

UFR Lettres, Philosophie et Musique
Département Littérature



« Enfances d'ombre et de lumière »

Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique, L'Amant*

Romain Gary, *La Vie devant soi*

Olivier Bourdeaut, *En attendant Bojangles*

Mémoire présenté par Anaïs Mirouse.

Sous la direction de Madame Sylvie Vignes, Professeur des Universités.

MASTER LETTRES
Année universitaire 2018-2019

Le récit romanesque se fait alors romance généalogique en quête d'un héritage qui ne sera le plus souvent que fabuleusement rêvé. Car ces légendes familiales sont déchirées par les failles, les lacunes, et les manques : la filiation devient incertaine et oblique ; l'héritage prend la forme d'un trésor à jamais enfoui¹.

Sylviane Coyault

¹ Sylviane Coyault, *Le Roman contemporain de la famille*, dans *La Revue des Lettres Modernes*, Série Écritures Contemporaines, n°12, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015, p.9.

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier ma directrice de recherche : Sylvie Vignes, pour sa disponibilité, sa gentillesse et surtout sa grande bienveillance à mon égard. Son aide précieuse ainsi que ses conseils avisés ont grandement participé à la réalisation de ce travail dont le thème me tenait à cœur.

Un grand merci également à ma famille pour m'avoir supportée, soutenue et encouragée.

Sommaire

Introduction

I. Enfances brisées

1. Au commencement : une rupture
2. Des traumatismes au cœur du processus de création littéraire

II. Récits fragmentés

1. Une narration perturbée par les souvenirs ou l'imagination
2. Apprentissage de la vie : d'obstacles en obstacles

III. Pulsions de vie et/ou pulsions de mort ?

1. La mère : personnage Janus
2. Espoir et renoncement

Conclusion

Introduction

L'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur ni paradis perdu, ni toison d'or mais peut-être horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de ma vie pourront trouver leur sens¹.

Georges Perec

Enfance, douce appellation pour définir l'une des périodes les plus importantes de la vie. Une sensation de réconfort saisit l'individu lorsqu'il se remémore les moments de joie qui ont bercé cet âge innocent. Chaque adulte possède en lui cette petite flamme d'insouciance infantile. Qui ne se souvient pas de cette époque où candeur et légèreté régnaient en maître ? La naïveté préserve l'enfant des problèmes existentiels. Mais, au-delà de cette première impression, l'enfance représente un instant-clé dans la construction de l'homme. Indispensable et inévitable, elle délimite la transition entre l'âge tendre et l'âge mur. Elle garantit de ce fait l'épanouissement de l'adulte. On comprend ainsi tout l'enjeu qui se dessine au cours de cette période. Néanmoins, il ne faut pas se montrer trop optimiste car il s'agit là d'une définition idéale et idéalisée. L'enfance n'est pas toujours si douce et peut recéler de terribles souffrances. Perte ou séparation, le deuil ou l'absence d'un être cher se révèle difficile, voire impossible à accepter. Cette thématique fascine et intrigue de nombreux auteurs. Heureuse ou malheureuse, l'enfance constitue une source d'inspiration privilégiée, notamment dans les autobiographies.

Certains écrivains prennent un véritable plaisir à évoquer des récits d'enfance réels ou fictifs. Souvent, ils s'amuse à déformer la réalité à partir de leur propre expérience. La fiction romanesque se mêle à la réalité. Pour d'autres, au contraire, la démarche d'écriture devient vitale. Ils espèrent dépasser les traumatismes de l'enfance au moyen d'une parole libérée. En théorie, ce processus semble plutôt simple et efficace ; pourtant, en pratique, la confrontation avec la mise en mots se révèle complexe. L'émotion et les affects peuvent prendre le dessus et interrompre l'avancée du récit. La mémoire joue des tours et pousse les écrivains à

¹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, 1975.

faire de nombreuses ellipses temporelles. Les récits se construisent et se déconstruisent au rythme des souvenirs et de l'imagination.

À la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle, on assiste au développement des récits d'enfance. Il y a un véritable regain d'intérêt pour cette période, déjà abondamment exploitée par les écrivains des XVIII^e et XIX^e siècles ; des précurseurs de la modernité autobiographique. Dans les *Confessions*, devenues un modèle en matière d'autobiographie, Jean-Jacques Rousseau consacre une grande partie du Livre I à retracer son enfance ; preuve que cette étape de la vie représente un moment-clé que ce genre littéraire ne saurait éluder ou minimiser. Pour Rousseau, cette période correspond à un véritable âge d'or, il vit dans une bulle d'amour, chéri par sa famille :

Mon père, ma tante, ma mie, mes parents, nos amis, nos voisins, tout ce qui m'environnait ne m'obéissait pas à la vérité, mais m'aimait et je les aimais de même¹.

Ces moments de bonheur ne durent qu'un temps puisqu'il est ensuite confié à un maître dont il ne peut supporter l'autorité. D'une enfance heureuse, le curseur se déplace sur une enfance en crise. Un siècle plus tard, Stendhal tente à son tour de saisir ce moi flottant avec son célèbre roman *Vie de Henry Brulard*². Persécuté par l'abbé Raillane, le jeune Henry ne pense qu'à fuir Grenoble en se plongeant à corps perdu dans l'étude des mathématiques. Stendhal s'attarde longuement sur les événements qui ont profondément marqué son enfance. Il y dénonce notamment l'hypocrisie de son père, de sa tante ainsi que celle de son précepteur envers qui il éprouvera par la suite un grand mépris.

Désormais, le récit d'enfance se distingue de l'autobiographie dont il s'est affranchi. En prenant de l'ampleur, il réussit le pari de devenir un genre à part entière dans la littérature. Ce temps des premières fois (premières bêtises, premiers émois, premiers conflits avec les parents) séduit l'écrivain adulte.

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions I* [1782], Livres I à VI, Paris, Garnier Flammarion, 2002, p.35. La date de publication initiale correspond à l'édition dite de Genève.

² Stendhal, *Vie de Henry Brulard* [1913], Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de Poche », 2013.

Dominique Viart écrit à ce propos :

Ressentie comme essentielle, cette période de formation, de découverte, est celle où se détermine une personnalité, où s'accumulent les expériences premières, où s'élabore une vision du monde¹.

Il souligne l'importance capitale de l'enfance dans la construction de la personnalité de l'individu, qui explique pourquoi les écrivains décident de lui accorder autant de considération. La sphère familiale se situe au cœur des préoccupations. Il n'est plus question de cacher ni d'interdire au lecteur l'accès à une intimité souvent dissimulée mais au contraire de le conduire dans les abîmes de l'âme humaine.

Que ce soit Marguerite Duras dans *Un barrage contre le Pacifique*² ou dans *L'Amant*³, Romain Gary dans *La Vie devant soi*⁴ ou encore Olivier Bourdeaut dans *En attendant Bojangles*⁵, tous placent au centre de l'intrigue l'enfant et son cercle familial.

Généralement jusqu'à l'âge de treize ans, on considère un individu comme un enfant ; à partir de quatorze ans, il entre dans l'adolescence ou du moins dans une période transitoire que certains appellent la pré-adolescence. Néanmoins, les frontières entre l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte se révèlent souvent poreuses et variables d'un écrivain à l'autre ou encore d'un psychanalyste à un autre : « Les âges de la vie ont toujours été soumis à un découpage incertain et sujet à variations⁶ » déclare la critique Laura Freyder. Nous avons choisi de prendre la définition de l'enfance au sens large du terme dans la mesure où elle renvoie à une période précédant l'âge adulte⁷. Ajoutons à ce premier indice que « l'idée d'enfance [est] liée

¹ Dominique Viart, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, « La Bibliothèque Bordas », 2005, p.53.

² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique* [1950], Paris, Gallimard, « Folio plus Classiques », Com2005. Nous utiliserons cette édition ainsi que les suivantes nommées ci-dessous. Nous aurons recours à l'abréviation BCP pour désigner cet ouvrage.

³ Marguerite Duras, *L'Amant* [1984], Paris, Les Éditions de Minuit, 2015. Nous utiliserons l'abréviation Amt.

⁴ Romain Gary / Émile Ajar, *La Vie devant soi* [1975], Paris, Mercure de France, « Folio », 2004. Nous privilégierons l'abréviation VS.

⁵ Olivier Bourdeaut, *En attendant Bojangles* [2016], Paris, Gallimard, Folio, 2017. Nous utiliserons l'abréviation EABoj.

⁶ Laura Kreyder, « Invention » in *La passion des petites filles*, Artois Presses Université, « Études littéraires », 2004, p.7.

⁷ Alain Rey, dans *Le Dictionnaire historique de langue française*, Paris, Le Robert, 1997 indique que l'« Enfant » a pris une « valeur générale, qui s'oppose à adulte, [et qui] domine en français moderne », p.1174.

à l'idée de dépendance¹ » comme le précise l'historien Philippe Ariès. Chez Olivier Bourdeaut, le narrateur semble relativement jeune, il a sans doute moins de 10 ans car il va à l'école primaire, mais aucune précision n'est donnée. Dans *La Vie devant soi*, nous apprenons tardivement que Mohammed n'est pas âgé de 10 mais de 14 ans en réalité. Marguerite Duras présente des héroïnes dont l'âge est compris entre 15 et 17 ans au début de l'action mais qui bien sûr évolue au fil de l'intrigue. Ses figures féminines basculent dans l'âge adulte lorsqu'elles connaissent « l'expérience² » autrement dit leur première relation sexuelle. Cependant, les expériences physiques ne constituent pas les seuls critères du passage à l'âge adulte. En effet, certains drames peuvent les pousser psychologiquement à adopter le comportement d'un adulte alors qu'ils ne sont encore que des enfants.

Les deux romans de Marguerite Duras se spécialisent dans des récits à forte teneur autobiographique même si cet aspect n'est pas nécessairement revendiqué. Le point de départ s'établit dans son expérience personnelle à laquelle elle ajoute des éléments fictionnels. L'écrivaine, de son vrai nom Marguerite Donnadiou naît en 1914 dans une ville au nord de Saïgon et meurt en 1996 à Paris. Elle puise son inspiration dans son enfance en Indochine Française. Période à la fois bercée par la tranquillité du fleuve Mékong mais également par la lutte acharnée de sa mère qui tente en vain de cultiver une parcelle de terre. Ce combat qu'elle mène contre le Pacifique est bien-sûr perdu d'avance. La figure maternelle dont les crises rythment le quotidien, symbolise pourtant le personnage autour duquel se cristallise l'intégralité du récit. Alors qu'elle n'a que quatre ans, le père de l'écrivaine meurt en 1918. Marguerite Duras s'attache à décrire cette époque douloureuse : entre un père disparu et une mère en proie à la folie.

En revanche, Olivier Bourdeaut laisse libre cours à son imagination et nous plonge dans un univers totalement fantaisiste. La fiction prend le dessus sur la réalité. Né en 1980 et aujourd'hui âgé de trente-huit ans, rien ne destinait pourtant l'ancien cancre au succès.

La démarche de Romain Gary est quant à elle plus ambiguë. En effet, *La Vie devant soi* retrace la jeunesse du petit Momo, personnage totalement inventé. Cependant, à y regarder de plus près, le lecteur voit se dessiner des éléments

¹ Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1973, p.44.

² Amt, p.15.

biographiques déjà repérés dans *La Promesse de l'aube*¹. Il retrace son enfance russe, polonaise puis française. Romain Gary est son pseudonyme de résistant. De son vrai nom Roman Kacew, il naît en 1914 en Russie et se suicide en 1980. Engagé dans la Seconde Guerre mondiale en tant qu'aviateur, il se fait remarquer par son courage. Homme politique par la suite, il est très impliqué pour sa patrie d'accueil la France. Une nouvelle fois, la mère est au centre des préoccupations et l'écrivain « fait le portrait, avec un inoubliable talent, du personnage central de sa vie qu'est sa mère, femme passionnée et flamboyante, idéaliste et exigeante² ».

Il semble donc pertinent de remarquer les différences génériques qui apparaissent au sein de ces quatre œuvres. Des fictions peu vraisemblables mais qui s'appuient sur des problèmes de société ou des maladies côtoient des romans qui allient imaginaire et autobiographie.

Au-delà des différences, ce corpus présente de nombreux points communs. La narration est prise en charge par un enfant ou un adolescent et l'intrigue est centrée autour du noyau familial. La figure de la mère occupe également une place importante : présente ou absente, elle est au cœur du développement et de la construction des protagonistes. Surprotectrice ou non, elle se révèle parfois nocive pour ses enfants. L'histoire s'intègre dans un contexte le plus souvent tragique (guerre, abandon, pauvreté). Dans *Un barrage contre le Pacifique*, la mère et ses deux enfants (Joseph et Suzanne), colons en Indochine française, vivent dans la misère et sont constamment en recherche d'argent. Ils pensaient mener une vie meilleure loin de la France, mais ils se retrouvent victimes du système colonial. La lutte acharnée de la mère contre l'océan dénonce le tragique de l'existence. *L'Amant* reprend à quelques exceptions près le matériau romanesque présent dans *Un barrage contre le Pacifique*. La narratrice de quinze ans et demi fait le récit de son adolescence en Indochine Française. Ses tenues légères et provocantes attirent le regard des hommes. Très vite, elle débute une relation avec un riche Chinois. Les conflits avec sa mère ne cessent de s'aggraver : la violence et la maladie prennent le dessus sur l'amour. *La Vie devant soi* peint l'enfance de Mohammed, un jeune garçon abandonné par ses parents et placé chez une vieille dame qu'on appelle Madame Rosa. Mohammed souffre énormément de l'absence de sa mère et multiplie les

¹ Romain Gary, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, « Folio », 2002. Nous privilégions l'abréviation PA pour évoquer cet ouvrage.

