En eaux troubles : la relation mère-fille dans l'œuvre d'Irène Némirovsky

Maya SEMAAN, Université McMaster

Irène Némirovsky amorce sa carrière littéraire en publiant son premier chef d'œuvre *David Golder* en 1929. La scène littéraire française connaît dans ces années folles une phase d'effervescence et d'ébullition, mais peu de noms féminins sont retenus à part Colette ou Marguerite Yourcenar. Némirovsky arrive sur cette scène et insuffle un goût d'exotisme et de renouveau dans la littérature féminine. La critique moderne s'est contentée d'analyser le côté historique et mémoriel de *Suite française* tout en négligeant l'apport de Némirovsky aux revendications féministes. Dès le début de sa carrière avec la publication de *L'ennemie*, jusqu'au dernier manuscrit, *Chaleur du sang*, Némirovsky n'a cessé de questionner la construction sociale idéalisée de la figure de la mère, de l'amour maternel et de la relation mère-fille, avec pour gageure, une écriture iconoclaste, scandaleuse et irrévérencieuse. Mon hypothèse est que la quête littéraire de Némirovsky est liée à sa situation par rapport à la figure maternelle et que son identité d'écrivaine passe forcément par cette relation qui se résume par le rejet de cette figure. La démarche de Némirovsky s'inscrit donc dans les premiers stades du féminisme ou le pré-féminisme qui préconisait aux romancières de se débarrasser, symboliquement parlant, de « l'Ange au foyer » pour accéder à l'écriture. Comme le théorisait Virginia Woolf dans « Professions for Women » : « Killing the Angel in the house was part of the occupation of the woman writer »¹. La spécificité de cette littérature moderniste au féminin serait la centralité d'une intrigue basée sur la récurrence des leitmotivs de la perte irrémédiable de la mère, des tourments de la séparation initiale et de l'oscillation de la fille entre les ressentiments de colère et du désir de rapprochement avec la figure maternelle.

Angela Kershaw, qui a analysé la réception de l'œuvre de Némirovsky, estime que les représentations de la femme chez l'auteure sont traditionnelles puisque les femmes occupent des rôles typiques sous le patriarcat, ceux d'épouse, d'amante, de mère ou de fille². De même, Martina Stemberger dans son article, « Selling Gender : An Alternative View of Prostitution in Three French Novels of the *entre-deux-guerres* » (606), juge les héroïnes de Némirovsky inférieures à celles de Colette puisqu'elles ne sont pas économiquement indépendantes, et que leur survie économique dépend de leur attractivité sexuelle ou de la bonne volonté de leurs maris ou de leurs

amants. Cependant, une lecture approfondie du corpus éclectique de Némirovsky révèle une autre vérité et une autre dimension de son écriture. Némirovsky a en réalité défié les valeurs bourgeoises et les conventions de la société française de l'entre-deux-guerres, elle a contesté l'image de la femme que l'Église et l'État prônaient. Elle débattait des conflits conjugaux et mettait en question le mariage bourgeois. Son écriture préfigurait la lutte féministe des années soixante, à savoir, la recherche d'une identité en dehors du couple et du mariage. À travers ses diverses représentations de la femme, Némirovsky a subverti et renversé le mythe de la glorification de la maternité. C'est avec son deuxième roman, *L'ennemie*³, que s'amorce la dialectique de la relation trouble avec la mère, et contient des avatars de personnages féminins différents des romans ultérieurs, comme *Le bal* (1930) et *David Golder* (1929), pour aboutir au *Vin de solitude* publié en 1935 et *Jézabel* en 1936. *Le vin de solitude* est un roman clé qu'on pourrait décrire non pas comme une autobiographie, selon les théories de Philippe Lejeune, mais telle une fiction autobiographique, écrite par Némirovsky après la mort de son père Léon, quand la rupture avec la mère fut officielle et que l'auteure n'avait plus le souci de ménager les sentiments ou la fierté paternelle.

Le rapport-mère fille selon la psychanalyse

Si les féministes des années soixante-dix, comme Marianne Hirsch, Nancy Chodorow, Adrienne Rich discréditent la plupart des théories de Sigmund Freud, elles retiennent par contre la découverte par Freud du stade du Pré-Œdipe chez l'enfant. Marianne Hirsch⁴ explique que Freud était troublé en découvrant un lien primordial qui lie la fille à sa mère et qui précède le stade de l'Œdipe classique. Freud déclare ce stade primaire le Pré-Œdipe, tout en constatant que sa caractéristique principale est un attachement indéfectible à la figure maternelle. Cette nouvelle découverte par Freud le pousse à réviser le parallèle qu'il avait précédemment établi entre le développement de la sexualité féminine et celui de la sexualité masculine. Qui plus est, pour justifier la révision de sa théorie de la sexualité féminine, Freud offre une comparaison puisée dans la culture grecque. Il compare la découverte du stade préœdipien, qui cimente le lien entre la mère et la fille avant l'avènement d'autres pulsions libidinales, à la découverte de l'existence de la civilisation minéo-mycénienne qui a bien devancé l'existence de la civilisation grecque. En outre, Freud constate que cet attachement inébranlable à la figure maternelle n'est point passager mais persiste au-delà de l'Œdipe et n'est jamais supplanté par l'attachement au père, ce qui complique

pour lui la théorie de la sexualité féminine. Il affirme aussi que l'importance de cette phase préœdipienne serait plus grande chez la fille que chez le garçon.

Dans le stade du Pré-Œdipe, certains psychologues, telle Signe Hammer, décrivent un état de symbiose et de fusionnement qui existe entre l'enfant et sa mère. L'enfant est en fusionnement complet avec la mère et ne différencie pas les frontières entre son être et celui de la mère, il croit qu'il fait partie littéralement du corps maternel. Ce stade dure approximativement les six premiers mois de la vie d'un enfant, et, à partir de cet âge jusqu'à l'âge de trois ans, il commence à développer une conscience de son être, de l'existence de son soi comme entité différente et séparée de la figure maternelle. Ainsi, l'enfant commence à se différencier et à se séparer de sa mère. Cependant, Hammer estime que pour une fille, la séparation avec la mère reste problématique et floue. Une fille arrive difficilement à se différencier et à se séparer de sa mère. Le résultat, selon Hammer, affecte la formation de l'identité féminine qui sera façonnée à partir de ce fusionnement primaire avec la mère (15-16).

