupture « [...] tournant le dos au Maroc, aux traditions et coutumes marocaines » (*SMM*, 254-255). D'ailleurs, dans cette ville de l'entre-deux se révèle la maladie d'Alzheimer, traduisant une forme de déracinement, où se s'effacent peu à peu les repères géographiques et mémoriels, comme le montre cet extrait :

Fès tremble parce que les Françaouis (Français en dialecte marocain) sont méchants, ils ont pris notre roi et ils veulent prendre nos enfants ! C'est bien d'être ici à Fès, il fait bon, je me sens bien, en fait, Fès est la seule ville qui éloigne de moi la maladie ... Mais Yemma, nous ne sommes pas à Fès, nous ne sommes pas l'été 1953 ! Nous sommes à Tanger et c'est an 2000 ! Quoi ? Le temps a passé si vite ! compte mon fils, cela fait combien d'années que nous sommes à Tanger ? Presque cinquante ans ! Mais où étais-je tout ce temps-là ?

On dirait que c'est hier. [...] Comment est-ce possible d'être en même temps à Fès et à Tanger, d'être en même temps en été et en hiver? C'est curieux. C'est ta présence qui me trouble. [...] je ne peux pas courir, je suis pourtant une jeune fille. (*SMM*, 157)

Les deux villes fonctionnent comme un miroir inversé. Fès est la ville des repères et de l'enracinement, tandis que Tanger signifie la perte des repères et du déracinement. Or, entre ces deux lieux opposés se révèle un troisième espace éclaté, à la fois mental et mémoriel. De ce fait, l'espace du texte se morcelle, à l'image de l'esprit de la mère, rongé petit à petit par la maladie d'Alzheimer, qui traduit la désorientation profonde de la vieille femme et aussi l'émotion douloureuse de Tahar. Cette fragmentation se manifeste par une errance brouillant les repères spatiaux, temporels et linguistiques. Il est alors question de la confusion entre les villes, de l'entrelacement du présent et du passé, mais aussi de l'éclatement du langage scandé par des répétitions, des oublis, des silences, etc. Le passage suivant met en avant le rôle symbolique des deux villes participant à une déconstruction identitaire, à la fois collective et individuelle :

Dans les années 1950, nous avons tous déménagé à Tanger, parce que la situation économique de mon père, à Fès, n'était pas bonne. Ce déplacement a été pour eux très douloureux parce que ma mère avait à Fès tous ses repères culturels et traditionnels. Elle s'est retrouvée du jour au lendemain exilée dans une ville moderne, dont elle ne connaissait pas les rues, où elle n'avait pas d'amies. Les gens de Fès considèrent qu'en dehors de Fès il n'y a rien. C'est vrai que c'est une ville extraordinaire. On va d'ailleurs fêter cette année son 1200^{ème} anniversaire. C'est la ville fondatrice de la civilisation arabo-musulmane du Maroc. C'était la ville des villes, pour mes parents. Une ville qui vous poursuit toujours, même si on la quitte. (Jacob 2008)

Pourtant, face à la perte de la mémoire, l'écriture autosociobiographique devient un moyen de résistance, multipliant les points de vue et les espaces par le biais de la multifocalisation. Ce processus permet à Tahar Ben Jelloun, à travers l'insertion du « je » narratif, de reconstruire les bribes du passé et de consolider le lien filial avec Lalla Fatma au-delà de la maladie. C'est pourquoi, dans ces conditions, l'Alzheimer transforme le texte en un espace capable de raviver la mémoire de la mère au lieu de l'effacer, tout en approfondissant la relation mère-fils, que nous allons analyser dans la deuxième partie.

3. La relation mère-fils par le détour de la maladie d'Alzheimer

La relation entre le protagoniste et Lalla Fatma, qui prend forme dans le roman de Tahar Ben Jelloun par le biais d'une écriture « autosocio-biographique » liée à l'exil et à la quête de sens, ne peut être détachée de la maladie d'Alzheimer. En effet, cette dernière, comme mentionné précédemment, joue un rôle important dans la représentation de l'espace intérieur, celui de la mémoire et du lieu familial, mais aussi dans la construction du lien filial mère-fils, à travers la transmission des valeurs et de l'héritage culturels et intergénérationnels. Cette pathologie est, de plus en plus, présente dans les récits littéraires, car elle met en scène les enjeux contemporains des sociétés, en permettant aux auteurs d'explorer des sujets profonds. Nous pensons, à titre illustratif, à celui des relations familiales, de l'effacement de la mémoire, de la déconstruction identitaire, de la perte d'autonomie mentale, de l'oubli de soi-même et des proches, etc. Alexandre Gefen, en analysant l'Alzheimer en tant que pathologie mémorielle et thérapie narrative, précise :

Si Alzheimer est un thème si puissant, c'est donc bien que la maladie d'Alzheimer est une amnésie aux caractéristiques nosologiques très spécifiques qui appelle description : elle est une maladie commune de l'âge, de longue durée, atteignant la communication et la mémoire, inguérissable, progressive, désocialisante, difficile à comprendre, intervenant parfois tôt dans la vie des individus. Elle confronte le proche à une anxiété originale et fortement déstabilisante, celle d'être privé d'origine [...]. Elle engage celui qui la subit dans une forme de vie bien spécifique, suspendue en quelque sorte entre son identité passée et le non-être [...]. Alzheimer est comme ainsi un statut ontologique particulier où la différence entre la vie et la mort se brouille [...]. (Gefen 2023, 02)

De ce fait, le déclin cognitif lié à l'âge, dont souffre la protagoniste de *Sur ma mère*, contribue à la dégradation croissante de sa mémoire ainsi qu'à la fragmentation de son identité. Les signes de la maladie neuro-dégénérative sont presque tous présents dans le texte et se manifestent principalement par des troubles fréquents de la mémoire, notamment en ce qui concerne les événements récents, une désorientation spatio-temporelle, des crises affectives, des difficultés de communication, ainsi que des épisodes de confusion pouvant mener, dans les cas les plus graves, à une démence, voire à une transformation de la personnalité. Les extraits suivants illustrent bien les symptômes de la maladie d'Alzheimer, qui se traduisent, tour à tour, par un discours narratif marqué par la mala-

die, la vieillesse, l'oubli, la solitude, la répétition, l'ennui, la confusion, la perte, etc. : « Elle me demande tous les quarts d'heure « combien d'enfants as-tu ? » » (SMM, 13), « La mémoire a perdu son tranchant ! Avec l'âge, ma tête est devenue petite et elle ne peut pas tout retenir ; il y a trop de choses dedans. Pose-moi des questions pour voir si je n'ai pas tout perdu [...] ». Elle cite les prénoms de ses enfants et petits-enfants, mélange les époques et les villes [...] » (SMM, 36-37), « Ma mère aussi est devenue « geignarde et capricieuse ». La maladie, l'ennui, la solitude ont favorisé chez elle ses mauvais penchants » (SMM, 108). « Ah, l'oubli, le satanique oubli, l'ennemi, celui qui me vole tout, il arrive comme ça et il me pique mes souvenirs, de quel droit ? » (SMM, 134). « Elle confond les temps comme il lui arrive de me prendre pour quelqu'un d'autre. Cela ne me choque plus. Je comprends cette incohérence, ces troubles, et je préfère ne pas les relever ni lui faire remarquer qu'elle délire. » (SMM, 142), « Mais Yemma, nous ne sommes pas à Fès, nous ne sommes pas l'été 1953 ! Nous sommes à Tanger et c'est en 2000 ! » (SMM, 159), « Être entre les mains des autres. Elle n'aime ni ces mains-là ni ces visages. Elle a besoin de retrouver la langue, les images, les odeurs, les voix de l'enfance, peut-être pense-t-elle boucler la boucle » (SMM, 195), « La langue est tombée ; ma mère a du mal à articuler. Je ne comprends pas ce qu'elle dit. Je capte un mot et je devine le reste. » (SMM, 239)

À travers ces extraits, il est important de souligner que les signes de la maladie neurodégénérative, ponctuant la trame narrative du début jusqu'à la fin, ne sont pas de simples signes cliniques décrits par Tahar Ben Jelloun. Au contraire, ils agissent comme des éléments fondateurs qui réorientent constamment la narration, comme le souligne Alexandre Gefen : « Loin de se penser comme une configuration autonome, la poétique des récits d'Alzheimer est conditionnée par une exigence éthique forte : donner du sens à une vie qui en perd progressivement. » (Gefen 2023, 3) En effet, à chaque manifestation d'un symptôme de la maladie, le fils-narrateur découvre un aspect méconnu ou enfoui de l'identité de Lalla Fatma, dévoilant des épisodes inédits et mystérieux de son passé jusque-là restés secrets. Ceci lui permet de reconstituer le portrait de la vieille femme dont il n'avait lui-même pas connaissance : « De cette mère qui s'enfonce dans la nuit de l'esprit, son fils fait une héroïne [...]. Avec les désordres de sa parole, de sa maladie d'Alzheimer, il recompose une biographie que lui-même ignorait [...] » (Savigneau 2008). Ainsi,

en replongeant avec sa mère dans le passé, il redevient l'éternel enfant qu'il demeure à ses yeux, dans une relation inversée, où il endosse désormais le rôle de protecteur. Ces révélations permettent, non seulement, de comprendre le présent, mais aussi enrichissent le récit à dimension autosociobiographique, en explorant en profondeur le lien mère-fils et la quête des origines. C'est une relation empreinte d'écoute, de compassion, de désarroi, mais avant tout d'un amour filial inconditionnel et inébranlable.

Dans ces conditions, l'identité fragilisée et déconstruite de la protagoniste ainsi que la perte progressive de sa mémoire incitent l'auteur à recomposer et à reconstruire les éléments cachés et épars à partir de souvenirs fragmentés et de quelques bribes du passé, puisque « [...] avec l'âge, les vieux souvenirs reviennent » (*SMM*, 140). Cette démarche rappelle, en quelque sorte, celle d'Annie Ernaux, une démarche « [...] fondée sur la mémoire [...] » ayant « [...] pour but d'halluciner les images du souvenir » (Ernaux 2011, 145). Et « C'est justement parce que la vie ne peut pas être comprise d'une façon objective qu'Ernaux n'écrit pas de romans, mais qu'elle se réclame d'une écriture plus fragmentaire » (Henk 2024, 06).

Ce processus invite à réfléchir sur la transmission intergénérationnelle des valeurs et de l'héritage culturel collectifs. Il permet, en outre, de mettre en valeur la relation, à la fois délicate et complexe, entre les deux personnages. L'Alzheimer, en déconstruisant l'identité de la mère, devient un élément déclencheur rendant possible la re-découverte d'un passé à la fois intime et collectif, qui fait partie d'une histoire marocaine, dominée par le patriarcat, la guerre, la violence, la migration, la spiritualité, les traditions, les conflits, etc. C'est pourquoi l'auteur, à travers l'écriture autosociobiographique permettant de relier l'histoire personnelle et universelle, devient le porte-parole et le gardien de la mémoire familiale et collective. Ainsi, la maladie de l'oubli, comme le mentionne Lalla Fatma, est loin d'être un simple drame médical servant d'arrière-plan à l'intrigue, mais elle se transforme en un élément narratif symbolique lié à l'effacement du temps, à la fragilisation de la mémoire et à la complexification de la relation entre mère et fils.

D'ailleurs, la représentation de la relation entre les enfants et leurs parents, de façon générale, par le détour de la maladie d'Alzheimer, est également prégnante dans le monde cinématographique. Elle permet de

mettre en lumière les liens familiaux liés à l'effacement de la mémoire en insistant, entre autres, sur l'aspect esthétique de la maladie neurodégénérative. Cet autre point de vue permet de comprendre la complexité de la relation parents-enfants. Il s'agit d'un regard multifocal original, au sens géocritique, qui offre une nouvelle manière de percevoir et de comprendre les enjeux sociaux et culturels relatifs aux rapports de parenté, en ouvrant d'autres perspectives sur les mêmes questions humaines. Comment ne pas penser au film dramatique franco-britannique *The Father* (2020), ou *Le Père*, réalisé par Florian Zeller ? Le long métrage est oscarisé, remportant deux statuettes, une pour le meilleur acteur et une autre pour le meilleur scénario adapté. En effet, le rôle principal est incarné par le majestueux Anthony Hopkins, qui livre une performance magistrale, émouvante et profonde. Le récit filmique met en scène le destin bouleversant du protagoniste Anthony Evans, un homme âgé de quatre-vingt-trois ans, souffrant de démence aux signes rappelant ceux d'Alzheimer ; il lutte pour préserver sa mémoire et son autonomie alors que la réalité devient de plus en plus incertaine. Le spectateur est alors projeté au sein de l'univers psychique, à la fois désorienté et traumatisant, du personnage, offrant un regard saisissant et une expérience troublante sur la vieillesse et les liens familiaux, principalement père-fille. D'ailleurs, tout au long du film, le protagoniste se montre méfiant, convaincu que sa fille complotte contre lui, comme en témoigne ces répliques révélatrices et frappantes, qui expriment la perte de repères et la confusion du vieil homme : « Il se passe quelque chose de bizarre », « J'ignore ce qu'elle complotte contre moi mais elle complotte quelque chose, j'en suis certain », « Est-ce que quelqu'un a vu ma montre ? On me l'a volé », « Des choses étranges se produisent », « Vous voyez la situation est très simple : je vis dans cet appartement depuis 30 ans maintenant et ma fille aimerait beaucoup qu'il soit à elle, alors elle a emménagé avec cet homme qu'elle a rencontré », « J'ai l'impression de perdre toutes mes feuilles » (Zeller 2020). Ainsi, qu'il soit littéraire ou cinématographique, le récit devient un espace propice à la réflexion sur la fragilité de la mémoire et la profondeur des relations intergénérationnelles.

4. Conclusion

Dans *Sur ma mère*, nous percevons que Tahar Ben Jelloun construit un texte profondément intime, traversé par la maladie d'Alzheimer et la quête des origines, dans lequel se déploie la relation mère-fils, telle une énigme à recomposer au fil des souvenirs enfouis et des silences révélateurs. En choisissant l'écriture autosociobiographique, l'auteur croise mémoire personnelle et mémoire collective, par la transmission des valeurs intergénérationnelles. La maladie d'Alzheimer, loin de n'être qu'un simple prétexte narratif, devient un élément déclencheur faisant resurgir des fragments du passé, mettant en lumière l'héritage maternel et interrogeant les mystères cachés de l'histoire familiale et nationale.

Ainsi, ce récit, profondément humain, ne se lit pas uniquement comme un simple hommage filial, mais surtout comme une œuvre de reconstruction identitaire, entre enracinement et déracinement, où l'écriture autosociobiographique devient un moyen permettant à Tahar Ben Jelloun de tisser les fils du passé, personnel et collectif, et de faire une critique sociale des structures familiales et universelles. La mémoire de la mère malade se transforme alors en un espace vivant et mouvant, mêlant l'intime et l'universel. D'ailleurs, le texte montre que toute tentative de dire la mère est, en réalité, une manière de se raconter soi-même, dans une démarche visant à explorer ses propres racines à travers l'histoire familiale et sociale. Enfin, le concept westphalien de la multifocalisation montre comment la superposition de plusieurs points de vue redessine les espaces symboliques vécus, donnant un sens profond aux parcours des deux protagonistes et, surtout, au lien existentiel entre Lalla Fatma et Tahar.

Bibliographie

- Ben Jelloun, Tahar (2007) : *Sur ma Mère*, Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (2011) : *L'Atelier noir*, Paris : Éditions des Busclats.
- Ernaux, Annie (1983) : *La Place*, Paris : Gallimard.
- Gefen, Alexandre (2023) : « Faire face à Alzheimer : pathologies mémorielles et thérapie narrative dans la littérature française contemporaine », in : *Un secolo di parole e immagini per raccontare i disturbi*

della memoria, 01-07, <https://hal.science/hal-04326359/document> [02/06/2025].

Henk, Lark (2024): « À mi-chemin entre littérature et sciences humaines. L'adaptation du modèle autosociobiographique d'Annie Ernaux dans *Comme nous existons* (2021) de Kaoutar Harchi », in : *Textes et contextes* 19-1, <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4590> [09/06/2025].

Jacob, Didier (2008): « Tout sur nos mères », in : *BibliObs*, <https://www.nouvelobs.com/romans/20080124.BIB0658/tout-sur-nos-meres.html> [26/05/2025].

Savigneau, Josyane (2008): « Tahar Ben Jelloun : le roman de la mère – L'hommage d'un fils à une héroïne évanouie », in : *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/02/21/tahar-ben-jelloun-le-roman-de-la-mere_1013915_3260.html [21/06/2025].

Westphal, Bertrand (2007): *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : Éditions de Minuit.

Zeller, Florian (2020): *The Father*, Royaume Unis et France : F comme Film, Trademark Films et Cine@.

Fabrizio Impellizzeri

L'autosociobiographie des mères *sans voix* de Laura Ulonati ou les mots/maux des immigrées italiennes des années 60

Pour reconstruire l'autosociobiographie des mères italiennes immigrées en France pendant les années 60, Laura Ulonati, dans son roman *Dans tout le bleu* (2021), choisit une écriture généalogique et transpersonnelle pour rendre compte de l'histoire de sa propre famille à travers l'histoire fictive d'une fille et d'une mère, Ariane et Arcangela Ciancaleoni, qui veulent rétablir leur passé et leur dignité de femmes piétinées par la société patriarcale de l'Italie de l'après-guerre. Inspirée par les biographèmes de sa grand-mère, l'autrice nous invite, dans un voyage à rebours menacé par la maladie d'Alzheimer d'Arcangela, à retracer le destin des femmes sans voix oubliées par l'Histoire.

1. Introduction

Professeure agrégée d'histoire-géographie et passionnée d'histoire italienne, Laura Ulonati est née en Italie en 1982, d'un père piémontais et d'une mère originaire d'Ombrie, déjà fille d'immigrés en France. Alors que Laura a deux ans, ses parents s'installent définitivement à Nice, là où ses grands-parents maternels vivent déjà. Son premier ouvrage, un roman historique intitulé *Une histoire italienne*, publié chez Gallimard en 2019, obtient le Prix Henri-de-Régnier 2020 et l'encourage à entreprendre un parcours d'écriture plus intime qui l'aide à reconstruire l'histoire de sa propre famille afin d'élucider, par « une incursion anténatale » (Viart 2001, 20) les différents vides existentiels liés aux secrets douloureux de l'immigration. Cependant, pour nous raconter son histoire personnelle et collective, et nous faire part de son autosociobiographie *ritalienne*,¹ Laura Ulonati ne se concentre pas directement sur l'expérience de la post-migration de sa propre mère mais nous déroute plutôt vers la véritable diaspora migratoire de sa grand-mère – à qui

¹ Pour une lecture historique plus approfondie voir p.ex. les ouvrages sur l'histoire des *Ritals* et de l'émigration italienne en France de Cavanna 1996 et Milza 2004.

elle dédie l'ouvrage – en réalisant un saut générationnel qui l'autorise à multiplier les différents allers-retours mémoriels entre les années 60 et aujourd'hui, l'Italie et la France, l'indigence des origines et un présent de transfuge de classe avide de vérité historique et d'une réhabilitation au féminin. L'écriture du roman *Dans tout le bleu*, publié chez Actes Sud en 2021, va permettre ainsi à l'autrice de sonder non seulement de profonds secrets de famille – et d'en expliquer les séquelles – mais aussi d'affronter les conséquences dramatiques des politiques en faveur de la natalité imposées par le régime fasciste de Benito Mussolini dans l'Italie de l'entre-deux-guerres. Pour ce faire, Laura Ulonati – en bonne historienne – va puiser dans différentes disciplines pour mener une enquête généalogique (Demanze 2008, 12), historique et sociologique en mesure de restituer un passé authentique et d'établir une filiation solidaire avec les femmes immigrées. *Dans tout le bleu* s'annonce, de ce fait, comme la matrice d'une écriture traumatique de l'héritage (Gaujelac 2012) migratoire qui enchevêtre diverses catégories littéraires comme le roman historien (Viart 2018, 4), l'autothéorie, l'autosociobiographie et l'auto-fiction et où le récit généalogique et des origines fait se superposer biographèmes (Viart/Vercier 2008, 109) et histoire fantasmée, donnant lieu à un brouillage textuel des frontières entre réel et fiction, vérité et secrets, pour expérimenter et explorer les paradoxes d'une identité familiale amputée par l'Histoire « avec sa grande H de drames » (Dosse 2023, 10).

Lors d'un entretien daté de 2021, au titre particulièrement évocateur – *Rendre sa mère à elle-même* –, Ulonati précise que son deuxième roman est, contrairement au premier, « une plus petite histoire mais c'est quand même une partie de la grande histoire, cette marche des Italiens [...]. Cette histoire migratoire [...] liée au fascisme, [...] à une politique nataliste hyper écrasante pour les femmes », proies de « l'imposition d'une vision machiste de la famille et de tout un grand rêve de conquêtes [...] » (Verdussen 2021).

2. Le fil d'Ariane ou l'autosociobiographie raccommodée² de Laura Ulonati

Il est incontestable que *Dans tout le bleu* est le fruit d'une hybridation entre l'autobiographie de l'autrice et la sociobiographie de milliers de femmes italiennes déracinées, contraintes à suivre leur époux dans un pays étranger. Pour ce faire, Laura Ulonati se présente sous les traits d'Ariane, une archéologue, transfuge de classe, personnage principal et narratrice du roman, avec qui elle partage l'amour pour la recherche historique et de nombreux souvenirs en commun. Le choix du prénom Ariane exprime notamment, pour l'écrivaine, sa volonté de mettre en parallèle l'expérience mythologique du fil avec celui de la sortie du labyrinthe où sa mère, Arcangela Ciancaleoni, est enfouie car très réservée et atteinte, en outre, de la maladie d'Alzheimer. Pour une fille qui fouille sans répit dans le passé de sa mère, l'Alzheimer devient une maladie « livrée au secondes »³ qui lui impose l'urgence du temps et la participation troublante à de brusques va-et-vient entre amnésie et vérités bouleversantes. Désormais, aux yeux d'Ariane, sa mère n'est autre qu'une femme « disparue dans le repli de sa mémoire [,] [...] perdue dans le labyrinthe » sans son « fil patiemment tissé » (DB, 138). En raison de la maladie, sa « mère passe à nouveau dans une terre murée qui [lui] est inaccessible » (DB, 138) mais Ariane, obstinée dans sa recherche, « cour[t] derrière elle [et] titube dans le noir [...] ». Car c'est « dans la maladie, [qu'elle l'a] rattrapée. [...] Pour [...] possède[r] enfin cette vérité, [qu'elle] cherche et qui [la] leurre depuis toujours. » (DB, 134)

D'ailleurs, chez les Ciancaleoni, « on déteste l'histoire » (DB, 23), nous dit-elle, on évite toujours de parler du « conte des crève-la-faim, des culsterreux débarqués du fin fond d'un bled italien. Alors, pour [s']intégrer [...], [Ariane s']inventai[t] un oncle Fellini ; toute une généalogie extravagante aux rameaux fleuris d'identités remarquables : *Maman vient d'une famille de prince florentin et papa est apparenté à la maison Visconti.* »

² À propos de raccommoder une histoire familiale déficiente voir p.ex. l'article de Martine Segalen 1991.

³ Ulonati (2021a, 99) dorénavant abrégé dans le texte en DB suivi du numéro de page. Dans toutes les citations tirées de l'ouvrage, la présence de l'italique est un choix de l'autrice.