² Jérôme Garcin, « GARY Romain », dans *Encyclopedia Universalis, Dictionnaire de la littérature française, XX^e siècle*, Albin Michel, 2010, p.311.

stratagèmes dans le but de la faire revenir. Néanmoins, ses tentatives se soldent par des échecs et il abandonne tout espoir de la retrouver. Même si Madame Rosa prend soin de lui comme de son propre fils, il est livré à lui-même et se sent très seul, d'autant que la vieille dame est très malade. Les protagonistes réels ou fictifs font face à une expérience douloureuse.

Et pourtant, alors qu'on ne s'y attendrait pas, le traitement est plutôt lumineux. Dans *L'Amant*, la relation interdite entre l'héroïne et le riche Chinois s'apparente à de la prostitution, mais elle est également l'origine de l'émancipation de la jeune femme : libération d'une mère nocive, libération d'une société régie par des codes anciens. Cette relation lui permet de grandir et constitue une transition importante vers l'âge adulte. Le regard porté sur cette période n'est donc pas si négatif. *La Vie devant soi* allie amour et humour sur fond de misère. Le point de vue naïf de l'enfant favorise cette approche. L'ironie ainsi qu'un certain détachement par rapport aux faits vécus permettent aux personnages d'appréhender leur malheur d'une autre manière. L'espoir les aide à ne pas baisser les bras.

Comment ces drames familiaux bénéficient-ils d'un traitement lumineux ? Grâce à cette approche, l'écrivain parvient-il à s'affranchir d'un passé douloureux ou reste-t-il prisonnier de ses démons ?

Tout d'abord, il semble pertinent de s'intéresser aux enfances brisées. Pour commencer, nous adopterons une vue d'ensemble sur le contexte littéraire. Les intrigues se cristallisent autour de la notion de rupture. La division se comprend aussi bien au niveau de la famille que de l'individu lui-même. Les traumatismes participent activement à la création littéraire. Aussi ces enfances morcelées ne peuvent-elles donner naissance qu'à des récits fragmentés et c'est ce que nous allons étudier dans un second temps. Le regard naïf de l'enfant nous ouvre les portes d'un monde à l'envers où la temporalité se déforme au rythme des souvenirs et de l'imagination. La syntaxe révèle toute sa dualité : entre style oral et style poétique. Ces romans d'apprentissage réhabilitent les exclus et renversent les valeurs traditionnelles de la société. Enfin, toutes ces ambivalences se traduisent notamment dans la pulsion de vie et la pulsion de mort, intimement liées. Cette thématique fera l'objet d'une troisième partie. La mère réunit à elle seule toute la puissance de ces deux forces, édifiatrice pour l'une et dévastatrice pour l'autre. Entre espoir et renoncement, quel bilan retenir de ces œuvres ?

I. Enfances brisées

1. Au commencement : une rupture

Raconter, c'est donc se souvenir, revivre¹.

Werneck Angelica

Tout d'abord, rappelons que ces destins tragiques s'inscrivent dans un contexte fortement perturbé. Des événements historiques douloureux viennent mettre à l'épreuve les populations. Les désillusions des guerres ont développé une profonde amertume chez les écrivains qui n'hésitent plus à dénoncer les barbaries humaines. La littérature s'imprègne de cette douleur à jamais gravée au fer rouge dans les mentalités. Elle prend en charge la responsabilité de donner à voir la société sous son véritable visage. La rupture s'effectue à plusieurs échelles. Elle touche, comme nous venons de l'évoquer, une nation entière ainsi que l'ensemble des domaines artistiques. Mais, elle s'immisce aussi dans les familles en proie au conflit. L'individu ressent une fracture nette au plus profond de lui-même. Du général au particulier, comment ces différents plans se mettent-ils en place ?

A. Une nouvelle ère littéraire

La littérature ne naît pas dans le vide, mais au sein d'un ensemble de discours vivants dont elle partage de nombreuses caractéristiques ; ce n'est pas un hasard si, au cours de l'histoire, ses frontières ont été changeantes².

Tzvetan Todorov

¹ Angelica Werneck, *Mémoire et Désirs. Marguerite Duras / Gabrielle Roy*, L'Harmattan, « Approches Littéraires », 2010, p.23.

² Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, « Champs. Essais », 2014, p.14.

Le XX^e siècle doit faire face à de nombreux bouleversements politiques et économiques. Il subit notamment les deux grandes guerres mondiales aux conséquences dévastatrices. Des familles entières sont décimées et les survivants sont hantés par des images d'horreur. Les traumatismes se ressentent jusque dans la littérature qui devient le lieu privilégié de l'expression. Les écrivains éprouvent le besoin de raconter les atrocités vécues pendant la guerre. Nous rejoignons le propos d'Éliane Tonnet-Lacroix qui, dans son introduction à *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, insiste sur le lien indissociable entre la littérature et l'Histoire. La littérature serait en perpétuelle transformation au gré des mouvements et convulsions historiques. Elle ne pourrait pas se renouveler sans un contexte social, historique et politique qui évolue lui aussi. Après 1945, les traumatismes de la guerre bouleversent considérablement la littérature dont tous les aspects sont réexaminés. Les certitudes laissent place aux doutes. On entre dans « L'Ère du soupçon » : formule empruntée à l'ouvrage de Nathalie Sarraute. Les formes littéraires déjà établies ainsi que la légitimité de la littérature sont remises en cause. Il s'agit d'une démarche de questionnement perpétuel. La vision traditionnelle du roman est contestée. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, deux périodes se distinguent. Des années 50 à 70, un courant d'avant-garde : le Nouveau Roman se développe. Les écrivains expérimentent les limites de l'écriture, ils « font de l'écriture une expérience vitale, une plongée dans les abîmes au-delà du Bien et du Mal¹ ». Et des années 80 à nos jours, la critique s'accorde pour qualifier la littérature de contemporaine. Nous allons voir comment les œuvres choisies s'inscrivent dans les courants littéraires dominants de leur époque ou au contraire s'en démarquent.

Le Nouveau Roman désigne un courant d'avant-garde plus qu'un mouvement littéraire à proprement parler. Les auteurs les plus souvent cités sont Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras et Claude Simon. Ils déconstruisent l'image du roman pour la renouveler par un travail sur la narratologie et le style. L'intrigue, réduite à sa plus stricte simplicité, est quant à elle dépouillée de toute action superflue.

Selon la célèbre et efficace formule de Jean Ricardou, pour eux, « le roman n'est plus l'écriture d'une *aventure*, mais l'*aventure* d'une écriture ». On observe un rejet de la chronologie ainsi qu'un travail méticuleux sur la langue et sur l'articulation des mots. Cette nouvelle façon de procéder attire le public mais

¹ Éliane Tonnet-Lacroix, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, L'Harmattan (Paris), « Espaces Littéraires », 2003, p.47.

perturbe aussi le lectorat qui devient de moins en moins important tellement cette vision est aux antipodes du roman traditionnel. Les Nouveaux Romanciers poussent à son paroxysme la démolition du roman et le soupçon qui l'entoure. Le public se lasse de ces œuvres trop complexes. En effet, on note une inadéquation entre le lectorat et l'écrivain. D'une part, il y a « l'auteur [qui] proclame la nécessité impérieuse de la participation active et consciente du lecteur et résiste à lui offrir un monde achevé¹ ». D'autre part, le lecteur aime se laisser bercer par un récit simple et facile à suivre. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, antérieur de cinq ans au baptême de ce qu'on appela Nouveau Roman, les événements rapportés suivent un ordre chronologique. Le lecteur est convié à partager le quotidien d'une famille de colons très pauvres en Indochine Française. La mère et ses deux enfants tentent de survivre avec peu de moyens. En 1984, vient la consécration pour Marguerite Duras, *L'Amant* obtenant le prix Goncourt. Dès sa parution, il connaît un grand succès. Cette fois-ci, l'écrivaine franchit une nouvelle étape. Elle se met en scène en adoptant une narration à la première personne du singulier. En effet, à cette époque, « écrire et écrire sa vie se confondent² ». L'expression de soi est placée au cœur des préoccupations.

D'autre part, même si l'auteur se démarque du Nouveau Roman, observe qu'elle en reprend quelques caractéristiques comme l'écriture fragmentée très présente dans *L'Amant*. Des scènes se superposent pour former la trame du récit. Son écriture laisse entrevoir des séquences de films notamment dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Cet ouvrage est publié en 1991 en réaction à l'adaptation cinématographique de *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud alors en cours, qui sortira en 1992 : « Rien ne m'attache au film », dira-t-elle, « c'est un fantasme d'un nommé Annaud ». N'oublions pas que Marguerite Duras a été scénariste et réalisatrice. Le monde du cinéma lui est donc familier et son écriture absorbe cet univers du septième art.

Romain Gary, de son vrai nom Roman Kacew, publie en 1975 *La Vie devant soi*, sous le pseudonyme d'Émile Ajar. Ce roman obtient le prix Goncourt la même année. Mais, il séduit moins le lectorat que *L'Amant* de Duras. À cette époque, où tous les regards se focalisent sur les prouesses des Nouveaux Romanciers, on

¹ Angelica Werneck, *Mémoires et désirs. Marguerite Duras / Gabrielle Roy, op. cit.*, p.21.

² Alexandre Gefen, *Réparer le monde, La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, « Les Essais », 2017, p.33.

accorde peu d'importance à Gary. Il est réputé pour être un auteur destiné au grand public alors que son écriture est très travaillée.

Depuis quelques années, la tendance s'inverse. Avec la multiplication des colloques et des journées d'études consacrées à son œuvre, on observe un regain d'intérêt pour cet auteur jugé inclassable. Nancy Huston souligne la capacité de Romain Gary à adopter des identités si contraires et à se métamorphoser en un autre. En un rien de temps, il peut prendre le masque d'« ambassadeur ou [de] clochard¹ » précise-t-elle. Elle avoue son incapacité à le cerner pleinement tant il peut endosser des rôles différents. Tour à tour militaire, résistant, diplomate, auteur et réalisateur, Romain Gary déconcerte le public par son étonnant pouvoir de métamorphose. En effet, avant d'être le « grand » Romain Gary, il est Roman Kacew : le petit garçon qui éprouve un amour inconditionnel envers sa mère et avec qui il partage les problèmes financiers.

Mais il va plus loin encore et réussit un coup de génie en créant Émile Ajar, un double de lui-même. Il réussit d'ailleurs à tromper les jurés du prix Goncourt qui ne le reconnaissent pas derrière ce pseudonyme. La supercherie fonctionne pendant un certain temps et il la dévoile avant de se suicider. Toutes ces transformations font de lui un écrivain énigmatique aux identités multiples. L'imagination joue un rôle primordial dans la construction de sa personnalité. Ajar développe une préférence pour la fiction dont il étudie tous les aspects de manière approfondie. N'oublions pas que « l'imagination garyenne est une fabuleuse machine à créer des légendes et tout particulièrement celles d'un jeune écrivain en formation² ». L'écrivain peut s'auto-engendrer par l'intermédiaire de la fiction. Se plonger dans les rêves pour tenter de saisir son individualité mais aussi pour oublier un quotidien souvent difficile. La création littéraire offre une solution de repli à l'homme et devient « une feinte pour tenter d'échapper à l'intolérable³ ». L'écrivain n'accepte pas la situation précaire dans laquelle se trouve sa mère. Il éprouve un véritable besoin de rééquilibrer le monde en blâmant les injustices et inégalités.

Romain Gary s'inscrit dans ce contexte littéraire profondément marqué par l'atrocité de la Seconde Guerre mondiale. Son combat aux côtés des

¹ Nancy Huston, « Gary, corps et corpus », in *Romain Gary*, Paris, Éditions de l'Herne, « Les Cahiers de L'Herne », n°85, 2005, p.269.

² Fireyel Abdejaouad et Denis Labouret, *Études Romain Gary I, Signé Ajar*, La Chasse au Snark, 2004, p.19.

³ PA, p.175.

troupes françaises est longuement évoqué dans *La Promesse de l'aube*. Engagé dans l'armée en tant qu'aviateur, il défend les couleurs de son pays d'adoption. Grâce à l'incroyable vitalité que lui a insufflée sa mère, il ne baisse jamais les bras et croit jusqu'au bout à la victoire de la France. L'intrigue, surtout dans la troisième partie du roman, nous place en plein cœur du conflit « le 4 avril 1940, à quelques semaines à peine donc de l'offensive allemande¹ ». Comme chez Marguerite Duras, l'histoire familiale s'entremêle avec l'Histoire, au sens d'événements historiques. En effet, Romain Gary mentionne cette date car elle correspond à un coup de téléphone lui annonçant la dégradation de l'état de santé de sa mère. Dans *La Vie devant Soi*, la situation est différente. Le thème de la guerre et plus particulièrement celui du souvenir de celle-ci apparaît en arrière-plan dans le roman. Les personnages prennent pour repère cet événement historique. Il a des impacts très importants sur leur vie. Les traumatismes qu'il a causés sont gravés à jamais dans la mémoire des victimes.