La représentation de la figure maternelle dans l'œuvre de Némirovsky

Volages, vaniteuses, adultères, ogresses, mortifères, les mères chez Némirovsky sont plus proches de Médée que de l'image idéale de la mère véhiculée par le patriarcat : celle de la femme au foyer, de la mère reflet de la Vierge Marie, incarnation de la pureté asexuelle, de l'amour et de l'abnégation. Les figures maternelles de Némirovsky renversent la dichotomie établie par Proudhon au dix-neuvième siècle : « ménagère ou courtisane⁵ », pour se tailler une identité autre : celle de la mère sexuelle qui revendique le droit de s'exprimer et de vivre sa propre sexualité, comme l'avoue Bella dans *Le vin de solitude* : « je n'étais pas née pour être une bourgeoise placide, satisfaite, entre son mari et son enfant » (16). Némirovsky excelle dans le portrait de ces mères égoïstes qui sont « plus femmes que mères »⁶ (Eliacheff et Heinich 70), celles qui nouent des relations avec des amants en excluant leur propres filles de leur place légitime dans l'affect maternel. Avec ces mères, on constate que l'inimitié, l'exclusion et la rivalité deviendront les caractéristiques du rapport mère-fille. En revanche, la fille adolescente devenue le tiers exclu, grandit en beauté et entrave la liberté de la mère en se métamorphosant en rivale qui vole à la mère l'attention et l'adulation des hommes. La fille dérobe ainsi à la mère ses dernières illusions de jeunesse et de beauté. Citons l'exemple d'Hélène, l'adolescente dans *Le vin de solitude*, qui lance à sa mère l'accusation suivante : « c'est un crime de mettre des enfants au monde et de ne pas leur

donner une miette, un atome d'amour⁷ » (187). Les crimes dont parle Némirovsky sont présents la plupart du temps sous forme de négligence, de cruauté verbale, d'exclusion ou d'abandon : dans *Le bal*, Rosine Kampf interdit à sa fille de se présenter au premier bal organisé par ses parents dans l'espoir de proclamer leur ascension sociale. Dans *Chaleur du sang* (2007)⁸, Brigitte, fille illégitime née d'une aventure passagère, est abandonnée pour vivre avec sa tante, alors que la mère refait sa vie, épouse l'homme qu'elle aime et élève ses enfants légitimes sous les regards jaloux de la fille oubliée. Ailleurs, le crime est un infanticide comme dans *L'ennemie*, où Francine néglige tellement ses filles que la petite Michette se brûle à mort avec l'eau bouillante de la lessive. Mais la plus cruelle des mères ogresses serait Gladys Eysenach dans *Jézabel*⁹, une figure maternelle qui nous rappelle aussi la *Genitrix* de François Mauriac. Gladys refuse d'alerter le médecin de famille quand sa fille accouche dans le secret. La fille meurt et son enfant est abandonné dans une famille à la campagne. Ces images de cruauté et de maltraitance maternelle opèrent une destitution idéologique de l'idole maternelle placée sur son socle. Qui plus est, la plume caustique de Némirovsky ne se contente pas d'accuser les Médées modernes, puisqu'elle n'épargne non plus les génitrices qui semblent nourricières et protectrices au premier abord.

Dans une nouvelle intitulée « L'ogresse », publiée par Némirovsky sous pseudonyme en 1941, Némirovsky s'attaque à un autre aspect de la figure maternelle, celle de la mère consumée par l'amour filial. Pour une fois, Némirovsky déroge à la règle des « plus femmes que mères » pour dresser le portrait de la mère envahissante et dévoratrice, celle qu'on peut qualifier par le terme emprunté à Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich de « plus mère que femme » (51). Il s'agit dans cette nouvelle d'une mère ambitieuse qui sacrifie non seulement le bonheur mais la vie de sa fille dans la poursuite de ses rêves artistiques frustrés. La mère dans ces cas-là exerce une forme d'« emprise de violence »¹⁰ sur sa fille qui devient un simple pion sur l'échiquier de l'abus narcissique maternel. Le père du narrateur présume judicieusement que certaines mères qui s'investissent exclusivement dans la vie de leur enfant au détriment de tout autre tiers (le père ou l'amant), tout en projetant sur leurs filles le fardeau d'accomplir leurs rêves contrariés, se transforment en mères anthropophages : « Il n'y a rien de plus dangereux qu'un désir insatisfait de femme. Elle s'arrangera pour que ses enfants mangent jusqu'à satiété les fruits qui lui ont été refusés et tant pis si ses fruits leur font mal : elle leur fera avaler la peau, la pulpe, le noyau, tout, jusqu'à ce qu'ils étouffent. » (« L'ogresse » 362). Comme je viens de le montrer, la figure maternelle sous ses différents avatars dans l'œuvre némirovskienne, fourbit des armes

psychologiques diverses dans la relation avec la fille. L'image d'Épinal de ce rapport familial est sempiternellement contestée dans l'œuvre de Némirovsky.

Le « théâtre »¹¹ de la sexualité maternelle, la mère sexuelle et transgressive

Un socle fondamental de la relation mère-fille chez Némirovsky est la découverte de la sexualité de la mère par la fille. Ce n'est pas l'éveil sexuel de la fille adolescente qui est troublant, comme le veut la tradition littéraire, par exemple dans *Le blé en herbe* (1923) de Colette, mais la découverte d'une sexualité transgressive, celle d'une mère non seulement sexuelle mais aussi adultère. Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, les biographes de Némirovsky, se posent la question suivante : « [e]t si l'œuvre d'Irène Némirovsky reposait tout entière sur un aveu réprimé » ? Cet aveu réprimé serait la découverte de la transgression sexuelle de sa mère Fanny, alors qu'Irène avait seulement douze ans, aveu qu'elle a essayé de communiquer à son père Léon, qui, aveuglé par son amour pour Fanny, refusa même d'écouter. Un survol rapide des romans de mon corpus laisse entrevoir une figure maternelle sexuelle et transgressive qui est essentielle à la trame narrative. L'agencement narratif même de ces romans est fondé, en grande partie, sur la figure de la mère sexuée. Les héroïnes adolescentes de Némirovsky sont taraudées par la transgression sexuelle de la mère, une problématique que Némirovsky ne cesse d'exploiter et de représenter dans un dédoublement de personnages et de scénarios qui se dénouent presque toujours en tragédie. Si on examine de près les figures maternelles comme Gladys, Bella, Hélène Énard, Francine, Mme Kampf, on observe des personnages féminins qui sont obnubilés par la recherche du plaisir, la séduction et la jouissance. Leurs passions poussées à leur paroxysme mènent à la souffrance, au malheur de leur fille.