(DB, 24) Sous l'emprise d'une honte des origines, Ariane «roulai[t] dans la farine [s]es ancêtres et leurs passés» afin de «Balay[er] sous le tapis les bons à rien.» (DB, 24) Mais Arcangela, immigrée de la première vague, celle que l'on appelle communément l'immigration des *bons étrangers*, a pour sa fille d'autres projets et ce dessein prévoit principalement une intégration sociale complète qui doit passer avant tout par un prénom ne devant, en aucun cas, sentir l'exil. Ariane relate ainsi ce moment où l'infirmière sollicite sa mère pour savoir quel prénom elle lui avait choisi : «*Alors cette gamine, comment vous voulez l'appeler ?* J'imagine ma mère articuler du mieux possible, en prenant garde de ne pas le rouler ce satané *r* : *Ariane*. Celle qui offre le fil, une issue au dédale. *Ariane*. Celle qui trahit le royaume de ses pères. Un prénom français qui ne parlait plus que d'ici et oubliait là-bas. Celui de la femme du patron de la fabrique [...]. Pas un prénom d'immigrée qui fait dresser le museau à tous les détectives des origines.» (DB, 25-26) Et elle ajoute notamment : «Ma naissance devait larguer les héritages. Briser la lignée et tout recommencer. [...] un projet dans lequel s'incarner avec la fierté de transmettre. Mais qu'a-t-on à donner quand on décide de tout perdre ? Quand les racines, ça évoque la mauvaise herbe ?» (DB, 25)

Pour Ariane, transfuge de classe,⁴ la honte des origines est sans cesse présente, d'autant plus que sa mère, dans le but de dissimuler sa nationalité, a tendance à développer une forme de glottophobie (Blanchet 2016) pour éviter toute sorte de discrimination, empêcher que sa fille puisse être marquée par le même sort et lui permettre de se mimétiser plus facilement en s'intégrant à la francité. La narratrice nous rappelle que sa :

mère est une femme que tout humilie. Une identité rapiécée, ça vous excite la dignité. Son orgueil me renvoie dans les petites classes, quand les institutrices méprisaient son sabir, lui disaient qu'elle était un mauvais exemple. Qu'à cause d'elle, je n'allais pas réussir. Une honte qu'elle a mangée patiemment. Mot après mot, à la petite cuillère. Penchée dans une lecture acharnée des journaux, de mes devoirs, du dictionnaire. Refaisant mes dictées, apprenant par cœur l'orthographe des paroles nouvelles. Jusqu'à ce que sa bouche ne soit plus qu'une terre brûlée, un champ de bataille ne sachant plus comment me parler. Sa langue en cendres sous un goût amer qui la fait encore trébucher sur les *r*. [...] Dans

⁴ À ce sujet, voir p.ex. les enquêtes menées par Adrien Naselli 2023 et les études sur les enjeux personnels et collectifs des récits des transfuges de classe, partagés entre trahison et vengeance, de Laélia Véron et Karine Abiven 2024.

ce français blessé dont la brillance est impossible à rendre à l'écrit. [...] Parce que la revanche, c'était de moi qu'elle l'attendait. (DB, 26-27)

Ariane est donc la fille unique sur laquelle Arcangela reverse tous ses espoirs⁵ – elle l'aurait souhaitée avocate – pour racheter et venger toute cette lignée de femmes vouées à l'échec, aux injustices et au mutisme là où les « lapines de Mussolini » dessinaient une trajectoire de vie jusqu'à présent invisible et indicible à l'Histoire.

Soucieuse de rendre ainsi justice aux nombreuses femmes sans voix,⁶ l'autrice – par le biais de son alter ego Ariane – s'interroge sur le sort d'Arcangela et de toutes ces mères qui n'ont jamais eu le droit à la parole, condamnées à vivre dans l'ombre d'une double absence, à soi-même et aux origines, obligées de ne jamais se retourner en arrière, prisonnières d'un destin de statues de sel, d'un Minotaure moral symbole d'une monstruosité historique, culturelle et religieuse. Révoltée, elle s'écrit : « Et son histoire à elle, qui la racontera ? Celle de ma mère et de toutes les autres. Les sans voix. Ces déjà-un-peu-vieilles-filles, coincées dans des trous paumés sans d'autre perspective que de se marier. Que de s'atteler au destin d'un homme [...] rentré au village pour se chercher une bonne ... [...] Et elles qui suivaient, doubles solitaires et casaniers. Honteuses apatrides écoutant ces presque inconnus ronflant à côté d'elles dans le noir [...]. Avec la douleur terrestre la plus noire coincée dans la gueule : celle d'être vivantes là où personnes ne les connaissait. » (DB, 61-63) Du point de vue historique et sociologique, *Dans tout le bleu* est donc un récit généalogique poignant sur la vie des déracinées et sur la dureté de l'exil, un pan de l'histoire au féminin particulièrement caché qui dévoile à quel point les relations familiales, surtout dans les milieux pauvres et ruraux, étaient rudes et complexes, les gestes de tendresse bannis ou retenus futiles ; car la misère voue ces femmes dès leur naissance à un sacrifice existentiel, dénommé survivance, qu'Ariane nous confie en ces mots :

⁵ Pour un aperçu, voir p.ex. l'étude sur les pratiques langagières des familles migrantes italiennes menée par Laurent Purent 2012.

⁶ Voir p.ex., à propos de la biographie *ritalienne* d'Arcangela et de la reconstruction de l'histoire de l'immigration des femmes *sans voix* du siècle dernier, l'article de Fabrizio Impellizzeri 2024.

[Ma mère] a toujours été mère par devoir, pas par tendresse. De celles qui veillent à ce que leurs enfants soient bien mis, propres, qu'ils n'aient jamais moins que leurs petits camarades, mais pour lesquelles une caresse avant de s'endormir le soir ne sert à rien. Ça embarrasse. Ma mère est restée cette fille fruste de la campagne : chaque action doit être rapide et efficace. Avoir une utilité, un but concret. Jusque dans l'obscurité de ses journées : balayer, astiquer, seulement cette propreté suspecte et entêtée. Qui dit tout le vide. Qui dit le rien. Traquer la moindre tache. Elle était femme de ménage, elle sait effacer les preuves. Les adultères, les bris de verre, les cris et les larmes. Les secrets du passé, toutes ses traces. De mon enfance, elle n'a rien conservé, même pas un dessin. [Pour elle,] Les souvenirs, ça prend trop de place. (DB, 23)

Dans le but de retrouver un sens à son rapport avec sa mère, à cette amputation affective, Ariane tente de justifier la dureté des liens en sondant sociologiquement et psychologiquement son milieu de provenance, un parcours à rebours qu'elle sillonne avec son célèbre fil de la mémoire. Pour Ariane, Arcangela avait certainement subi d'autres mutilations existentielles qui l'avaient endurcie car, avant d'être donnée en mariage à son père Ottavio Ciancaleoni, un homme « juste bon à tordre de la ferraille » (DB, 53), « un fils de *braccianti*, de paysans journaliers » (DB, 60), elle avait été secrètement amoureuse d'Alba, une petite amie du village. Un amour indicible qu'elle va taire tout au long de sa vie jusqu'à ce que la maladie d'Alzheimer ne fasse s'effondrer toutes les barrières morales. Comme sa mère, le père d'Ariane était lui aussi un de ces « cocus de l'Histoire » (DB, 60) – pour reprendre le terme employé par l'écrivaine –, « un bon étranger, l'infériorité bien intégrée. » (DB, 61) Le typique « *bravo ragazzo*, comme l'appelait son contremaître qui avait appris à dire ça en rital. Un *bravo ragazzo* qui ne causait pas trop et qui avait trimé pendant trois ans comme un âne, avant de pouvoir se payer ses premières vacances au pays. Pour s'y faire plus gros que le bœuf, jouer au riche en agitant ses poches pleines de billets sous leurs nez à tous. Sous le nez d'Arcangela surtout. Lui promettre une belle vie, grâce à ce nouvel emploi dégoté sur la Riviera. » (DB, 61-62) Cependant, Ottavio était, lui aussi, bel et bien le fils d'une « de ses lapines à qui Mussolini refilait des médailles. [...] *Ottavio* : le huitième [...] faisait partie d'un lot, de cet héritage du *Duce* qui consistait en un réservoir de malheureux à vendre à l'Argentine, à la Belgique, à la France. Des bras contre du charbon. Le miracle économique italien, c'est sur le dos de ses gamins de trop qu'il s'est fait. » (DB, 60-61) Voilà la promesse d'une vie meilleure qu'Ottavio propose à sa jeune et naïve épouse, enlevée, malgré elle, de son environ-

nement pour la soustraire à sa famille, à son destin et à l'amour secret et inversé pour Alba. Tout un microcosme fantasmagorique qui représente, pour Ariane, le village natal et fatal de Montebello, « Un paysage insouciant de colline étagée, découpée contre le ciel gentiane [...]. Une terre chaude où les morts s'oublient, exhalant des senteurs d'oliviers et de cyprès. » (DB, 52)

3. Retour à Montebello, l'ultime voyage d'Arcangela

Comme pour *Retour à Reims* (2009) de Didier Eribon, ou encore pour le plus récent *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple* (2023), *Dans tout le bleu* sonne lui aussi comme un règlement de compte avec un passé, une famille, une frustration sexuelle et une honte⁷ de classe qui tentent de recomposer pièce par pièce une identité et une histoire pleine de failles, de « parole[s] emmurée[s] d'une famille blessée par l'histoire » (Demanze 2008, 29). La maladie, la solitude et la mort jouent cette fois-ci un rôle indispensable dans la remise en cause des liens familiaux, tiraillés entre passé et présent mais soudés dorénavant par la compassion engendrée par le drame de l'Alzheimer.

Pour reparcourir les sentiers de la mémoire, et dépoussiérer les vieux secrets, Laura Ulonati affirme avoir « beaucoup interrogé [s]a grand-mère à qui le livre est dédié. » Pour ce faire, elle « appliquai[t] les méthodes d'entretien qu'on apprend à la fac de sociologie ou d'histoire, où on pose des questions assez ouvertes et où celui qu'on interviewe se livre. » Car « [c]e qui [l]'intéressait, [et] qui [l]'a toujours intriguée, c'était de savoir ce que c'était qu'être fille à cette époque-là. [...] Comment ça se passait l'intimité la plus basique. » (Ulonati 2021b) Et elle ajoute que sa grand-mère lui « parlait toujours de personnages qu'elle avait laissé derrière elle qui semblaient lui manquer plus que ses propres parents, des amies filles, [...] des histoires fortes de cet ordre-là. » Des histoires, que l'autrice « essaie de comprendre, de deviner » (Ulonati 2021b). À l'intérieur de ce huis-clos au féminin, dans ce monde domestique clandestin où le copinage entre filles est censuré, Ariane tente non seulement de recomposer

⁷ Voir p.ex. les réflexions sur la honte dans la littérature de Jean-Pierre Martin 2017.

l'histoire des italiennes immigrées en France, mais de libérer également sa mère de toutes les souffrances qu'elle a subies. Une femme meurtrie dans sa sexualité, jusqu'au plus profond de son âme, là où elle a décidé d'enterrer à jamais tous ces secrets qui ont écrasé son existence de femme culturellement et socialement vulnérable. Ariane précise d'ailleurs que « [d]epuis toujours, [elle] collecte les débris autour d'Arcangela. Elle est [s]on véritable objet d'étude, cette civilisation perdue dont [elle] tire [en tant qu'Ariane] le fil tissé avec un acharnement de pionnier. [Elle] lui a appliqué toutes les grilles de lecture. Sociologique ou identitaire [...] » (DB, 83)

Cependant, pour aider Arcangela à se libérer de ses fardeaux, de ses chagrins et de son véritable Minotaure, Ariane doit reconstruire un rapport avec cette mère, même si cela voudra dire affronter le véritable monstre qu'est l'Alzheimer, « Comme dans des fouilles préventives, » où elle « sai[t] que le temps [lui] est compté. » Et « que c'est en perdant [s]a mère [qu'elle va] la rencontrer. Car plus rien ne suffoquera ses mots ; fini le silence du sacrifice. » (DB, 119) Fragile, ayant « perdu le peu de filtre qu'elle avait », Arcangela n'est désormais qu'une « vieille minuscule » et « racornie » (DB, 12), au teint « vert-de-gris que ses poches de tablier ont fini d'aspirer vers le bas, amputée de ce qu'elle avait de meilleur » (DB, 58) avec des « yeux de chrysanthèmes, au parfum dont [Ariane] aimerai[t] savoir le secret. » (DB, 59) Elle se souvient qu'« [a]vec [elle], [s]a mère n'a pas de voix. Elle a une odeur. Chez [s]a mère ça sent cette fragrance de Nina Ricci [...]. Des notes poudrées de rose et de jasmin. La tomate, le thym, le linge propre et repassé dans lequel s'imisce une odeur perfide de renfermé. De tombeau. » (DB, 14) Une sépulture domestique d'où Ariane souhaiterait déterrer sa mère afin de lui offrir ce dernier envol vers une liberté jamais réellement goûtée, loin de ce déséquilibre identitaire auquel on l'avait irrémédiablement condamnée. Pour Ariane, « [l]a véritable folie n'était-elle pas dans son monde d'avant ; dans la prison de son corps momifié, misérable et affamé, torturé de secrets ? » (DB, 107-108)

Faire retour à Montebello et dans tout le bleu de la Méditerranée, veut dire pour Ariane retrouver « le royaume des morts » (DB, 31), le village des vacances et des origines avec tous ses mystères, les tombes des aïeux et le regard perdu des vivants. Puis Montebello, c'est aussi métonymi-

quement Arcangela, la véritable « spécialiste des mondes perdus » (DB, 20) car :

Comme tous les vestiges, ma mère porte en elle quelque chose d'immuable. D'une civilisation admirable, d'un grand passé. Je la regarde, plantée derrière la table de la cuisine sur laquelle elle prépare les gnocchis. Cette table qu'elle avait choisie dans un catalogue avec d'autres meubles faits pour durer toute la vie. Un décor qui me fait l'effet aujourd'hui de ces nécropoles abandonnées que les mauvaises herbes envahissent, où la beauté se fige puis s'efface, rapetisse à mesure que l'on grandit en d'indicibles chagrins. [...] je roule chaque morceau entre mon pouce et mon index. De Montebello, il ne me reste plus que ce geste. (DB, 20-21)

Libérée d'un effroyable Ehpad et de soins ravageurs, Arcangela quitte l'enfer de la clinique pour se retrouver sauvée dans l'appartement de sa fille, sans plus aucun repère auquel s'accrocher pour se rappeler qui elle est ou qui elle était. Égarée, dans une confusion totale et sans inhibition, Arcangela s'enfuit un jour dans la rue, elle vague légère dans sa folie et finit par être renversée. Un geste qui semble la libérer et l'apaiser avec sa « robe de chambre [qui] flotte dans son dos, [lui] découp[ant] des ailes contre ce ciel [...] d'un bleu d'outre-monde. » Désormais, « Elle n'est plus que l'idée du vent et de la liberté. » (DB, 144)

Arcangela avait exprimé la volonté de ne pas finir « *dans un cercueil sous la terre* » (DB, 63) et Ariane, à présent en paix avec sa mère et son histoire, exauce son ultime volonté. Elle l'accompagne dans son dernier voyage vers Montebello pour y clore un cercle qui, cette fois-ci, se réconcilie dans tout le bleu. C'est à travers ces mots qu'Ariane nous témoigne leur dernier retour à Montebello : « Debout sur ce promontoire suspendu comme un balcon ouvert, je regarde cette vallée se crevasser d'absence et s'offrir à ma mère comme ultime nécropole. Pour la faire voler au loin. Je tire ses cendres de mon sac. Des cendres qui n'éteignent rien. Ni la peine, ni la solitude [...] un décor de fresque dans une lumière de Quattrocento. Pour [...] que chaque église carillonne l'enlèvement au ciel d'Arcangela. Le vent [...] mélange ma mère aux arômes d'arbustes odorants, son cœur fondu aux champs de blés mûrs, aux flancs des coteaux. [...] Poussière qui retourne à la poussière [...]. » (DB, 153-154) Arcangela avait demandé à sa fille « de la faire voler comme dans la chanson

[de Domenico Modugno]. *Nel blu dipinto di blu* :⁸ dans tout le bleu peint en bleu», véritable leitmotiv sonore de cette histoire *sans voix* grâce à laquelle « Arcangela [...] réclame enfin des ailes. » (DB, 64)

Recomposer l'histoire des mères est donc pour l'autrice une occasion de reconstruire son propre récit généalogique; une « écriture réparatrice »⁹ de pacification entre une fille et sa mère, avec l'Histoire, afin de redonner une *voix* à un parcours existentiel aphasique, là où la honte et l'impuissance, humaine et matérielle, tissent les cordes entortillées d'une immigration noyée, elle aussi, dans le bleu nostalgique de la Méditerranée.

Laura Ulonati affirme que son roman, considéré comme « l'accouchement le plus dur de sa vie » (Ulonati 2022, 01:51-01:53), « est né[e] de l'observation constante, attentive, de tous les membres de [s]a famille, de cette communauté d'immigrés italiens dont [elle est] issue mais aussi de la rencontre avec d'autres familles venues d'ailleurs, du pourtour méditerranéen » (Ulonati 2022, 01:56-02:25): une histoire personnelle et collective en mesure de reconstituer les deux mondes qui l'habitent et l'obsèdent. Pour l'écrivaine, le choc culturel et social de l'immigration est un cordon ombilical que la littérature des transfuges de classe tente de couper, mais qui n'affaiblit jamais ce lien indélébile avec la mère qui est – on ne peut le nier – le lien sacré des origines.

Bibliographie

- Adrien, Naselli (2023) : *Et tes parents, ils font quoi ? Enquête sur les transfuges de classe et leurs parents*, Paris: JC Lattès.
- Blanchet, Philippe (2016) : *Discriminations : combattre la glottophobie*, Paris: Éditions textuel.
- Cavanna, François (1996) : *Les Ritals* (1978), Paris: Albin Michel.

⁸ *Nel blu dipinto di blu* est un titre-culte de la chanson italienne qui remporta le premier prix du célèbre *festival di Sanremo* en 1958. Composée par Franco Migliacci (1930-2023) en 1958, elle fut chantée et rendue immortelle par Domenico Modugno (1928-1994).

⁹ Sur le sujet, voir p.ex. l'ouvrage d'Alexandre Gefen 2017.

- Demanze, Laurent (2008) : *Encres Orphelines*. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Paris : José Corti.
- Dosse, François (2023) : *Les vérités du roman. Une histoire du temps présent*, Paris : Les Éditions du Cerf.
- Eribon, Didier (2009) : *Retour à Reims*, Paris : Librairie Arthème Fayard.
- Eribon, Didier (2023) : *Vie, vieillesse et mort d'une femme du peuple*, Paris : Éditions Flammarion.
- Gaulejac, Vincent de (2012) : *L'histoire en héritage. Roman familial et trajectoire sociale*, Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Gefen, Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Éditions Corti.
- Impellizzeri, Fabrizio (2024) : « Le fil d'Ariane ou les cicatrices de l'italianité : *Dans tout le bleu* de Laura Ulonati », in : Aleo, Carla/Rizzo, Cettina/Squatrito, Stefana (dir.) : *Immagini, Simboli e lingue della Migrazione*, Milano : Biblion, 69-86.
- Martin, Jean-Pierre (2017) : *La honte. Réflexions sur la littérature*, Paris : Folio Essais.
- Milza, Pierre (2004) : *Voyage en Ritalie*, Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Purent, Laurent (2012) : « Les pratiques langagières des familles migrantes vues à travers l'enquête INED de 1953 sur 'l'adaptation des Italiens et des Polonais' », in : *Cahier du plurilinguisme européen. Les Cahiers du GEPE* 4, <https://ouvrage.fr/cpe/index.php?id=490> [21 juin 2025].
- Segalen, Martine/Michelat, Claude (1991) : « L'amour de la généalogie », in : Segalen, Martine (dir.) : *Jeux de famille*, Paris : Presses du CNRS, 193-208.
- Ulonati, Laura (2019) : *Une histoire italienne*, Paris : Gallimard.
- Ulonati, Laura (2021a) : *Dans tout le bleu*, Arles : Éditions Actes Sud.
- Ulonati, Laura (entretien vidéo avec Massé Clément) (2021b) : « Angoulême : la romancière Laura Ulonati sonde l'histoire de l'immigration italienne en France », in : *France 3 Nouvelle-Aquitaine*, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/nouvelle-aquitaine/charente/angouleme/angouleme-la-romanciere-laura-ulonati->

sonde-l-histoire-de-l-immigration-italienne-en-france-2212600.html [21 juin 2025].

Ulonati, Laura (entretien vidéo avec Nathalie Vigne) (2022): « Auteure : Laura Ulonati, *Dans tout le bleu*, Actes Sud », in : *In the mood for books, Confidences Littéraires* 36, <https://www.youtube.com/watch?v=twarU2lxlwg> [21 juin 2025].

Verdussen, Monique (2021): « *Rendre sa mère à elle-même* », in : *La Libre.be*, 8 juin 2021, <https://www.lalibre.be/culture/livres-bd/2021/06/11/rendre-sa-mere-a-elle-meme-FFPUDWBFA-ZCJNIUQXU47OBTGYM/> [21 juin 2025].

Véron, Laélia (avec Abiven Karine) (2024): *Trahir et venger: Paradoxes des récits de transfuges de classe*, Paris: Éditions La Découverte.

Viart, Dominique (2001): « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », in : *Revue des sciences humaines* 263.3, 7-33.

Viart, Dominique (2018): « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine », in : *OIC, Cahiers ReMix* 07, <https://oic.uqam.ca/publications/article/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine> [21 juin 2025].

Viart, Dominique/Vercier, Bruno (2008): *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations. 2^{ème} édition augmentée*, Paris: Bordas.

Magdalena Silvia Mancas

Des mères et des filles : quelques propos autosociobiographiques sur *Bellissima* de Simonetta Greggio

La présente contribution est une réflexion sur *Bellissima* de Simonetta Greggio dans la perspective du genre autosociobiographique. Le troisième volet de « l'autobiographie de l'Italie » de l'écrivaine italienne de langue française, situé à mi-chemin entre la fiction et la faction, entre l'(auto)biographie et l'histoire de famille, tisse le devenir individuel dans la toile plus vaste de l'histoire commune. La figure de la mère y joue un rôle fondamental. En scrutant les paradigmes idéologiques et culturels en vigueur, Greggio interroge la maternité et la complexité de la condition féminine dans une Italie (post)fasciste, à travers l'histoire fragmentée de trois générations.

1. Questions liminaires

Simonetta Greggio est une écrivaine pratiquement inconnue dans le monde de la recherche universitaire. Depuis la parution, en 2005, de son premier roman *La douleur des hommes* (Stock), il revient aux différents quotidiens français, tels *Le Monde*, *Le Figaro* ou *L'Express*, à souligner la particularité de l'univers littéraire de l'auteure italienne de langue française. On met en valeur, entre autres : la pratique du fragment et le « soin du détail » (Spaak 2021) ; la manière de raconter, afin de donner « l'idée d'un climat social, culturel ou politique », de même que l'usage particulier qu'elle fait des « noms connus, [d]es penseurs, Deleuze ou Jung, [d]es écrivains, Robbe-Grillet et Sarraute, [d]es cinéastes Godard et Truffaut » (Dargent 2012) ; ou bien le « montage très cinématographique d'événements et de temps différents », où elle « mêle avec talent fiction et réalité » (Gambaro 2010).

Avec la publication d'une « autobiographie de l'Italie »¹, Simonetta Greggio se distingue notamment par le portrait qu'elle fait de son pays

¹ Sur la quatrième de couverture de *Bellissima*, la formule est censée assurer la continuité entre le dernier volet et *Dolce vita* et *Les nouveaux monstres*, présentés quant à eux, dans le paratexte, comme des « romans de l'Italie ».

d'origine. La formule est couramment employée pour désigner un triptyque qui se caractérise, d'une part, par l'analyse socio-politique, le travail de documentation et le recours aux archives, de l'autre, par la place qui y occupe l'histoire familiale. Si dans les deux premiers volets – *Dolce vita. 1959-1979* (Stock 2010) et *Les nouveaux monstres. 1978-2014* (Stock 2014) – l'auteure signe des récits historiques, dans le troisième, intitulé *Bellissima* (Stock 2021), Simonetta Greggio dévoile son histoire personnelle et celle de sa famille sur le fond des événements ayant bouleversé l'Italie depuis la fin des années 1930. Au-delà du déplacement générique, la formule opère aussi un déplacement esthétique, et fait de la nation un des sujets de prédilection du geste autobiographique.

Bien que labellisé « roman » et nonobstant la mention, dans l'espace paratextuel, « d'après une histoire vraie », *Bellissima* est un texte à forte empreinte autobiographique. L'identité entre auteure, narratrice et personnage est marquée à plusieurs endroits du texte. Ainsi quelques-unes des étapes fondamentales de la biographie de l'écrivaine peuvent-elles être retrouvées, sans respect, cependant, de la chronologie, à différents moments du récit, telles, par exemple, la naissance à Rubano, près de Padoue, le rapport problématique avec le patronyme, « ce nom de serfs de la glèbe, ce nom frustré de Greggio – Grège, Brut »² (*B*, 141), le fait d'avoir été renvoyée du collège religieux Sacré-Cœur de Padoue, les circonstances l'ayant poussées à quitter en 1978 sa famille, la fuite en France en 1981, l'entrée à l'École des Hautes Études Sociales (EHESS), son devenir d'écrivain.

Structuré en trois parties, dont chacune contient un nombre différent de sous-chapitres plus ou moins longs,³ *Bellissima* est tout aussi un récit à portée autosociobiographique, « quelque chose », pour reprendre les mots d'Ernaux dans *Une femme*, « entre la littérature, la sociologie et l'histoire » (Ernaux 1987, 106). Étroitement lié à la réalité politique, sociale et culturelle de l'Italie de l'après-guerre, le devenir individuel est tissé dans la toile plus vaste de l'histoire collective. Simonetta Greggio met en lumière l'histoire de générations marquées par le fascisme et les

² Toutes les références à *Bellissima* renvoient, dans ce qui suit, à l'édition J'ai lu, Paris, 2023, suivies de l'abréviation « *B* » et de l'indication de page.