Gritli Dhia, qui a rédigé une thèse à propos de la Seconde Guerre mondiale dans l'œuvre de Romain Gary, a également participé à un colloque consacré à l'écrivain dans lequel elle intervenait sur le thème de la mémoire dans *La Vie devant soi*². Madame Rosa, une des protagonistes, est victime de la rafle du Vel' d'Hiv puis déportée à Auschwitz. Les persécutions dont elle a été victime ont laissé une trace indélébile dans sa mémoire. Entre autres conséquences de ce traumatisme, elle perd les cheveux. Gritli Dhia relève à juste titre des références ponctuelles comme « ses cheveux d'avant-guerre³ » et « elle était belle [...] avant les événements⁴ ». Au-delà des séquelles psychologiques, des transformations physiques viennent radicalement modifier l'apparence des survivants. Néanmoins, dans cette œuvre-là, Romain Gary ne s'attarde pas sur ces événements. Les allusions à la guerre sont en grande majorité implicites comme le confirme l'extrait suivant : « c'était une vieille histoire et c'étaient dans les journaux et je ne vais pas entrer dans les détails⁵ ». Seuls quelques passages bénéficient d'un court développement. On remarque l'importance accordée au devoir de mémoire. Madame Rosa évoque souvent cette période avec

¹ PA, p.261.

² Dhia Gritli, « La Vie « derrière soi » : Ajar et la mémoire de la guerre », in *Études Romain Gary I, Signé Ajar*, La Chasse au Snark, 2004.

³ VS, p.103.

⁴ VS, p.109.

⁵ VS, p.59.

Momo. Elle le considère comme son propre fils et s'applique à lui transmettre cet héritage douloureux.

Marguerite Duras développe cette actualité de la guerre, thème si essentiel aux yeux des auteurs de la seconde moitié du XX^e siècle. L'écrivaine est d'autant plus impliquée que son mari Robert Antelme a été déporté au cours de la Seconde Guerre mondiale. Elle le mentionne une seule fois dans *L'Amant*. En revanche, *La Douleur*, publié en 1985, sera entièrement consacré à ce sujet. Néanmoins, les intrigues de notre corpus durassien s'inscrivent principalement dans un arrière-plan d'occupation japonaise et de guerre coloniale. La mort du petit frère datée et annoncée à deux reprises¹ a lieu pendant l'occupation japonaise en 1942. La guerre d'Indochine, quant à elle, s'étend de 1946 à 1954 et oppose l'armée française aux mouvements communistes et nationalistes vietnamiens. Les Français souhaitent asseoir leur autorité sur la colonie mais par manque d'efficacité et malgré le soutien américain, ils échouent et sont obligés d'accorder l'indépendance aux pays indochinois (à savoir le Laos, le Vietnam et le Cambodge).

La narratrice de *L'Amant* entremêle la sphère intime et le contexte historique :

Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance. Je confonds le temps de la guerre avec le règne de mon frère aîné. [...] Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner, partout être là, à tout mélangée, mêlée, présente dans le corps, la pensée, dans la veille, le sommeil, tout le temps².

Cette comparaison, qui s'étend sur quelques lignes encore, révèle le caractère meurtrier et dévastateur de la guerre. Des milliers d'innocents ont été tués. Traquée, opprimée, en permanence sur le qui-vive, la population subit les préjudices de la guerre. Comme le souligne la jeune femme, ces atrocités trouvent un équivalent dans la tyrannie exercée par le grand frère sur sa propre famille. En véritable persécuteur, il fait vivre un enfer à son entourage. Ces deux plans temporels se confondent dans l'esprit de la narratrice. Ceci montre bien à quel point, les conflits familiaux ont dû être traumatisants pour elle.

Tous les ouvrages, publiés des années 80 à nos jours, appartiennent à la littérature dite contemporaine. Cette période se caractérise par l'éclatement des

¹ Amt, p.36 et p.68.

² Amt, p.75-76.

différents genres littéraires. Nous n'avons pas assez de recul pour déterminer des critères qui permettraient de définir un mouvement précis. Cependant, quelques caractéristiques semblent se dégager. Les écrivains déconstruisent les intrigues linéaires et s'intéressent à nouveau à la notion de sujet. Ils exploitent le caractère ludique de l'écriture et marquent une certaine prédilection pour les récits fragmentés. Enfin, ils réhabilitent l'actualité et affectionnent tout particulièrement les personnages modestes sur lesquels le roman traditionnel n'avait guère l'habitude de se focaliser. Pour reprendre le propos de Pierre Jourde, « le paysage littéraire est devenu incertain¹ ». Un certain trouble semble envahir la scène littéraire. La littérature, désormais hybride, a recours à différents genres qu'elle aime déformer. Elle témoigne d'une capacité remarquable à se renouveler ; ses ressources semblent inépuisables.

On assiste à une démythification de la figure de l'auteur. Désormais, l'écrivain devient de plus en plus accessible notamment par les séances de dédicaces, les interviews, les émissions de télévision ou encore la radio. Créant une proximité avec le lectorat, cette évolution participe aussi à ce processus de désacralisation de la littérature.

Pierre Jourde met en tension la « littérature de consommation » et « la littérature exigeante² ». La littérature élitiste s'adresse aux amateurs des Lettres. Il s'agit d'une minorité constituée d'enseignants, d'étudiants, d'élèves ou encore d'adultes passionnés. Elle ne représente pas le principal fonds de commerce des libraires. Au contraire, la littérature grand public s'avère une transaction très lucrative. Elle est majoritairement conditionnée par la campagne publicitaire. Si la promotion d'un livre est efficace, le succès sera peut-être plus facilement au rendez-vous. Le problème réside dans cette perte qualitative au profit d'une publication de masse. Néanmoins, nuancions le propos de Jourde, cette dualité tend à disparaître depuis les années 80. Ainsi, ne nous méprenons pas, la littérature contemporaine dévoile de vrais chefs-d'œuvre et elle mérite à se faire connaître.

Olivier Bourdeaut fait partie des écrivains contemporains qui ont connu la célébrité dès la sortie de leur premier roman. *En attendant Bojangles*, publié en 2016, le propulse aussitôt sur le devant de la scène littéraire. Le succès est tel que son roman est mis en scène dans des adaptations théâtrales. Une bande dessinée vient

¹ Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des péninsules, « L'Alambic », 2002, p.13.

² Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, op. cit., p.11.

même d'être publiée récemment et un film est en cours de réalisation. Pourtant, ancien cancre, rien ne le destinait à toucher du doigt la célébrité. De façon paradoxale, ces échecs nourrissent son imagination. Il l'avoue sans complexe : « transformer les drames en farces est une sorte de défense¹ », et cela constitue une belle revanche sur la vie. Cet engouement s'explique certainement par le style léger adopté pour traiter de sujets graves. Dans une époque en crise, le livre fonctionne comme un baume. À ce propos, on remarque une transformation visible dans les rayons des librairies. Les essais se font détrôner par de nouveaux ouvrages ciblant le bien-être. Selon Alexandre Gefen, il faudrait envisager la littérature comme une thérapie. Elle devient « une médecine de l'âme² ». La parole littéraire donne la possibilité de calmer nos peines et tourments. Olivier Bourdeaut choisit d'évoquer la folie et la maladie sur le ton de la légèreté. Son roman inspire la bonne humeur et apporte un souffle nouveau dans une époque en crise.

Mais peu à peu la folie de la mère prend le dessus. Elle adopte des comportements de plus en plus dangereux. La démence la conduit au suicide. Son mari, lui aussi atteint d'une certaine confusion mentale opte également pour le suicide car il ne supporte plus la vie sans son âme-sœur. Par leur comportement égoïste, ils laissent leur enfant affronter le monde : seul et orphelin. Néanmoins, ce qui nous intéresse ici c'est le caractère aliénant de la société qui freine l'épanouissement de l'individu et l'enferme avec ses propres démons. La réalité a rattrapé la fantaisie de la famille. La venue de l'inspecteur des impôts fait basculer la figure maternelle dans la folie. Endettés, les parents n'ont pas d'autres choix que de se réfugier dans leur château en Espagne. Le suicide représente un des principaux maux de la société moderne. L'homme, corrompu par le monde, se sent incapable de survivre et préfère se donner la mort. Triste réalité mise en avant ici mais qui, traitée sur un ton distancié, permet une réflexion plus approfondie.

Ainsi, les troubles n'affectent pas uniquement le contexte littéraire mais s'introduisent au cœur de la cellule familiale. Bouleversée, secouée, comment réagit-elle à cette déstabilisation ?

¹ Olivier Bourdeaut, Entretien avec Frédéric Lopez, « Histoire de vie : de cancre à auteur à succès, Olivier Bourdeaut », dans *Mille et une vies*, France 2, 7 octobre 2016.

² Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, op. cit., p.16.

B. Tensions dans la famille

*La famille ça ne veut rien dire*¹.

Émile Ajar

L'intrigue se cristallise autour de la cellule familiale. Celle-ci bénéficie d'une attention particulière : elle devient l'objet d'étude de l'écrivain. La famille forme un point de repère indispensable auquel l'individu se rattache. C'est à ses côtés qu'il grandit et développe sa personnalité. Elle représente son premier contact avec le monde avant qu'il ne débute le processus de socialisation. On comprend ainsi le rôle capital que joue cet environnement dans la formation de l'homme. L'entourage participe considérablement à la construction de son individualité. Albert Thibaudet, dans son chapitre sur « Le Roman domestique », insiste sur cette fonction primordiale de la famille :

La famille est une réalité dont nous éprouvons depuis notre naissance l'expérience directe et continue. C'est sur elle et c'est en elle que sont essayées et développées nos facultés de sympathie et en même temps celles de critique².

Au contact de la sphère familiale, l'individu développe et améliore ses relations sociales.

Ainsi, dans notre corpus, les péripéties, quasi-inexistantes, sont reléguées au second plan pour permettre une analyse approfondie du microcosme familial. Il ne s'agit plus de retracer d'imposantes généalogies à l'instar d'un Balzac³

¹ VS, p.10.

² Albert Thibaudet, « Le Roman domestique », dans *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p.881.

³ Il s'agit de la célèbre *Comédie Humaine* (dont le premier tome est paru en 1829) qui comporte un ensemble d'environ 90 ouvrages. Balzac avait pour ambition de retracer l'histoire naturelle de la société de son temps.

ou d'un Zola¹. Sur ce plan-là, les ambitions de nos écrivains sont bien moindres ; le cercle familial s'est considérablement réduit : on ne compte qu'entre trois et cinq personnes par famille et le récit se concentre exclusivement sur l'histoire d'une seule. La maison et ses alentours constituent le lieu privilégié de l'action. Comme le souligne Dominique Viart², en reprenant l'idée d'Albert Thibaudet, on observe une intense dramatisation liée à cet environnement limité et exigü qui s'apparente à celui du huis-clos. L'espace restreint dans lequel évoluent les personnages accentue les conflits. Confinés les uns avec les autres, ils n'ont pas d'autres issues que de se confronter aux problèmes. Les liens du sang ne garantissent en aucun cas une harmonie entre les différents membres de la tribu ; l'amour n'est pas toujours si instinctif ou intuitif. Dans l'œuvre de Marguerite Duras, en particulier, le pseudo cocon familial se laisse contaminer par les discordes et peut se transformer très vite en abîme de douleur. Ainsi, des éléments viennent perturber l'entente initiale présumée.

Tout d'abord, la communication est mise à mal par les non-dits et les tabous. La parole subit de nombreux préjudices. Les conversations se révèlent quasiment impossibles avec un membre extérieur à la famille. Nous en avons des exemples lors des nombreux dîners au restaurant avec le Chinois de Cholen :

Pas de merci, de personne. On ne dit jamais merci pour le bon dîner, ni bonjour ni au revoir ni comment ça va, on ne se dit jamais rien. Mes frères ne lui adresseront jamais la parole³.

Prisonniers de leurs mauvaises habitudes, les personnages sont incapables d'adopter un comportement correct en société. Ils ne font aucun effort et restent enfermés dans leur aphasie comme l'indiquent les trois reprises de l'adverbe « jamais ». Les particules « ne » et « ni » créent un rythme haché et mettent en avant la volonté de ne pas se conformer aux règles de savoir-vivre. Elles intensifient, de manière très claire, le rejet de l'intrus (ici le Chinois) qui vient s'immiscer au sein de la tribu. Même en dehors du huis-clos de la maison, ils conservent cette attitude de repli.

¹ Notamment dans son œuvre maîtresse : le cycle des *Rougon-Macquart* dont le sous-titre est « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire », écrit entre 1871 et 1893.

² Dominique Viart, « Fictions familiales versus récit de filiation », dans *Le Roman contemporain de la famille*, *La Revue des Lettres Modernes*, Série « Écritures Contemporaines », n°12, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015, p.22.

³ Amt, p.63.