Némirovsky réinterprète la scène primitive de Freud (scène réelle ou fantasmatique) dans deux de ses romans : *L'ennemie* et *Le vin de solitude*. Françoise Couchard observe qu'un « des pouvoirs de la mère est la détention de secrets, et c'est en partie autour du secret que se nouera la relation d'emprise des mères sur les filles : ils portent sur la sexualité et sur les rapports entre les sexes¹² ». Qui plus est, les mères de Némirovsky proposent un véritable « théâtre » de leur sexualité. La scène primitive, fantasmatique ou réelle, peut signifier non seulement une rencontre sexuelle mais des signes de rapprochement entre le couple tels des signes de tendresse que l'enfant peut interpréter comme une scène primitive, par exemple des bruits ou des murmures dans la chambre parentale qui indiquent une rencontre sexuelle.

Dans son ouvrage *Écriture et psychanalyse*, Jacqueline Harpman explique la scène primitive à la lumière des nouvelles découvertes psychanalytiques qui ont beaucoup évolué depuis les premiers tâtonnements de Freud. Ce dernier avait d'abord théorisé que la scène primitive, analysée dans « L'homme aux loups »¹³, correspondait à la scène où l'enfant assiste au coït des parents (coït réel ou fantasmatique). Toutefois Harpman affirme que la scène primitive n'a nul besoin d'avoir une connotation ou un caractère strictement sexuel pour que l'enfant ressente de la jalousie ou l'exclusion. En d'autres termes, toute bonne chose qui met l'enfant dans la position de spectateur et non de participant aux activités du couple parental, revêt forcément l'investissement affectif négatif de la scène primitive. Dès lors que l'enfant se retrouve le tiers-exclu dans le couple parental, il se confronte à une situation d'exclusion et donc de jalousie, et se considère banni de tout ce qui est jouissance entre père et mère. La dyade idyllique du Préœdipe, qui est la symbiose fusionnelle entre l'enfant et sa mère, disparaîtrait pour laisser la place au triangle mère-père-enfant, donc dans le domaine de l'Œdipe et des affects attachés au triangle œdipien. La situation chez les personnages filles de Némirovsky est dédoublée d'un autre aspect transgressif puisque le triangle mère-père-fille est reconfiguré par le triangle mère-amant-fille, et les protagonistes se sentent exclues non du couple parental seulement, mais aussi du couple mère-amant.

Dans *Le vin de solitude*, Hélène est troublée par la découverte d'une chemise de nuit chiffonnée qui exhalait un parfum mystérieux. Elle se souvient :

L'étoffe était déchirée en plusieurs endroits ; une main, lourde et forte sans doute, avait tiré sur l'épaulette de dentelles, et le ruban ne tenait que par quelques fils de soie. Il s'en dégageait une odeur étrange, où se mêlaient le parfum haï de sa mère, un relent de tabac et une odeur plus riche, plus chaleureuse qu'Hélène ne pouvait deviner ni reconnaître, mais qu'elle respirait avec étonnement, avec malaise, une sorte de sauvage pudeur. (55)

De même, Gabri fait la même découverte dans *L'ennemie*, quand elle retrouve avec sa petite sœur une chemise en soie. Gabri observe silencieusement que la chemise était :

toute tiède encore, et souple et froissée... Oh ! froissée comme par une main impatiente, la même sans doute qui avait déchiré la dentelle et fait craquer l'épaulette de rubans... Et, de ce petit bout d'étoffe, une odeur singulière émanait qui rappelait le parfum familial de petite mère, mêlé à un autre plus secret, plus fort... (262)

On remarque que la « scène » interdite est vue par des filles pubescentes, puis rapportée bien plus tard par le narrateur adulte. La diffraction temporelle entre le souvenir et le temps de la narration

n'amortit pas l'impact de cette scène sur la psyché enfantine. Certes, la compréhension de la scène primitive par l'enfant est graduelle, et s'effectue après coup et au fur et à mesure que la fille acquiert une connaissance de la vie sexuelle. Néanmoins, cette réminiscence est toujours associée à un sentiment d'horreur qui laisse des séquelles psychiques indélébiles (Robert 310), puisqu'il y a suggestion d'appétits sexuels effrénés, voire d'une certaine bestialité. Notons que le voyeurisme de l'enfant est reproduit par le narrateur au moyen d'imagerie sensorielle et un vocabulaire impressionnant qui conjurent la violence. Les chemises en soie (évoquant la douceur et la sensualité de la mère) sont déchirées par des mains lourdes, fortes et impatientes ; et le parfum qui s'en dégage est semblable à une odeur musquée et mystérieuse, une senteur bestiale qui entremêle le corps maternel à un autre corps étranger. L'angoisse du voyeur est décuplée par la peur et la culpabilité, car l'enfant perçoit la mère comme une proie ou une victime consentante à un acte révoltant, et lui tel un « voyeur subjugué » au « viol sauvage de la chair » auquel il doit sa propre existence (Robert 312).

Dans l'univers romanesque de Némirovsky, ses protagonistes pubescentes sont confrontées à des scènes primitives réelles et fantasmatiques mais qui sont lourdes de conséquences. Gabri et Hélène découvrent la chemise de soie dans l'absence prolongée du père hors du foyer. Pour les deux filles, cette confrontation à la sexualité de la mère est doublement troublante par le simple fait que la scène primitive se passe non pas entre le couple parental mais entre la mère et l'amant. La sexualité maternelle est inquiétante pour la fille car la mère affiche un désir et une jouissance sexuelle sans vergogne, et qu'elle forme un autre triangle de jouissance, non pas avec le père mais un avec un autre tiers, avec un amant.