³ Les trois parties sont intitulées : « La jeune fille et la mort », « Lettres et photos » et « *Bellissima* ».

attentats, et illustre de manière emblématique la thèse bourdieusienne de l'histoire individuelle comme « spécification de l'histoire collective de son groupe ou de sa classe » (Bourdieu 1972, 189). Ainsi la mise en perspective de l'individuel à travers le collectif, et *vice versa*, du collectif à travers l'individuel, dépasse-t-elle de beaucoup le cadre familial ou celui de la communauté. L'Italie, avec son histoire de violences, est le catalyseur d'un rejet et mène à une fuite salvatrice. Car *Bellissima* narre aussi le récit d'une transfuge, sans que la notion soit explicitement employée dans le texte. Sur la quatrième de couverture, la question du franchissement des frontières s'élargit, progressivement, du social au géographique : « Qu'est-ce que m'a poussé, jeune fille, à abandonner mes proches, ma maison, ma langue maternelle ? Pourquoi ai-je laissé derrière moi mes amis, mes petits frères, ma mère, mon pays ? Qu'est-ce qui fait qu'un homme tendre comme mon père est devenu un monstre, à un moment donné ? Quel est ce mal qui m'a rongée jusqu'à presque en crever ? Cela s'appelle Italie : ma douleur, mon amour, ma patrie. Un pays qui n'a pas fait les comptes avec le fascisme dont il fut l'inventeur. Un pays comme une famille, plein de secrets – bruyants, destructeurs, meurtriers. » Nous sommes en présence d'une trajectoire qui, plus que de relever du transfuge de classe, participe de ce que nous aimerions appeler « transfuge de nation ». Si, depuis les textes désormais canoniques d'Annie Ernaux, de Didier Eribon et d'Édouard Louis, l'expérience du transfuge marque la distance par rapport au milieu ouvrier, chez Greggio, elle ne peut se concrétiser qu'avec l'abandon de la patrie et de la langue maternelle : « Pendant des années je n'ai pas parlé italien, sinon au téléphone avec la mère. Pendant longtemps, j'ai lu, écrit, pensé uniquement en français. Pendant longtemps j'ai refoulé, refusé – vomé – mon Italie. » (B, 28-29) Le retour, réel, « physique », dans le milieu d'origine, dans la maison de l'enfance et de l'adolescence, se constitue en moteur de la narration. S'y ajoutent des lettres et des photos de famille comme éléments déclencheurs du travail remémoratif et comme composantes essentielles d'une écriture à « fonction réparatrice » (Gefen 2017, 11).

Loin de vouloir entrer dans des débats de classement et de définition, ce qu'on voudrait proposer ici c'est une lecture de *Bellissima* dans une perspective autosociobiographique, en tant que récit semi-fictionnel à « fonction de mémoire à la fois personnelle et collective » (Her-

trampf 2024, 7), avec une attention particulière accordée aux modalités de représentation de la figure maternelle.

2. Maternité rêvée, maternité accomplie, refus de la maternité : continuités et ruptures

Bellissima est l'histoire par fragments de trois générations. Grands-parents, parents et enfants font le tableau d'une famille, où secrets et tensions, mutisme et violence, tolérance et haine ne cessent de s'entrecroiser et d'entrer dans des rapports conflictuels. Dans la logique d'une perspective généalogique, l'image de la mère ne se réduit pas à la seule évocation d'Amanda, la mère de la narratrice. Des images fragmentées de deux autres mères trouvent leur place dans le récit : Ida, la grand-mère maternelle, et Maria, la grand-mère paternelle. Chacune de ces trois femmes incarne le rôle de la mère de manière différente.

Ida est née en 1903 sur le plateau d'Asiago, près de Venise, dans une famille bourgeoise très riche, possédant « des écuries, des scieries, des pâturages et des bois » (B, 123). Mariée à Gino, maire du village de Robino, elle a des « occupations d'épouse gâtée » (B, 129). Après une fausse couche et une opération « malencontreuse » (B, 106), l'adoption reste la seule possibilité pour accomplir son rêve de maternité. En automne 1943, une petite fille, munie d'une tablette en bois autour du cou avec l'inscription « *Je m'appelle Amanda Pucci* »⁴ (B, 103), arrive à la gare de Padoue dans un train en provenance de Milan. Les circonstances de cette adoption restent dans le flou. Amanda fait partie d'un convoi d'enfants que l'on envoie loin des bombardements de Milan. Son identité juive semble être ignorée par les futurs parents. D'ailleurs, la narratrice ne cesse de s'interroger sur les implications qu'une éventuelle connaissance de la judéité d'Amanda auraient eu sur la réalisation du projet familial. Ida et Gino, ouvertement qualifiés de fascistes, auraient-ils choisi de devenir les parents d'une enfant juive ? Sur une photo de jeunesse, la grand-mère maternelle semble assimiler l'idéologie fasciste de l'époque :

⁴ En italiques dans le texte.

Dans le coffre, au milieu des photos des années trente, j'en trouve une où Ida apparaît au premier rang d'une parade des jeunes femmes qui s'en vont trois par trois dans la grande rue du centre historique de Padoue. [...] Ida en costume de *massaia rurale* – ménagère rurale: jupe évasée, taille serrée, seins opulents propulsés en avant, double ogive prête à exploser. Parfaite pour la fantasmagorie de l'époque, où la femme est abondance, soumission comblée, propreté morale et physique. Les sœurs, les mères, les filles des *Fasci* sont les garantes de l'ordre imposé.

Comme le proclame plaisamment Mussolini, on exige trois choses d'une femme comme il faut, qu'elle tienne correctement sa maison et ses enfants, qu'elle obéisse à son mari, et qu'elle porte ses cornes avec dignité. (B, 107-108)

Plus qu'une confirmation d'une vie menée dans le respect des lois mussoliniennes, la description de la photo est une manière de dénoncer la construction, par la mobilisation des moyens discursifs et argumentatifs propres à l'idéologie fasciste, d'une image de la mère comme véhicule de propagande, en la réduisant en même temps à un objet de domination masculine. Toujours est-il que par la maternité, Ida accomplit une sorte de réparation de la «faute fasciste». Privée de la fonction biologique de la reproduction, Ida voit dans cette fille un miracle, une bénédiction, le don d'une intervention divine.⁵ Le désir de maternité est plus fort que le respect des lois mussoliniennes et la fidélité à l'idéologie.

Si l'identité juive d'Amanda est une réalité que l'écriture cherche à dévoiler par le déchiffrement minutieux de photographies et de souvenirs plus ou moins opaques et résistants au décryptage, sa beauté fait «trembler [ses] enfants [...] de bonheur et de fierté» (B, 66). Par le recours à l'adjectif qualificatif de «bellissima» – la «très belle» –, Simonetta Greggio est loin d'offrir un seul jugement de valeur sur la beauté physique de sa mère. Plusieurs fois évoquée au sein du livre, cette beauté est saisie par instants, comme des flashes qui soulignent d'autant plus l'intensité de la sensation éveillée par les souvenirs. Gagnante du Prix Miss Bellissima en 1956 et 1957,⁶ une nouvelle participation au concours lui est interdite,

⁵ Il en est de même pour les tantes maternelles Rina et Marina, ces «mères manquées auxquelles cette enfant tombée du ciel tenait lieu de merveille» (B, 132).

⁶ La destinée de la mère est mise en rapport avec le célèbre film de Luchino Visconti. Par la référence concrète à *Bellissima* (B, 161-162), Greggio souligne avant tout une identité culturelle et fait de la tradition cinématographique un lieu de mémoire. La thématique du film et, plus précisément, la critique sociale qui lui est consubstantielle – que Simonetta Greggio rappelle à la mémoire

après les fiançailles, en raison du changement de son statut social. La compétition est incompatible avec le rôle qui lui est imposé désormais par la société, comme épouse et future mère. Cette violation du principe d'autodétermination semble être cimentée aussi par le choix qu'elle fait de son futur mari. Des deux soupirants, Amanda décide de prendre pour époux le plus beau, mais aussi le plus pauvre, le sombre, l'autoritaire, le jaloux qui lui fait des scènes (cf. *B*, 156). La «maman Bellissima» (*B*, 80) devient impuissante face à l'autorité masculine et face au règlement de son statut social en tant que femme et mère. La narratrice se souvient de «ses crises de larmes, des moments où elle n'en pouvait plus de nous, d'être une mère, d'être une femme, d'être enfermée dans un rôle écrit d'avance sans qu'elle puisse y changer quoi que ce soit» (*B*, 74), pour donner ensuite la parole à la mère qui dévoile des secrets qui ne doivent pas être dévoilés, tant son geste trahit, blesse les attentes familiales, sociales et culturelles qu'on a envers la «bonne mère»:⁷

Un jour je vous ai enfermés à clé pour aller m'acheter un sandwich, au magasin d'alimentation j'ai demandé le plus gros, j'y ai fait ajouter des tranches de mortadelle et je l'ai dévoré hors de votre vue, je n'étais pas obligée de partager, pas obligée d'attendre que vous ayez terminé pour manger, enfin, moi aussi.

Elle guette ma réaction. Je la ferme – hermétiquement. De toute façon, que lui dirais-je?

Que je n'ai pas des mômes parce que j'aurais eu envie de les tuer mille fois, et de me tuer après? Au bout d'un moment, je me hasarde [...]:

– Je n'ai pas eu d'enfants, maman, alors je ne sais pas ce que ça fait.

– Comment aurais-tu pu avoir des enfants, toi?

des lecteurs par des considérations plutôt esthétiques – servent cependant de toile de fond à la représentation de la figure maternelle et de son existence. *Bellissima* (1951) de Luchino Visconti raconte l'histoire d'une obsession. Convaincue de la beauté de sa fille Maria, Maddalena Cecconi est prête à tout faire pour que sa fille soit sélectionnée pour un rôle dans un film de cinéma. Motivée par son seul désir de reconnaissance, et non pas par amour pour sa fille, Maddalena finit par reconnaître la réalité cruelle du monde du spectacle et l'hypocrisie d'une industrie opportuniste. Ancré dans la réalité sociale de l'après-guerre, *Bellissima* est une «description concrète et allégorique de l'Italie tout entière» (Lourcelles 1992, 145) et thématise «les dimensions réelles, les réelles possibilités d'une femme italienne dans la société italienne» (Ferrara 1958, 282; notre traduction).

⁷ Pour un aperçu sur les images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française voir p.ex. Hertrampf 2024.

- Parce que je suis trop égoïste, c'est ça ?
- [...] Bien sûr tu es égoïste et, sincèrement, je ne désapprouve pas. Mais ce n'est pas pour ça que tu n'as pas eu d'enfants, à mon avis. [...]
- Tu crois que je ne le sais pas, par quoi tu es passée ? (B, 74-75)

À notre avis, deux aspects essentiels font la particularité de ce passage. *Primo*, Amanda montre ouvertement les limites de la bonne mère, de celle qui doit ou veut se sacrifier jusqu'à la négation de soi. La fatigue extrême, les restrictions, le sentiment d'impuissance face aux charges quotidiennes font ressurgir avec violence des pulsions telles à ne vouloir satisfaire qu'à ses propres besoins. Il ne doit pas surprendre si les termes utilisés se trouvent du côté du négatif, à l'opposé de la glorification de la mère dévouée et aimante. «Enfermer», «dévorer», «ne pas devoir partager» relèvent moins d'une auto-culpabilisation que d'une dénonciation implicite des paradigmes idéologiques et culturels dictant les normes de la maternité. *Secundo*, Amanda se montre compréhensive par rapport à sa fille qui refuse la maternité. Cette décision, elle ne l'explique pas par le seul égoïsme, mais par la violence physique dont la fille a été longtemps la victime. Sans qu'elle dénonce explicitement les atrocités commises par son mari, Amanda se limite à un «je sais» n'ayant pas besoin de précisions supplémentaires. Néanmoins, cette attitude est vite relativisée: lorsque, après la mort de Nazzareno Greggio, la fille refuse d'accompagner la mère au cimetière, Amanda cherche la faute du côté de la victime. Le «je sais» est maintenant remplacé par un «je ne sais pas» cruel et insensible:

[...] *Je ne sais pas ce que ton père t'a fait pour que tu sois si rigide, si fanatique.*

Vraiment tu ne sais pas ce qu'il m'a fait, maman ? Ni toi ni tes fils ne savez ce que papa a fait ou – juste – vous ne vous en souvenez pas ?

Et cette fois, maman, cette fois tu ne m'as pas lancé à la figure, *C'est peut-être toi qui provoquais ton père, tu n'es pas irréprochable tu sais*, et finalement [...] j'ai murmuré, *La porte de ma salle de bains était défoncée, celle de ma chambre était renforcée par des barres en fer après qu'il l'avait fracassée pour la troisième fois, mais je n'ai pas dû le dire avec assez de conviction, ou alors vous devenez tous sourds quand je parle de ça, et moi aussi, il faut croire que je ne crie pas assez fort pour m'entendre moi-même.*⁸ (B, 83)

Sans pouvoir s'adonner ici à une analyse plus poussée de l'usage particulier que Greggio fait des italiques, nous aimerions brièvement mention-

⁸ En italiques dans le texte. C'est nous qui soulignons.

ner que, au-delà de la mise en évidence de la gravité de l'énoncé et de l'intégration de la parole d'autrui dans le flou de pensée de la narratrice, l'extrait thématise la non-reconnaissance de la souffrance et, par conséquent, l'absence d'adhésion des autres à la cause de la victime. Le *logos* échoue dans la construction de la victime et de sa reconnaissance en tant que telle.

Une autre figure de la maternité, que Greggio oppose à l'image par-dessus tout positive de sa mère, est celle de la grand-mère paternelle. Maria est devenue mère accidentellement. Tombée enceinte à l'âge de seize ans, elle se voit obligée de se marier en hâte. C'est elle, cependant, qui est prête à tout faire, afin de faciliter au fils l'éloignement de cette « lignée de travailleurs de la terre plus muets que taciturnes, plus proches de leurs mulets que de toute autre créature » (B, 140-141). Savant à peine lire et écrire, Maria fait de Nazzareno un transfuge de classe, permettant ainsi à la famille de se « hiss[er] un rang plus haut dans l'échelle sociale » (B, 141). Si le déplacement de Nazzareno du milieu populaire vers celui bourgeois est dû à l'acharnement de sa mère, sa réussite sociale est pervertie par une conception toxique qu'il a de la masculinité et par son appartenance à des structures mafieuses. L'équivalence que la narratrice établit entre la violence physique, le fascisme et le père en dit long sur le fonctionnement des structures de domination, qu'elle s'empresse de dénoncer.

3. En guise de conclusion : l'écriture comme réparation et restitution

Si la langue française et les livres ont pour Greggio une fonction salvatrice, l'avènement à l'écriture lui permet la libération du *logos* et, par conséquent, la réflexion sur et la dénonciation de la violence domestique et du viol conjugal, de l'homophobie, de l'idéologie politique, des injustices sociales et des préjugés, des guerres et des attentats, des rapports de force asymétriques. Le silence de la mère et le manque de « indignation » comme « émotion parlante [...] accompagnée de discours accusatoires » (Grinshpun 2019) déclenchent chez la narratrice une révolte qui est plus qu'une réaction, elle est action. Ainsi l'écriture devient-elle un instru-

ment de lutte, pour l'autonomie du sujet féminin et pour l'autonomie et la liberté de l'individu tout court.

L'examen et la dénonciation des rapports de domination ne se limitent nullement aux réflexions critiques dressées à travers la mise en récit de l'expérience personnelle et de l'histoire familiale. Au moyen de la technique de la citation – en italiques – plus ou moins librement traduite, Greggio développe un discours autothéorique qui se réclame d'un héritage culturel et littéraire de la pensée subversive. Selon l'auteure, deux personnalités incarnent, de façon emblématique, cette force de la parole accusatrice et libératrice : la journaliste italienne Oriana Fallaci (1929-2006), avec « ses articles à l'acide » (B, 79), et Pier Paolo Pasolini (1922-1975), l'intellectuel « scomodo » (B, 86), qui dérange par son courage de mettre en question la validité et la légitimité du « sacro-saint système » (B, 85). D'un côté, Greggio assume la réflexion de Fallaci sur les abus du pouvoir, pour la nuancer ensuite par rapport aux structures de domination familiales : « *Que cela vienne d'un souverain despotique ou d'un président élu, d'un général assassin ou d'un leader adoré, je vois le pouvoir comme un phénomène inhumain et détestable. Je considère la désobéissance envers l'oppression comme la seule façon de profiter du miracle d'être né.* »⁹ (B, 79) De l'autre, l'auteure de *Bellissima* adhère à la pensée intellectuelle de Pasolini, à ses « critiques visionnaires, acerbes » (B, 86) de la société italienne pendant les années de la violence et de la tension :

*Je sais car je suis un intellectuel, un écrivain qui suit tout ce qui se passe, qui connaît tout ce qui s'écrit, qui imagine tout ce qu'on ne sait pas, ou qu'on tait ; qui relie des faits, même éloignés, qui rétablit la logique là où semble régner l'arbitraire, la folie et le mystère. Tout cela fait partie de mon métier et de l'instinct de mon métier. Car la reconstruction de la vérité à propos de ce qui s'est passé en Italie après 1968 n'est finalement pas si difficile... mais le courage intellectuel de la vérité et la pratique politique sont deux choses inconciliables en Italie.*¹⁰ (B, 87-88)

⁹ En italiques dans le texte. Significatifs, dans cette perspective, sont les entretiens de la journaliste dans les recueils *Intervista con la storia* (1974) et *Intervista con il Potere* (2009).

¹⁰ En italiques dans le texte.

Le « je sais » anaphorique de son texte saillant « Cos'è questo golpe? Io so »¹¹ est, chez Greggio, plus qu'un acte d'accusation. Devenue à son tour écrivain, ce que le père, dans sa haine des intellectuels, redoutait (cf. *B*, 90), elle ose, à son tour, affirmer « je sais ». De la sorte, l'écriture est plus qu'un retour aux sources : elle est une modalité de faire ressurgir ce qui n'a pas été dit, ou pas assez ; et devient « réparatrice », dans le sens de Gefen d'une pratique cherchant à « réparer [les] conditions de victimes, corriger [l]es traumatismes de la mémoire individuelle ou du tissu social » (Gefen 2017, 11). Le « je sais » de Greggio est la parole « en réponse à une souffrance subie » (Gefen 2017, 87).

Bibliographie

- Bourdieu, Pierre (1972) : *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève : Librairie Droz.
- Dargent, Françoise (2012) : « L'homme qui aimait ma femme de Simonetta Greggio », in : *Le Figaro*, <https://www.lefigaro.fr/livres/2012/09/19/03005-20120919ARTFIG00534--l-homme-qui-aimait-ma-femme-de-simonetta-greggio.php> [4 juin 2025].
- Ernaux, Annie (1987) : *Une femme*, Paris : Gallimard.
- Fallaci, Oriana (1974) : *Intervista con la storia*, Milano : Rizzoli.
- Fallaci, Oriana (2009) : *Intervista con il Potere*, Milano : Rizzoli.
- Ferrara, Giuseppe (1958) : *Il nuovo cinema italiano*, Firenze : Le Monnier.
- Gambaro, Fabio (2010) : « Dolce vita 1959-1979, de Simonetta Greggio : Italie, les années de boue », in : *Le monde des livres*, https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/12/08/dolce-vita-1959-1979-de-simonetta-greggio_1450636_3260.html [4 juin 2025].
- Gefen, Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Éditions Corti.

¹¹ Le texte a été publié pour la première fois dans *Il Corriere della sera*, le 14 novembre 1974 (disponible en ligne : <https://www.cittapasolini.com/post/io-so-pasolini-corriere-della-sera-1974> [9 juin 2025]). Il est repris, en version intégrale, dans Pasolini 1975.

Greggio, Simonetta (2021) : *Bellissima*, Paris : Éditions J'ai lu.

Grishpun, Yana (2019) : « Introduction. De la victime à la victimisation : la construction d'un dispositif discursif », in : *Le dispositif victimaire et sa disqualification*, 23, <http://journals.openedition.org/aad/3400> [4 juin 2025].

Hertrampf, Marina Ortrud (dir.) (2024) : *Mater Genetrix. Les images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française*, Berlin/Boston : De Gruyter.

Lourcelles, Jacques (1992) : *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Paris : Robert Laffont.

Pasolini, Pier Paolo (1975) : *Scritti corsari. Gli interventi più discussi di un testimone provocatorio*, Milano : Garzanti.

Spaak, Isabelle (2021) : « *Bellissima* de Simonetta Greggio : dernier été en Méditerranée », in : *Le Figaro*, <https://www.lefigaro.fr/livres/bellissima-de-simonetta-greggio-dernier-ete-en-mediterranee-20211117> [4 juin 2025].

Abdeslam El Adlouni

Une autosociobiographie autothéorique ? Filles et mères chez Dalie Farah dans *Impasse Verlaine* (2019)

Dans *Impasse Verlaine* (2019), Dalie Farah tisse un récit qui déborde les frontières de l'autobiographie traditionnelle. Elle offre un texte hybride, entre roman, témoignage et récit de filiation, centré sur la relation complexe entre une mère et sa fille. L'objectif de cet article est de montrer comment ce récit de soi s'inscrit dans une conjonction entre autosociobiographie et autothéorie, et comment le développement autothéorique de l'autosociobiographie conduit à un projet social et politique plus large : donner voix aux femmes, mères et filles, souvent réduites au silence ou victimes de violence et d'abus.

1. Contextualisation

Paru en 2019, *Impasse Verlaine* est un roman familial, constitué de fragments, de bribes de vie, de souvenir et d'anecdotes qui, une fois réunis, forment à la fois une mémoire intime et collective. Ce mode de composition fragmentaire correspond à une esthétique contemporaine qui privilège l'éclat et l'immédiateté à la continuité de la narration classique, à l'instar de Nina Bouraoui dans *Tous les Hommes désirent naturellement savoir* (2019). L'œuvre souligne les fossés générationnels, notamment entre une mère immigrée algérienne, qui a grandi dans un environnement rural et patriarcal, et une fille née en France, en quête de reconnaissance et d'indépendance, et met en lumière la difficulté de communication entre ces deux générations. Le roman s'inscrit dans un moment littéraire où les récits de filiation, les écrits sur les traumatismes et les essais personnels alimentent des formes ouvertes, qui sont plus réceptives aux savoirs et aux contextes sociaux et culturels situés.¹ Dans ce contexte, *Impasse Verlaine* s'inscrit dans une tradition d'écriture hybride, ouverte aux connaissances interdisciplinaires (histoire, sociologie, anthropologie)

¹ Voir p.ex. Nina Bouraoui, *Garçon manqué* (2000) ; Faïza Guène, *Kiffe kiffe demain* (2004) ; Sofia Aouine, *Rhapsodie des oubliés* (2019).

ainsi qu'aux contextes sociaux et culturels de l'expérience des minorités. À l'heure actuelle, il ne semble pas y avoir d'études universitaires ou d'analyses académiques publiées dans des revues scientifiques, qui sont dédiées à ce roman. Il est donc d'autant plus nécessaire de le lire avec un regard critique, en saisissant toute sa complexité à l'intersection des études littéraires, féministes et postcoloniales.

Cette œuvre explore la relation complexe entre une mère, Vendredi, et sa fille, la narratrice. Les chapitres sont intitulés « Le paradis est sous le pied de la mère », « Le nègre de ma mère », « L'infime fille de Vendredi », et « Fille de ma mère », annoncent explicitement la centralité de cette relation conflictuelle. Chacun de ces intitulés condense une question spécifique, à savoir la sacralisation du rôle maternel, l'identité et l'assignation raciale, les sentiments d'infériorité filiale et la transmission intergénérationnelle. Farah y raconte l'enfance et l'adolescence d'une narratrice qui grandit à Clermont-Ferrand, dans un petit appartement de l'« Impasse Verlaine », avec une mère dont la vie a été marquée par la pauvreté rurale en Algérie et la socialisation dans un ordre patriarcal rigide, structuré par le travail domestique, l'éducation sévère, le mariage forcé et l'exil. Le roman tisse les souvenirs d'une lignée féminine sous la forme d'épisodes, d'observations minutieuses, de courtes scènes et de retours réflexifs sur les événements. Farah traite à rebours des représentations habituelles d'une maternité tendre, protectrice et sacrificielle. Ici, le lien maternel est dur, rugueux, et s'exprime davantage par la contrainte que par la douceur.

Cette étude interrogera la construction sociale des subjectivités féminines, prises dans l'enchevêtrement de divers déterminismes : milieu ouvrier, héritage postcolonial, expérience migratoire, exposition au racisme quotidien et assignation de genre. Elle mettra l'accent sur la tension entre l'expérience intime singulière et les forces collectives qui la façonnent. Cette dimension autosociologique trouve un écho direct dans ce que Philipp Lammers et Marcus Twellmann (2021) appellent la « forme itinérante de l'autosociobiographie », celle qui articule trajectoire individuelle et analyse sociologique, tout en évoluant entre disciplines, espaces et traditions littéraires. Cette pratique d'écriture ne se contente pas de raconter, mais appelle à la réflexivité. Chaque scène s'ouvre sur une hypothèse, une réflexion théorique ancrée dans l'expérience vécue, qui s'élargit ensuite à une compréhension plus générale du monde social.