Mais, les échanges ne se révèlent pas plus fructueux à l'intérieur du cocon familial comme le précise la narratrice :

Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. [...] Le mot conversation est banni. Je crois que c'est celui qui dit ici le mieux la honte et l'orgueil¹.

Ce court extrait imite la structure du précédent. Il est avant tout construit autour d'une accumulation de propositions négatives. La répétition anaphorique de l'adverbe « jamais » renforce l'idée de refus du dialogue et de la permanence du silence. Les formules de politesse, qui instaurent d'ordinaire un cadre propice aux échanges cordiaux, semblent avoir disparu. La métaphore de la pétrification montre à quel point la famille a perdu tout fragment d'humanité. Ses membres sont littéralement emmurés dans le silence. Il semble trop tard pour les sortir de la torpeur qui les retient depuis tant d'années. Les personnages ont laissé le silence envahir leur quotidien. Le langage, qui fait de l'homme un être civilisé, est rejeté ici. Cette condamnation constitue un point d'acmé dans la citation notamment en raison de sa brutalité. Il conduit nos protagonistes vers une situation de non-retour. Parler s'apparente à une action douloureuse. Elle sous-entend la honte. On comprend alors pourquoi leurs relations se sont autant envenimées. Le constat est le même dans *Un barrage contre le Pacifique*, le silence a enlisé les dialogues tel que le souligne le narrateur : « Puis on avait plus parlé » et « personne n'avait répondu² ». Les conversations sont subitement interrompues et la vie reprend son cours sans plus d'explications. Tout se déroule de telle sorte que personne n'ait le temps de dénoncer la déchéance de la famille.

Néanmoins, derrière ce mutisme, de lourds secrets sont dissimulés, telle la tentative de viol de la mère par le frère aîné. Selon Janine Ricouart, les mots n'auraient plus assez de puissance pour retranscrire la violence. Les personnages utilisent le silence comme moyen de se protéger³. Dès lors, une certaine retenue par rapport aux émotions semble s'imposer. La narratrice de *L'Amant* confie au Chinois

¹ Amt, p.66-67.

² BCP, p.120.

³Janine Ricouart, *Écriture féminine et violence : une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publications, 1991.

que « dans la famille, [elle] ne pleure pas¹ ». Ce climat de tensions perpétuelles l'oblige à prendre de la distance et il lui est totalement impossible d'exprimer ses sentiments.

D'autre part, les personnages ne peuvent communiquer en toute liberté car un basculement s'est opéré dans la hiérarchie familiale. L'autorité parentale a été remplacée par le principe de la loi du plus fort sur laquelle nous reviendrons un peu plus tard dans l'analyse. Par conséquent, elle ne représente plus le modèle légitime auquel s'identifient les enfants. Dès lors, un déséquilibre s'instaure. La mère ne remplit plus son rôle premier qui vise à protéger sa tribu, comme le dénonce sa fille dans *L'Amant* : « Elle a été imprudente, elle a été inconséquente, irresponsable »². L'accumulation de ces trois adjectifs, construits à l'aide du préfixe privatif [in] crée un rythme ternaire et met en valeur le fait que la figure maternelle n'est pas en mesure de remplir ses missions. En effet, la folie trouble l'équilibre familial. Notre corpus ne déroge pas à cette règle, les familles subissent des divisions au sein de leur propre clan à une exception près : celle présentée dans *En attendant Bojangles* où une entente quasi-idyllique semble régner. Mais cette première impression se retrouve très vite renversée par psychose de la mère qui vient menacer l'harmonie familiale. La fragilité psychologique des parents perturbe l'épanouissement de l'enfant.

Le petit Mohammed, narrateur de *La Vie devant soi*, a été abandonné par ses parents et confié à Madame Rosa qui s'occupe en toute illégalité de lui et de sept autres enfants. La vieille dame joue à la fois le rôle du père et de la mère. Cette lourde responsabilité n'est pas toujours facile à endosser d'autant plus que son état de santé décline au fil des jours. Le père du jeune garçon, Kadir Yousséf, apparaît brièvement dans l'intrigue. Vieux et malade, il se qualifie de « psychiatrique »³ : le langage déformé qu'il emploie rappelle celui de Momo. Il sort tout juste d'un hôpital psychiatrique dans lequel il a été interné une dizaine d'années. Sans aucun remords, il avoue avoir tué sa femme Aïcha parce qu'il ne supportait plus de la voir se prostituer. Sa maladie mentale est toujours présente puisqu'il se décharge de toute responsabilité en expliquant clairement que sa main a agi en dépit de sa propre volonté. C'est pourquoi il a été hospitalisé sur décision judiciaire pendant toutes ces années. Cette courte scène est riche en révélations. Au début, pour Momo, il s'agit

¹ Amt, p.56.

² Amt, p.68.

³ VS, p.188.

simplement d'un « type »¹ qui vient réclamer son enfant. Mais au fur et à mesure que la conversation avance, il s'interroge sur l'éventuel lien de filiation qui le relierait à cet homme. Il comprend après coup qu'il s'agissait de son père et qu'il n'a pas dix mais quatorze ans. En effet, Madame Rosa souhaite garder à tout prix son petit protégé à ses côtés et persuade Kadir YouÛssef que Moïse – un enfant juif qu'elle garde en pension – est son fils. Cette annonce bouleverse le vieil homme, il ne s'attendait pas à retrouver un fils dont la religion et le prénom ont changé. Une crise cardiaque provoquée par le choc le foudroie sur le seuil de la porte. Le seul espoir de Momo de renouer avec son père vient de s'anéantir.

Orphelin, il partage la situation du narrateur dans *En attendant Bojangles* dont les parents privilégient l'amour conjugal au détriment de l'amour parental. Ici aussi la folie constitue le trouble majeur de la famille. Lorsque les crises sont très fortes, la mère n'a aucun souvenir de ce qu'elle a pu faire. Mais son mari et le narrateur se gardent bien de revenir sur ses épisodes traumatisants « C'était suffisamment dur à vivre comme ça, on n'avait pas envie de le revivre en paroles une seconde fois² ». L'internement de la mère fait basculer la famille dans le drame. En effet, pour ne pas qu'on lui dérobe ses souvenirs, elle se met à brûler toutes sortes de papiers dans l'appartement. Mais par inadvertance, elle met aussi le feu au logement. C'est à partir de cet incident qu'on lui diagnostique une maladie mentale et qu'elle est placée dans un hôpital psychiatrique. Dès lors, le reste de la famille se trouve privé de son élément fédérateur. Les visites à la mère s'effectuent désormais dans un environnement médicalisé, au sein de l'hôpital. Son absence crée un vide. Rien ne sera plus comme avant. Cet événement provoque une rupture. Les délires prennent de plus en plus d'ampleur dans son quotidien jusqu'à la conduire au suicide. Son mari, si fusionnel avec elle, n'a pas du supporté un instant de plus la vie sans son âme-sœur. Il choisira lui aussi la mort préméditée. Les deux suicides se produisent à peu d'intervalle. Ainsi, le jeune garçon perd ses deux parents de façon quasi-simultanée. Ce comportement égoïste propulse l'enfant dans une société dont il ignore presque toutes les règles. C'est tout son monde qui part en fumée. Désormais seul et dans un pays étranger, que va-t-il devenir ? La fin de l'intrigue ne nous donnera pas de réponse. Mais nous sommes sceptiques quant à la possibilité que le

¹ VS, p.186.

² EABoj, p.143.

jeune garçon réussisse à s'épanouir dans un univers totalement contraire aux idéaux édictés par ses parents.

Seul point positif de sa situation, si tant est qu'il y en ait un, le narrateur d'*En attendant Bojangles*, fils unique, n'avait pas à se donner de la peine pour plaire à ses parents. Tout leur amour lui était directement donné. C'est également le cas dans *La Promesse de l'aube* : Romain Gary bénéficie de cet amour maternel exclusif. Sa mère éprouve « une admiration et une fierté sans limites¹ » à son égard. Entièrement dévouée à son fils unique, chaque jour, elle se démène pour qu'il ne manque de rien. Elle voit en lui un héros capable d'accomplir les plus grandes prouesses. Ainsi, elle est prête à tous les sacrifices pour son bonheur et sa réussite.

Néanmoins, lorsque l'enfant appartient à une fratrie, la situation se complique. Des préférences viennent envenimer le quotidien surtout quand celles-ci sont affichées au grand jour. Chez Marguerite Duras, le frère aîné est le roi de la famille. La mère annonce sans scrupule sa préférence. Ce favoritisme n'est pas nouveau et a été dénoncé par de grands auteurs du XIX^e siècle tels que Chateaubriand ou encore Balzac. Dans le premier livre des *Mémoires d'Outre-Tombe*, Chateaubriand écrit à propos de sa mère :

Toutes les affections de celles-ci s'étaient concentrées dans son fils aîné ; non qu'elle ne chérît pas ses autres enfants, mais elle témoignait une préférence aveugle au jeune comte de Combourg².

Cette prédilection déclenche inévitablement des jalousies au sein de la tribu. Chateaubriand demeure incompris, pourquoi son frère est-il autant aimé ? Il souffre énormément de cette situation. Balzac, dans *La Rabouilleuse*³, place sur un piédestal Philippe Bridau. Alors qu'il est passionné par le jeu, voleur, narcissique, sa mère lui est pourtant entièrement dévouée. Elle l'idéalise tellement qu'elle le compare à un héros : son héros. Le personnage ressemble étrangement au frère aîné de Marguerite Duras. Tous deux dérobent de l'argent à leur entourage et contractent de nombreuses dettes. Leur dépendance au jeu les pousse à en vouloir toujours plus. Comme

¹ PA, p.102.

² François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1989], Livre I, Paris, Garnier, « Les Classiques de Poche », 2016, p.191.

³ Honoré de Balzac, *La Rabouilleuse* [1972], Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2017.

Philippe Bridau, il fouille les moindres recoins de la maison familiale à la recherche d'argent. Ce sont des êtres de pulsion habitués à ce que leur désir soit satisfait immédiatement.

Les mères, quant à elles, aveuglées par leur amour inconditionnel, s'exécutent et tentent d'éponger les dettes quitte à se priver elles-mêmes. Leur passion dévorante les emporte dans un véritable culte pour ce fils vénéré tel que le souligne l'expression « la mère était fascinée¹ ». La fascination, par magnétisme, déclenche une paralysie chez l'individu qui la subit. Les figures maternelles se retrouvent ainsi dans le déni total de la réalité. Marie Donnadiou, déjà très pauvre, vendra son unique bien pour réparer les bêtises de son petit protégé. Notons que Balzac lui-même a été marqué dans son enfance par l'inclination de sa mère pour son frère. Ce favoritisme l'a tellement marqué qu'il éprouve le besoin de le mettre en scène dans ses intrigues. Tous les enfants, délaissés par leur mère au profit de leur frère développent un profond sentiment de jalousie. Dans le corpus durassien, au-delà de la rivalité, cette préférence entraîne la haine. Une animosité envers la mère tout d'abord, qui a choisi d'aimer un persécuteur. Ensuite, une hostilité envers le frère aîné. Dans ce contexte troublé, il en profite et prend la place du père défunt.

Chez Marguerite Duras, le couple mère / fils aîné forme un duo destructeur. Cette alliance installe un climat de violence. Les différents membres de la tribu s'aiment mais se détestent aussi au plus haut point, il y a « l'amour qu'[ils] se portai[en]t les uns aux autres, et la haine aussi, terrible² ». On remarque une forte tension entre ces deux pôles. Néanmoins, l'animosité semble l'emporter sur l'amour. Comme nous l'évoquions précédemment, c'est la loi du plus fort qui est appliquée. Les rapports de force rythment le quotidien de la famille dans *Un barrage contre le Pacifique* et dans *L'Amant*. Au cours de ses nombreuses crises, la mère bat la fille sous le regard approbateur du frère aîné. Il l'encourage et la pousse à perpétuer ces actes de cruauté. Des scènes de violence témoignent d'une relation entre un bourreau et sa victime. La mère frappe, la fille accuse les coups. La jeune femme n'a pas d'autre choix que de subir ces accès de colère. La mère, dans *Un barrage contre le Pacifique*, apparaît plus maladroite : Suzanne réussit à plusieurs reprises à esquiver ses gifles.

¹ BCP, p.132.

² Amt, p.33.

Avec l'appui maternel, le frère aîné s'attribue le rôle de chef de famille. Il assoit son autorité et impose sa domination aux autres membres de la fratrie. Ainsi, il met en place une véritable tyrannie. Comparé à l'« assassin des enfants de la nuit¹ », à cause de ses incontrôlables envies de chasser, le jeune homme incarne la figure du despote tout puissant. Il ne se prive pas d'ailleurs de le rappeler à son entourage. Au cours d'un dîner où les trois enfants sont seuls à table, il ordonne à son petit frère d'arrêter immédiatement de manger afin de lui laisser le plus gros morceau de viande. Mise à part sa prétendue supériorité hiérarchique, aucune explication convaincante n'est donnée. Selon lui, c'est une évidence, les membres de sa famille doivent se plier à ses exigences. Rien de tel que de susciter la crainte pour se faire obéir. Tout son entourage se transforme en marchandises potentielles pour subvenir à ses besoins. Il les instrumentalise pour servir ses propres intérêts. Il est même question de vendre la sœur et la mère afin d'en tirer un peu d'argent. Son attitude peut être rapprochée de celle de l'Empereur Néron dans la pièce de Racine². La soif de pouvoir anéantit les relations familiales.