Ainsi, par sa sexualité, la mère chez Némirovsky exerce une « emprise » (Couchard) de domination sur la fille puisque c'est elle qui détient le secret de la sexualité et de la jouissance qu'elle garde bien de ne pas partager avec sa fille. Cette dernière est alors tourmentée par des affects d'exclusion (elle est exclue de la jouissance parentale et de la jouissance mère-amant), des sentiments d'envie et par une jalousie possessive décuplée par une rivalité avec la mère. Retenons les pensées de Gabri après la découverte des ébats amoureux entre sa mère et son amant : « Elle n'était pas le moins du monde surprise : depuis longtemps, elle se doutait de la liaison de sa mère. Mais d'avoir vu, de ses yeux vu, elle se sentait troublée, salie : en même temps une jalousie envieuse, inavouable, la troublait. Ah ! quand donc serait-elle aimée enfin, elle-aussi ? » (283).

Un autre aspect à considérer aussi serait la répétition de la scène primitive dans *L'ennemie* et dans *Le vin de solitude*. Ce n'est pas un pur hasard que Némirovsky répète à trois reprises l'écriture de cette scène dans les deux textes, puisqu'à travers cette stratégie narrative et cette compulsion de répétition elle force le lecteur à poser la question de la légitimité des enfants dans ces familles dysfonctionnelles.

Le spectre de la bâtardise

Le spectre de la bâtardise plane sur plusieurs héroïnes némirovskiennes (Joyce dans *David Golder*, Hélène dans *Le vin de solitude* et Brigitte Declos dans *Chaleur du sang*). Pour une époque conservatrice et dans une société traditionnelle, qu'elle soit russe ou française et qui subit sans rechigner les doctes de l'Église catholique, la question de la légitimité des enfants était une composante essentielle au bonheur et à la stabilité de la famille bourgeoise. Rappelons que les doctrines catholiques sanctifient le lien du mariage et l'inviolabilité du couple en insistant sur le caractère sacré du mariage. Le mariage étant pour eux une représentation de la relation entre le Christ et l'Église et cette dernière étant considérée comme l'épouse spirituelle du Christ. Pour Némirovsky, la sexualité transgressive de la mère est terrifiante non parce qu'elle enfreint aux commandements de l'Église mais parce qu'elle met en doute la légitimité des enfants. Notons une scène de *Le vin de solitude* qui n'échappe pas à la mémoire ni à la perspicacité de la protagoniste. En visite chez une famille russe voisine, Hélène est introduite au salon avec sa gouvernante pour saluer les adultes et le dialogue suivant s'ensuit :

Mme Manassé murmura :

--- Elle a de beaux yeux.

--- Elle ressemble à son père ; il n'y a rien à dire ! dit une voix avec regret.

--- Oh ! ma chère...

--- Eh bien, quoi ! ce sont des choses qui arrivent. Mais je connais quelqu'un qui toujours eu de la chance...

--- Ivan Ivanitch, mauvaise langue, taisez-vous donc ! dit Mme Manassé avec un rire et un regard coulé vers Hélène qui signifiait :

--- L'enfant va comprendre... L'enfant n'est pas coupable... (62).

Donc le « théâtre » de la sexualité maternelle transgressive, menace la fabrique de la famille et l'identité des filles. Le doute et la honte de la bâtardise mine la relation entre mère et fille et ajoute de l'huile au feu de la haine et du ressentiment qu'elles éprouvent envers leur mère.

Fantasmes de vengeance

Le désir de vengeance chez les adolescentes de Némirovsky devient non seulement une compensation à la cruauté maternelle mais un rite d'initiation au monde adulte, aux coulisses du pouvoir au féminin. La vengeance pour ces filles est centrée surtout sur la fixation d'arracher son amant à la mère. Le seul moyen de faire souffrir la mère, de se venger de sa négligence, serait de lui voler son amant et par là de détruire ses derniers vestiges de jeunesse et de pouvoir de séduction. Lynn Higgins remarque judicieusement que les filles chez Némirovsky partagent des dénominateurs communs comme la rébellion, l'autodérision qui tourne presque à la haine de soi, et qu'elles sont obsédées par les idées de revanche et de suicide : « [...] her numerous fictional daughters live in terror of coming to resemble their mothers. In addition, these daughters share a defiant self-deprecation that veers toward self-hatred and fantasies of revenge and suicide » (56). La punition en fantasme est dédoublée d'une exécution symbolique, comme le voit Philipponnat, puisque à chaque fois la fille arrache à la mère les derniers vestiges de sa jeunesse et la renvoie « à ses rides, à son fard, à sa mort » (Némirovsky, *Œuvres*, 355). La vengeance des filles négligées chez Némirovsky est exécutée selon une configuration triangulaire, un triangle œdipien complexe dont les trois sommets sont occupés par la mère, par la fille et par l'amant de la mère, car ce dernier accapare l'amour et l'attention dus à l'enfant.

Désir de « l'Autre »

Chaque fois que Némirovsky traite de la relation mère-fille, elle utilise la configuration triangulaire¹⁴. Un exemple de ce triangle complexe se trouve dans *Le vin de solitude*. Hélène désire que Max, le jeune amant de la mère, tombe amoureux d'elle. On note ici la présence du triangle amoureux et du « désir mimétique ou imitatif » selon la théorie que René Girard élabore dans ses ouvrages *Shakespeare, les feux de l'envie* (34) et surtout dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Dans le cadre de son analyse, Girard qualifie le désir mimétique qu'il repère dans les comédies de Shakespeare comme « tributaire du choix des amis, amour par les yeux d'un autre » (11). Si on s'inspire de la logique de Girard, on s'aperçoit que le désir mimétique est tributaire du « choix » et des « yeux » de la mère. La mère est celle qui dicte l'objet du désir et la fille inconsciemment suit le choix maternel. Bella (Francine dans *L'ennemie*) représentent le modèle ou le médiateur du sujet, Hélène (Gabri de *L'ennemie*) sont le sujet qui imite le choix maternel, et l'amant de la mère (Max ou Charles) font l'objet commun du désir. On est pleinement dans la

dialectique du désir puisqu'Hélène et Gabri ont construit leur désir en référence au désir de leur premier objet d'amour et d'identification, elles ont construit à leur insu un désir calqué sur le désir de la mère.