Comme le rappelle Papillon (2023, 2) : « L'autothéorie est « une théorie qui émerge du soi » (Fournier 2021, 35 ; ma traduction) et qui est reconnue comme telle – c'est-à-dire qu'elle est explicitement située ». Elle constitue donc une stratégie de réappropriation du discours théorique par des sujets minorisés qui refusent d'être réduits à de simples objets de recherche. L'objectif de cet article est donc de montrer ce double ancrage, à la fois autosociobiographique et autothéorique, qui s'inscrit dans une tradition reliant Annie Ernaux et son ancrage autosociobiographique, ainsi que les réflexions féministes de bell hooks, tout en faisant résonner les analyses de Lauren Fournier, Joëlle Papillon et Mathilde Savard-Corbeil sur l'autothéorie.

2. L'autosociobiographie comme écriture de l'intime et du social

Le concept d'autosociobiographie, forgé par Annie Ernaux dans *L'Écriture comme un couteau* (2003), désigne une écriture de soi dans laquelle l'expérience individuelle s'articule à l'analyse sociologique. Ernaux affirme : « [d]'une manière générale, les textes de cette seconde période sont avant tout des explorations, où il s'agit moins de dire le « moi » ou de le retrouver que de le perdre dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur » (Ernaux 2003, 23). Elle s'écarte volontairement du roman et de l'autobiographie classique pour créer une forme hybride où le « je » ne se limite pas à l'intime, mais rend visibles les mécanismes et les structures collectifs. Elle affirme ainsi que *La Place* (1983), *Une femme* (1987), *La Honte* (1997) ou *L'Événement* (2000) sont « moins autobiographiques qu'auto-socio-biographiques » (Ernaux 2003, 23).

C'est dans cette lignée qu'il convient de situer le projet romanesque de Dalie Farah. Dans *Impasse Verlaine* (2019), elle parvient à articuler à la fois l'individuel et le collectif dans une perspective autosociobiographique. Le « je » devient un dispositif capable de démontrer à travers l'expérience, les mécanismes sociaux qui façonnent les subjectivités. L'enjeu n'est pas de confondre singularités et exemplarité, mais de faire de la singularité un tremplin vers le collectif. La première personne, loin de se réduire à un simple témoignage, constitue une méthode d'accès au monde commun et partagé. Chez Farah, le « je » recouvre des voix

multiples qui s'organisent en relation avec à un « elle », la mère, et avec un « nous », celles qui partagent des situations similaires : filles de l'exils, enfants de la pauvreté, adolescentes soumises à des normes de respectabilité et de contrôle. Dans cette perspective, écrire « je » ne revient pas à se distancier de la société, mais à la traverser. La relation mère-fille devient ainsi un prisme d'analyse des rapports de classe, de genre et de culture.

Dès les premières pages, le rapport à la mère est marqué par une profonde ambivalence, créant une ambiguïté, une tension dans la manière dont la narratrice vit et perçoit cette relation. Alors qu'elle lutte pour naître, sa mère tente d'extraire ce qu'elle perçoit comme un « mal » : « Elle décide d'extraire le mal de là où il est entré [...] Je lutte contre sa volonté » (Farah 2019, 8). La violence inscrite ainsi dans le corps avant même la naissance, faisant du lien maternel un espace de conflit autant que de survie. La phrase à la fois lapidaire et brutale : « On peut survivre à tout, quand on survit à sa mère » (Farah 2019, 9) résume cette expérience paradoxale où la mère se révèle simultanément source de vie et de menace.

Ce portrait ne se limite toutefois pas à une expérience individuelle ; il témoigne de la maternité telle qu'elle est vécue par des femmes marquées par la colonisation, la pauvreté et le patriarcat. Alors que le discours social tend à sacraliser la mère comme figure de tendresse et de dévouement, l'autrice met en scène une maternité contradictoire qui incarne la transmission douloureuse d'une culture patriarcale et les blessures d'un exil. C'est dans ce contexte que l'on retrouve l'éclairage d'Ernaux et de bell hooks. Dans *La Femme gelée* (1981, 88), Ernaux décrit sa propre expérience d'épouse et de mère assignée à des rôles qui la réduisent : « Je me suis coulée dans le moule d'épouse parfaite, jusqu'à me sentir gelée ». De son côté, Farah projette sur la figure maternelle une autre version de l'aliénation : celle de la femme immigrée prise dans l'étau du patriarcat et de la marginalité sociale. De même, dans *Where We Stand: Class Matters* (2000), bell hooks souligne comment l'oppression s'exerce simultanément par le genre, la race et la classe : « [...] that takes into consideration the ways interlocking systems of classism, racism, and sexism work to keep women exploited and oppressed » (2000, 40). La honte transmise par la mère illustre ce mécanisme : la narratrice hérite non seulement

d'un rapport de violence, mais aussi d'un regard social dévalorisant la pauvreté, l'exil et la différence.

La honte est un sentiment central du récit. Elle traverse l'enfance et l'adolescence de la narratrice, qui prend ainsi conscience de l'écart entre sa famille et la norme dominante. Dans *La Honte* (1997), Ernaux raconte comment son père a tenté de tuer sa mère, ce qui l'a marquée du sceau de l'humiliation sociale : « Il était normal d'avoir honte, comme d'une conséquence inscrite dans le métier de mes parents, leurs difficultés d'argent, leur passé d'ouvriers, notre façon d'être. Dans la scène du dimanche de juin. La honte est devenue un mode de vie pour moi. » (1997, 140) De façon parallèle, Farah décrit une honte ancrée en elle, celle d'être la fille de sa mère et de ses origines : « Cette nuit-là [...] je comprends la part d'Algérie et de Vendredi en moi. Je comprends pourquoi j'ai honte, honte de tout ce qui est moi et qui vient des autres. » (Farah 2019, 205) Cette honte n'est donc pas un sentiment individuel ; elle est partagée par d'autres femmes qui se sont retrouvées écrasées par un système de domination qui stigmatise les pauvres et les immigrés et qui se répercute jusque dans l'intime. Pour autant, *Impasse Verlaine* n'est pas seulement un récit de blessures. C'est aussi une réflexion sur la survie et la transmission. La narratrice note ainsi : « Ma mère survit à ma grand-mère » (Farah 2019, 13). La filiation apparaît comme une chaîne de survie autant que de blessures : chaque génération hérite de la violence, mais aussi de l'énergie pour y résister. L'héritage maternel, bien que douloureux, constitue également une ressource. La transmission n'est pas culturelle au sens traditionnel du terme ; elle est corporelle, existentielle, et se donne à lire comme une posture de résistance.

Cette articulation entre traumatisme intime et déterminations sociales est au cœur de l'autosociobiographie. Comme l'a montré Sánchez Hernández (2017, 194), ce genre sert à « la construction de soi en tant que sujet social » plutôt qu'un sujet individuel. Farah écrit son rapport à la mère non comme une histoire privée, mais comme le symptôme de conditions collectives, ce qui permet de comprendre comment les dynamiques de pouvoir et de domination opèrent dans la société et influencent les relations familiales. L'usage de la première personne n'est pas utilisé pour isoler un destin singulier, mais pour rendre visibles les structures par lesquelles les subjectivités sont façonnées. L'intime devient

ainsi un moyen d'accéder au collectif, et le roman une enquête sur la condition des filles et des mères immigrés.

Le choix stylistique contribue également à ce projet. À l'instar d'Ernaux, Farah adopte une langue sobre et tendue, qui refuse l'ornement. L'écriture vise à restituer la vérité nue des expériences, sans les détourner par la fiction. Ernaux parlait de « l'écriture de la distance » ou « écriture plate », motivée par un « souci d'objectivation sociologique » (Lammers/Twellmann 2021, 7 ; 12). Farah suit cette voie en construisant un récit dans lequel la littérature est un outil d'analyse et non un refuge esthétique. Loin de l'autofiction, qui brouille les frontières entre invention et vécu, l'autosociobiographie vise la rigueur du témoignage et de l'enquête. Écrire sa vie, pour elle, revient à écrire l'histoire des autres : à transformer un vécu singulier en miroir d'un collectif, et à faire de l'écriture non seulement un acte de mémoire mais un geste politique.

3. Une autothéorie en action

À travers une écriture brute et sensible, Farah restitue l'expérience d'une enfant grandissant dans un environnement où la violence et l'exclusion s'impriment dans son identité en devenir. Mais son livre dépasse le simple témoignage : il interroge les mécanismes d'enfermement liés aux déterminismes sociaux, tout en explorant les potentialités de l'écriture comme espace d'émancipation. Ce récit de soi, traversé par des réflexions sur le genre, la domination, la culture et la violence, prend ainsi la forme d'une autothéorie féministe engagée et en action. Elle est comprise comme une pratique littéraire qui transforme l'expérience subjective en outil de pensée critique. Dans le titre de son livre, Lauren Fournier (2021, 13) considère l'autothéorie « as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism », dont les artistes se servent « [...] both for its innate troubling of dominant epistemologies and approaches to philosophizing and theorizing and for its capacity to make space for new ways of theorizing and understanding their lives. » En somme, il s'agit d'une pratique qui réunit le théorique et le personnel, le savant et le quotidien, comme un geste par lequel la subjectivité elle-même devient une source de connaissance. Farah s'inscrit pleinement dans cette démarche : son texte illustre com-

ment le « je » littéraire peut devenir le lieu d'une réflexion sur l'intime, le collectif et le politique.

La narratrice puise profondément en elle-même pour tenter de comprendre et de nommer l'escalade de haine, de violence et de mépris à l'égard des femmes, en particulier celles qui se veulent fortes et indépendantes. Dès les premières pages, elle souligne l'hostilité sociale que suscite l'autonomie féminine : « [...] que ses filles trouvent un époux et que cette délurée de Vendredi cesse d'être belle et indépendante » (Farah 2019, 15). Par ce constat, Farah met en lumière les racines profondes de la domination patriarcale, qui ne repose pas uniquement sur des différences biologiques entre les sexes, mais sur un système structuré qui relègue les femmes au rang de minorité exploitable, assignée aux tâches domestiques et à l'éducation des enfants. Comme l'observe Mathilde Savard-Corbeil (2023, 2), « La pratique de l'autothéorie comme réaction à l'hégémonie culturelle et patriarcale se manifeste dans la majorité des productions artistiques féministes, [...] ». En dénonçant la « bonne épouse » comme modèle imposé, Farah élabore, à partir de sa mémoire intime, une critique théorique du patriarcat. La narratrice cherche à prendre du recul face à cette condition féminine, en examinant sa propre relation intime et ambivalente au statut de « victime ». Elle met en scène une femme dont les efforts sont constamment minimisés, réduite à ses rôles d'épouse et de mère, alors qu'elle est aussi intellectuelle et professeuse de philosophie. Avec un regard lucide et sans complaisance, Farah interroge la violence subie et tente de comprendre les mécanismes d'assujettissement qui l'ont cernée de toutes parts. Elle pointe la responsabilité de sa mère et de sa grand-mère, leur reprochant d'avoir contribué, consciemment ou non, à la perpétuation d'un système défavorable aux femmes. En inscrivant cette réflexion dans son récit, Farah rejoint l'idée de Joëlle Papillon (2023, 2) selon laquelle l'autothéorie est « une production hybride, où l'on passe du récit personnel à la théorie sans marquer de distinction entre les deux, reconnaissant que l'expérience personnelle est porteuse de savoirs [...] ». Ainsi elle brouille volontairement les frontières entre essai, témoignage et création littéraire, pour produire une pensée incarnée. Le texte ne se contente pas donc de raconter : il analyse, il théorise, il produit une pensée située sur la reproduction des dominations.

L'écriture devient alors une extension de la survie, un acte de mémoire et d'affirmation de soi. La narratrice inscrit son expérience intime dans une double réflexion, à la fois sur sa relation avec sa mère et sur son rapport au langage. Ce rapport est d'abord marqué par une rupture radicale : « pendant un temps, je cesse de lire, puisque la vérité se trouve sur mon corps » (Farah 2019, 77). Le corps devient ici le support d'inscription de l'histoire de la violence et de la survie. Cette suspension de la lecture illustre une étape où la subjectivité ne peut encore s'élaborer par le langage, mais seulement par la douleur incarnée. Fournier souligne que l'autothéorie implique souvent : « [...] a bodily and psychological experiment in transcending the boundaries between subjecthood and objecthood to become an art object » (2021, 94). Ce mouvement est central dans *Impasse Verlaine*, où le corps blessé constitue la première archive du trauma, avant que l'écriture ne prenne le relais pour l'élaborer en savoir. L'écriture s'impose ensuite comme moyen de reconstruction, dispositif de recomposition symbolique face au chaos du réel. La narratrice découvre, en écoutant sa mère, que la fiction peut dire une vérité plus profonde : « j'écoute ma mère qui invente le réel ; je sais désormais qu'inventer c'est aussi dire la vérité » (Farah 2019, 77). Ce passage rejoint directement les approches contemporaines de l'autothéorie, qui refusent l'illusion d'une transparence biographique et préfèrent produire une vérité située, construite dans l'entrelacs du récit et de la réflexion. Comme l'écrit Savard-Corbeil (2023, 2), l'autothéorie « valorise ainsi un savoir situé, stratégie féministe qui s'observe dès lors en littérature contemporaine. ». Chez Farah, l'invention devient ainsi une voie d'accès au vrai, non pas malgré la fiction, mais grâce à elle.

Les mots, dès lors, deviennent des instruments de réparation. Ils permettent de se réapproprier une histoire fragmentée et chaotique, mais aussi de transformer le regard porté sur soi et sur le monde. « Les mots inventés réparent le monde, souvent mal fait. » (Farah 2019, 77) L'autobiographie devient alors acte de résistance au silence, à l'effacement et à la domination. Par l'écriture, la narratrice revisite les filiations, nomme les violences et revendique le droit d'écrire depuis les marges. En ce sens, elle redéfinit les contours de l'intime et du politique. L'autothéorie, selon Fournier, engage une pratique critique qui « combine[s] autobiography with theoretical reflection and the author's insistence on situating themselves within histories of oppression and resistance » (2021, 35). *Impasse*

Verlaine incarne ce geste en affirmant que la littérature peut être un espace de soin, mais aussi un champ de lutte et de résistance, où l'expérience singulière devient une ressource collective.

4. Conclusion

En somme, *Impasse Verlaine* se distingue comme un texte où l'autosociobiographie et l'autothéorie se rencontrent pour donner naissance à une écriture à la fois intime et politique. En racontant une expérience unique, Dalie Farah parvient à articuler mémoire individuelle, critique sociale et réflexion féministe, transformant l'histoire personnelle en un lieu de compréhension de la violence systémique, patriarcale, coloniale, raciale et de classe, qui imprègne la vie des femmes immigrées. Loin de se limiter au témoignage, son texte devient un lieu de résistance, où l'écriture permet de survivre, de penser et de transformer ; autant de caractéristiques qui définissent désormais, la « post-littérature beur » (Najib 2012).

Le recours à l'autothéorie transforme l'écriture en un espace de pensée critique, où le vécu devient source de savoirs et outil d'émancipation. À travers cette hybridité formelle et cette prise de parole située, Dalie Farah inscrit son œuvre dans une tradition de résistance et de transmission, où dire « je » devient indissociable d'un « nous » collectif et subversif, ouvert à d'autres récits. Ainsi, *Impasse Verlaine* dépasse le cadre du récit personnel pour proposer un projet social et politique plus large : celui d'une littérature qui émerge de la prise de parole des femmes longtemps réduites au silence, donnant ainsi voix à celles qui n'en ont pas, ou pour reprendre la formule deleuzienne : donner voix au « peuple qui manque » (Deleuze 1985, 318) et qui invente de nouvelles formes de subjectivité et de solidarité féminine.

Bibliographie

- Aouine, Sofia (2019) : *Rhapsodie des oubliés*, Paris : La Martinière.
- Bouraoui, Nina (2019) : *Tous les Hommes désirent naturellement savoir*, Paris : Lattès.
- Bouraoui, Nina (2000) : *Garçon manqué*, Paris : Stock.

- Deleuze, Gilles (1985) : *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris: Éditions de Minuit.
- Ernaux, Annie (1981) : *La Femme gelée*, Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie (1983) : *La Place*, Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie (1987) : *Une femme*, Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie (1997) : *La Honte*, Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie (2000) : *L'Événement*, Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie (2003) : *L'Écriture comme un couteau. Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris: Stock.
- Farah, Dalie (2019) : *Impasse Verlaine*, Paris: Grasset.
- Fournier, Lauren (2021) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA): The MIT Press.
- Guène, Faïza (2004) : *Kiffe kiffe demain*, Paris: Hachette Littératures.
- hooks, bell (2000) : *Where We Stand: Class Matters*, New York: Routledge.
- Lammers, Philipp/Twellmann, Marcus (2021) : « L'autosociobiographie, une forme itinérante », in : *CONTEXTES*, Varia, <https://doi.org/10.4000/contextes.10515>.
- Najib, Redouane (2012) : *Où en est la littérature « beur » ?*, Paris: L'Harmattan.
- Papillon, Joëlle (2023) : « Autothéorie », in : *Nouveaux fragments d'un discours théorique. Un lexique littéraire*, Codicille, <https://doi.org/10.47123/f51e9fed.f5173c0c>.
- Sánchez Hernández, Ángeles (2017) : « L'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux, un genre à l'écart », in : *Anales de Filología Francesa* 25, 187-205.
- Savard-Corbeil, Mathilde (2023) : « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », in : *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27, <https://doi.org/10.4000/fixxion.13271>.

Julie Gaillard

« On ne naît pas mère, on le devient. »¹
L'autothéorie comme vecteur de
transmission transgénérationnelle et
d'émancipation dans *Journal intime d'une féministe*
(noire) d'Axelle Jah Njiké

Premier livre d'Axelle Jah Njiké, *Journal intime d'une féministe (noire)* relate par fragments sa trajectoire depuis son départ du Cameroun vers la France, sans sa mère, à l'âge de six ans. Ce récit personnel relit sous un prisme féministe cet éloignement maternel, et culmine en un manifeste appelant à penser la transmission comme un « acte révolutionnaire ». Cet article montre que le geste autothéorique d'Axelle Jah Njiké constitue un acte politique de transmission transgénérationnelle de mère en fille et de fille en mère, excavant la puissance invisibilisée des mères pour transmettre cette agentivité aux filles présentes et futures.

1. Introduction

Premier livre publié par Axelle Jah Njiké, *Journal intime d'une féministe (noire)* décrit par fragments, à la première personne, la trajectoire afro-péenne de son autrice, depuis son départ du Cameroun vers la France, sans sa mère, à l'âge de six ans. La narratrice adulte y retrace, à partir de scènes concrètes, la manière dont ce qu'elle a perçu pendant une première partie de sa vie comme une privation d'amour et de modèle maternel l'a d'abord laissée sans protection face aux actes et discours racistes et patriarcaux qui ont objectifié son corps d'enfant, d'adolescente, puis de jeune femme – avant que sa propre expérience de la maternité, puis la découverte de ses origines familiales secrètes ne lui permette d'engager un processus de re-signification de son histoire. En apprenant qu'elle n'est pas la fille de l'homme auquel sa mère fut mariée contre son gré à l'âge de douze ans, mais qu'elle est le fruit désiré d'une relation d'amour extraconjugale, elle peut relire sous un prisme féministe la trajectoire

¹ Jah Njiké (2022, 99), *Journal d'une féministe (noire)*, dorénavant JFN.

de sa propre mère et son choix de l'envoyer vivre loin d'elle: non plus comme un abandon, mais au contraire comme un acte d'amour, offrant à sa fille l'accès à l'autonomie et à la jouissance, à l'encontre de la manière dont cette mère fut elle-même expropriée de son corps et privée de la maîtrise de son destin. Le récit personnel culmine alors en un manifeste, appelant à lever les interdits et impensés qui pèsent de toutes parts sur le corps et la sexualité des femmes Noires, et à penser la transmission de mère en fille comme un « acte révolutionnaire ».

Journal intime d'une féministe (noire) reprend, développe et complète certaines des bribes autobiographiques incluses dans les trois podcasts qui ont fait connaître son autrice, centrés sur l'intimité et les histoires des femmes Noires: *Me, My sex and I*, une série d'entretiens réalisée en 2018 avec des Françaises afrodescendantes autour de leur rapport à la sexualité; *La fille sur le canapé*, mettant en lumière le problème systémique des violences sexuelles sur mineur-e-s et de l'inceste au sein des communautés issues des diasporas africaines à partir de témoignages de survivantes; et *Je suis noire et je n'aime pas Beyoncé, une histoire des féminismes noirs francophones*, réalisé en 2021. Si le geste autobiographique d'Axelle Jah Njiké relève d'une forte affirmation d'autonomie et d'agentivité scripturale – pour emprunter le terme développé par Barbara Havercroft (2015) –, il s'inscrit d'emblée dans la continuité de ces espaces horizontaux de solidarité où des voix singulières sont mises en résonance. Bien plus qu'une simple pratique diaristique consignait des pensées personnelles, le journal est ici « intime » en ce qu'il met en avant la sexualité, en dialogue avec des savoirs féministes et militants, faisant de l'expérience personnelle de l'intimité du corps le siège où s'élaborent de nouveaux savoirs collectifs, et mettant en lumière des vécus traditionnellement exclus de la représentation. La démarche d'Axelle Jah Njiké rejoint ainsi la définition proposée par Lauren Fournier de l'autothéorie comme pratique féministe (2022, 269). Le récit à la première personne y est le prisme privilégié pour révéler l'impact dévastateur, sur l'intimité des vies individuelles, des récits racistes et/ou sexistes dont la domination épistémique fait non seulement le terrain de violences infligées aux personnes minorisées, mais les prive en outre des ressources herméneutiques et matérielles qui leur permettrait de faire sens de ces violences, et de les contrer. Je propose de montrer comment le geste autothéorique d'Axelle Jah Njiké constitue, à travers l'affirmation d'une agentivité

scripturale, un acte politique de solidarité et de transmission non plus seulement horizontal mais transgénérationnel, excavant et célébrant la puissance invisibilisée des mères pour transmettre cette agentivité aux filles présentes et futures.

2. Quels récits disponibles ? Du récit manquant au récit maîtrisé

Avant de retracer la manière dont une série de micro- et macroagressions, rendues possibles par des discours patriarcaux et racistes, ont marqué sa trajectoire personnelle, l'autrice inaugure son récit par une affirmation magistrale d'autonomie individuelle, comme pour écarter toute possibilité d'une lecture victimaire qui puisse enfermer sa personne dans un quelconque discours stéréotypé et objectifiant, y compris par ses lecteur·ices – à l'instar de l'autrice de ces lignes – dont l'expérience de vie ne serait pas située aux mêmes endroits que la sienne. Cette affirmation d'autonomie ancre sa subjectivité dans une forte revendication d'agentivité sexuelle, dont on verra plus loin qu'elle a tout à voir avec le récit des mères. La section inaugurale, au titre évocateur de 69, se présente comme une liste des conquêtes sexuelles de la narratrice, la série numérotée des vignettes formant une sorte de récit d'apprentissage subversif. En encadrant cette liste par des notations statistiques, Jah Njiké ancre d'emblée son récit dans une tradition littéraire de la transgression, à laquelle elle confère immédiatement une portée politique. Car si 83% des filles françaises ignoraient en 2016 la fonction du clitoris, selon les chiffres du Haut Conseil à l'Égalité, c'est que les tabous sur le plaisir féminin les privent de la connaissance, et donc de la maîtrise de leur corps et de leur sexualité – une maîtrise que Jah Njiké s'emploie à revendiquer de manière performative, en mobilisant le potentiel transgressif de l'écriture érotique. Elle ancre notamment sa revendication d'autonomie subjective dans une description de la masturbation féminine comme pratique émancipatrice, où le sujet, étant à la fois agent, patient et référent de son propre désir, peut enfin habiter son propre corps, dans une expérience de la jouissance confinant au sacré. Contre les discours dominants des religions instituées et des traditions patriarcales qui font du sexe des femmes un objet de honte pour mieux les en exproprier, c'est donc dans l'autonomie

sexuelle que cette militante du Groupe pour l'Abolition des Mutilations Sexuelles Féminines (GAMS) loge le siège de la souveraineté du sujet, à travers sa revendication littéraire. L'affirmation de la jouissance et du libre choix est martelée tout au long du texte comme une éthique personnelle et une revendication politique. Il s'agira pour l'autrice d'écrire un contre-récit, nécessairement intime, mais qui déborde l'individu pour acquérir une dimension transpersonnelle et transgénérationnelle.