Néanmoins, il semble nécessaire de nuancer notre propos en ce qui concerne la figure du frère dans *Un barrage contre le Pacifique* car ce roman ne met en scène qu'un seul fils. Personnage ambivalent, il réunit les caractéristiques des deux frères présentés dans *L'Amant*. Sa brutalité entre en contradiction avec son côté protecteur. Il est aussi capable de se montrer bienveillant notamment lorsqu'il empêche la mère de frapper sa sœur.

Mais, lorsque les deux frères sont réunis, les rivalités reprennent le dessus. Des combats réguliers ont lieu entre les deux. Les frères rivaux entretiennent une haine réciproque l'un envers l'autre et sont « animés de colère, de ces colères noires, meurtrières, qu'on n'a jamais vues ailleurs que chez les frères, les sœurs, les mères³ ». Ces conflits déchirants tissent des liens avec la tragédie. On retrouve ici la réactivation du *topos* des frères ennemis, évoqué dans la Bible avec Abel et Caïn, fils d'Adam et Ève (premier livre de la Genèse) qui réapparaît dans l'histoire légendaire de la fondation de Rome avec Remus et Romulus et qui est repris dans les tragédies sous les personnages de Néron et Britannicus ou encore d'Étéocle et Polynice. À cet égard, les œuvres de Marguerite Duras s'inscrivent dans une longue tradition littéraire.

¹ Amt, p.12.

² Jean Racine, *Britannicus*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1669.

³ Amt, p.72.

Cette violence exacerbée contamine jusqu'aux murs du domicile familial. La maison, tout entière, semble elle-même imprégnée de ces tensions perpétuelles. La mère nettoie régulièrement la demeure de fond en comble à grands seaux d'eau. Cette action s'apparente à un rituel de purification. Ce rite religieux vise à expulser les vices et immoralités. Tout à coup, les membres de la famille retrouvent leur joie de vivre. L'enivrement général réussit même à déclencher les éclats de rire de la mère. Des chansons, qui rappellent étrangement des chants religieux accompagnent également cette activité. *L'Amant de la Chine du Nord* s'ouvre sur cette scène aux allures de grande fête :

L'eau ruisselle partout, dedans, dehors. On lave la maison à grande eau. On la baigne ainsi deux ou trois fois par an. [...] Tout en lavant, ils dansent sur la musique européenne. Ils rient. Ils chantent. C'est une fête vive, heureuse¹.

La musique et la danse sont associées au nettoyage permettent la purgation des ignominies. Cette activité, cruciale pour la mère, rétablit l'équilibre familial. Une fois la catharsis opérée, la vie peut reprendre son cours. Mais les conflits réapparaissent aussitôt ; le rite n'agit que pour une courte durée. Ainsi, au-delà de la violence physique, une violence psychologique s'imisce au plus profond de chacun. Les personnages tentent de s'en débarrasser comme ils le peuvent.

Dans *En attendant Bojangles*, c'est le suicide de la mère qui entraîne un violent traumatisme chez l'enfant :

Et moi j'étais resté planté là, paralysé dans mon pyjama, sans vouloir comprendre le drame qui s'était passé en bas. Je regardais Papa courir, je regardais Maman flotter, je regardais Papa s'approcher du corps de Maman qui était en train de dériver. Je l'avais regardais plonger tout habillé pour rejoindre Maman à la nage, et j'avais vu Maman s'éloigner doucement du rivage, les bras en croix dans sa tenue de nuit en tissu blanc².

Le narrateur découpe la scène en deux parties comme s'il voulait se convaincre du caractère irréel de sa vision. Son regard effectue des va-et-vient de l'un à l'autre, refusant d'admettre l'inimaginable. La répétition des verbes de perception

¹ ACN, p.13.

² EABoj p.157-158.

« regarder » et « voir » insiste sur sa présence malgré lui. C'est une véritable vision d'horreur pour le jeune garçon. L'alternance des appellations familières « Papa » et « Maman » renforce le pathos de la scène. Ce vocabulaire enfantin simple et répétitif provoque l'empathie chez le lecteur. L'image de sa mère défunte restera certainement à jamais gravée dans son esprit. Parfois, la violence psychologique se révèle plus bouleversante que la violence physique. On imagine des séquelles à venir pour le jeune garçon.

Entre haine, désaccords, amour disproportionné, images morbides et traumatisantes, nos héros éprouvent des difficultés à se construire une identité propre.

C. L'individu déchiré par la violence

*Personne n'est à l'abri de son enfance*¹.

Philippe Lejeune

La famille devient un lieu instable et hostile. Le chaos prend le dessus sur l'harmonie initiale. Le présupposé chaleureux cocon familial n'est plus qu'« un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur² ». La banalisation de la violence engendre nécessairement un phénomène de destruction. Elle crée une fracture chez l'individu. L'enfant ne peut s'épanouir dans une atmosphère aussi pesante. Il cherche donc un modèle auquel se raccrocher. Mais à qui peut-il vraiment se fier ? Les parents n'assurent plus leur fonction d'exemples et la fratrie incarne l'adversité. Désormais seul, il ne peut compter que sur lui-même.

Un cycle infernal s'immisce au cœur des mentalités. À la cruauté, les individus répondent par la cruauté : c'est la fameuse loi du talion³ qui est appliquée ici. Des pulsions meurtrières déchirent nos protagonistes. La narratrice de *L'Amant* développe une obsession pour le fratricide : « Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir⁴ ». Véritablement hantée par cette image de mise à mort, elle assume cette

¹ Philippe Lejeune (dir.), *Le Récit d'enfance en question*, Nanterre, Publidix, « Cahiers de sémiotique textuelle », n°12, 1988, p.5.

² Amt, p.90.

³ L'étymologie latine du mot « talion » est « talis, e », un démonstratif qui signifie tel ou pareil. La loi du talion implique donc une réciprocité dans le crime : le coupable doit subir le même châtiment qu'il a fait endurer à sa victime. Elle est le synonyme de l'expression « œil pour œil, dent pour dent ». Il s'agit d'une loi très ancienne, appliquée dans les civilisations antiques.

⁴ Amt, p.13.

position et ose même le menacer directement. Il y a comme un effet de ricochet : la jeune femme, de nature réservée et calme, s'est laissé envahir par la violence exercée par son frère. On assiste à une diffusion de la violence, la soif de domination s'étend aux autres membres de la fratrie. Finalement, ces pulsions s'emparent de toute la tribu comme le précise la narratrice « Chaque jour, nous essayons de nous tuer, de tuer¹ ». Le thème du fratricide est réactivé une nouvelle fois. Ces luttes à mort entretiennent des liens étroits avec la tragédie antique. Nombreux sont les exemples où cette dualité transforme les héros en assassins ; aveuglés par la soif de pouvoir et de domination, ils suivent leurs instincts les plus primitifs. Néron empoisonne Britannicus afin d'être sûr de conserver le pouvoir et Romulus tue Remus car ce dernier a franchi le périmètre sacré. Coupable d'un sacrilège, Remus doit être puni. Étéocle et Polynice symbolisent eux aussi la figure des frères ennemis. Polynice, accusé de trahison envers Thèbes, n'aura pas droit à une sépulture : la vengeance vient compenser l'offense. Marguerite Duras s'inspire du même principe. Elle considère que sa mère mérite de mourir car elle n'a pas rempli son rôle d'éducation. La haine pousse la jeune femme à émettre des propos très violents à son encontre : « elle est à enfermer, à battre, à tuer² » dit-elle. Cette gradation montre l'emportement de la narratrice qui parle sous le coup de la colère. Cependant, ne perdons pas de vue que les émotions sont exacerbées dans un environnement restreint comme celui de la maison. Il y a une intensification voire une théâtralisation des sentiments. En effet, elle n'envisage pas réellement de passer à l'acte, l'hypothèse de matricide doit être tenue à l'écart. La moindre nouvelle ou annonce est systématiquement amplifiée ; elle amorce un point d'acmé vers lequel l'histoire familiale se hisse pour ensuite retomber rapidement dans la monotonie. Toutes ces menaces doivent être prises avec précaution même si elles témoignent d'une grande souffrance.

Blessés, meurtris, les protagonistes n'ont pas d'autre option que d'endurer leur situation. Suzanne et la narratrice de *L'Amant* ne parviennent pas à trouver leur place au sein de la famille. L'amour inconditionnel que porte la mère au frère aîné ou à Joseph les relègue au second plan. En plus d'être délaissées, elles ont la responsabilité de trouver du travail pour nourrir la famille. Contraintes par leur entourage à se prostituer, elles se laissent entraîner dans un engrenage. Ce

¹ Amt, p.67.

² Amt, p.31.

déséquilibre entraîne une confusion dans les sentiments. La jeune femme reporte alors tout son amour sur son petit frère, elle le protège comme si c'était son propre enfant. En l'absence du père, il incarnerait la seule figure masculine à laquelle elle pourrait se raccrocher. Inconforts et souffrances sont le quotidien de ces familles.

Les personnages subissent l'attraction des forces centripètes de la famille. Elle absorbe leur identité jusqu'à les dépersonnaliser. L'individu perd de sa substance pour se fondre dans le noyau familial. Nos personnages sont désignés par leur position au sein de la famille : les appellations sont conventionnelles ; il y a la mère, le père, le frère. La narratrice de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* incarne l'exemple le plus frappant. Toute marque d'individualité semble anéantie tel que le confirme cet exemple : « Elle, c'est celle qui n'a pas de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé ni dans celui-ci¹ ». Le nom constitue pourtant un des signes de reconnaissance les plus significatifs utilisé par l'être humain pour se caractériser et caractériser ses semblables. L'absence de nom signale l'effacement ainsi que la perte de l'identité. Les désignations majoritaires la concernant – « l'enfant », « la jeune fille » ou encore le pronom personnel « elle » –, accentuent le processus de dépersonnalisation. Le particulier est détruit pour faciliter l'assimilation à un type. Comme le souligne Marie-Anne Macé, les identités se retrouvent brouillées et effacées par la place de l'individu au sein de la cellule familiale². La même situation est développée dans la fiction d'Olivier Bourdeaut. On sait que le narrateur est un jeune garçon, mais on ne connaît ni son nom ni son âge : les identités restent vagues. Il pourrait s'agir de n'importe quel petit garçon qui prendrait la plume pour raconter son histoire. Si, d'une part, cette stratégie favorise l'identification du lecteur, en lui permettant de se projeter et d'imaginer les informations, elle met simultanément en avant l'impossibilité d'exister en tant qu'individu à part entière, détaché de la cellule familiale.

Ainsi, le protagoniste est confronté à un dilemme. Son cœur est partagé entre le désir d'émancipation du cocon familial et la peur de s'en affranchir totalement. Il doit faire face à un « conflit entre deux entités³ ». Cette perte

¹ ACN, p.13.

² Marie-Anne Macé, « Des narrations en quête d'identité. La Place, Annie Ernaux ; *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras » in *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p.38.

³ Chloé Chouen-Ollier, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras : écrire l'écart*, Paris, Lettres Modernes Minard, « Bibliothèques des Lettres Modernes », Série Critique 1, 2015, p.35.

d'indépendance déclenche un profond mal-être. La domination du plus fort ayant remplacé la loi naturelle, il doit s'imposer à tout prix. Par son attitude de rébellion, il cherche à reconquérir sa liberté. On observe le schéma type de l'enfant, qui en grandissant s'oppose à sa famille mais qui en même temps se trouve encore sous l'autorité parentale à laquelle il doit se soumettre. Dans un ouvrage très récent sur le roman contemporain, Annie Besnard montre à quel point les stéréotypes sont indissociables des études sur la famille :

L'évocation littéraire du cercle de la famille suscite la création de personnages stéréotypés (le patriarche, la vieille fille, l'oncle débauché, l'adolescent révolté...) considérés comme tels peut-être parce qu'il est des cas où la fiction ressemble terriblement au réel¹.

La révolte symbolise un moment clé et inéluctable de l'adolescence. Pour se placer à la hauteur des parents et être considérés en tant qu'adulte, les individus doivent affronter cette étape. Entre la réalité et le stéréotype, la frontière semble mince. Lorsque la jeune femme dans *L'Amant* se révolte contre sa mère et son frère, elle incarne le parfait cliché de l'adolescente en pleine crise identitaire. La haine envers la mère rappelle la rage d'Antigone envers son oncle Créon dans la tragédie de Sophocle. Toutes deux souhaitent s'affranchir de leur statut de victime en combattant la figure d'autorité. Une véritable rupture s'opère : Marguerite Duras ne désire pas seulement effacer sa mère de sa vie mais également la supprimer de sa mémoire. Tous ses souvenirs semblent s'évaporer : « Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus² ». Cela se traduit par une perte soudaine de souvenirs liés à la figure maternelle. La séparation se produit brutalement. Néanmoins, cette distance n'est qu'une façade. La jeune femme a besoin de sa mère pour s'épanouir. Comme l'explique à juste titre Lia Van De Biezendos à la suite de Freud, le « développement féminin est un processus difficile et progressif d'identification avec la mère et de différenciation de la mère. Ce processus formé par symbiose et séparation est à la base du roman familial de Duras³ ». Les perpétuels

¹ Annie Besnard, « L'Individu face à la famille : femmes à la (re)conquête de leur identité », in *Le Roman contemporain de la famille, La Revue des Lettres Modernes*, « Série Écritures Contemporaines », n°12, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015, p.199.