Ce désir « imitatif » forme le soubassement de la rivalité entre mère et fille sans jamais combler les aspirations de la fille. Gabri choisit la mort pour mettre fin à son désir, tandis qu'Hélène, le désir assouvi, n'est pas comblée pour autant, car en se souvenant des baisers de Max, elle se rappelle d'une ombre qu'elle avait vue dans la glace : « un visage lui était apparu, tandis qu'elle se laissait embrasser. Un visage effrayant, voluptueux, triomphant, qui lui avait rappelé dans un éclair les traits de sa mère, jeune... » (*Le vin de solitude* 234). Cette contradiction apparente ou le paradoxe du désir d'Hélène (ou celui de Gabri) n'est pas contradictoire mais compatible avec la logique interne du désir mimétique. En effet, le désir mimétique produit une espèce de « contre-réalité » (Girard 71). La fille atteint l'objectif qu'elle s'est fixé mais dans un effet contraire à l'effet recherché. Son but ultime n'est donc pas d'éliminer la mère du triangle amoureux mais d'éliminer l'amant, le rival à l'amour maternel.

Dans *Chaleur du sang*, on serait tenté de croire que la rivalité se joue entre deux sœurs, Brigitte et Colette, qui se disputent un seul amant, Marc, et que la vengeance de Brigitte serait contre Colette. En réalité, Brigitte ne veut pas éliminer Colette du triangle amoureux avec Marc, mais évincer, inconsciemment bien sûr, la sœur du triangle amoureux avec la mère. Brigitte est jalouse non de la liaison de Colette avec Marc mais de l'amour entre Colette et sa mère, sa vengeance ne tente pas de détruire le bonheur de Colette mais le bonheur paisible de la mère qui l'avait abandonnée. Dans la scène de confrontation et de confession avec sa mère, elle avoue : « Un jour, vous êtes entrée à Coudray avec votre mari et Colette qui était encore petite. Elle pleurait ; elle avait soif. Vous l'avez prise sur vos genoux ; vous l'avez embrassée. Elle avait une si jolie petite robe, une chaîne d'or au cou [...]. Et moi [...] comme j'ai été jalouse. Vous ne m'avez pas regardée [...], simplement, vous m'aviez oubliée » (158). Ce passage est une variante du scénario du triangle œdipien où l'objet du désir n'est ni le père ni l'amant mais la mère elle-même. On n'est plus en présence d'un triangle mais d'un retour à la relation binaire et fusionnelle où l'enfant possédait exclusivement l'objet de son désir. Ce désir de la mère est constaté par différents psychanalystes, Chodorow entre eux, qui qualifie la colère de la fille envers sa mère dans la phase de l'Œdipe et son détournement vers le père telle la colère ou le ressentiment d' « amoureuse

dépitée¹⁵ ». La confrontation entre Brigitte et Hélène Énard en dit long sur l'animosité consciente et inconsciente de la fille à l'égard de sa mère.

La scène que j'ai mentionnée ci-dessus est une répétition d'une autre scène dans *L'ennemie*. Le lecteur se retrouve non en présence d'une mère vaniteuse qui se contemple dans un miroir, comme dans *L'asphyxie* (1946) de Violette Leduc par exemple, mais dans une pulsion scopique, dans un télescopage où le regard maternel et le regard de la fille se croisent. La pulsion scopique signifie l'acte de voir et d'être vu. Dans *L'ennemie*, Gabri qui se faufile dans l'appartement de leur cousin, Charles, pour emprunter des livres défendus dans sa bibliothèque, est abasourdie par la scène suivante : « Elle vit sa mère et Charles. Charles était couché. Le lit était juste en face de la porte. Debout devant le lit, Francine demi-nue se recoiffait, un miroir à la main. Elle lissa sa courte chevelure, puis elle hésita, s'étira, bâilla et, brusquement, elle laissa tomber son miroir qui glissa sur le tapis, et, enjambant le bord du lit, elle se recoucha et éteignit la lumière » (283). Dans ces scènes, il ne s'agit pas d'une femme vaniteuse qui se regarde dans un miroir, mais d'une sorte de perversion où le regard de la mère et de la fille se croisent, où l'amant, qu'il soit nommé Max ou Charles ou Marc, disparaît complètement pour laisser la scène à une mère désirante et à une fille jalouse et dépitée. Nous comprenons alors que le vrai désir de la fille est enfermé dans le « monde des images en miroir » ; et que les hommes, objets du désir, ne sont en fait que des « objets-choses désubjectivés » (Bellemin-Noël 33). Le triangle amoureux se déforme donc et se réformé en une dyade : une relation directe et originelle entre la mère et la fille. On est en présence de « la séduction du regard maternel » selon l'expression d'Edith Vallée. Puisque le regard de la fille ne se détourne ni se détache du regard maternel, au point où son identité est mise en danger : « l'angoisse de se diluer dans l'autre prolonge le désir maternel où la fille fait toujours partie du corps originel [...] » (17).

Remarquons que Gabri détruit le triangle œdipien, non par une fugue romantique avec l'amant mais en se suicidant. Pour éviter de confronter Francine dans la chambre de l'amant, elle se jette par-dessus le balcon et détruit tout vestige de jalousie et de rivalité avec sa mère en se détruisant. Dans *Le vin de solitude*, Hélène refuse en fin de compte d'épouser Max et à ses supplications amoureuses, elle répond : « Non, dit-elle cruellement, je suis contente. Au moins, vous parti, la maison redeviendra digne et propre. Elle est vieille. Elle sera bien forcée maintenant de se contenter de son mari et de son enfant. J'aurai peut-être un jour une mère comme tout le monde. Vous avez fait mon malheur » (252).

Ce fantasme de la fille d'une possession exclusive de la mère se retrouve en filigrane dans chaque relation entre mère et fille. Dans *Le bal*, après avoir exercé sa vengeance contre sa mère, Antoinette se délecte à entendre l'aveu de cette femme frivole : « Ah ! Tiens, je n'ai que toi !... acheva-t-elle tout à coup, je n'ai que toi, ma pauvre petite fille... » (120). Si les filles chez Némirovsky luttent contre la figure maternelle sexuée et la mère désirante, on constate la complexité et l'ambivalence des sentiments de ces filles qui essaient d'établir une identité sexuelle en refusant de s'identifier à l'image maternelle. Philipponnat estime que tout l'effort de Gabri, son grief contre sa mère et son suicide, vise à défaire les liens du sang, de « ce jeu de massacre œdipien », de la malédiction de l'hérédité (Némirovsky, *Œuvres*, 252). Ce que Marianne Hirsch constate dans son analyse de la figure de l'héroïne dans la littérature anglo-saxonne du dix-neuvième siècle et de l'époque moderne pourrait s'appliquer aussi aux adolescentes de Némirovsky : « [...] in conventional nineteenth-century plots of the European and American tradition the fantasy that controls the female family romance is the desire for the heroine's singularity based on a disidentification from the fate of other women, especially mothers » (*Mother/Daughter*, 10).