Dans les sections suivantes, Jah Njiké organise son récit en scènes fonctionnant par paires opposées, souvent centrées autour d'agressions verbales ou physiques, ayant pour fonction de situer la narratrice à l'intersection de plusieurs oppressions et d'illustrer le poids des discours racistes et sexistes projetés sur elle au sein de la communauté majoritaire comme au sein de son groupe d'origine. Je me focaliserai ici sur le premier couple de scènes, traitant de l'enfance de la narratrice ayant récemment dû quitter sa mère et son Cameroun natal pour s'installer à Paris sous la responsabilité de ses deux frères aînés. Poussée par eux à l'assimilation culturelle et linguistique, perçue comme un gage de réussite sociale selon une hiérarchie persistante depuis l'époque coloniale, elle est arrachée à sa langue maternelle, et devient pour la « Grande famille » restée au Cameroun « la blanche au téléphone » (*JFN*, 47). Cette appellation, perçue alors comme un compliment sur son accent français, est en réalité péjorative, et trahit la coupure qui la sépare désormais de sa lignée familiale – à commencer par sa mère – et de la culture Bamiléké. En miroir de cette scène, Jah Njiké relate une scène d'agression verbale où une petite fille blanche, puisant dans les représentations disponibles à l'époque dans le paysage audiovisuel français, se moque de la petite fille Noire qui arbore une coiffure étrange, en la comparant à la grosse vache stupide appelée « La Noiraude » dans le dessin animé éponyme (*JFN*, 51). Toute à la douleur d'avoir eu le crâne rasé par ses frères, incapables d'entretenir la masse de ses cheveux crépus, la petite fille n'interprète pas alors cette injure raciale pour ce qu'elle est, mais comme une moquerie ravivant la douleur de l'absence de sa mère à ses côtés pour prendre soin d'elle, et de ses cheveux.

Dans le va et vient entre la perspective adulte et la perspective de l'enfant, la narratrice revisite son histoire, en montrant combien ce qui a été vécu comme une expérience d'arrachement et d'abandon individuels a été informé de manière intersectionnelle par des phénomènes systémiques

d'altérisation, amplifiant son isolement et la laissant sans ressource pour faire sens de son expérience singulière. Dans toute la première partie du récit, l'absence de cette mère, dont on ne sait rien sinon que la narratrice ne lui ressemble pas, est ressentie comme absence d'amour, mais représente aussi un vide narratif, un récit manquant, et une absence cruelle de modèle protecteur permettant de construire un récit de soi positif et bienveillant, laissant la place à ces autres récits dévalorisants ou déshumanisants, ou tout simplement à l'absence de récit. Notons que c'est dans la littérature que la petite fille, lectrice avide, tentera d'étancher sa soif de récits. Et c'est notamment dans la littérature qu'elle se plongera pour tenter de comprendre ce qui lui est arrivé, au lendemain du viol subi sous le toit familial, à un âge – onze ans – où elle « ne savai[t] rien des choses du sexe » (*JFN*, 55). En l'absence de figure maternelle référente, c'est dans la littérature romantique et érotique occidentale que la petite fille trouvera des exemples lui permettant de se représenter la sexualité (et, accessoirement, d'y accéder en ses propres termes), et dans la littérature des femmes afro-américaines qu'elle trouvera des récits de violences sexuelles et éducatives dans l'enfance lui permettant de se sentir moins seule.² La littérature, outil salvateur venant pallier l'absence de récits disponibles, revêt donc pour Axelle Jah Njiké de forts enjeux existentiels. Le récit de soi n'est jamais possible qu'en résonance avec d'autres récits qui le précèdent, et permettent de donner sens à l'expérience singulière – qui, en retour, ne prend sens et forme qu'adressée à d'autres dans un esprit de transmission.

3. Réécrire la filiation comme relation choisie

Mais revenons au récit maternel, dont l'absence ressurgit dans le récit au moment de la naissance de la fille de l'autrice, à un moment où se pose, justement, la question de la transmission. Regrettant l'absence de sa mère à ses côtés, et doutant de sa propre capacité à prendre soin d'un

² Jah Njiké évoque la littérature érotique occidentale (principalement celle écrite par des femmes) dans le *Journal intime* (*JFN*, 65-66), mais c'est dans le podcast *La fille sur le canapé* qu'elle explique le rôle vital qu'a eu pour elle la littérature des femmes Noires.

enfant faute de modèle positif disponible, Jah Njiké trouve du réconfort dans la légende talmudique du sceau de l'ange, qu'elle relate de la sorte : « Lorsque'un bébé vient au monde, il connaît les mystères de la création. Mais juste avant sa naissance, un ange pose le doigt sur sa bouche et lui dit « chut, ne dis rien, tu dois oublier tout ce que tu sais », lui enjoignant de tenir secret ce savoir. » (*JFN*, 101) Cette légende permet de remplir le vide symbolique laissé par l'absence de la mère, de transformer l'absence de récit et de sens en mystère infini dont le sens est inaccessible. Cet acte de foi, qui permet d'accepter le mystère de la naissance, permet d'enjamber la rupture dans la transmission. Il permet aussi d'établir, de manière à première vue contre-intuitive, la relation entre un enfant et sa mère comme une relation choisie, et non pas subie. En effet, la légende du sceau de l'ange permet à l'autrice de penser « [q]u'il était possible que j'aie pu choisir la famille qui était la mienne et ses membres ... Comme il était possible que cette enfant dans mes bras ait pu, elle aussi, me choisir. // Qu'il y avait un sens à tout mon chemin parcouru jusqu'alors. » (*JFN*, 101-102) Si l'idée qu'un bébé « choisisse » effectivement l'environnement familial où il naît engage une nécessité du plan divin à laquelle il me paraît difficile de souscrire, cette notion de choix doit être comprise à l'aune de la place qui lui est dévolue dans le reste de l'ouvrage, où elle est systématiquement opposée aux relations non-consenties. Choisir librement une personne et être librement choisie par elle en retour définit la base d'une relation d'amour, non seulement égalitaire, mais j'ajouterais même éthique. Car être choisie, et *a fortiori* être choisie comme parent, c'est être appelée, au sens fort que Levinas donne à ce terme, enjoignant à l'exercice d'une responsabilité éthique devant l'altérité absolue, dont l'enfance est l'un des visages. Dès lors, la transmission réside moins dans la communication de valeurs, ou d'un héritage reçu, que dans le fait primordial de répondre présent devant cet autre mystère insondable, cette altérité qui nous convoque :

Et même si à cet instant, je ne savais pas exactement ce que je tenais de ma mère, ce qu'elle m'avait légué, comment j'allais devenir mère à mon tour, il me suffirait juste de savoir ce que je voudrais transmettre au petit être dans mes bras.

D'être présente.

Aimante.

Et devenir pour elle, la mère dont j'aurais eu besoin. (*JFN*, 102-103)

Si ce passage a évidemment pour fonction, dans l'économie générale du récit, de préparer la révélation du secret bien réel entourant la naissance de la narratrice, qui lui permettra de combler le récit maternel manquant et de donner un sens nouveau à sa propre trajectoire, il met aussi en lumière la manière dont l'expérience de la maternité, engageant la responsabilité devant le mystère de l'altérité infinie qui s'incarne dans l'enfant qui paraît, engage aussi une connexion avec son propre enfant intérieur, et peut s'inscrire dans un processus de réparation dans le cas de parcours traumatiques liés à des violences subies dans l'enfance.

4. Incarner la parole muette des mères

Mais, je l'ai dit, le récit de Jah Njiké ne s'arrête pas là. La rencontre de l'autrice avec son père biologique, dont elle ignorait jusqu'alors l'existence, lui permet de lire sous un jour nouveau l'histoire de sa naissance. Elle qui pensait être la fille d'un homme que sa mère, mariée de force à l'âge de douze ans, n'avait pas choisi, apprend qu'elle a été « désirée et conçue, et avec amour, par deux êtres qui s'étaient *choisis* » (*JFN*, 113, mes italiques) et qui, en dépit de l'interdiction qui leur fut faite de se marier, *choisirent* de la mettre au monde. À travers la belle relation nouée par Jah Njiké avec ce père avant son décès prématuré, elle apprendra non seulement qu'elle a été aimée en secret, mais peut aussi redécouvrir sa mère comme une personne qui n'a pas seulement subi sa vie mais a aussi aimé, rêvé, fait preuve d'audace, ce qui permet à l'autrice de réinterpréter son choix de l'éloigner d'elle et de son contexte culturel d'origine non plus comme un abandon, mais comme un acte fort d'agentivité et de transmission. Ainsi, au début de l'épilogue, elle écrit :

Je dois à ma mère la faculté de lire, écrire, et choisir. Et jouir.

Et je crois que c'est le cadeau le plus précieux qu'elle m'ait fait.

Ma mère avait un corps, une voix, une enfance, une histoire.

Mais comme beaucoup de filles, je n'en ai pris conscience qu'une fois qu'elle ne fut plus là pour me parler de l'enfant, l'adolescente, la jeune femme, puis la femme d'âge mûr, qu'elle fut.

Ma mère a grandi dans une culture où elle a pu être livrée à un homme à l'âge de douze ans, en toute respectabilité. Une culture où il n'était pas question de choisir l'objet de son affection, épouser l'homme de son choix. [...]

Femme libre, lettrée, auteure, j'incarne le rêve le plus fou de ma mère, cette femme analphabète, mariée contre son gré à l'âge de douze ans, devenue mère successivement à treize et seize ans.

Elle, qui a souffert et aimé, affronté les mœurs de son milieu, avant de croiser le chemin de celui dont elle choisirait de faire mon père.

Si on lui avait appris à lire et à écrire, l'auteure ce serait elle, pas moi.

C'est son audace qui soutient la mienne. (*JFN*, 141-142)

L'épilogue présente ainsi le récit de la fille et le récit de la mère comme intrinsèquement liés. Devenue femme, l'autrice peut mesurer l'histoire de sa mère à l'aune de la sienne propre. Elle qui fut victime de violences sexuelles dans l'enfance, elle qui put à l'âge adulte faire le choix de mettre fin à des grossesses non désirées, peut entrer en empathie avec cette petite fille subissant à douze ans « un viol travesti en relation conjugale » (*JFN*, 143), et comprendre dans sa chair la violence d'une maternité subie à l'adolescence. Elle qui peut vivre librement sa sexualité peut aussi mesurer la force transgressive du choix que fit sa mère de vivre une passion amoureuse interdite, dans le contexte culturel qui fut le sien. Elle qui eut accès à l'éducation peut aussi mesurer comment, contre le destin écrit d'avance pour elle depuis des générations, sa mère a fait le choix de lui offrir un autre destin, dans un geste ultime et sacrificiel d'amour, d'agentivité, mais aussi d'auctorialité transindividuelle et transgénérationnelle : dans un acte de transmission, proprement féministe, par lequel peut s'écrire une autre histoire, un autre récit.

Gayatri Spivak, lorsqu'elle s'interrogeait en 1988 sur la parole des subalternes, notait que les femmes subalternes, sommées d'exprimer leur condition et leur vécu dans un idiome dominant qui leur est étranger, sont privées d'accès à une parole authentique où serait reconnue leur qualité de sujet : si elles ne « parlent » pas, c'est que personne n'est là pour recevoir et comprendre leur parole lorsqu'elle s'exprime dans l'idiome qui leur est propre. Il s'agira alors, pour la fille de cette femme analphabète, à qui les moyens de faire entendre son histoire dans l'idiome dominant n'ont pas été donnés, de recevoir cette parole maternelle singulière et d'en amplifier la charge d'agentivité. En se reconnaissant comme l'héritière et en se faisant la passeuse, dans sa chair et dans ses mots, d'une histoire sans paroles, invisibilisée car elle n'est pas articulée dans le langage mais incarnée dans le vécu, Axelle Jah Njiké donne corps et voix

à l'autothéorie des mères, qui relève d'une expérience et d'une écriture nécessairement transgénérationnelle, et fondamentalement politique.

Ainsi, relire l'histoire de sa mère à l'aune de la sienne permet d'abord, en retour, d'éclairer sa propre histoire sous un jour nouveau. Ceci a d'abord une vertu thérapeutique, puisqu'elle permet à l'autrice, dans une adresse symbolique à la petite fille qu'elle était, l'assurant rétrospectivement de l'amour de ses parents (*JFN*, 135), de consoler son enfant intérieur – selon cette notion développée par le psychologue états-unien John Bradshaw (1992), également convoquée par Jah Njiké dans l'épilogue de son podcast *La Fille sur le canapé* comme un outil puissant de résilience personnelle. Mais l'excavation du récit maternel permet aussi, et peut-être surtout, de situer l'agentivité sexuelle et scripturale, qui se soutient de tout ce qui a été transmis, au sein d'enjeux qui dépassent largement l'individu. Elle ouvre le récit à une réflexion sur une pratique émancipatrice de la transmission ancrée dans le vécu intime des mères, pouvant aboutir à l'émergence d'un nouveau récit. Parce que le sexe des femmes a été, et est encore, un lieu dont l'appropriation leur est interdite par les discours patriarcaux et/ou racistes dominants, et parce que l'intime est le lieu privilégié où s'exerce la violence, c'est à partir de l'intime, du corps, et du vécu que doit jaillir ce nouveau récit, s'annonçant de manière décisive à la première personne du singulier, puisqu'il s'agit d'« investir notre qualité de sujet pour ne pas condamner nos filles à être de simples objets de désir » (*JFN*, 156). Ce « je » autonome est donc toujours ouvert à l'altérité, faisant place en son sein « au corps, à la voix, à l'enfance et l'histoire de ma mère et de mes aïeules », honorés à travers toute pratique de l'agentivité, sexuelle comme scripturale (*JFN*, 155), et conscient de transmettre, par son affirmation même, le souffle et la force tirés des générations précédentes aux générations futures. Car, pour Jah Njiké, « se réapproprier le discours sur le sexe des femmes, conférer une visibilité, une légitimité à celui des mères, un pouvoir de transmission, c'est opérer une révolution du désir dans nos sociétés. » (*JFN*, 156)

5. Conclusion : décentrer le féminisme majoritaire

En ancrant son manifeste dans son vécu personnel et l'histoire de sa famille, Jah Njiké valorise le caractère intime et transgénérationnel de

la transmission comme principe moteur de la révolution féministe. Pour elle, « Nous sommes des passeuses dans un récit bien plus vaste où le vécu est prépondérant depuis la nuit des temps : [... Le féminisme] s'ancre dans la sororité de nos expériences personnelles, par le truchement de l'histoire des femmes de notre famille. C'est nous qui l'incarbons. » (*JFN*, 158) Sa réflexion autothéorique, incarnée depuis une position minorisée, vient donc non seulement compléter mais bien recentrer le féminisme majoritaire, en s'opposant à l'idée, véhiculée notamment dans l'hymne du Mouvement de Libération des Femmes, que les femmes sont « sans passé », n'ont « pas d'histoire » (*JFN*, 147). Car si les féministes du MLF ont su dénoncer le voile d'invisibilité et d'ignorance jeté sur l'histoire, le vécu, et la sexualité des femmes, elles ont, en reprenant dans leur hymne la célèbre expression freudienne du « continent noir » (*JFN*, 145), invisibilisé l'existence d'un héritage matrilineaire émancipateur, tout en reconduisant, sous l'évidence de la métaphore, l'invisibilité des femmes Afrodescendantes, de leurs vies, de leurs récits, et de leur agentivité – comme l'ont dénoncé tant de féministes Noires.³ Par son geste autothéorique, Axelle Jah Njiké vient rappeler la nécessité d'une approche intersectionnelle, et définit le féminisme comme un mouvement transgénérationnel pour l'autonomie corporelle et le droit pour toutes les femmes à la jouissance de son propre sexe, incarné dans l'expérience vécue par l'exercice d'une agentivité (trans)individuelle en résistance contre tous les récits dominants qui la nient, et transmis non seulement de sœur en sœur, mais de mère en fille.

Bibliographie

- Bradshaw, John (1992) : *Homecoming: Reclaiming your Inner Child*, New York : Bantam Book.
- Fournier, Lauren (2022 [2021]) : *Autotheory as a Feminist Practice in Art, Writing and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.

³ À commencer, dans le contexte francophone, par Awa Thiam, notamment dans son essai consacré à l'étude de l'expression de « continent noir » et du concept de noirceur pour la dévalorisation et la déshumanisation des femmes et des personnes issues des régions d'Afrique dite « noire » (1987)

- Havercroft, Barbara (2015) : « Lorsque le sujet devient agent : écriture et engagement chez Annie Ernaux », in : Fort, Pierre-Louis/Houdart-Merot, Violaine (dir) : *Annie Ernaux*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 81-88, <https://doi.org/10.4000/books.psn.153>.
- Jah Njiké, Axelle (2018) : *Me, My Sex and I* * *Dans l'intimité des femmes noires*, podcast autoproduit, <https://me-my-sexe-and-i-le-podcast-au-coeur-de-l-intime.lepodcast.fr/> [31 août 2025].
- Jah Njiké, Axelle (2020) : *La fille sur le canapé*, Axelle Jah Njiké, podcast produit par Nouvelles Ecoutes, <https://nouvellesecout.es.fr/podcast/la-fille-sur-le-canape/> [31 août 2025].
- Jah Njiké, Axelle (2021) : *Je suis noire et je n'aime pas Beyoncé, une histoire des féminismes noirs*, podcast produit par Radio France, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-je-suis-noire-et-je-n-aime-pas-beyonce-une-histoire-des-feminismes-noirs-franco-phones> [31 août 2025].
- Jah Njiké, Axelle (2022) : *Journal intime d'une féministe (noire)*, Vauvert : Editions Au diable vauvert.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2020 [1988]) : *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris : Amsterdam.
- Thiam, Awa (1987) : *Continents noirs*, Paris : Tierce.

**Formes transgressives et indirectes
de la narration autosociobiographique
et autothéorique**

Květuše Kunešová

L'émancipation de la femme : une mère coupable

La présente étude se veut une analyse du roman d'Éric Reinhardt *Sarah, Susanne et l'écrivain* dont l'histoire évolue autour des problèmes de couple rappelant les précédents romans de l'auteur. Un aspect autosociobiographique réside dans le fait que Sarah, protagoniste, confesse sa vie à un écrivain. Les conflits au sein du couple entraînent des problèmes dans ses rapports avec les enfants. Les souffrances de la mère relèvent de la révolte de la femme et de sa décision intérieure bien réfléchie de changer sa vie qui se manifeste par sa pulsion scopique qui domine toute sa pensée comme une nouvelle théorie de soi. Chercher la vérité et voir ce qui est caché devient le but de sa quête.

1. Introduction

Il est indéniable que la littérature contemporaine est profondément marquée par la voix d'écrivaines féministes. Ces autrices ont révolutionné le paysage littéraire avec leurs récits puissants et engagés. Leur écriture aborde des thématiques de genre, de l'identité, des relations, et de la violence. Dans cette lignée, la littérature féministe réinterprète le rôle de la famille, ouvrant un dialogue sur les structures relationnelles. Les récits mettent en exergue l'impact du patriarcat sur la dynamique familiale, soulignant ainsi la nécessité d'un changement. Revendiquer l'autonomie à l'égard des hommes n'est pas le seul but de ces œuvres. Certaines autrices proposent même une émancipation des cadres dominants de la « féminité », selon les affirmations d'Albenga (2017) et de Bachmann (2015) entre autres.

Il existe cependant des auteurs qui, à travers leurs œuvres se sont penchés et se penchent sur la condition de la femme ; par conséquent de la mère ; parmi les plus récents, Édouard Louis par exemple ou bien Éric Reinhardt qui s'est déjà occupé de la question féminine dans plusieurs de ses romans. Son écriture reflète les tendances soulignées par Dominique Viart dans son ouvrage *La Littérature française au présent : héritage et mutations de la modernité* (2005). Selon ce dernier, l'autobiographie et

l'identification de l'auteur au livre dominant dans la littérature contemporaine en général. Viart se prononce sur l'écriture d'Annie Ernaux en l'appelant « une nouvelle lecture de soi-même » (Viart 2008, 38) et dont les concepts ont abouti à la constitution du genre de l'autosociobiographie. Dans son ouvrage *Réparer le monde* (Gefen 2017, 90), Alexandre Gefen, en analysant la littérature contemporaine dans un chapitre intitulé « Face au trauma », souligne le pouvoir cathartique de l'autobiographie. L'autothéorie, « une théorie qui émerge du soi » selon Lauren Fournier (2021, 35), citée ainsi par Joëlle Papillon (2023) expliquant qu'il s'agit de l'incorporation de théorie dans un récit intime ou une œuvre d'art à la dimension personnelle marquée, a été définie également comme synthèse de l'autobiographie et la théorie critique (Brostoff/Coopan 2025, 2). Dans le roman d'Éric Reinhardt, il est possible de dévoiler à quel point le personnage principal souhaite vivre selon des concepts théoriques accentuant le génie de l'ajustement et le regard qui permet la perception du sens.

2. L'effet miroir : le réel et l'imaginaire

La réflexion qui porte sur le roman d'Éric Reinhardt *Sarah, Susanne et l'écrivain* se veut une analyse basée sur les points de vue autosociobiographiques et autothéoriques car dans cette histoire, la dimension personnelle et subjective se marie avec une approche philosophique. Reinhardt y met en scène une femme, Sarah, qui se confie à un écrivain en lui racontant sa vie dans le but d'inspirer son écriture. Cette mise en abyme créée par l'écrivain a pour héroïne Susanne, qui traverse la même période d'épreuves que son modèle. Dans la composition novatrice du roman les deux histoires fusionnent. La narration de Sarah est à de nombreuses reprises coupée beaucoup de fois par des passages où le personnage principal féminin porte le nom de Susanne parce que les situations dramatiques dans lesquelles ces deux femmes se retrouvent sont identiques.

Le monde imaginaire, celui de Susanne, se combine au monde réel et le complète, celui de Sarah. Le genre du roman rentre bien dans le domaine de l'autosociobiographie car l'histoire de Sarah, authentique par excellence, est racontée par elle-même. Elle est en plus ancrée dans

la réalité récente et datée avec précision. En effet, ce récit prend place de 2017 à 2019, période mentionnée dans le livre. Malgré les différences entre l'écriture d'Éric Reinhardt et Annie Ernaux, il serait possible d'y trouver un lien : Annie Ernaux affirme que l'écriture lui procurait un soulagement, quand elle était jeune : « De toute façon, j'écrivais pour moi-même, pour me libérer d'émotions secrètes » (Ernaux 2011, 15). Le personnage de Sarah dans le roman de Reinhardt raconte sa vie à l'écrivain dans le même but, c'est-à-dire de se libérer des sentiments négatifs. Elle parvient à se voir comme dans un miroir dans le personnage de Susanne, à laquelle elle transpose son histoire. C'est du réel, du quotidien en direct (Viart 2012, 31). Il s'agit dans ce roman du format « moi comme un livre » qualifié ainsi par Viart (2008, 42). Le fait que c'est une histoire racontée en alternance par un narrateur/écrivain, représentant le troisième personnage dans le triangle de figures de ce récit, en fait une dérive impressionnante du genre autobiographique.

3. Un destin dédoublé : le social

Sarah a 44 ans, avec son mari ils ont deux enfants, Luigi de 17 ans et Paloma âgée de 21 ans. Sarah est architecte. Ils vivent dans une maison en Bretagne. Son avatar, Susanne Sonneur, généalogiste à l'origine, habite à Dijon ; ses enfants s'appellent également Pamela et Luigi. Le fait que leurs noms n'ont pas changé dans l'histoire fictive conçue par l'écrivain et qu'ils ont le même âge que les enfants de Sarah démontre la position unique qu'ils ont dans la vie de leur mère dont le nom au contraire semble ne pas être important. Eux ne sont pas interchangeables. Les deux familles, celle de Sarah ainsi que celle de Susanne, appartiennent aux classes aisées. La maladie oncologique se manifeste chez les deux femmes et bouleverse leur vie familiale et sociale. Dans sa narration, Sarah revient aux moments cruciaux de cette période : ses inquiétudes et ses soupçons qui ont précédé la maladie, le comportement négligeant des médecins, le diagnostic du cancer de sein, le traitement, l'infection nosocomiale et sa guérison. À l'arrière-plan de ces vécus qui ont été partagés par sa famille, Sarah devient peut-être plus sensible qu'avant la maladie. L'attitude qu'on pourrait qualifier autosociobiographique dans le roman réside dans la façon dont l'histoire de Sarah est présentée à l'écrivain.

En bonne autobiographe elle lui confie sa situation familiale, son statut social, son métier et sa maladie oncologique. Elle-même analyse ce qui s'est passé entre elle, son mari et ses deux enfants sur une période de deux ans. Le conflit et ses conséquences se reflètent par effet miroir dans la vie de Susanne, personnage romanesque, porteur du destin de Sarah, modifié dans certains détails, cités ci-dessus : tandis que Sarah est architecte, Susanne est généalogiste ravie par la peinture, elles n'habitent pas la même ville. Leur destin est pourtant semblable, dû à leur désir de chercher de nouvelles voies et d'illuminer des paysages pour ouvrir de nouvelles perspectives.