² *Amt*, p.38.

³ Lia Van De Biezendos, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi B. V., « Faux Titre », 1995, p.42.

mouvements de rapprochement et de répulsion favorisent le trouble identitaire mais participent aussi de façon considérable à la construction de la personnalité de notre héroïne. En contestant l'autorité maternelle, l'adolescente revendique son individualité. La tentative d'émancipation s'établit dans la douleur mais elle permet de sortir de l'enfance.

Néanmoins, lorsqu'aucun des deux parents n'est à ses côtés, comment l'enfant peut-il se construire ? Chez Émile Ajar, le problème de l'héritage se pose. L'héritage transmis se révèle incertain voire inexistant. Le protagoniste se retrouve en perte de repères. L'exemple le plus frappant est celui de Momo. Il n'a pas de papiers, donc pas d'identité officielle car il n'existe pas aux yeux de la loi. Sachant que son certificat de naissance a été falsifié, il est condamné à vivre dans la clandestinité et à se cacher des autorités. Au cours de ses longues balades en ville, il est en permanence sur le qui-vive, avec, au ventre, la peur d'être dénoncé à une autorité administrative quelle qu'elle soit. Lorsqu'il contemple la vitrine d'un grand magasin et qu'une main se pose sur son épaule, l'angoisse resurgit et Momo se retourne immédiatement car il a « tout de suite cru à un flic¹ ». Madame Rosa lui a transmis cette phobie des instances bureaucratiques. A travers son discours, c'est celui de la vieille dame qui transparait notamment lorsqu'il affirme « Il faut se méfier. [...] L'enquête administrative, il n'y a rien de pire² ». Le comportement maladif de Madame Rosa a déteint sur le jeune garçon. À son tour, il développe lui aussi cette crainte d'être en permanence poursuivi. Mais ce n'est pas le seul sujet pour lequel Momo imite l'attitude de sa mère de substitution. Chaque fois qu'il rencontre une femme, il établit directement un lien avec la prostitution. Or, toutes les femmes n'exercent pas ce métier mais c'est l'univers dans lequel baigne notre narrateur depuis qu'il est petit. Dans cet environnement instable, il part à la recherche de sa mère et fait la manche dans les rues avec l'intime conviction de la retrouver. Déscolarisé, il « pass[e] [s]on temps à rôder³ » tel un vagabond. Comme Mohammed n'a pas reçu d'éducation à proprement parler, il ne connaît pas le comportement adéquat pour un enfant de son âge et se laisse guider par ses émotions pour agir.

Ainsi, certains personnages souffrent d'un manque d'affection. Momo bénéficie de l'amour de Madame Rosa, sa mère de substitution, mais l'absence de ses

¹ VS, p.96.

² VS, p.97.

³ VS, p.34.

parents biologiques créent néanmoins un vide, qui provoque une fracture inguérissable. Le jeune garçon effectue des visites régulières chez le docteur pour se faire examiner, seul moment au cours duquel quelqu'un d'extérieur à la pension s'intéresse à lui. Comme tous les enfants, il a besoin qu'on lui prête attention. Après avoir vu Madame Rosa dans une tenue très déshabillée, Momo est sous le choc. Il s'enfuit de l'appartement à toute vitesse en pleurant. Déstabilisé, il est à la recherche de bras pour le réconforter. Grâce à son imagination débordante, il décide de faire apparaître devant lui le meilleur des policiers.

Immédiatement, il se sent pour la première fois en sécurité :

Je sentais que je pouvais être tranquille, qu'il prenait la responsabilité. Il m'a mis son bras tout-puissant autour des épaules paternellement [...]. Il est resté un bon moment, une main sur mon épaule, et je sentais qu'il allait s'occuper de tout et qu'il allait être un père pour moi¹.

Cette vision l'apaise et lui redonne la force de continuer à se battre. Momo est doué, car le policier semble réellement devant lui. Le recours à l'imagination représente la seule solution pour atténuer son manque affectif. Une figure paternelle redonnerait une stabilité à sa vie et effacerait toutes ses craintes.

Au contraire, dans la fiction d'Olivier Boudeaut, le jeune garçon a connu toute cette tendresse parentale. Même si « c'était l'horreur² » – les hurlements de sa mère s'avéraient insupportables et traumatisants pour lui – ces crises n'étaient que passagères, et il bénéficiait de tout l'amour dont un enfant peut rêver. Le choc est d'autant plus violent lorsque ses parents se donnent la mort à quelques jours d'intervalle seulement. On peut imaginer combien sa vie sera difficile après ce drame. D'autant que la réalité était aussi embellie par sa mère qui s'efforçait chaque jour de maintenir la fantaisie dans leur quotidien. Comment pourra-t-il être heureux et s'épanouir lorsqu'il sera confronté à la dure réalité ?

Pour le narrateur d'En attendant Bojangles comme pour celui de *La Promesse de l'aube*, l'amour et surtout l'attention constante que porte une mère à son enfant ne peut se retrouver ensuite dans aucune autre relation affective. Romain Gary se peint comme ayant tout particulièrement subi les préjudices de cette dévotion

¹ VS, p.162.

² EABoj, p.145.

maternelle. Il doit faire face à l'impossibilité de vivre à nouveau cet amour passionnel avec une autre femme. Tant que sa mère est présente, il profite d'une sollicitude quasi-permanente. Cet amour lui donne une confiance hors du commun. Il se croit invincible, persuadé que « rien ne pouvait [lui] arriver¹ ». Plein d'espoirs, le jeune homme pense incarner la figure du justicier qui vient rétablir l'équilibre du monde, il serait chargé d'une mission « pour rétablir l'équilibre d'une vie de sacrifices et d'abnégation² ».

Mais, le jeune homme se laisse totalement submerger par les désirs de sa mère qui sont désormais devenus les siens par obligation. Il ne peut exprimer ses idées. Il reste prisonnier de la vision maternelle. Empreint d'une profonde culpabilité, Romain Gary a l'impression de ne jamais être à la hauteur des attentes de sa mère : en voulant son bien, elle l'entraîne donc dans une profonde mélancolie. Elle est responsable de la fausse image des relations entre hommes et femmes qu'a assimilée son fils. Il rencontrera des difficultés pour trouver une femme aussi dévouée que sa mère. Ce constat provoque une brisure chez Romain. Inconsolable après la mort de sa mère adorée, il revient sur cet amour inconditionnel qui les unissait :

Avec l'amour maternel, la vie nous a fait à l'aube une promesse qu'elle ne tient jamais. [...] Après cela, chaque fois qu'une femme vous prend dans ses bras et vous serre sur son cœur, ce ne sont plus que des condoléances. On revient toujours gueuler sur la tombe de sa mère comme un chien abandonné. Jamais plus, jamais plus, jamais plus.³

Romain Gary insiste sur le fait que l'amour maternel crée une image déformée des rapports entre les hommes et les femmes. Il y a sans doute là une première explication au titre du roman. Cette promesse de l'aube ne serait pas tenue par la mère. Les mots employés ici sont violents, durs et le constat sans appel. Le verbe « gueuler » souligne la souffrance extrême. Les paroles n'ont plus assez de pouvoir pour exprimer les sentiments. La répétition ternaire finale insiste sur l'impossibilité de combler ce manque. S'il n'avait jamais connu ce bonheur d'être si fusionnel avec quelqu'un, peut-être aurait-il été plus épanoui ? Dans les pages suivantes, ce vide est

¹ PA, p.48.

² *Ibidem*.

³ PA, p.38-39.

comparé à une soif insatiable à l'instar du supplice de Tantale. Nina Kacew a trop souvent caché la réalité à Romain qui, une fois propulsé hors de cette bulle idéalisée, a pris conscience des difficultés du quotidien. Cette immersion brutale dans la « vraie » vie agit comme un électrochoc et détruit tous les rêves du jeune homme.

Madame Rosa aussi essaie de protéger Momo des dures réalités du quotidien : « Elle disait toujours que la première chose à ménager chez les enfants, c'est la sensibilité¹ ». Or, cette tentative se révélera un échec puisque le jeune garçon sera témoin de sa longue agonie et l'accompagnera jusqu'à son dernier souffle.

Au contraire, Marie Donnadieu, la mère de Marguerite Duras, part du principe qu'il faut tout dire aux enfants :

Que ce qu'on cachait aux enfants d'habitude il fallait au contraire le leur dire, le travail, les guerres, les séparations, l'injustice, la solitude, la mort. Oui, ce côté-là de la vie, à la fois infernal et irrémédiable, il fallait aussi le faire savoir aux enfants, il en était comme de regarder le ciel, la beauté des nuits du monde².

Le mensonge n'est pas utile. Son attitude constitue le contrepoint de celle de Nina Kacew et Madame Rosa. La confrontation avec des sujets graves se révèle peut-être trop prématurée et les conséquences ne sont pas forcément meilleures chez les enfants. Dès leur plus jeune âge, les siens se retrouvent plongés au cœur d'une violence qui leur échappe. Selon elle, il n'est pas nécessaire de protéger ses petits de la brutalité et des injustices du monde. Néanmoins, toutes ces vérités les placent trop tôt dans le monde des adultes. L'innocence est immédiatement remplacée par la notion de responsabilité. Or, l'enfant a besoin de passer par cette période d'insouciance pour s'épanouir.

Enfances trop préservées ou au contraire trop exposées, entre les deux, un équilibre aussi bénéfique à l'enfant qu'à l'adulte est pourtant envisageable. La figure maternelle se révèle être une source de joie extrême autant que de malheur. Son attitude peut engendrer de forts déséquilibres au sein de la tribu. Solitude, exclusion, abandon, longue est la liste des dangers ainsi générés.

¹ VS, p.40.

² ACN, p.33.

2. Des traumatismes au cœur du processus de création littéraire

A. Du récit de filiation à la fiction

*Il n'y aurait pas de roman s'il n'y avait pas de vie.
Deux fois de la vie : la vie de l'auteur du roman d'abord,
évidemment. Et la vie des personnages du roman¹.*

Jean d'Ormesson

Une des grandes questions autour de laquelle se cristallise notre axe d'analyse est la tension entre la fiction et l'autobiographie. Si les écrivains prennent le parti de raconter leur enfance, tous ne se fixent pas comme ligne directrice de rester fidèle à la réalité. Ainsi, les souvenirs d'enfance côtoient l'imagination parfois débridée de certains auteurs. Dans son célèbre ouvrage critique *En lisant en écrivant*, Julien Gracq explicite la différence – qu'il juge radicale – entre d'une part, le roman qui se définit par la création d'un monde totalement autonome et d'autre part, la réalité désignant un ensemble d'événements dont l'auteur s'inspire. Il écrit :

J'ai toujours été étonné de la méprise qui fait du roman, pour tant d'écrivains, un instrument de connaissance, de dévoilement ou d'élucidation (même Proust pensait que sa gloire allait se jouer sur la découverte de quelques grandes lois psychologiques). Le roman est un *addendum* à la création, *addendum* qui ne l'éclaire ni ne la dévoile en rien : ce qu'un enfant de sept ans sait parfaitement dès qu'il a mis le nez dans son premier vrai livre (il aura tout le temps de ses études pour tenter de l'oublier laborieusement). Que le roman soit création parasitaire, qu'il naisse et se nourrisse exclusivement du vivant ne change rien à l'autonomie de sa chimie spécifique, ni à son efficacité : les orchidées sont des épiphytes. / Je ne sais pas ce que c'est que la vérité romanesque. Il y a une présence romanesque que chacun constate en face de Stendhal, de Dostoïevski ou de Dickens : elle se passe en tous points de la corroboration des expériences vécues du lecteur. La lecture d'un roman (s'il en vaut la peine) n'est pas réanimation ou sublimation d'une expérience déjà plus ou moins vécue par le lecteur ; elle est une expérience, directe et inédite, au même titre qu'une rencontre, un voyage, une maladie ou un amour-

¹ Jean d'Ormesson, *Guide des égarés*, Paris, Gallimard, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2016, p.62.

mais, à leur différence, une expérience non utilisable. Je relisais l'an dernier *La Chartreuse de Parme*, et parce que je la relisais d'un œil purement critique, je la relisais avec un étonnement admiratif et amusé : il n'y avait pas une once de "vérité" là-dedans, pas plus de vérité historique, sociale, politique ou psychologique que dans *Les trois Mousquetaires*¹ [...].

L'expérience unique, « directe et inédite » que déclenche la lecture d'un roman n'est en aucun cas comparable avec les événements vécus. Selon lui, il serait impossible pour un écrivain d'accéder à une vérité sur le moi profond par l'intermédiaire du roman. La position de Gracq semble catégorique : aucune correspondance n'est donc à établir entre la fiction et la réalité.