À partir de cette logique, la figure de la mère deviendra une figure négative, un modèle à ne pas imiter. À la fin du récit qui coïncide avec la mort de son père, Hélène refuse l'offre de mariage de Max et quitte la maison paternelle pour tracer son propre chemin ; un chemin qui l'éloignera des routes traditionnelles du mariage et des enfants puisqu'elle ne répétera pas le cycle vicieux de la mère. On ne peut ici que comparer à nouveau la différence entre Colette et son personnage qui ne cesse de clamer sa filiation et son identification avec la figure maternelle de Sido, puisqu'elle insiste avec fierté, et à trois reprises dans un même paragraphe de *La naissance du jour* : « je suis la fille [...]. Puissé-je n'oublier jamais que je suis la fille d'une telle femme [...] » (20). À l'encontre de Colette et de son personnage littéraire, les filles chez Némirovsky sont animées par un sentiment puissant de matrophobie.

La matrophobie

Rich offre la définition suivante de la matrophobie : « 'Matrophobia' [...] is the fear not of one's mother or of motherhood but of *becoming one's mother* ¹⁶ ». Ce n'est pas donc la peur de la mère ou celle de la maternité, mais la peur de devenir notre mère. Rich étaye la définition de ce terme jusqu'à parler du désir de la fille de « s'épurer ou se sevrer une fois pour toute du servage

(ou esclavage) à la mère, dans le but de s'individualiser et de se libérer ¹⁷». La peur de ressembler à la mère harcèle les protagonistes adolescentes, qui essaient de se désolidariser du destin maternel autant que possible. Mais la matrophobie, tout comme l'amour n'est pas fixe, elle est ambivalente et floue. Les filles sont tiraillées entre la colère, le mépris et un désir de rapprochement. Ainsi, Hélène, dans *Le vin de solitude*, se fustige parce que dans son acte de vengeance elle ressemble à sa mère : « être un loup avide, ce n'est pas difficile et c'est indigne de moi » (235). À travers son monologue intérieur se révèle son déchirement et sa lutte persistante contre le poids de l'hérédité qui pèse sur elle. Elle se désole ainsi : « J'ai passé ma vie à battre contre un sang odieux, mais il est en moi, songea-t-elle en élevant en l'air son bras mince et ambré aux veines apparentes, et si je n'apprends pas à me vaincre, ce sang âcre et maudit sera le plus fort... » (234).

À l'inverse, Brigitte (dans *Chaleur du sang*) est mue par un autre désir que celui de la vengeance, un désir de se rapprocher de sa mère. Elle manifeste cette ambivalence entre le ressentiment et le désir de rapprochement par ses paroles et par ses actes. Dans la scène de confrontation dans le domicile maternel dont elle avait été bannie auparavant, Brigitte laisse entendre qu'elle désire mener la même vie conjugale, paisible et tranquille que celle de sa mère (155). Or, par ses actions quand elle répète le parcours amoureux de la mère, elle épouse, tout comme sa mère avant elle, un vieux et riche paysan et attend patiemment sa mort pour pouvoir enfin épouser son amant. Tout comme les autres filles némirovskiennes, Brigitte a réglé son désir sur celui de sa mère.

Mais si les héroïnes de Némirovsky sont aveugles aux « trébuchements » (Grimbert 238) de l'inconscient et ne comptent pas avec cette logique qui les mène à leur insu, à imiter la trajectoire maternelle, elles choisissent parfois un destin diamétralement opposé au destin maternel. Elles s'engagent dans des chemins qui les éloignent du sentier battu du destin de celles qui étaient leur premier objet d'amour et d'attachement. L'envie de se désidentifier et de se désolidariser du destin des femmes en général et du destin de la mère en particulier est renforcée par une volonté de poursuivre des aspirations et des ambitions artistiques¹⁸. Ainsi le dénouement de ce *Bildungsroman* au féminin qui est *Le vin de solitude* reste nébuleux et incertain. Némirovsky s'éloigne des sentiers battus et des fins si prévisibles qui étaient le sort des héroïnes depuis le roman du dix-huitième siècle. Même le roman de Victor Margueritte, *La garçonne*, qui a choqué le lectorat de l'entre-deux-guerres par les mœurs libertines et la vie sexuelle débridée de son héroïne Monique Lerbier, se clôture par un mariage heureux entre Monique et Georges Blanchet¹⁹. Mais l'héroïne de

Némirovsky échappe à cette destinée restreinte et le roman ne se clôt ni par une chute ni par un *happy ending* mais par une vision presque prophétique : « Elle [Hélène] se leva, et, à ce moment, les nuages s'écartèrent ; entre les piliers de l'Arc de Triomphe le ciel bleu parut et éclaira son chemin » (*Le vin de solitude* 280). Cette révélation de l'Arc de Triomphe évoque une image de liberté, d'émancipation et d'un horizon de possibilités. Hélène dépassera les horizons limités de l'identité féminine liée au foyer, à l'homme et aux enfants, elle aura la liberté de se forger une nouvelle identité, peut-être celle d'artiste ou d'écrivaine.