Reinhardt a également tenté de considérer les contradictions au sein du couple également au niveau social. La protagoniste découvre que son mari est propriétaire de leur maison à hauteur de soixante-quinze pour cent tandis qu'elle en possède seulement de vingt-cinq pour cent. Quand elle lui parle de cette disproportion, il promet de la rectifier, mais rien ne se passe. Cet événement se révélera être une des raisons qui motivera la décision de Sarah de partir afin que son conjoint réalise l'injustice dont elle a été victime. Le mari de l'héroïne vient d'une famille aristocratique, il se comporte de façon élégante et ne comprend pas (d'ailleurs leurs enfants non plus) que sa femme opte pour un séjour dans une maison lugubre à la périphérie, même si elle précise que ce n'est que pour deux mois. Ce déménagement de l'héroïne signifie non seulement la perte de son foyer et de sa famille – temporaire – comme elle croit, mais cause sa chute progressive sur le plan social. La maison sinistre qu'elle loue et sa situation financière pitoyable nécessitent de la partager avec des femmes dont la manière de vivre est différente de la sienne et choquante parce qu'elles appartiennent aux classes sociales inférieures. L'humiliation du personnage est complexe : elle se retrouve loin de la vie confortable à laquelle elle a été habituée ; elle qui appartenait à la classe moyenne supérieure est obligée de demander de l'argent à son fils Luigi. La situation déséquilibrante et sans issue mène à l'effondrement de la protagoniste qui se retrouve dans un hôpital psychiatrique.

4. L'épouse et la mère : l'émotionnel

L'affirmation de Robert Bresson mise en exergue du roman : « Que ce soit les sentiments qui amènent les événements. Non l'inverse » (Reinhardt 2023, 11) semble orienter l'histoire. Ce sont effectivement les sentiments négatifs de Sarah qui engendrent la suite des événements : l'impression de l'indifférence de son mari vis-à-vis d'elle, renforcée par une découverte accidentelle que son mari est propriétaire majoritaire de leur maison. En raison des sentiments négatifs qui la poursuivent et influencent son raisonnement, Sarah se décide à changer cette situation et fait des choix qui bouleversent sa vie.

L'évolution des rapports mère-fille relève des situations auxquelles elles réagissent chacune différemment. Quand la tumeur est diagnostiquée à sa mère, Paloma, 14 ans à l'époque, lui parle davantage que son mari qui est « abattu, mais lointain » (Reinhardt 2023, 26). La mère et la fille ont des rapports très tendres. C'est à elle que Sarah promet que tout ira pour le mieux et qu'elle guérira : « Qu'il ne lui arriverait rien, à elle, sa fille adorée. » (Reinhardt 2023, 27) Après sa maladie, Sarah se sent heureuse, sa fille Paloma l'encourage et l'admire. Leurs conversations prouvent qu'elles se parlent véritablement comme mère et fille : « Elle chérissait ce quotidien comme quelqu'un qui a failli mourir. Vivre après les frayeurs d'un cancer est un cadeau inespéré. C'est puissant et tenace. Chaque jour était béni. Sarah en éprouvait une immense gratitude. » (Reinhardt 2023, 50) Les rapports physiques avec son mari n'ont pas été touchés par sa maladie : « Malgré tout, en dehors des périodes de congés, il ne se passait jamais une semaine sans relation sexuelle, une telle chose les eût déçus, les eût fait paniquer. » (Reinhardt 2023, 45) Malheureusement, à partir d'un certain moment, il se retire : « Jusqu'à leur invisible et silencieuse rupture, elle et lui continueraient de faire l'amour avec passion. Ça avait toujours été fabuleux entre eux de ce point de vue-là. Leurs corps étaient faits l'un pour l'autre. » (Reinhardt 2023, 45-46)

Sarah devient insatisfaite de son mari qui s'isole chaque soir dans un bûcher qu'il a aménagé et ne rentre que pour dormir :

Ça ne me suffit pas qu'il soit gentil, peu contrariant dans le fond... et qu'on baise comme des tarés toutes les fois que j'arrive à le coincer. Le calme plat m'angoisse. J'ai besoin de plus. – Comme quoi ? – Comme quoi ? Intéressant... Je ne sais pas... Qu'il fasse plus attention à moi et aux enfants. Juste ça. Il nous aime, mais il ne nous voit plus. Il ne me

regarde plus. Je suis transparente. Il est gentil, serviable, attentif, tout ce que tu veux, mais il ne nous regarde plus. C'est de l'indifférence en fait. À laquelle on aurait enfilé, je ne sais pas, une jolie robe, la robe de l'excellente éducation bourgeoise, mais de l'indifférence malgré tout. Il est poli et indifférent. (Reinhardt 2023, 90)

Quand elle se confie à son amie Angèle, celle-ci, en philosophe, lui conseille de partir de la maison un certain temps et de faire son mari se rendre compte de la valeur du couple et de sa femme. Elles conçoivent ainsi un projet de thérapie du couple qui devrait commencer par un « électrochoc » ciblé sur son mari. Son amie Angèle lui propose de louer une maison abandonnée dans un quartier pauvre en périphérie de la ville et de s'y installer. Les deux femmes préparent le déménagement de Sarah sans en avoir parlé à personne. Lorsque Sarah annonce sa décision à son mari lors d'un dîner auquel elle l'a invité au restaurant, celui-ci est véritablement choqué, quitte immédiatement le restaurant et ne veut plus parler à sa femme. Il refuse de répondre à ses messages et l'efface littéralement de sa vie. L'électrochoc n'a pas fonctionné. Sarah ne s'y attendait pas du tout.

Ses enfants ne comprennent pas du tout sa décision non plus. Ils sont choqués comme leur père. Un gouffre terrible se creuse entre la mère et la fille : « Luigi et Paloma, lesquels, n'ayant jamais entendu leurs parents se disputer, n'ayant décelé entre eux aucune distance ni dissension, trouvaient inexplicable que Susanne en vînt à imposer à leur père, ainsi qu'à eux par la même occasion, une solution aussi extrême – oui, il et elle voyaient mal au nom de quoi devaient leur être imposées ces fastidieuses dispositions, à moins qu'on ne leur cachât des choses, des amants, des maîtresses, d'où leur obstination à poser toujours la même question : Mais pourquoi ? pourquoi ? » (Reinhardt 2023, 138)

La mère est incapable d'expliquer aux enfants les motifs de son départ. Leur discussion aboutit à une querelle dans laquelle la fille défend son père avec fureur : « Papa, il a besoin de « réfléchir à l'avenir de son couple » ? Non, il a pas besoin, lui, de « réfléchir à l'avenir de son couple » (et toujours les doigts de Paloma qui deux par deux de part et d'autre de son visage accentué et sardonique ridiculisaient les phrases que Susanne leur avait dites), il sait où il en est, il sait qu'il nous aime, il est pas en plein délire, il a les pieds sur terre, on peut compter sur lui, il sait qui il est, il sait ce qu'il veut. C'est pas comme toi là avec tes trucs de ... de magazine féminin ... » (Reinhardt 2023, 141). La réaction du fils est tout à fait

différente et l'on peut suivre la dispute entre le frère et la sœur : « Et toi, Luigi, qu'est-ce que tu en penses ? Tu veux dire quelque chose ? – Je sais pas, non. Je reste avec toi. J'aime bien. On aura deux endroits. Ça change. C'est l'aventure. – Bien sûr, ça je m'en doutais ... le fayot ... bonjour la solidarité. Tu viendras pas te plaindre, connard, quand t'en auras ras le cul de te taper une heure de bus pour voir tes potes ou aller au lycée. » (Reinhardt 2023, 141) La complicité entre le fils et la mère est évidente. Il semble beaucoup moins sûr de lui-même, plus dépendant de sa mère et plus déséquilibré par ce drame familial. La situation devient intenable au moment où les réactions négatives de Paloma, pleines de dédain, glissent vers les vulgarités. La condamnation de la mère par sa fille est totale : « Je m'exprime comme ça parce que c'est toi qui nous fous dans un truc pourri, comment tu veux qu'on accueille cette nouvelle avec des mots élégants ? C'est élégant, Longvic ? Non, ce n'est pas élégant, ce n'est pas élégant du tout. C'est ce que tu nous proposes qui est merdique. J'emploie les mots qu'il faut au bon moment. » (Reinhardt 2023, 142)

La position de la fille remplace en quelque sorte la position du mari de Sarah qui n'est pas présent et reste dans son mutisme. La situation de Sarah ne s'améliore pas. Si elle téléphone à ses enfants, ce n'est que le fils, Luigi, qui décroche et parle avec elle. C'est lui aussi qui séjourne avec elle dans la maison louée. Cependant, cette bonne volonté ne dure pas longtemps, après quelques semaines, il refuse de rendre visite à sa mère dans des lieux que les enfants élevés dans un milieu bourgeois n'acceptent pas. Or, il aime sa mère, il veut qu'elle soit heureuse. En comparaison avec sa sœur, il ne la quitte ni physiquement, ni psychiquement. C'est le seul lien entre Sarah et sa famille, autrement, elle se heurte au silence et au mépris. La situation s'aggrave avec le temps. Au bout de deux mois après le déménagement qui s'est réalisé au mois de septembre, Sarah, déprimée, se retrouve devant sa maison familiale, le soir, pour regarder sa famille dîner et s'amuser. Elle y va tous les soirs pour découvrir finalement que son mari a déjà une maîtresse qui fréquente les lieux. Avant Noël, elle annonce à son mari le souhait de rentrer pour les fêtes, mais il refuse en lui expliquant que toute la famille passera les fêtes chez ses parents et puis à la montagne, et que sa présence n'est pas souhaitable. Étant privée ainsi de ses enfants, Sarah tombe en dépression. Sa santé psychique se dégrade à tel point qu'elle finit dans un hôpital psychiatrique. Son seul rêve est alors de rentrer chez elle, dans sa famille. Son

mari lui annonce cependant sa décision de divorcer et accepte qu'elle revienne uniquement pour les deux mois de vacances d'été car elle souhaite les passer avec son fils Luigi. À la date du 1^{er} septembre, elle doit quitter la maison. Elle est ainsi privée non seulement de ses enfants, mais également de sa propriété. Luigi ne cesse pas d'être en contact avec sa mère tandis que la fille, Paloma, reste sur les positions de son père. Elle méprise sa mère et l'accuse de cette situation. Ce n'est qu'après un an à peu près que Sarah réussit à obtenir de l'aide d'un avocat sur la question de la propriété de la maison et finalement les rapports entre elle et sa fille Paloma s'améliorent. L'éclat des émotions négatives entre le mari et la protagoniste ayant abouti à une réconciliation, la rupture entre la mère et la fille connaît une conclusion paisible. Il est évident qu'il s'agit des « vases communicants ».

5. L'autothéorie par l'intermédiaire des arts

Sortie de sa maladie oncologique, Sarah commence à travailler en tant qu'artiste indépendante en sculptant de différents objets dans leur jardin :

Sarah n'avait aucune autre ambition, même si celle-ci s'alliait à des préoccupations adjacentes qui la mobilisaient au plus haut point, écologiques, spirituelles, mystiques, religieuses même, et politiques. Elle avait un ami, metteur en scène de théâtre, qui, comme elle, était possédé de ce désir irrépressible de voir, et se définissait comme un heureux psychopathe du scopique. Sarah adorait cette dénomination, c'était bien trouvé, elle se sentait elle-même comme une heureuse psychopathe du scopique. Elle l'avait toujours été et cette orientation de sa nature s'était accentuée après sa rémission. Une heureuse psychopathe du scopique. (Reinhardt 2023, 36)

Elle est ravie par l'œuvre de Francis Ponge dont la tête elle a créé en métal. C'est sous forme de coquillage, étant inspirée de *Notes pour un coquillage*, signées par le poète manifestant ses rapports subjectifs et novateurs envers les choses. Il faut avouer que le mari de Sarah a bien aimé ses créations et était fier de l'art de sa femme : « Deux ans s'étaient écoulés depuis sa rémission. Si le mari de Sarah ne lui avait pas proposé de financer l'illumination du paysage, il en avait, en revanche, apprécié le résultat, il fallait lui reconnaître ce revirement. C'était lui, pas elle, qui avait fait venir chez eux le plus de visiteurs – il adorait, à l'issue des dîners, leur remettant lui-même la pièce de mille lires à glisser dans

la fente de l'horodateur caravagesque, leur proposer le spectacle de la nature éclairée durant deux minutes trente, l'œuvre de Sarah plaisait toujours beaucoup. » (Reinhardt 2023, 42)

Parmi les créations de Sarah appartient une église de dentelle à l'intérieur de laquelle elle a mis Janus bifrons, dieu romain du passage. Il serait possible de considérer ce geste comme symbolique pour son avenir vers lequel elle se dirige peu à peu :

Janus bifrons était pour Sarah la figure tutélaire de l'église de dentelle. Janus bifrons : le dieu romain du passage. Le passage du regard (par un orifice), le passage d'un ordre de la réalité à un autre ordre de la réalité (de quelque ordre qu'il s'agisse), le passage de l'intérieur à l'extérieur (et inversement), le passage du prosaïque au merveilleux, le passage du temps, le passage des saisons. Le passage vers l'ailleurs. Le passage qu'emprunte Alice. Le passage qui permet d'accéder à la vérité. À l'amour. Au bonheur. À l'illumination. Le pont du film de Vincente Minnelli *Brigadoon*, la bouche d'égout du Trou de Jacques Becker, passages dont il avait si bien parlé dans l'un de ses livres, qu'elle relisait régulièrement. L'épiphanie comme passage. Le passage – par quoi dans le fond se définit l'architecture, puisque celle-ci fait apparaître une frontière (là où il n'y avait que du vide) entre ce qui devient le dedans opposé au dehors – avait toujours été une notion essentielle à ses yeux, dont Janus bifrons était la divinité, avec un visage regardant vers le passé, et un autre vers l'avenir. (Reinhardt 2023, 63-64)

Sarah est ainsi obsédée par son désir de voir tout, derrière elle et devant elle, de trouver de la lumière qui lui éclaire les choses jusqu'à maintenant cachées. Pareillement, son avatar de Susanne, dont le domaine artistique est la peinture, fait toutes les démarches possibles pour pouvoir s'acheter un tableau qui l'a fascinée : il s'agit d'une scène avec deux religieuses devant le mur d'un couvent. La porte qu'on remarque à l'arrière-plan et l'atmosphère mystérieuse de la peinture provoque l'intérêt extrême de Susanne qui ne cesse de réfléchir aux secrets qu'on pourrait voir si la porte s'ouvre : « Regardons-le. Nous sommes dans la galerie d'un couvent, peinte entre 1820 et 1840. Elle donne sur un jardin, au fond, et peut-être sur la salle capitulaire et le réfectoire, par cette porte-ci, à gauche. Regardez comme elle est bien peinte, cette porte. » (Reinhardt 2023, 58)

Voir ce qui est caché et ouvrir ce qui est clôt caractérise les deux héroïnes sur leur chemin d'atteindre la vérité et le bonheur. En ce qui concerne Sarah, « elle aspirait à la justesse, à l'exactitude, à la perfection. À l'intégrité. Cela supposait une tension de tout son être vers l'expression d'une vérité. » (Reinhardt 2023, 107) Francis Ponge l'a inspirée par sa

théorie de coquillage qu'elle adoptait volontiers car sa pensée architecturale était reliée à la nature et au spirituel, les bases de son autothéorie de vie.

6. La libération programmée

Il est possible de comprendre l'histoire des deux héroïnes en tant que tentative d'émancipation supérieure, de haut niveau. C'est effectivement par ce geste de révolte que la libération programmée devrait se réaliser. Cela ne réside pas uniquement dans le fait que Sarah (et son avatar Susanne) aimerait que son mari la respecte davantage et qu'il passe ses soirées avec elle plutôt que dans une pièce à lui où il a l'habitude de se retirer après le dîner.

La femme, qu'elle s'appelle Sarah ou Susanne, veut dominer son destin, déterminer sa vie et diriger son déroulement. C'est elle malheureusement qui déclenche la décomposition de sa famille et de sa fonction de mère. Tout dépend de la complexité de la condition de la femme. Ce n'est jamais uniquement un seul rôle : il faut admettre qu'être femme signifie être femme vis-à-vis des hommes – maîtresse, amie, conjointe, et pareillement femme vis-à-vis des enfants – mère, parente (Beauvoir 1949b, 134). Ces deux rôles lui sont génétiquement codés (Beauvoir 1949a, 288).

L'émancipation de Sarah/Susanne vis-à-vis de son mari a logiquement entraîné un impact sur les rapports avec leurs enfants bien qu'ils soient déjà presque adultes. La famille et le foyer sont également des notions complexes. Dans les rapports entre les enfants et les parents les psychologues ont constaté des liens mutuels qui en font une connexion appelée « triade ». Les rapports mère-fils ont été maintes fois analysés dans l'optique freudienne du complexe d'Édipe (Freud 2010) tandis que les conflits dans les rapports mère-fille font écho au complexe d'Électre, théoriquement élaboré par Carl Gustav Jung (1970). Dans le roman d'Éric Reinhardt, il s'agit sans doute moins de complexes étudiés par la psychanalyse et la psychologie analytique que de l'incompréhension entre les personnages. Les réactions intuitives négatives à la situation sont causées par le choc de l'imprévu et par la peur de perdre les liens familiaux.

Le roman de Reinhardt attire l'attention tout d'abord par la façon de présenter les événements. La narration alternée dont le sujet est tantôt

Sarah, tantôt Susanne a pour but probablement d'approfondir et de renforcer les souffrances de la femme et de la mère qui peuvent trouver des échos multiples dans la société occidentale européenne. Bien que le rôle de la mère et sa position dans la famille ait changé au cours des dernières décennies, dans de nombreuses situations la femme dépend de son mari. Tel est le cas de Sarah qui, mécontente de l'indifférence de son mari, a programmé une thérapie de son couple. Celle-là a échoué ayant de graves conséquences dans la vie de femme et de mère.

Le degré d'émancipation qu'on pourrait qualifier de sur-émancipation se manifeste en tant qu'une libération totale avec des revendications, l'affranchissement des fonctions en couple et dans le ménage. La société délègue de nouvelles charges et des compétences élargies aux femmes. Dans la famille et dans le mariage, les partenaires se vantent d'être vraiment égaux et d'avoir des rapports de complicité. Aujourd'hui, l'émancipation de la femme a atteint son sommet. En comparaison avec les femmes subjuguées par des sociétés patriarcales et par des coutumes machistes, la femme européenne est persuadée d'être capable d'organiser sa propre vie selon ses souhaits. C'est peut-être la raison de la révolte de Sarah/Susanne : elle a un mariage et une famille fonctionnels, mais cela ne lui suffit pas. Elle veut davantage en pensant qu'elle doit réagir aux choses qui ne lui plaisent pas bien qu'elle vive une vie en couple qui semble heureuse et se réjouisse de deux grands enfants : elle veut être libre en tant que femme au dépit de ses autres rôles. Son autothéorie de passage et son idéal existentiel et architectural orientent dorénavant sa vie. Les souffrances que cette révolte représente n'en sont que des conséquences logiques.

Bibliographie

- Albenga, Viviane (2017) : *S'émanciper par la lecture. Genre, classe et usages sociaux des livres*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, collection « Le sens social ».
- Albenga, Viviane/Bachmann, Laurence (2015) : « Appropriations des idées féministes et transformation de soi par la lecture », in : *Politix* 109, 2015/1, 69-89.

- Albenga, Viviane/Bachmann, Laurence (2020): « Trajectoires féminines d'émancipation par la lecture: les transgressions de l'âge adulte », in: Octobre, Sylvie/Patureau, Frédérique (2020): *Sexe et genre des mondes culturels*, Lyon: ENS Éditions, <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.15332>.
- Beauvoir, Simone de (1949a): *Le deuxième sexe I*, Paris: Gallimard.
- Beauvoir, Simone de (1949b): *Le deuxième sexe II*, Paris: Gallimard.
- Brostoff, Alex/Cooppan, Vilashini (2025): *Autotheories*, Cambridge: The MIT Press.
- Ernaux, Annie/Jeanne, Frédéric-Yves (2011): *L'Écriture comme un couteau*, Paris: Gallimard.
- Fournier, Lauren (2021): *Autotheory as a Feminist Practice*, Cambridge: The MIT Press.
- Gefen, Alexandre (2017): *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris: José Corti.
- Freud, Sigmund (2010): *L'interprétation du rêve*, Paris: P.U.F.
- Jung, Carl Gustav (1970): *Psychoanalysis and Neurosis*, Princeton: Princeton University Press.
- Papillon, Joëlle (2023): « Autothéories », in: *Nouveaux fragments d'un discours théorique. Un lexique littéraire*, Québec: Codicille, <https://doi.org/10.47123/f51e9fed.f5173c0c>.
- Ponge, Francis (2021): *Parti pris des choses*, Paris: Belin Éducation.
- Viart, Dominique/Vercier, Bruno (2005): *La Littérature française au présent: héritage et mutations de la modernité*, Paris: Bordas, en traduction tchèque: *Současná francouzská literatura* (2008), Prague: Garamond.
- Viart, Dominique/Rubino, Gianfranco (2012): *Écrire au présent*, Paris: Armand Colin.

Abdelghani Brija

Maternité patriarcale dans *Leïla ou la femme de l'aube* de Sonia Chamkhi et *La Fatiha* de Jamila Ait Abbas

Cet article analyse la maternité patriarcale dans *Leïla ou la femme de l'aube* de Sonia Chamkhi et *La Fatiha* de Jamila Aït Abbas, à travers une lecture autoso-ciobiographique et féministe. Il montre comment la maternité, dans les sociétés maghrébines postcoloniales, est un instrument de contrôle social et de reproduction des normes patriarcales. Les deux romans révèlent la complexité des relations mère-fille, entre transmission de l'oppression et quête d'émancipation. En confrontant la maternité imposée à la maternité choisie, les autrices déconstruisent le mythe de la mère sacrificielle. L'écriture devient alors un acte libérateur, un espace de résistance symbolique, politique et intime, où les femmes se réapproprient leur corps, leur désir et leur parole, redéfinissant ainsi de nouvelles formes de filiation et de subjectivation.

1. Introduction

La maternité dans les romans maghrébins occupe une place centrale, souvent liée au patriarcat et aux attentes sociales imposées aux femmes. Dans la littérature maghrébine, la figure de la mère est fréquemment présentée comme la victime des systèmes de domination masculine. La mère est représentée non seulement comme gardienne des traditions, mais aussi comme un agent de reproduction des normes patriarcales.

Le corpus de notre étude s'articule autour de *Leïla ou la femme de l'aube* (2008) de Sonia Chamkhi et *La Fatiha* (2003) de Jamila Aït-Abbas, deux œuvres qui explorent les implications sociales et psychologiques de la maternité dans un contexte patriarcal qui domine l'espace familial et exerce la répression des désirs féminins et la surveillance sociale des corps. Ces deux textes ont été choisis pour leur regard critique sur la maternité patriarcale et la complexité des relations mère-fille dans les contextes maghrébins, marocain et algérien, marqués par des traditions rigides. Bien que fictifs, ils sont traversés par des éléments autobiographiques et fortement inspirés des expériences personnelles des autrices

qui puisent dans leurs propres expériences familiales et culturelles ce qui donne voix aux réflexions sur la maternité dans ces textes. Par ailleurs, il est essentiel de réfléchir à la manière dont certaines autrices, contraintes de préserver l'anonymat ou protection sociale et psychologique, choisissent de rédiger leur vécu intime non pas en tant qu'autofiction transparente, mais plutôt par le biais d'un roman fictionnel. Comme le montre Marina Ortrud M. Hertrampf (2025) dans son article sur *Les siestes du grand-père* de Monia Ben Jémia présenté comme oscillant entre exofiction, transbiographie autothéorique et écriture de soi déguisée, ces formes hybrides permettent de traiter des expériences profondément traumatiques, comme l'inceste, tout en offrant une protection narrative et en questionnant le rapport entre réel et fiction. L'exofiction, en inventant un cadre fictionnel autour d'une personne réelle (autre que l'autrice), brouille délibérément la frontière entre témoignage et roman, tout en offrant un espace pour dire sans se dévoiler entièrement. La transbiographie, quant à elle, inscrit le biographique dans le fictionnel, intégrant les éléments pertinents, particulièrement ceux qui construisent l'identité au-delà des faits, dans une œuvre littéraire qui exige un décryptage attentif du rapport entre expérience personnelle et invention romanesque. Cet apprentissage permet d'appréhender comment Chamkhi et Aït Abbas, dans leur refus de l'autofiction directe, peuvent recourir à la fiction pour rendre audible la mémoire maternelle, la violence symbolique ou les tensions identitaires, tout en préservant une distance critique, un écart qui devient lui-même moteur de la subversion littéraire.