À l'inverse, l'autobiographie revendique une parfaite adéquation entre la vie de l'auteur et le récit qu'il en fait à la première personne. Par conséquent, « L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle² » tel que le théorise Philippe Lejeune. Le critique nous fournit une définition stricto-sensu de l'autobiographie d'où découle le fameux « pacte autobiographique ». Ce dernier s'oppose au pacte romanesque en garantissant au lecteur une seule et même identité pour la triade auteur, narrateur et personnage. L'auteur assure ainsi le caractère authentique de ces propos. Le critique n'admet alors aucune flexibilité : soit l'ouvrage remplit les caractéristiques de l'autobiographie, soit il ne s'y conforme pas ; des variations ne sont donc pas envisageables. Néanmoins, ce rigorisme s'avère daté, car il ne s'adapte pas à l'évolution du genre. En effet, l'auteur parvient-il à accéder à la vérité ou se permet-il des modifications à l'insu de son lecteur ? La réponse semble complexe et variable selon les différentes situations. Néanmoins, lorsqu'un texte est destiné à la publication, nous pouvons supposer que l'auteur s'arrange pour donner une meilleure image de lui-même et ainsi s'autoriser quelques corrections.

L'opposition entre la fiction et la réalité est très marquée en théorie, mais en pratique la frontière entre les deux peut s'avérer plus mince. Le roman possède cette capacité à entremêler les deux univers. Même sans le vouloir, l'auteur est toujours influencé par son expérience personnelle. La vie de l'écrivain et celle des personnages sont donc peu ou prou liées.

¹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, « Rien de commun », 2008, p.61-62.

² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Poétique », 1975, p.24.

Notre corpus présente des genres mixtes et modulables. Le mélange d'éléments autobiographiques et d'éléments fictifs a donné naissance à un genre hybride appelé l'autofiction. Serge Doubrovsky est à l'initiative de ce terme qu'il propose en 1977 dans son roman *Fils*. Mais cette notion crée la polémique car elle rassemble deux concepts a priori antithétiques. D'une part, ce « genre bâtard¹ » est pointé du doigt comme étant le pire sort attribué à l'autobiographie. D'autre part, il centralise toutes les attentions à cause du paradoxe qu'implique son appellation. Ainsi, un renouvellement s'opère et les voix de l'imagination peuvent s'immiscer dans les strates du réel. L'écrivain possède une plus grande liberté d'expression. Comme le précise Claude Burgelin dans son article « Pour l'autofiction », ce genre serait la version moderne de l'autobiographie, mais il évoque une difficulté supplémentaire :

Définir l'autofiction est devenu travail de Sisyphe (quand on croit y être, il faut recommencer sur de nouveaux frais) ou supplice de Tantale (on est au bord de la tenir, cette formulation comblante sans jamais l'atteindre)².

En effet, le concept s'étend et embrasse des acceptions de plus en plus larges. Sa formulation composite laisserait l'immensité du champ des possibles prendre le dessus sur les caractéristiques du genre littéraire. Le matériau de départ reste la réalité à laquelle on ajoute des éléments romanesques. Les romans de Marguerite Duras prennent comme point de départ un ancrage biographique. Ils s'inscrivent dans l'Indochine-Française des années 1920. Les intrigues se déroulent sous la chaleur étouffante du climat indochinois. L'air y est saturé à l'image des nombreux conflits et non-dits qui paralysent la famille. Marguerite Donnadiou passe une partie de son enfance sur les bords du Mékong. Elle accorde ainsi une grande importance aux paysages dont elle s'attache à retranscrire l'atmosphère. Le décor exotique dévoile une nature sauvage qui ne se laisse pas facilement dompter par l'homme. La mère de Duras en subit d'ailleurs les ravages. Chaque fois qu'elle tente de cultiver ses terres, la mer détruit ses plantations. Elle mène une lutte acharnée et déjà perdue d'avance contre le Pacifique. L'immersion de Marguerite en territoire étranger lui a permis d'assimiler la culture indochinoise. La jeune femme est riche de cette double culture

¹ Claude Burgelin, « Pour l'autofiction », in *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy 2008, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p.5.

² *Ibid*, p.21.

mais déchirée par les conflits familiaux. Traumatisée par les crises perpétuelles de sa mère, elle utilise l'écriture comme moyen de libérer sa parole.

L'autofiction permet d'explorer au mieux « l'écriture de la faille »¹, comme le précise Isabelle Grell :

À travers une esthétique de la déconstruction assumée, l'auteur d'autofictions présente au lecteur une parfaite illustration de l'émiettement et de la dispersion du sujet en mal et en quête d'identité².

Le schéma de l'autofiction, devenue collage de fragments, suit l'éclatement du « je » de l'auteur. Ce genre hybride montre l'écrivain en perte de repère et dont la personnalité est brisée. En référence à « ces biographies brisées et fictionnelles, ces corps éclatés en fragments³ », Roland Barthes fait de cette dispersion du sujet un concept littéraire qu'il nomme les « biographèmes ».

La vie de l'auteur n'est qu'un point de départ, chez Duras, le récit se cristallise autour de la mère, mais surtout sur l'impact qu'a eu l'attitude de celle-ci sur sa propre vie. La même situation se présente chez Gary avec *La Promesse de l'aube* ou encore *La Vie devant soi*. L'intrigue se focalise sur le parcours de Nina Kacew, pour l'un et sur Madame Rosa, pour l'autre. Les protagonistes retracent leur vie par le biais de la figure maternelle. Si jusque-là, l'autofiction semblait s'appliquer parfaitement à ces intrigues, elle est remise en question. Certes, le mélange autobiographie/fiction constitue une des caractéristiques principales de nos romans mais la mère centralise tous les intérêts. Son importance et la place qui lui est accordée permettent de mettre l'accent sur la filiation. Un déplacement s'opère alors : on passe de l'autofiction au récit de filiation. L'attention est transférée sur les générations antérieures. Il s'agit de parler de soi à partir et au travers de ses ascendants ou d'un membre de sa famille. Marguerite Duras et Romain Gary semblent tous deux lancés dans la même entreprise : tenter d'éclaircir les parts d'ombres en analysant la génération précédente et plus particulièrement la figure maternelle. Lorsque l'enfant est encore jeune, ses parents constituent le centre de ses préoccupations. Il ressent ainsi le besoin de se raccrocher à ses modèles. Souvent, il adopte un regard très valorisant sur eux. L'enfant porte aux nues ses parents qu'il

¹ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, « Collection 128 », 2014.

² Isabelle Grell, *L'Autofiction*, *op. cit.*, p.69.

³ Roland Barthes, *Le Jardin d'Hiver* (Les « biographèmes » de Roland Barthes), <http://www.fabula.org/forum/barthes/23.php>, consulté le 26/11/2018.

considère comme des êtres au-dessus de tout. De leur côté, les parents prennent soin de lui et le protègent de l'insécurité du monde extérieur. Cette attitude s'expliquerait par un certain « narcissisme infantile¹ » ; en effet, par la filiation, l'enfant hérite lui aussi de cette aura de prestige qui entoure les siens.

Mais ne nous méprenons pas, l'éloge des figures parentales laisse souvent place à la plainte. La démarche prend alors la forme d'un réquisitoire. Dans les deux cas, la mère est placée au cœur du récit. Pilier de la famille, elle symbolise le point d'ancrage de la tribu. Le récit de filiation permet d'évoquer le passé familial : la mémoire joue ainsi un rôle primordial dans le processus de réactivation des souvenirs. Dans une note de lecture à propos de l'ouvrage *Encres orphelines* de Laurent Demanze², David Vrydaghs écrit :

Sur le plan poétique, le récit de filiation prolonge des formes auxquelles il emprunte et qu'il transgresse : le roman familial (Freud), le roman des origines (Marthe Robert) et le roman généalogique. Au premier cité, il emprunte un mode de narration qui reconfigure les rapports du sujet au monde familial, entre trahison et transfiguration, entre réel et fiction ; au roman des origines, il reprend un mode de composition marqué par l'entrecroisement de la mémoire familiale et de la mémoire intertextuelle ; au récit généalogique enfin, il dérobe une intention : celle de tenir compte de la longue durée. Le récit de filiation se distingue toutefois de ce dernier genre en ce qu'il ne raconte pas l'histoire d'une famille chronologiquement, des ancêtres aux descendants, [...] mais, s'écrivant depuis le présent, il est le fruit d'une enquête et se présente sous une forme inachevée (collecte d'informations, bribes de passé)³.

Cette définition très complète synthétise les caractéristiques et les enjeux du récit de filiation. Parce qu'il mêle présent et passé, il a la possibilité de créer des ponts entre ces deux sphères temporelles. L'individu doit être étudié en tant que membre à part entière de la sphère familiale. Il ne peut être envisagé sans la famille à laquelle il appartient. La tension entre « réel et fiction » tisse des liens avec l'autofiction. L'héritage et la filiation forment avec le duo autobiographie/fiction des concept-clés de notre analyse.

¹ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Bernard Grasset, « Collection Tel », 1972, p.45. Elle reprend l'idée de Freud qui, dans *Le roman familial des névrosés* en 1909 développe et analyse la surestimation des images parentales. L'inventeur du roman familial mérite d'être mentionné mais nous ne nous attarderons pas davantage sur ses théories psychanalytiques.

² Laurent Demanze, *Encres orphelines*. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Paris, José Corti, 2008.

³ David Vrydaghs, « Le récit de filiation dans la littérature contemporaine », *Acta fabula*, vol. 9, n° 7, Notes de lecture, Juillet-Août 2008, URL : <http://www.fabula.org/>, page consultée le 30 avril 2018.

L'importante part d'autobiographie laisse entrevoir la personnalité de nos auteurs. Écrivains en herbe, leur destin semble déjà tout tracé. Romain Gary et Marguerite Duras éprouvent le même désir de pouvoir vivre de leur passion. Cette ambition apparaît chez leurs personnages. Monsieur Hamil compare Momo à plusieurs reprises à Victor Hugo en l'appelant « mon petit Victor¹ ». Gradation au cours de la discussion, à partir de la confusion de Monsieur Hamil, Momo s'imagine déjà en grand écrivain comme le célèbre Victor Hugo « Un jour, j'écrirai *Les Misérables* moi aussi² ». D'autres personnages comme le docteur prédisent à Momo un brillant avenir semblable à ceux « des grands poètes, des écrivains³ ». Ainsi, *La Promesse de l'aube* et *La Vie devant soi* sont deux titres pleins d'espoir présentant le meilleur comme à venir. De grandes destinées attendent nos héros. Les personnages âgés comme Monsieur Hamil regrettent leur jeunesse définitivement résolue ; au contraire, Momo est jeune et peut connaître le bonheur de l'amour. La jeunesse symbolise la possibilité de plaire et d'aimer. Le récit insiste sur le caractère singulier du jeune Romain. Momo bénéficie du même traitement, il « n'es[t] pas un enfant comme les autres⁴ ». Tous deux sont voués à un destin hors du commun. Cette différence a été revendiquée par d'illustres écrivains, devenus des modèles en matière d'autobiographie comme Rousseau qui, dans *Les Confessions* affirme « Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent⁵. » ou encore Chateaubriand soulignant dans les *Mémoires d'outre-tombe* sa singularité ; « tout prenait en moi un caractère extraordinaire⁶ ». On relève ici une volonté de se mettre en scène, mais également et surtout le sentiment d'être incompris et de ce fait exclu par une société ou un entourage différent des idéaux auxquels ils aspirent. Simone de Beauvoir, écrivaine emblématique du XX^e siècle, assume aussi dès son plus jeune âge ce besoin irréprensible d'attirer tous les regards sur elle :

¹ VS, p.154 (même expression reprise p.155 et p.156).

² *Ibid*, p.156.

³ *Ibid*, p.238.

⁴ *Ibid*, p.156.

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre I, *op., cit.*, p.29. Le pronom démonstratif « ceux », fléchi au masculin pluriel désigne les hommes.

⁶ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1989], Livre III, Paris, Garnier, « Les Classiques de Poche », 2016, p.280.

Je me plaisais et je cherchais à plaire. [...] Je tenais particulièrement à les intéresser ; je bêtifiais, je m'agitais, guettant le mot qui m'arracherait à mes limbes et qui me ferait exister dans leur monde à eux, pour de bon¹.

Dès l'enfance, la prise de conscience d'un potentiel « extraordinaire », dû à une sensibilité à fleur de peau, déclenche une attitude égocentrique. Ainsi, soit les parents poussent leurs enfants à développer ces capacités, soit, ils s'y opposent catégoriquement.

Le petit Roman Kacew se plie aux volontés de sa mère. À l'inverse, Marguerite Duras se construit en rébellion par rapport à sa mère qui a toujours dénigré l'écriture. En effet, Marie Donnadiou considérait ce métier comme ingrat et avait d'autres projets pour sa fille : passer l'agrégation de mathématiques. Pierre Bayard², dans un ouvrage consacré à Romain Gary explique la différence entre le roman familial et le roman parental. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le roman familial a été défini par Freud. Des protagonistes, originaires d'un milieu défavorisé, s'inventent des ascendants plus glorieux. Il s'agit donc d'une réécriture du passé. Les enfants exercent leurs fantasmes sur le passé des parents. Momo et Romain sont en quête d'un père. Absent, ce dernier crée un vrai manque. Ils inventent une figure paternelle héroïque. En revanche, le roman parental déplace le curseur vers l'avenir. Il se focalise sur les fantasmes imaginés par les parents sur l'avenir de leurs enfants. Ainsi, en se projetant dans l'avenir glorieux de leurs enfants, les parents bénéficient d'une vie prestigieuse par procuration.