En conclusion, les protagonistes mères et filles chez Némirovsky changent de nom, de visage et de famille mais le désir et le fantasme restent les mêmes. Un constat s'impose pour clôturer mon analyse et qui est pertinent du point de vue des théories féministes. Premièrement, qu'il s'agit de la bonne mère, la nourricière et la protectrice comme dans le cas de Colette, ou de la mère source de haine comme dans le cas de Némirovsky, elle est avant tout une source d'inspiration. Mais dans les deux instances, la mère est réduite au silence car c'est la fille qui s'empare de sa voix, sans lui donner la chance d'exprimer sa subjectivité. On constate chez Némirovsky que le conflit mère-fille est représenté majoritairement du point de vue de la fille adolescente ou de la très jeune femme. La mère restera l'objet du discours et du désir sans pour autant en être le sujet. Comme le remarque judicieusement Marianne Hirsch : « To speak of the mother, [...] is at once to give voice to her discourse *and* to silence and marginalize her. In repeating the act of speaking *for her* [...] highlights a complex process of identification and distancing, recognition and appropriation » (*Mother Plot*, 16 ; les italiques sont de l'auteure).

Il est compréhensible donc que les critiques féministes pourraient lui rapprocher son aveuglement face à la subjectivité de la mère. Néanmoins, il faut se rappeler que Némirovsky a été assassinée au sommet de sa gloire dans les camps de concentration; et si elle avait survécu à la Shoah, peut-être aurait-elle adouci son portrait du maternel, ou même repensé le lien mère-fille en termes de réparation et de gratitude au sens kleinien. Ceci dit, il est important de souligner que Némirovsky ne déroge qu'une fois à la thématique de la « mauvaise mère », et cela dans la nouvelle intitulée : « Film parlé » (25-94, 1931). Dans un rebondissement ou un revirement de l'intrigue qui caractérise le dénouement de ses nouvelles, Némirovsky disculpe la figure maternelle pour inculper, pour une fois, l'égoïsme et la rancune filiaux.

Cette fois c'est la mère qui sera tyrannisée et malmenée par sa fille. Éliane, qui vit comme prostituée à Paris, cache sa fille en province et essaie de lui donner une vie tranquille et calme loin

des tentations et des turpitudes de sa vie de prostituée. Cependant, Anne rejette la vie monotone de la province et s'installe à Paris tout en condamnant l'abandon et la négligence maternels. On note le défi des conventions sociales des années trente, voire la connotation contestataire des paroles de Némirovsky qui cherche non à choquer son lectorat, mais à l'inciter à remettre en cause le mythe de l'amour et de la dévotion maternelle. Ce ne sont pas les paroles d'Anne qui sont subversives : « [o]n n'a pas le droit d'avoir des enfants pour faire leur malheur » (41), mais l'aveu d'une mère qui révèle à sa fille : « [m]oi aussi, j'ai été coupable autrefois. Combien de fois, quand je te portais, je t'ai souhaité la mort... et après, je t'ai abandonnée, j'aurais dû tout laisser pour toi, travailler. J'aurais dû... Mais la vie est difficile, vois-tu... » (90).

Les héroïnes de Némirovsky choisissent sciemment de légitimer leur rapport à une mère indifférente et de forcer l'attention, par tous les moyens, de celle qui s'évertue à les ignorer. Si l'ensemble de l'œuvre n'entretient pas une relation étroite avec l'hystérie et la folie, domaines de prédilection de la psychanalyse, néanmoins, la famille bourgeoise y est représentée comme un creuset de personnages névrosés et obsédés par des ressentiments de haine, de rivalité et de vengeance. Némirovsky nous a proposé une histoire de la construction de soi, de sa naissance à l'écriture qui constitue un retour à soi pour corriger le passé et se défaire des blessures narcissiques provoquées par la cruauté et la rivalité maternelle. Au meurtre symbolique du Père dans *Totem et tabou*²⁰, théorisé par Freud comme étape inéluctable au développement de la civilisation, Némirovsky propose une nouvelle donne aux romancières de l'entre-deux-guerres : un matricide symbolique pour accéder à l'écriture. De même, il convient de rendre compte de la portée sociologique et politique de l'œuvre dans le contexte de sa production et de sa réception. Soulignons d'abord que Némirovsky vise à un renversement et à une subversion du mythe de la glorification de la maternité. Elle a construit ses revendications féminines peu à peu et par couches successives : d'abord par son refus systématique du mariage comme apogée de la destinée et du bonheur au féminin, ensuite par son rejet du héros romantique et par le questionnement de la famille bourgeoise ; elle a ainsi frayé la voie à d'autres écrivaines qui ont pris la relève pour reconfigurer les relations entre les sexes dans une optique féministe.

Œuvres citées

Bellemin-Noël, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*. Paris : Nathan université, coll. « 128 », 1996.

Colette. *La naissance du jour*. Paris : GF Flammarion, 1984 [1928].

---. *Le blé en herbe*. Paris: Flammarion, 1923.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering, Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley : U of California P, 1978.

Couchard, Françoise. *Emprise et violence maternelles : Étude d'anthropologie psychanalytique*. Paris : Dunod, 1991.

Eliacheff, Caroline et Nathalie Heinich. *Mères-filles, une relation à trois*. Paris : Albin Michel, 2002.

Freud, Sigmund. *Totem & tabou*. Paris : Payot, 1965.

Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.

---. *Shakespeare, les feux de l'envie*. Tr. Bernard Vincent. Paris : Grasset & Fasquelle, 1990.

Grimbert, Philippe. *Avec Freud au quotidien, essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Grasset, 2012.

Hammer, Signe. *Daughters and Mothers, Mothers and Daughters*. New York : Quadrangle, The New York Times, 1975.

Harpman, Jacqueline. *Écriture et psychanalyse*. Bruxelles : Mardaga, 2011.

Higgins, Lynn A. « Némirovsky's *David Golder* : From Novel to Film and Back ». *Yale French Studies* 121 (2012). 54-68.

Hirsch, Marianne. « A Mother's Discourse : Incorporation and Repetition in *La Princesse de Clèves* ». *Yale French Studies*. Feminist Readings: French texts/American contexts, 62 (1981). 67-87.

---. « Mothers and Daughters ». *Signs* 7,1 (automne 1981). 200-222.

---. *The Mother/Daughter Plot, Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indianapolis : Indiana UP, 1989.

Kershaw, Angela. *Before Auschwitz z: Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter- War France*. New York : Routledge, 2010.

Margueritte, Victor. *La garçonne*. Paris : Flammarion, 1922.

Milligan, Jennifer E. *The Forgotten Generation, French Women Writers of the Inter-war Period*. Oxford : Oxford UP, 1996.

Némirovsky, Irène. *Chaleur du sang*. Paris : Denoël, 2007.