Ces récits, bien qu'ancrés dans la fiction, portent ainsi la marque d'une expérience située. Leur force vient précisément de ce tissage entre mémoire intime et histoire collective. La lecture autosociobiographique des deux romans s'impose car, comme le soulignent Sandrine Vaudrey-Luigi et Claire Badiou-Monferran, l'autosociobiographie « met en lumière les relations complexes entre expériences intimes et inscription dans une histoire collective » (Badiou-Monferran/Petit/Vaudrey-Luigi 2024, 15). Dans cette perspective, *Leïla ou la femme de l'aube* et *La Fatiha* ne relèvent pas uniquement de la fiction, ils mobilisent des éléments de vie personnelle et des trajectoires sociales qui, transposés dans le récit, produisent une écriture où l'intime rejoint le politique. En reprenant l'héritage d'Annie Ernaux, pour qui « le «je» se dédouble en sujet d'expérience et en témoin sociologique » (Ernaux/Jeannet 2011, 138-139),

Chamkhi et Aït Abbas inscrivent leurs récits de maternité dans une dynamique où l'histoire individuelle des femmes devient indissociable d'une mémoire collective, marquée par le patriarcat et la postcolonialité. Ainsi, qualifier ces textes d'autosociobiographiques permet de rendre compte de leur double portée : témoignage d'une subjectivité et mise en récit d'une condition partagée.

Le cadre théorique de cette communication repose sur une approche autosociobiographique. Cette approche met en lumière comment les autrices intègrent leurs propres parcours identitaires et sociaux dans leur écriture, ce qui confère aux réflexions sur la maternité une résonance particulièrement intime et sociale. D'ailleurs, Annie Ernaux considère qu'il y a une dimension sociologique et refuse la forme romanesque en la considérant comme une trahison (Ernaux/Jeannet 2011, 138-139).

L'analyse du corpus reposera également sur une approche féministe qui croise les études de genre et la sociologie des sociétés postcoloniales. Nous nous appuierons sur une approche postcoloniale pour penser la maternité. Il sera question de comprendre comment la maternité est instrumentalisée par le patriarcat, de voir comment les enfants filles sont affectées par l'indifférence, le rejet, l'agression et l'abandon de leurs mères et comment elles résistent à cette injustice familiale et sociale. Les concepts d'autosociobiographie seront particulièrement utiles pour comprendre comment ces injustices reflètent une classe sociale et une période spécifique de l'histoire postcoloniale du Maghreb, où les récits s'entrecroisent pour mettre en lumière l'histoire de l'oppression des femmes dans cette région.

2. Maternité et postcolonialité

Leïla ou la femme de l'aube et *La Fatiha* sont deux récits ancrés entre tradition et modernité, entre assignations patriarcales et quêtes d'émancipation féminine. Dans ces deux récits, la maternité est un espace de lutte où se joue une dialectique entre aliénation et résistance. Ces histoires autour de la maternité ne peuvent être dissociées de l'histoire coloniale qui hante ces récits. Dans les deux romans, les personnages féminins évoluent dans des espaces marqués par le legs du colonialisme. La maternité au Maghreb est fortement liée à l'identité féminine, mais cette perception

est façonnée par des normes patriarcales et des héritages coloniaux qui influencent les rôles et les attentes envers les femmes. Dans son ouvrage *Des mères contre les femmes: maternité et patriarcat au Maghreb*, l'ethnologue Camille Lacoste-Dujardin analyse comment la maternité, bien que valorisée, est utilisée comme un outil de contrôle social sur les femmes. Elle souligne que les enfants mâles, produits du ventre des femmes, renforcent la structure patriarcale et consolident ainsi le pouvoir masculin au sein de la famille et de la société. Cela place les femmes dans une position où leur valeur est principalement définie par leur capacité à enfanter ce qui limite leur autonomie et leur rôle au-delà de la sphère domestique.

L'homme maghrébin de l'ère coloniale, face à la vague de remise en question de la « structure sociale et culturelle de son pays » (Ait Mous 2021, 102) et le processus d'acculturation entamé par les forces coloniales, se voit forcé de « se cramponner à ce que le colonisateur ne lui a pas ôté: sa foi, son sexe et sa langue » (Rivet 2002, 13). Sachant que l'honneur d'un homme musulman est représenté essentiellement par les femmes de sa famille, le colonisé maghrébin a assigné à la femme la lourde tâche de s'enfermer chez elle et d'assurer le rôle de gardienne de l'identité musulmane et des traditions.

L'historienne Christelle Taraud souligne que l'administration coloniale française a mis en place des programmes visant à « moderniser » et « moraliser » les femmes indigènes, prétendant les émanciper de leurs traditions pour justifier la présence coloniale. Cette politique a souvent placé les femmes dans une position paradoxale. Taraud déclare que: « Cette politique a pour effet essentiel de placer les femmes « indigènes » dans une position paradoxale très inconfortable. L'appropriation symbolique et réelle d'une partie d'entre elles avait déjà entraîné, chez les hommes, un processus très net de repliement et de protection autour des règles du *harâm*. » (Taraud 2008)

Assia Benadada (1999), dans son étude sur les femmes dans le mouvement nationaliste marocain, met en évidence comment les femmes étaient perçues principalement à travers leur rôle reproductif, leur participation politique étant souvent occultée au profit d'une vision idéalisée de la mère nourricière de la nation. Dans *La femme au temps des colonies* (1985), Yvonne Knibiehler et Régine Goutalier, abordent la manière dont les politiques coloniales ont influencé les rôles féminins, y compris la maternité, en imposant des modèles occidentaux aux sociétés coloni-

sées. Elles démontrent que la maternité fut instrumentalisée par les autorités coloniales : d'une part, pour « civiliser » et contrôler les populations colonisées en imposant des modèles occidentaux de conjugalité, d'hygiène et de procréation et d'autre part, pour enfermer les femmes dans une fonction maternelle normative, définie comme garante de l'ordre familial et social. L'ouvrage met ainsi en évidence un double résultat : la dépossession des femmes de leurs pratiques traditionnelles liées à la maternité et la réinterprétation de leur rôle selon des normes patriarcales européennes, qui ont contribué à renforcer la domination coloniale sur les corps féminins et sur la reproduction sociale.

Daniel Rivet cite un militaire maghrébin du Destour affirmant que la femme était alors un refuge identitaire : « La nationalité est un secret abrité dans les femmes qui demeurent la dernière fondation de notre édifice social » (Rivet 2002, 13). Doublement victimisées par le colonialisme et le patriarcat, les femmes maghrébines, selon Zakya Daoud « feront alors partie du tabou, de l'honneur à conserver à tout prix [...], figées dans un rôle extrêmement lourd : celui de gardiennes de la Tradition et de garantes de l'ordre masculin, chargées d'assurer la surcompensation des humiliations subies et déifiées pour être mieux piétinées. » (Daoud 1993, 103). Ainsi, leur participation au changement prôné par la mission civilisatrice française était catégoriquement rejetée par le colonisé maghrébin.

3. Une maternité patriarcale

L'étude de la maternité dans le contexte maghrébin exige de porter une attention particulière à la figure maternelle et à son inscription dans un système de reproduction patriarcal, tel qu'il s'articule dans les sociétés postcoloniales. C'est pourquoi il est pertinent de qualifier les romans de notre corpus de « récits autosociobiographiques, où s'entrelacent l'intime et le social » (Ernaux/Jeanne 2011, 138-139). Dans cette perspective, la littérature devient un espace de réflexion sur les réalités sociales : comme le rappelle Nicolas Balutet, elle « permet ce dialogue avec la sociologie » (2024, 18), en mettant en récit des expériences individuelles qui révèlent des structures collectives. David Ledent confirme cette idée en soulignant que « les œuvres littéraires sont des lieux de réflexion qui peuvent aider le sociologue dans son travail de recherche » (2013), ce qui justifie

de mobiliser ces textes romanesques comme matériau d'analyse sociale. Ivan Jablonka va encore plus loin en affirmant que « la littérature n'est pas nécessairement le règne de la fiction car elle adapte et parfois devance les modes d'enquête des sciences sociales » (2017, 23). Ces approches théoriques éclairent notre démarche : en étudiant les représentations de la maternité dans *Leïla ou la femme de l'aube* et *La Fatiha*, nous ne lisons pas seulement des fictions mais des écritures où l'intime, inscrit dans la trajectoire d'une femme, devient révélateur d'un ordre social et politique partagé.

La mère incarne non seulement une figure maternelle traditionnelle, mais surtout une maternité patriarcale, au sens où elle est vectrice d'un ordre normatif qu'elle perpétue à travers sa fille, parfois à son corps défendant. Comme le précise Marina Ortrud M. Hertrampf « [s]i la thématique de la mère prend diverses formes à différentes époques et dans différents contextes religieux, socioculturels et idéologiques, c'est à cause de l'étroite liaison entre l'image que les mères ont d'elles-mêmes ainsi que de leur rôle dans la société et les paradigmes idéologiques et culturels en vigueur. » (Hertrampf 2024, 1)

La notion de « maternité patriarcale » s'éclaire à la lumière des travaux d'Adrienne Rich dans *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1986). Rich distingue entre l'« expérience maternelle » – vécue, intime, singulière – et « l'institution maternelle », qui transforme la maternité en un instrument de contrôle social au service du patriarcat. Autrement dit, ce qui devrait relever d'un vécu subjectif est récupéré et normalisé par un système normatif qui impose à la femme un rôle sacrificiel et silencieux. Florence Ramond Jurney reprend cette idée en soulignant que, selon Rich, la maternité est une expérience féminine « manipulée par les hommes », plaçant la mère dans un étau entre son corps de femme et l'invisibilité sociale que lui dicte l'ordre masculin (2006, 4). Ces analyses montrent que la maternité n'est pas seulement une expérience intime, mais une construction idéologique qui fabrique des identités féminines assignées. C'est précisément cette tension que mettent en récit *Leïla ou la femme de l'aube* et *La Fatiha* : les mères y apparaissent à la fois comme des sujets traversés par une expérience intime singulière et comme les victimes d'une institution patriarcale qui instrumentalise leur rôle, les réduisant à de simples vectrices de reproduction et de transmission des normes sociales.

Cette perspective a été approfondie dans le contexte arabo-musulman par Fatima Mernissi dans *Le Harem politique* (1987), qui montre comment les femmes sont souvent cooptées dans le système patriarcal et deviennent les garantes de l'ordre masculin à travers l'éducation des filles et le contrôle moral (Mernissi 1987).

Dans la trajectoire de Leïla, la maternité est d'abord une norme hétéro-normative, racialisée et aliénante, qui fait partie du dispositif de contrôle des femmes. Elle est stérile, et ce constat la stigmatise autant socialement que psychiquement. La mère de Leïla incarne ce système : elle juge sa fille selon des critères de pureté raciale et morale. Les injonctions sont claires : « mais sa mère ayant décrété, une fois pour toutes, que sa fille n'épouserait jamais un Noir, elle repoussa ces prétendants » (Chamkhi 2008, 35). Céder, c'est faillir ; ne pas enfanter, c'est échouer. La maternité devient le critère de validation de la féminité, une maternité assignée, surveillée, soumise à la loi des hommes et des mères soumises elles-mêmes à cette loi. Chamkhi dépeint ainsi une matrice patriarcale du pouvoir symbolique, où le ventre féminin est instrumentalisé. Comme le théorise Julia Kristeva dans *Histoires d'amour* (1983), la maternité est ici le discours de l'Autre imposé, intériorisé, et souvent vécu comme perte du soi.

Leïla ressent la pression morale de sa mère comme une tentative d'annihilation de sa singularité : « Ils cherchent à me pousser à bout, pensa Leïla, à briser en moi toute prétention à la singularité. Ils veulent que je sois comme eux, cloîtrée et vaincue » (Chamkhi 2008, 78). Dans cet enfermement, la mère joue un rôle central, non pas comme dominatrice directe, mais comme relais de l'ordre social. Loin d'être idéalisée, la maternité dans ce roman est déconstruite en un lieu de conflictualité. La mère ne se contente pas de donner naissance : elle façonne, encadre, contraint. À travers son comportement, elle incarne une maternité soumise à l'autorité du père, et se fait le relais de cette autorité.

Dans *La Fatiha*, l'héroïne, Jamila, est forcée à épouser Mustapha Zenka, un homme qu'elle ne désire pas. Après avoir fui son mariage forcé, Jamila rencontre Pierre, un homme qui lui offre une relation différente. Leur amour se construit sur la tendresse et l'affection, contrairement à la brutalité de son premier mariage. Toutefois, leur relation connaît des tensions, et Jamila finit par demander le divorce. Plus tard, Jamila découvre qu'elle est enceinte sans l'avoir voulu. Elle décide alors d'avorter, refusant une maternité imposée. Cette grossesse est vécue

comme une angoisse insurmontable : « Mon corps s'opposait ainsi à cette maternité que je jugeais prématurée. Car dans ma tête, les choses étaient claires : je ne voulais pas de cet enfant. Pas encore ... » (Aït-Abbas 2005, 159). Jamila avorte, mais tombe enceinte plus tard et devient mère d'une fille, Natacha.

Jamila, malgré son désir d'être mère, après sa première grossesse indésirable, projette sur Natacha ses propres blessures, montrant ainsi que le passage d'une maternité subie à une maternité choisie ne signifie pas nécessairement une réconciliation avec soi-même. Cet aspect est soulevé par Marina Ortrud M. Hertrampf qui affirme que : « [c]es autrices, devenues elles-mêmes mères, superposent souvent leurs expériences en tant que filles et en tant que mères. » (Hertrampf 2024, 7).

Dans *La Fatiha*, la maternité est d'abord décrite comme un relais essentiel du patriarcat. La figure de la mère – Dalila – incarne une maternité soumise aux normes de l'honneur, du sacrifice et de la transmission des valeurs traditionnelles. Elle ne protège pas sa fille, mais la livre à un système qui marchandise les corps féminins. « Derrière mon dos, ma mère négociait âprement ma dot pour soixante-dix mille francs. » (Aït-Abbas 2005, 9-10) ; « L'honneur passe avant mon devoir de mère ! » (Aït-Abbas 2005, 9-10). Cette logique rejoint ce que Pierre Bourdieu identifie comme la reproduction symbolique de la domination masculine (Bourdieu 1998, 36).

4. La maternité comme motif d'émancipation

L'autosociobiographie est une forme d'écriture où l'individu revisite son passé en l'insérant dans un contexte social plus large. Dans notre corpus, les autrices ne racontent pas seulement leurs parcours personnels : elles mettent en lumière la condition de nombreuses femmes maghrébines.

Dans *Leïla ou la femme de l'aube*, la maternité est abordée sous un prisme paradoxal. Leïla exprime à un moment donné son désir d'enfant : « Aujourd'hui, je veux faire un enfant de père inconnu [...] Je vais faire un enfant comme on se suicide, par excès d'espérance, pour avoir trop cru au possible. » (Chamkhi 2008, 121). Son projet de conception via une banque de sperme témoigne de son rejet des normes patriarcales et de son désir d'autonomie totale.

Mais Leïla tente d'opposer à cette maternité biologique imposée une maternité symbolique, artistique, spirituelle. Elle devient une femme de l'aube, une passeuse entre deux mondes, une accoucheuse d'elle-même. L'écriture, les lettres à Iteb, son travail de cinéaste, sont autant de façons de s'enfanter autrement : « *T'écrire Iteb, c'est entamer un nouveau corps à écrire, me gorger d'eau pour simuler la vie* » (Chamkhi 2008, 8). Leïla devient mère d'elle-même, de ses récits, de ses désirs, dans un geste d'auto-engendrement qui rejoint ce qu'avance Hélène Cixous sur l'écriture en considérant que l'acte d'écrire, c'est enfanter (Cixous 2010, 47). Leïla échoue à fonder une famille traditionnelle, mais elle invente une nouvelle forme de filiation, où l'art, la mémoire, la sororité (notamment avec Ommi Aïcha, figure archétypale de la mère sage) prennent la place des lignées du sang. Leïla dit : « Je suis une plante des lieux humides, et je m'abreuverai du sang de ta passivité. Je suis une araignée coureuse qui construit des terriers » (Chamkhi 2008, 8). Elle tisse un réseau de mémoire, de désir, de symbolique. Une matrice non biologique mais ontologique. On retrouve ici la notion de « matricialité » (Irigaray 1977, 26) développée par Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977) : le corps féminin n'est pas défini par sa capacité à être fécondé, mais par sa capacité à accueillir, transformer, signifier autrement. Le corps de Leïla devient un territoire de résistance : elle y danse, elle y rêve, elle y insuffle des désirs, des visions, elle refuse de le livrer aux logiques normatives du mariage ou du sacrifice.

L'opposition entre Safa (dans le récit transmis par Ommi Aïcha) et Leïla illustre deux postures. Safa incarne la maternité sacrificielle, assignée : « Elle eut trois enfants... qu'elle ne vit pas grandir... » (Chamkhi 2008, 50). Elle est récompensée tardivement, et en cela, dépossédée de sa vie. Leïla, elle, refuse cette logique : « Je divorce et je prendrai en patience la douleur de la rupture... » (Chamkhi 2008, 50). C'est un autre récit qu'elle veut écrire. Elle ne sacrifie pas sa liberté au nom d'un idéal conjugal ou maternel. Elle rêve d'un amour où la maternité serait une co-création affective, libre : « Moi, Iteb, c'est toi que j'épouserai ! J'aurai des enfants qui auront la noirceur de la nuit et son mystère... et ils prendront le bateau des négriers dans le sens inverse ! » (Chamkhi 2008, 43). C'est une maternité politique, décoloniale, renversée.

La Fatiha n'est pas seulement une chronique de l'aliénation. Le roman trace aussi un parcours d'émancipation, où la maternité devient para-

doxalement un point d'ancrage identitaire et de reconstruction. Loin d'enfermer la narratrice, le fait d'avoir été « fille de » puis « mère de » devient source de subjectivation. Cette subjectivité se forme dans le refus, la révolte, le cri. À plusieurs reprises, Jamila affirme sa dignité face à ceux qui veulent la briser : « Si tu veux me toucher, d'abord tu me tues. » (Aït-Abbas 2005, 27) ; « Je divorcerai ! – Si tu divorces, tu n'es plus ma nièce. – C'est sans importance, à partir d'aujourd'hui, je ne suis plus ta nièce. » (Aït-Abbas 2005, 27). La maternité se transforme alors en lieu d'un retournement. Jamila ne reproduit pas le cycle de sa propre mère. Elle déclare : « Fièrre de mes origines mais victime des traditions, grâce à eux, je suis devenue une femme qui sait ce que souffrir veut dire. » (Aït-Abbas 2005, 37).

Son lien à sa propre fille est implicite mais crucial, c'est dans cette génération d'après que s'inscrit l'héritage d'un combat libérateur. Le pardon accordé à la mère, même après la trahison extrême : « Depuis je les ai pardonnés » (Aït-Abbas 2005, 34), fait partie de cette dynamique émancipatrice, non pas une réconciliation soumise, mais un dépassement qui permet à Jamila de se reconstruire, par l'écriture, par la mémoire, et par la spiritualité : « Depuis que Dieu m'a vue sur le seuil de sa porte, haute comme trois pommes, pas un seul jour n'a passé sans que Sa présence illumine ma vie. » (Aït-Abbas 2005, 38).

C'est là que réside la véritable maternité émancipée. En écrivant son histoire, Jamila Aït-Abbas fait naître un nouveau langage de la mère, libéré de l'honneur, ouvert à la transmission d'une parole individuelle.

La maternité dans *La Fatiha* est prise comme une forme de contrôle social imposé aux femmes. Comme l'explique Gayatri Spivak dans *Can the Subaltern Speak?*, les femmes issues des sociétés postcoloniales sont souvent réduites au silence et à des rôles prédéfinis (Spivak 2020, 825). L'avortement ultérieur de Jamila peut être compris comme un rejet de ce contrôle : en refusant la grossesse issue de son union avec Pierre, elle refuse d'être enfermée dans un rôle traditionnel qui la réduirait à sa fonction reproductrice.

Contrairement à sa première grossesse, sa maternité vécue après la naissance de sa fille Natacha semble plus désirée, bien qu'elle ressente des regrets quant à l'impact de sa personnalité sur sa fille : « J'ai perturbé ma fille avec mes émotions en dents de scie, je l'ai exposée en ne lui épargnant aucune vérité. » (Aït-Abbas 2005, 166). Pierre, quant à lui, incarne

la figure du père idéal : « Pierre se révèle un père parfait. Il a des gestes sûrs et de l'affection à revendre. » (Aït-Abbas 2005, 167).

5. Conclusion

À travers *Leïla ou la femme de l'aube* de Sonia Chamkhi et *La Fatiha* de Jamila Aït-Abbas, la maternité se révèle comme une manifestation de la domination patriarcale et de la quête d'autonomie, au croisement du politique, du social et de l'intime. Dans ces deux œuvres, la maternité n'est pas à saisir comme fait biologique ou un accomplissement individuel, elle apparaît comme une institution idéologique, façonnée par des normes postcoloniales, racialisées, hétéronormatives et patriarcales, qui assignent les femmes à des rôles de reproduction, de soumission et de continuité d'un ordre social oppressif.

Cependant, ces récits mettent en lumière la résistance des héroïnes face à ces injonctions. L'avortement, la stérilité, le refus d'enfanter ou encore la maternité choisie deviennent autant de gestes politiques et existentiels qui brisent le mythe de la mère naturelle, sacrificielle et silencieuse. Les mères, elles-même, souvent prises dans ce système, deviennent des vectrices ambiguës de la norme, parfois victimes, parfois relais du pouvoir masculin.

En ce sens, les deux œuvres offrent une critique puissante de la maternité patriarcale, tout en affirmant la possibilité pour les femmes d'en redéfinir les contours. Elles proposent une lecture autosociobiographique, d'un rapport au corps et à la filiation profondément conflictuelle, mais aussi porteur de subversion.

Bibliographie

- Ait Mous, Fadma (2021) : « L'instruction des filles dans le Maghreb colonial », in : *Entanglements of the Maghreb: Cultural and Political Aspects of a Region in Motion*, Bielefeld : Transcript [Postcolonial Studies 42], 101-110.
- Aït-Abbas, Jamila (2005) : *La fatiha : née en France, mariée de force en Algérie*, Paris : Librairie générale française.

- Badiou-Monferran, Claire/Petit, Adrienne/Vaudrey-Luig, Sandrine (dir.) (2024) : *Imaginaires classiques en littératures contemporaines. Styles, Genres, Discours*. Revue des Sciences Humaines 354, Lille : Presses Universitaires du Septentrion.
- Balutet, Nicolas (2024) : *Transclasses hispaniques : Écrire la mobilité sociale ascendante*, Paris : L'Harmattan.
- Benadada, Assia (1999) : « Les femmes dans le mouvement nationaliste marocain », in : *Clio* 9, <https://doi.org/10.4000/clio.1523>.
- Bourdieu, Pierre (1998) : *La domination masculine*, Paris : Seuil.
- Chamkhi, Sonia (2008) : *Leïla ou la femme de l'aube*, Tunis : Elyzad.
- Cixous, Hélène (2010) : *Le rire de la Méduse : et autres ironies*, Paris : Galilée.
- Daoud, Zakya (1993) : *Féminisme et politique au Maghreb, soixante ans de lutte*, Paris : Maisonneuve et Larose.
- Ernaux, Annie/Jeanet, Frédéric-Yves (2011) : *L'écriture comme un couteau*, Paris : Gallimard.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2025) : « Faire parler les sans voix : Les siestes du Grand-père. Récit d'inceste de Monia Ben Jémia – Entre exofiction d'une inconnue et transbiographie autothéorique », in : *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia* 70.1, 17–30, <https://doi.org/10.24193/subbphil.2025.1.01>.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2024) : *Mater Genetrix : Les images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française*, Berlin/ Boston : De Gruyter.
- Irigaray, Luce (1977) : *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : Éditions de Minuit.
- Jablonka, Ivan (2017) : *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris : Seuil.
- Knibiehler, Yvonne/Goutalier, Régine (1985) : *La Femme au temps des colonies*, Paris : Stock.
- Kristeva, Julia (1983) : *Histoires d'amour*, Paris : Denoël.
- Kristeva, Julia (2015) : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil.

- Lacoste-Dujardin, Camille (1996) : *Des mères contre les femmes : Maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris : La Découverte.
- Ledent, David (2013) : « Les enjeux d'une sociologie par la littérature », in : *Contextes*, 19 avril 2013, <https://doi.org/10.4000/contextes.5630>.
- Mernissi, Fatima (1987) : *Le harem politique : le prophète et les femmes*, Paris : Albin Michel.
- Ramond Journey, Florence (2006) : *Voix/es libres : maternité et identité féminine dans la littérature antillaise*, Birmingham (Alabama) : Summa Publications.
- Rich, Adrienne (1986) : *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, New York : Norton.
- Rivet, Daniel (2002) : *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation*, Paris : Hachette Littératures.
- Spivak, Gayatri (2009) : *Les subalternes peuvent-elles parler*, traduit par Jérôme Vidal, Paris : Éditions Amsterdam.
- Taraud, Christelle (2008) : « Genre, sexualité et colonisation. La colonisation française au Maghreb », in : *Sextant* 25, 117-127, <https://doi.org/10.4000/sextant.3935>.

Toni Ricco Sehler

Vers une autothéorie cinématographique : l'épistémologie du matricide dans *J'ai tué ma mère* (2009) de Xavier Dolan

Le premier long-métrage du réalisateur québécois Xavier Dolan aborde un sujet singulier : la réécriture de la relation entre fils et mère par un matricide rhétorique et symbolique. Par le biais d'un narrateur à la première personne, le film propose une réflexion (auto)théorique sur le fantasme de tuer la mère pour la faire renaître par la suite, un concept inexistant dans la psychanalyse classique. Étant donné que Xavier Dolan est scénariste et appartient à la génération Y des auteur·rice·s francophones, cet article examine les sentiments filiaux et l'inter-textualité du film au prisme de l'autothéorie et de la littérature contemporaine.

1. Le matricide – un sujet porteur ?

À l'âge de 16 ans, Xavier Dolan – encore écolier, mais rêvant déjà de devenir un auteur-réalisateur québécois reconnu dans le monde entier – écrit à l'école une nouvelle, encore inédite à ce jour et intitulée *Le matricide*. Dans une interview accordée à Marie-Louise Arsenault sur Radio-Canada, il explique que le protagoniste de cette nouvelle « est un jeune homme qui reçoit l'ordre du diable, en fait en personne, de tuer sa mère ; [...] mais qui, évidemment, au fil du récit se retrouve confronté à son amour, à sa nostalgie, à sa mélancolie d'une enfance heureuse avec sa mère, avec sa famille » (Arsenault 2016). Bien que le récit entier reste indisponible au public, il lit lors de l'interview la conclusion de ce texte de jeunesse qui démontre parfaitement la complexité des sentiments filiaux.

Faut-il aller jusqu'à tuer sa mère pour être reconnu comme auteur ou réalisateur ? Le meurtre de la mère – quoique symbolique – marque incontestablement le début de la carrière rapide de Xavier Dolan. Après l'école, il réécrit son travail scolaire sous forme de scénario et se met à la recherche d'un studio de production. Enfin, en 2009, la réponse émotionnelle à la question, sous forme de fiction, est projetée sur grand écran. Son premier long-métrage, *J'ai tué ma mère*, rencontre un franc

succès à Cannes, bien qu'il s'agisse d'un film à petit budget, écrit, réalisé et autofinancé en partie par le cinéaste (voir Lussier 2019).

L'intrigue du film ne reprend plus le motif douteux du diable, même si elle est liée aux émotions tourbillonnantes de la nouvelle de jeunesse. Le protagoniste adolescent et homosexuel s'appelle Hubert Minel. Interprété par Xavier Dolan lui-même, son *alter ego* fictif entretient une relation difficile et ambivalente avec Chantale Lemming, une mère monoparentale. Dans un journal vidéo, Hubert exprime ses sentiments de haine, d'amour et de confusion. Il annonce la mort de sa mère à sa professeure, Julie Cloutier, ce qui provoque une série de conflits. Hubert se réfugie régulièrement chez Julie ou chez son petit ami Antonin jusqu'au jour où Chantale demande de l'aide à son ex-mari, Richard, le père d'Hubert. Les parents décident qu'Hubert passera la dernière période de sa scolarisation en pensionnat, où il se sentira isolé et subira des actes de violence homophobe. Il s'enfuit à nouveau et attend sa mère à Montmagny, lieu de son enfance, pour finalement se réconcilier avec elle.

Bien que le titre, *J'ai tué ma mère*, pourrait évoquer des fantaisies cruelles et sanglantes, il s'agit en réalité d'un meurtre symbolique, d'un désaveu rhétorique de la part du fils blessé par l'autorité maternelle. Contrairement au cinquième long-métrage de Xavier Dolan, *Mommy*, dans lequel le protagoniste Steve tente effectivement de tuer sa mère (Dolan 2014, 00:31), *J'ai tué ma mère* ne donne pas lieu à une telle tentative d'assassinat. Le titre est donc en réalité un coup de bluff.

Au fil du film, Xavier Dolan démontre son affinité pour un genre qui oscille entre le factuel et le fictif. Interrogé sur la question de savoir si ses films sont autobiographiques, il répond avec ironie: «*I Killed My Mother* is autobiographical. I would say the percentage of accuracy is 250 percent. I'm kidding – it's, like, 240. The other films aren't really» (Chastain 2015). Ici, la notion de l'autobiographique semble ludique, floue et banale. Il est évident que ce film n'est pas un documentaire sur lui, puisqu'aucun pacte autobiographique ne le lie aux spectateur·rice·s.

Ainsi, Xavier Dolan provoque une discussion sur le genre textuel. Même s'il contient des références à la vie du réalisateur, il s'agit incontestablement d'une fiction dont le héros ne s'appelle pas Xavier Dolan, mais Hubert Minel. Le film aborde ainsi la question de l'auteur·rice pour le média du cinéma. Or, comme il manque l'unité onomastique, voire le critère permettant de distinguer l'autofiction de la fiction à la première

personne, la confusion entre auteur, acteur, narrateur et héros dans le film ne s'explique pas, elle s'amplifie.

Par conséquent, j'aimerais situer le film non pas dans le genre de l'autofiction, mais dans celui de l'autothéorie. En particulier le journal vidéo, tourné en noir et blanc et d'une qualité autoréflexive, donne l'occasion d'étudier la manière dont le film transmet une «théorisation du soi» ou même une autothéorie de la mère. Les citations littéraires, visuelles et iconographiques témoignent de la tendance à la théorisation dans le cadre d'un long-métrage de fiction.

2. Autothéoriser la mère morte

Contrairement aux genres littéraires «masculins», c'est-à-dire l'autobiographie et l'autofiction, l'autothéorie émerge non de la tradition littéraire, mais des théories féministes et queer du xx^e et xxi^e siècle. Lauren Fournier intitule *Autotheory as Feminist Practice* (2021) la première monographie consacrée à ce genre textuel. Bien au contraire des conseils historiques des «hommes de lettres» Marcel Proust et Oscar Wilde, la théoricienne Eve Kosofsky Sedgwick (1993, 9) recommande d'utiliser le mot «queer» toujours à la première personne: «[...] «queer» can signify only *when attached to the first person*». Cette exigence concerne particulièrement l'écriture autoréférentielle. Une écriture féministe et queer à la première personne doit essentiellement se distinguer de ses équivalents masculins que sont l'autobiographie et l'autofiction, des textes écrits par des hommes, sur des hommes et pour des hommes.

En se défendant de ne pas écrire une autofiction, Paul B. Preciado a instauré en 2008 le terme d'autothéorie¹ comme néologisme neutre, ni utilisé par les «hommes de lettres» ni prédestiné par le patriarcat tel qu'il le critique dans *Testo Yonqui*: «Ce livre n'est pas une autofiction. [...] Une fiction, c'est certain. S'il fallait pousser les choses à l'extrême, une fiction autopolitique ou une autothéorie» (Preciado 2008, 11). L'autothéorie est pour Preciado la combinaison créative de sa propre expé-

¹ Dans certaines traductions de *Testo Yonqui* (en langue anglaise ou allemande, par exemple), le terme lui-même disparaît, étant alors limité à une simple «théorie de soi» (voir Brostoff 2021, 95).

rience corporelle et d'une nouvelle manière de penser la modernité. Elle est également une réaction à un monde où l'industrie pharmaceutique, la pornographie et même la culture punk déstabilisent l'individu. « Dans ces circonstances, la philosophie de cette haute modernité punk ne peut qu'être autothéorie, expérimentation de soi, autotechnopénétration, pornologie », écrit-il (Preciado 2008, 298).

En 2015, Maggie Nelson s'approprie le terme de Preciado comme genre littéraire sur la quatrième de couverture de son livre *The Argonauts*. Cependant, il s'agit d'une référence non marquée, « a citation that is never explained or attributed to Preciado, save for in interviews » (Brostoff 2021, 109). Son ouvrage se caractérise par une exploration approfondie des textes philosophiques, des théories critiques, gender et queer. Les passages en italique et les noms des auteur·rice·s dans les marges intègrent un recueil de textes énormément fourni dans le récit. « When read as paradigmatic for the new genre it is said to found, *The Argonauts* stages autotheory as an encounter between first person narration and theory as an established body of contemporary academic thought », résume Robyn Wiegman (2020, 1) au sujet de cette particularité intertextuelle.

Par conséquent, l'autothéorie est une écriture hybride. Selon Ralph Clare (2020, 90), l'hybridité du genre se concrétise aussi bien dans le contenu que dans la forme. Il s'établit ainsi une analogie avec la notion de « texte queer » de Teresa de Lauretis (2011, 244). Non seulement la narration, mais aussi la référentialité d'une œuvre autothéorique se présentent comme une pratique (queer)féministe. Précisément, dans *The Argonauts*, l'un des discours féministes centraux est celui de la maternité, abordé sous les angles de la grossesse, de l'accouchement, mais aussi de la mère morte : « *L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère. Je suis une écrivaine, je dois jouer avec le corps de ma mère. [...] Parfois je l'imagine morte et je sais que son corps, jusque dans ses moindres détails, va m'engloutir. Je ne sais pas comment j'y survivrai* » (Nelson 2018, 162-163).

Depuis la parution de *The Argonauts*, l'intérêt académique se manifeste d'une part dans la tentative d'établir l'autothéorie comme (sub)genre littéraire et (queer)féministe distinct des « genres masculins » (tels que les autobiographies, les textes autofictionnels ou les mémoires), et d'autre part dans la tendance à redécouvrir des textes autothéoriques parus

avant la lettre. En prenant *J'ai tué ma mère* comme exemple probable d'une autothéorie cinématographique, j'aimerais contribuer à cette deuxième tendance : quelle est l'autothéorie construite par Xavier Dolan ? Et : quels moyens cinématographiques utilise-t-il ?

Mon investigation part des scènes en noir et blanc. Dans son journal vidéo, le narrateur filmique (Hubert) aborde explicitement sa vision de tuer la mère : « On devrait pouvoir se tuer idéalement. Dans nos têtes. Puis renaître après. Pouvoir parler, se regarder, être ensemble, comme si on ne s'était jamais rencontrés dans le fond. Ma mère puis moi, si on était des inconnus, je suis sûr qu'on s'aimerait bien. » (Dolan 2009, 00:19) De cette manière, Xavier Dolan autothéorise la mère dans le sens de Lauren Fournier (2021, 67) : « Autotheory relies on theorizing and philosophizing from the particular situation one is in, drawing from one's own body, experiences, anecdotes, biases, relationships, and feelings in order to critically reflect on such topics as ontology, epistemology, politics, sexuality, or art ».

Établit-il une épistémologie du matricide ? Certes, mais sous forme d'une autothéorie, et non dans le sens de la psychanalyse classique qui, tout comme le féminisme d'ailleurs, ne considère pas le meurtre de la mère comme une symbolisation de la perte : « Unlike patricide, in classical psychoanalysis, matricide in its status as nonconcept does not give rise to a generative loss », propose Amber Jacobs (2007, 36) comme thèse centrale. Bien qu'acte mythologique, le crime du matricide n'est pas suffisamment théorisé et invite à une (re)codification psychique. Le film de Xavier Dolan, en tant qu'autothéorie filmique, répond ainsi explicitement aux desideratas proposés par Jacobs : « If matricide is not reducible to patricide and is programmed by a different phantasy and a different kind of loss from that of patricide, then it will necessarily produce different modes of mourning, of remembering, of symbolizing » (Jacobs 2007, 37). Au moment où il expose le corps de la mère dans un cercueil (Dolan 2009, 00:24), il établit une nouvelle symbolisation visuelle, qui jette les bases de la « théorisation de soi », proposée non seulement par les auto-réflexions du héros, mais plus généralement par l'écriture cinématographique et le triple rôle d'auteur, de réalisateur et d'acteur.

3. La jouissance des citations

Tout comme les autothéories littéraires, le cinéma dolanien adore les citations. *J'ai tué ma mère* est d'une richesse remarquable en termes de références intertextuelles et intermédiales, qu'elles soient explicitement mentionnées ou non marquées. Les références peuvent également être classées dans trois domaines différents : la littérature, la peinture et l'icônographie. Il est important de souligner que ces citations intermédiales ne sont pas illustratives, mais hautement valides pour cette autothéorie du matricide qu'Hubert construit tout au long du film.

Avec une épigraphe de Guy de Maupassant sur la perte de la mère, Xavier Dolan (2009, 00:00) s'inscrit dès le début dans la réception littéraire du « mythe de la 'bonne mère' » (Sehler 2024, 16) qui culmine chez lui dans la plus grande transgression, le matricide (symbolique), même si le film se termine par une réconciliation entre la mère et le fils.

Dans une scène marquante entre Hubert et sa professeure Julie, une seconde citation explicite – cette fois de Jean Cocteau – est mise en contraste avec un extrait de l'Ancien Testament : « La mère d'un fils ne sera jamais son aimée. – Cocteau », cite Julie ; puis Hubert répond : « Ton père et ta mère, tu aimeras. – Dieu » (Dolan 2009, 00:18). Ce dialogue met en lumière deux points de vue différents sur le rôle de la mère. Alors que l'attention de Julie se porte sur le processus de détachement œdipien, celle d'Hubert se concentre sur l'obéissance infantile. De la perspective adulte, les sentiments ambivalents d'Hubert font partie de l'adolescence, période qui ne durera pas, alors que, selon la perspective adolescente, l'obéissance est une bête noire.

Non seulement les « hommes de lettre », mais aussi le processus de la lecture peut être considéré comme une citation cinématographique. Chez le petit ami d'Hubert, Antonin, il se déroule une courte scène de lecture, où *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782) apparaissent comme un intertexte clé. Xavier Dolan (2009, 00:48) nous offre ici une comparaison bien littéraire : Hubert, un Vicomte de Valmont moderne et jeune, essaie en vain de conquérir l'amour de Chantale, refiguration de la Présidente de Tourvel. L'amour entre le fils et sa mère prend alors une dimension érotique et onirique, qui se renforce encore dans une séquence rêvée où Hubert poursuit une Chantale aux cheveux longs dans une robe de mariée (Dolan 2009, 01:24). La comparaison au

libertinage du XVIII^e siècle révèle à la fois les qualités psychanalytique et mythologique du film, en recourant au drame œdipien.

Dans le domaine pictural, le film transmet également une véritable jouissance des citations. Dans la plupart des cas, cette intertextualité est non marquée, c'est-à-dire qu'elle apparaît visiblement, mais de manière symbolique, et Xavier Dolan ne propose pas d'explications.

Chez le petit ami d'Hubert, Antonin Rimbaud, les spectateur-riche-s peuvent admirer une reproduction en poster d'un tableau de Gustav Klimt, accrochée à un mur de l'appartement : *Les Trois Âges de la Femme* (1905). L'une des particularités majeures de ce poster est l'effacement de la vieille femme pour que le tableau ressemble tout simplement à une scène intime et tendre entre mère et fille (Dolan 2009, 00:07). Ce n'est pas par hasard que cet emblème de l'amour maternel se retrouve chez Antonin, un adolescent qui ne semble pas avoir de problèmes avec sa mère, que ce soit en termes de communication ou d'humour. Pendant presque tout le film, Hélène, qui est la mère monoparentale d'Antonin, présente un contraste remarquable à la mère d'Hubert. Elle s'intéresse aux activités des deux garçons, elle sait qu'ils sont un couple gay, elle soutient leurs ambitions artistiques et leur permet de faire un dripping à la Jackson Pollock dans son bureau. Pourtant, Hélène est aussi un peu lourdaude, parce qu'elle reste incapable de s'imaginer la relation difficile entre Hubert et sa mère. Aussi bien auprès de Chantale que d'Hubert, elle cumule les gaffes.

Ce contraste entre les deux types de mères s'intensifie sur le plan pictural, en comparant le poster de Klimt, symbole de la culture sublime, avec le tableau accroché au-dessus du sofa chez Hubert. Il s'agit d'un tableau kitsch représentant deux tigres adultes et un petit dans un environnement naturel. Tout au long du film, Chantale affiche un certain goût pour l'art Camp. Elle adore les chapeaux et les vêtements en peau de bête et combine dans sa maison des éléments kitsch, tels que des anges et des papillons accrochés au mur, avec des artefacts vieillis ou démodés. Dans une scène d'amour nostalgique entre elle et Hubert, elle apporte un nouvel abat-jour en peau de tigre pour le mettre à côté du tableau (Dolan 2009, 00:27).

Par conséquent, Hélène Rimbaud, dont le nom de famille fait sans doute référence au poète, se distingue de Chantale dans le code pictural en opposant le sublime et le kitsch, ainsi que la mère tendre et la

mère-tigresse. En comparaison avec Hélène, Chantale représente encore davantage une véritable « mère horrible », comme le constate Loïc Bourdeau (2019, 176) : « Further, in comparison to her son's boyfriend and mother, a relationship that resembles that of friends, she [Chantale] would doubtlessly be perceived as a horrible mother, one who drove her son out of the house ». Pourtant, le rôle de Chantale est en même temps beaucoup plus complexe, car elle oscille au troisième niveau de l'iconographie entre la mère-tigresse et une célèbre figure catholique, la *Mater dolorosa*.

La Mère de douleur apparaît pour la première fois avant le départ pour le pensionnat. Hubert reçoit de la part d'Antonin trois figurines en pâte à modeler, dont une ressemble à sa mère Chantale, avec une grosse larme bleue (Dolan 2009, 00:57). Dans une scène clé où Hubert apprend que sa mère a prolongé sa scolarité d'un an dans le pensionnat, il devient furieux, puis se met à imaginer Chantale sous les traits de *Mater dolorosa*, avec des larmes de sang qui coulent de ses yeux. L'iconographie réapparaît comme le pensionnat, l'endroit où les mères sont généralement absentes, porte le nom de « Notre-Dame-des-douleurs ». Ce n'est qu'à la fin du film qu'Hubert écarte la larme bleue de la figurine maternelle, déconstruisant ainsi le mythe de la Mère douloureuse. Mère et fils se retrouvent à Montmagny, ils se tournent ensemble et réconciliés vers le lointain et l'avenir.

En raison de la richesse de ses citations, le film ressemble à une grande réflexion sur la destruction et la résurrection de la relation mère-fils. Ce qui commence comme une histoire personnelle devient une œuvre auto-réflexive, qui vise à remplir le blanc du matricide laissé par les théories classiques.

4. Conclusion : Xavier Dolan, auteur de la génération Y

Bien que le film ne soit pas du tout autobiographique, *J'ai tué ma mère* correspond au genre de l'autothéorie dans la manière dont il aborde le mythe de la mère à travers des autoréflexions et des citations littéraires, picturales et iconographiques. Dans la combinaison de la pensée critique, la littérature, l'art et l'imaginaire catholique, le film se présente apte au terme d'autothéorie dans la notion de Fournier (2021, 68) : « Autotheory

involves a reflexive movement between and among thinking, making art, living, and theorizing». Or, grâce à la fictionnalisation des expériences personnelles de Xavier Dolan et à la théorisation du matricide, une relecture du film révèle la capacité innovante de l'autothéorie littéraire lorsqu'elle est transposée dans le média du cinéma.

De cette manière, Xavier Dolan (né en 1989) en tant qu'auteur-réalisateur s'inscrit directement dans une généalogie des littératures francophones du *xxi*^e siècle. Que ce soient les romans autofictionnels d'Édouard Louis (né en 1992) ou de l'autrice franco-algérienne Fatima Daas (née en 1995), la fictionnalisation et la théorisation de soi sont devenues une approche clé pour s'exprimer par la littérature. Le premier film de Xavier Dolan partage trois points communs avec les romans d'Édouard Louis et de Fatima Daas : a) La subjectivité par le biais d'un narrateur à la première personne (dans le genre de l'autofiction) ; b) L'orientation sexuelle non-hétéronormative du sujet, c'est-à-dire que le terme queer se déploie à la première personne. Et c) Le rôle central de la mère et le sujet cherchant soit à se distinguer du personnage maternel, soit à se réconcilier avec.

L'actualité de leurs œuvres résulte des problèmes clés de la génération des milléniaux, de leur rapport aux médias omniprésents au *xxi*^e siècle, mais aussi des expériences de l'homophobie. À cause de leur orientation sexuelle non-hétéronormative, les protagonistes chez Xavier Dolan et Édouard Louis font des expériences comparables. La violence homophobe dans *J'ai tué ma mère* (Dolan 2009, 01:22) ressemble particulièrement à celle décrite par Édouard Louis dans *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014). Une intertextualité remarquable se manifeste entre leurs œuvres, comme dans la similitude des titres *J'ai tué ma mère* et *Qui a tué mon père* (2018) ou dans la dédicace de ce roman au réalisateur québécois (voir Maier 2024, 123-124). À travers de simples détails, comme la passion pour la musique de Céline Dion et la travestie masculine dans *Mommy* (Dolan 2014, 00:47), le cinéma dolanien se reflète dans ce récit où le héros, un fan de *Titanic*, découvre le secret du père dur, « déguisé en femme, en majorette » sur une vieille photo (Louis 2018, 17).

Par rapport à la mère, la réconciliation finale prend une importance prépondérante, quelles que soient les difficultés rencontrées auparavant. Mise en parallèle avec la dernière perspective du film, celle-ci s'accomplit dans *La petite dernière* lors de la scène finale où la mère apprend à la pro-

tagoniste «à cuisiner des madeleines» (Daas 2020, 208), ainsi que plus explicitement dans *Monique s'évade*, où le protagoniste arrive à «amica-liser la relation avec sa mère» (Louis 2024, 137).

Par conséquent, le film de Xavier Dolan s'inscrit dans une nouvelle vague des récits personnels et autothéoriques où les aspects théoriques et fictionnels se superposent. La vérité autobiographique devient floue, elle se mêle avec les théorisations individuelles et c'est bien là où se situe le premier long-métrage de Xavier Dolan : dans l'espace vague entre le soi, la théorie et la fiction.

Bibliographie

- Arsenault, Marie-Louise (2016) : « La lettre qui a inspiré le film J'ai tué ma mère de Xavier Dolan », in : *Plus on est de fous, plus on lit!* (Podcast sur Radio-Canada), <https://ici.radio-canada.ca/info/videos/1-7431993/lettre-qui-a-inspire-film-j-ai-tue-ma-mere-xavier-dolan> [30.06.2025].
- Bourdeau, Loïc (2019) : « Politics and Motherhood in Xavier Dolan's J'ai Tué Ma Mère and Mommy », in : id. (dir.) : *Horrible Mothers: Representations across Francophone North America*, Lincoln : University of Nebraska Press, 169-194.
- Brostoff, Alex (2021) : « An Autotheory of Intertextual Kinship: Ambivalent Bodies in the Work of Maggie Nelson and Paul B. Preciado », in : *Synthesis* 14, 91-115, <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/synthesis/article/view/32413> [30.06.2025].
- Chastain, Jessica (2015) : « Xavier Dolan », in : *Interview*, <https://www.interviewmagazine.com/film/xavier-dolan-1?> [30.06.2025].
- Clare, Ralphe (2020) : « Becoming Autotheory », in : *Arizona Quarterly* 76.1, 85-107.
- Daas, Fatima (2020) : *La petite dernière*, Paris : Noir sur blanc.
- De Lauretis, Teresa (2011) : « Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future », in : *GLQ* 17.2-3, 243-263.
- Dolan, Xavier (2009) : *J'ai tué ma mère*, Canada : Mifilifilms.
- Dolan, Xavier (2014) : *Mommy*, Canada : Metafilms.

- Fournier, Lauren (2021) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- Jacobs, Amber (2007) : *On matricide. Myth, Psychoanalysis, and the Law of the Mother*, New York : Columbia University Press.
- Louis, Édouard (2018) : *Qui a tué mon père*, Paris : Seuil.
- Louis, Édouard (2024) : *Monique s'évade*, Paris : Seuil.
- Lussier, Marc-André (2019) : « J'ai tué ma mère à 10 ans », in : *La Presse*, <https://www.lapresse.ca/cinema/201904/01/01-5220356-jai-tue-ma-mere-a-10-ans.php> [30.06.2025].
- Mayer, Christoph Oliver (2024) : « La mère victime comme lacune théorique de l'émancipation. Combats et métamorphoses d'une femme (2021) d'Édouard Louis », in : Hertrampf, Marina Ortrud M. (dir.) : *Mater Genetrix. Les images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française*, Berlin/Boston : De Gruyter, 123-134.
- Nelson, Maggie (2018) : *Les Argonautes*, Paris : Seuil.
- Preciado, Paul B. (2008) : *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris : Grasset.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1993) : *Tendencies*, Durham/Londres : Duke University Press.
- Sehler, Toni Ricco (2024) : « Les mères queer du Temps perdu : Concepts alternatifs de maternité chez Marcel Proust », in : Hertrampf, Marina Ortrud M. (dir.) : *Mater Genetrix. Les images de la mère dans la littérature contemporaine d'expression française*, Berlin/Boston : De Gruyter, 15-33.
- Wiegman, Robyn (2020) : « Introduction : Autotheory Theory », in : *Arizona Quarterly* 76.1, 1-14.