---. « Film parlé ». *Les vierges et autres nouvelles*. Paris : Denoël, 2009 [1931]. 25- 94.

---. *Le bal*. Paris : Grasset, 2009 [1930].

---. *L'ennemie. Œuvres complètes*, tome I. Dir. Olivier Philipponnat. Paris : Le livre de poche [LGF], coll. « La Pochothèque », 2011 [1928].

---. *Le vin de solitude*. Paris : Albin Michel, 2009 [1935].

---. « L'ogresse ». *Dimanche et autres nouvelles*. Stock : Le livre de poche, 2000 [1941]. 345-363. Philipponnat, Olivier et Patrick Lienhardt. *La vie d'Irène Némirovsky*. Paris : Grasset & Fasquelle / Denoël, 2007.

Proudon, Pierre J. *Contradictions économiques. La propriété*. Vol II. Paris : Garnier, 1846.

Rich, Adrienne. *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York/ Londres : Norton, 1986 [1976].

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

Stemberger, Martina. « Selling Gender : An Alternative View of Prostitution in Three French Novels of the *entre-deux-guerres* ». *Neophilologus* 92 (2008). 601-615.

Sukenick, Lynn. « Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction ». *Contemporary Literature* 14 (automne 1974).

Vallée, Edith. « Les femmes qui ne veulent pas d'enfant ». *Les cahiers du GRIF Mères-femmes*. Dir. Jacqueline Aubenas et Françoise Collin 17-18 (septembre 1977). 15-24.

Weiss, Jonathan. *Irène Némirovsky : biographie*. Paris : Félin, 2005.

NOTES

¹ « Killing the Angel in the house was part of the occupation of the woman writer ». Citation reprise par Michèle Barrett, dir., *Women and Writing*, 1979. Marianne Hirsch reprend aussi cette hypothèse de Woolf dans son ouvrage *The Mother / Daughter Plot* (94-95).

² Kershaw observe : « [...] the traditionalist representations of gender roles and the lack of any obvious narrative experimentation or self-reflexivity in her fiction meant that, like most other female-authored realist fiction of the inter-war period, her novels were not interesting to feminist critics of the 'second wave' as they developed the idea of *écriture féminine* » (186).

³ *L'ennemie* fut publié aux *Œuvres Libres* en juillet de 1928 sous le pseudonyme de Nerey qui est l'anagramme d'Yrène (Philipponnat, « L'ennemie. Notice », 252, dans Irène Némirovsky, *Œuvres complètes*). Jonathan Weiss voit dans ce récit un « brouillon » des romans à venir (52).

⁴ Les deux articles de Marianne Hirsch à propos de ce sujet sont « A Mother's Discourse : Incorporation and Repetition in *La Princesse de Clèves* » et « Mothers and Daughters ».

⁵ La formule « courtisane ou ménagère » figure dans différents ouvrages de P. J. Proudhon, en premier lieu dans son ouvrage *Contradictions économiques. La propriété* (197). Cette formule a été reprise par James F. McMillan, dans son ouvrage : *Housewife or Harlot : The Place of Women in French Society 1870-1940*.

⁶ Pour emprunter la terminologie de Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich.

⁷ Cette même accusation est reprise par Brigitte Declos dans *Chaleur du sang* qui invective sa mère en lançant : « On vit très bien avec le souvenir d'une mauvaise action, comme vous dites, et même d'un crime. Vous avez bien vécu,

ajouta-t-elle en se tournant vers Hélène [...] –J'appelle un crime : avoir un enfant et l'abandonner. En tout cas, c'est pire que tromper un vieux mari qu'on n'aime pas. Qu'en pensez-vous monsieur Érad ? » (156-157).

⁸ Il s'agit d'un manuscrit et d'un tapuscrit découverts par le biographe de Némirovsky, Olivier Philipponnat, dans les archives de l'IMEC. Ces fonds d'archives qui contiennent une masse de brouillons et de manuscrits étaient mis à l'abri par Némirovsky chez son avocat. Plus tard, ces deux filles Denise Epstein et Élisabeth Gille confieront ces fonds à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine à Caen, en Normandie.

⁹Le titre du roman renvoie à une intertextualité biblique, rappelons que Jézabel était une reine immorale et meurtrière.

¹⁰ Le terme est emprunté à Françoise Couchard.

¹¹ Terme de Françoise Couchard (89).

¹² Citation reprise par Lori Saint-Martin (73).

¹³ « L'Homme aux loups » est une étude de cas exposée dans l'ouvrage de Freud : *Extrait de l'histoire d'une névrose infantile*, publié en 1918 sous le titre allemand *Aus der Geschichte einer Infantilen Neurose*.

¹⁴Entre autres, le triangle amoureux se trouve dans les œuvres suivantes : *L'ennemie*, *Le vin de solitude*, *Chaleur du sang* où le triangle amoureux se joue entre deux sœurs.

¹⁵ La citation de Chodorow est la suivante : « [...] a girl turns to her father in defense, feeling angry, like a rejected lover » (125).

¹⁶ Ce terme a été inventé et utilisé pour la première fois par le poète Lynn Sukenick dans son article sur Doris Lessing (319). Ce terme est développé par Adrienne Rich dans son ouvrage *Of Woman Born, Motherhood as Experience and Institution*.

¹⁷ Ma propre traduction d'Adrienne Rich qui observe que : « the desire to become purged once and for all of our mother's bondage, to become individuated and free » (236).

¹⁸Rappelons que l'entre-deux-guerres a connu une vie littéraire effervescente et une production littéraire abondante par les femmes écrivains. Les critiques comme Nizan et Larnac estiment que durant cette période le nombre de femmes écrivains en France a connu un essor historique sans précédent. La Société des gens de lettres (où Némirovsky était adhérente) dénombrait parmi ses adhérents (en 1937) le total impressionnant de six-cent soixante-et-onze femmes de lettres professionnelles (Milligan 27).

¹⁹ Victor Margueritte, *La garçonne* : « Monique sourit [sic] Mme Blanchet ? ... Un mari, des enfants ? ... Pourquoi pas ? ... » (303).

²⁰ Selon Freud, chaque société est construite sur un régicide et, pour sortir de cette anarchie, il lui faut une sanction, et, en même temps, une réconciliation avec l'image paternelle.