Madame Rosa et Nina Kacew adoptent la même attitude envers leur fils biologique ou de substitution. Elles les idéalisent et voient en eux des héros. Les ressemblances entre les deux femmes nous poussent à tisser des liens entre leurs deux parcours. Ces deux mères, pourtant pauvres, se battent chaque jour pour faire vivre leur famille³. Accablées par la vieillesse et la maladie, elles se démènent jusqu'à leur dernier souffle. Les liens quasi-fusionnels qui unissent Romain Gary à Nina Kacew réapparaissent dans la relation Momo / Madame Rosa. Momo respecte et admire Madame Rosa, elle joue le rôle de modèle auquel le jeune garçon se rattache. Mais la vieille dame a aussi besoin de lui ; cette dépendance

¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée* [1958], Éditions Gallimard, « Folio », 2007, p.15-16.

² Pierre Bayard, « L'écriture ou les géographies intérieures », in *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Université de Paris III – Sorbonne-Nouvelle et l'Association « Les Mille Gary », Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

³ La famille doit être envisagée au sens large du terme, elle désigne aussi bien la famille biologique caractérisée par les liens du sang que la famille de substitution.

mutuelle pousse les deux personnages à se soutenir en toutes circonstances : « elle me disait que si j'étais pas là pour lui donner des soucis, elle n'aurait plus aucun intérêt à vivre¹ ».

En effet, Madame Rosa fait partie de cette population juive qui a été persécutée pendant la Seconde Guerre mondiale. Traumatisée notamment par sa déportation dans le camp d'Auschwitz, le personnage qu'elle incarne établit des liens avec le père de Romain Gary, lui-même mort d'une crise d'angoisse au seuil de la chambre à gaz. Rappelons également que Nina Kacew est d'origine juive. Dans *La Promesse de l'Aube*, Nina « interprèt[e] le personnage de Rosa, dans le *Naufrage de l'espoir* »². Ainsi, les similitudes s'accumulent et *La Vie devant soi* qui présentait à première vue des personnages fictionnels mêle des traits caractéristiques des véritables parents de Romain Gary.

À cela, s'ajoutent les analogies Momo/Romain Gary. Les ressemblances entre le jeune Mohammed et l'écrivain laissent entrevoir le protagoniste comme le double de Gary. Tous deux sont en quête d'un père protecteur et rassurant. Ils ont des rêves plein la tête : Momo « rêv[e] d'être flic »³ ; ce modèle de force lui inspire la confiance.

Cette envie de changer le monde correspond bien aux aspirations de Gary, l'un et l'autre ont été fortement marqués par le courage de leur mère biologique ou de substitution comme le précise l'auteur :

Mais si tous mes livres sont pleins d'appels à la dignité, à la justice, si l'on y parle tellement et si haut de l'honneur d'être un homme, c'est peut-être parce que j'ai vécu, jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, du travail d'une vieille femme malade et surmenée⁴.

L'extrême dévotion envers la figure maternelle déclenche en eux une énergie tellement puissante qu'ils sont prêts à tous les sacrifices pour celle qui les a tant aimés : « je pensais à toutes les batailles que j'allais livrer pour elle⁵ » proclame Romain Gary dès le début de *La Promesse de l'aube*. L'emploi du substantif « bataille » est très évocateur ici ; il fait référence au registre épique de la guerre et

¹ VS, p.130.

² PA, p.43.

³ VS, p.35.

⁴ PA, p.204.

⁵ PA, p.16.

suppose un dévouement total à la cause défendue. Ce terme ne doit pas seulement être compris au sens figuré mais également au sens propre dans la mesure où Romain Gary s'engagera en tant qu'aviateur dans l'armée pour devenir ce grand homme, tant fantasmé par Nina.

Momo accompagnera Mme Rosa jusqu'à son dernier souffle en accomplissant ses ultimes volontés. À seulement quatorze ans, il effectuera seul le rituel et la toilette funéraires en l'installant dans son fauteuil de la cave et en la maquillant. Ces moments passés avec la mourante puis même au-delà avec le corps sans vie de Mme Rosa peuvent mettre mal à l'aise par leur morbidité, mais, animé par la volonté inébranlable d'exécuter les derniers souhaits de la vieille dame, notre héros semble totalement occulter le caractère macabre de la situation.

Néanmoins, même si ces intrigues prennent pour point de départ un ancrage biographique avec des personnes qui ont bel et bien existé, les histoires sont éminemment romancées. Comme nous venons de l'étudier, les écrivains prennent un véritable plaisir à jouer avec les codes littéraires au risque de semer la confusion dans l'esprit du lecteur. Mais, finalement, toute la richesse de ces récits ne se trouverait-elle pas dans cette indécision entre fiction et réalité ? Dès l'incipit de *L'Amant*, Marguerite Duras anéantit toute forme de suspense en déclarant « L'histoire de ma vie n'existe pas¹ ». Et pourtant, de façon paradoxale, c'est à partir de ce constat qu'elle débute son récit. Comme le précise Philippe Gasparini :

Depuis les années 1970, l'écriture du moi se caractérise, au contraire, par un questionnement constant sur les limites de sa propre validité ; le métadiscours est devenu partie intégrante du récit. Et certains auteurs poursuivent cette réflexion auto-critique jusqu'à contester, déconstruire ou récuser la plupart des procédés de représentation dont ils disposent².

Cette remise en question de sa propre démarche d'écriture est en lien avec la politique d'innovation de l'époque. Les Nouveaux Romanciers prônent l'inédit et la nouveauté. Ils recherchent justement les procédés susceptibles de déstabiliser le lecteur, quitte à mettre en question le récit à venir.

¹ Amt, p.14.

² Philippe Gasparini, *Poétiques du je, Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Collection Autofictions, etc. », 2016, p.176.

Ainsi, les artifices engendrés par la construction romanesque se glissent dans les failles de l'écriture autobiographique ou bien, dans une autre mesure, participent à la création d'un monde autonome, entièrement fictionnel.

B. De la fantaisie au drame

- Quand la réalité est banale et triste, inventez-moi une belle histoire¹.

Olivier Bourdeaut

Pour Olivier Bourdeaut, la situation est différente. Son récit ne comporte aucun élément biographique. Mais, l'enfance de notre narrateur se révèle tout aussi chaotique et imprévisible. Nous sommes plongés immédiatement dans un monde fantaisiste. Un renversement continu entre le vrai et le faux s'impose comme principe fondateur de l'intrigue : « je suis sérieuse² » déclare la mère. Cette affirmation doit être pourtant comprise comme une antiphrase, un pas de plus vers le mensonge. Grâce au pouvoir performatif de la parole, la vérité et le mensonge s'entremêlent pour donner naissance sous nos yeux à un monde à l'envers.

L'auteur installe un univers où tous les codes sont inversés. Ainsi, la famille mène une vie totalement dérégulée à commencer par l'absence d'horloge qui bouleverse le déroulement des journées. L'oiseau de compagnie joue le rôle d'alarme en allant réveiller ses maîtres à coup de bec. Les repas sont décalés, le dîner est pris par exemple à l'heure du goûter. Les règles de la maison, quant à elles, subissent aussi des distorsions : il est « recommandé de sauter sur le canapé³ » et en guise de punitions, le petit garçon doit ouvrir le courrier ou regarder la télévision. Tout ce qui est banal devient une corvée. La famille s'est affranchie de toutes les règles de la société : ce déni de l'extérieur témoigne du refus de s'inscrire dans la réalité. Dans les carnets du père, le lecteur apprend que la mère a été licenciée de son poste chez un fleuriste car elle refusait de faire payer les clients. Sans aucun regret, elle assume ses actes :

– Mais enfin, dans quel monde vivons-nous ? On ne vend pas les fleurs, les fleurs c'est joli et c'est gratuit, il suffit de se pencher pour les ramasser. Les fleurs c'est la vie, et à ce que je sache on ne vend pas la vie ! Et puis, je n'ai pas été renvoyée, je suis partie toute seule, de mon propre chef, j'ai refusé de participer à cette escroquerie généralisée⁴.

¹ EABoj, p.22.

² EABoj, p.39.

³ EABoj, p.25.

⁴ EABoj, p.63.

Son raisonnement ne suit aucune logique si ce n'est la sienne. Incapable de s'accoutumer aux règles de la société, elle s'enferme dans son univers fantaisiste. En effet, se confronter à la réalité, c'est faire face aux problèmes. Or, la mère écarte systématiquement tous les facteurs qui pourraient briser leur bonheur idyllique. Elle assume sa différence et n'hésite pas à promener son oiseau de compagnie : Mlle Superfétatoire, dans la rue avec une laisse tel un chien avec qui elle pourrait sortir faire une promenade. Les passants, outrés réagissent mal et la mère les insulte en tant que personnes trop communes. La seule règle consiste à profiter du temps présent : la famille s'inspire de la philosophie du *Carpe Diem*¹.

Des fêtes permanentes rythment le quotidien de cette famille atypique. La fête est placée au centre de l'intrigue, elle représente l'activité principale. Quoi de mieux pour profiter pleinement et en toutes circonstances que de faire la fête ! On remarque une mise en abyme de ce motif : la vie entière de nos protagonistes est une succession de fêtes et à l'intérieur se déroulent d'autres fêtes en parallèle comme celle organisée à San José, le village dans lequel la famille s'est installée. Le père qualifie les espagnols de « guerriers de la fête² ». Cérémonie, costumes, festin gigantesque et feux d'artifices créent une ambiance frénétique digne des plus grands spectacles. Les festivités se dédoublent tant au niveau du macrocosme qui entoure nos personnages que du microcosme familial. Cette atmosphère rappelle le monde enchanté d'*Alice au pays des merveilles*³ où l'on fête entre autres les « non-anniversaires » et où rode la folie plus ou moins douce.

Boissons et cocktails accompagnent les soirées dansantes du couple. Le lecteur tourbillonne, virevolte avec les protagonistes au rythme de la chanson « Mister Bojangles » de Nina Simone. La danse, motif récurrent, est l'activité principale des parents. Le mobilier s'imprègne de leur joie candide et communicative. Le décor de l'entrée est un jeu de société, « les grandes dalles noires et blanches formaient un sol un jeu de dames géants⁴ ». À l'intérieur de l'appartement, tout est démesuré à l'image de leur comportement. Le couloir est tellement grand qu'il est possible d'y organiser des courses et on ne décompte pas moins de quarante coussins sur le canapé du salon. Les meubles sont multicolores ou

¹ Formule signifiant « Cueille le jour » et associée à la philosophie épicurienne qui incite ses adeptes à profiter du temps présent.

² EABoj, p.149.

³ Lewis Carroll, *Alice aux pays des Merveilles* [1869], Livre de Poche Jeunesse, 2014.

⁴ EABoj, p.24.

de couleurs vives. L'adjectif « drôle » s'applique à tous les éléments même aux objets « C'était un drôle de meuble, une drôle de plante¹ ». On peut aussi comprendre « drôle » comme bizarre, qui sort de l'ordinaire. Tout l'environnement du jeune garçon symbolise le caractère insolite de cette famille. Nostalgiques de l'enfance, les parents ne semblent pas vouloir prendre en charge les responsabilités qu'implique l'âge adulte : le père possède un « rire d'enfant² » et la mère « brassait les lettres comme un bébé mécontent et sujet au désespoir³ ». Le rire est le maître-mot de l'intrigue ; on rit de tout pour échapper à une réalité trop banale et surtout à la maladie : le cœur du problème. En 1947, Boris Vian publie *L'Écume des jours*⁴, un roman aux allures de conte fantaisiste. Colin mène une vie aussi farfelue que les protagonistes d'Olivier Bourdeaut, il possède comme animaux domestiques des souris et un piano, capable de créer des cocktails à partir de mélodies de jazz. L'univers totalement fictif, joue avec les codes et les figures littéraires ; ceci est visible dans les allusions à un philosophe, un certain « Jean-Sol Patre ». L'intrigue principale se concentre autour de la relation du jeune couple marié Colin et Chloé, fou amoureux l'un de l'autre. Néanmoins, une ombre vient entacher ce tableau idyllique : Chloé est malade ; elle a un nénuphar qui lui pousse dans le poumon. Dès lors, leur vie tourne au cauchemar ; l'état de la jeune femme ne cesse de s'aggraver et au fur et à mesure que la maladie envahit son corps, l'appartement du couple semble se rétrécir tel un gouffre se refermant sur eux : « Le plafond avait baissé notablement et la plate-forme où reposait le lit de Colin et Chloé n'était plus très loin du plancher⁵ ». À l'instar de Boris Vian, Olivier Bourdeaut réussit le pari de créer un univers fantaisiste complètement autonome. « À chaque époque paraissent ainsi des écrivains qui suscitent l'engouement par leur capacité à « faire vivre un monde⁶ » » affirme Dominique Viart ; le succès de Bourdeaut est dû en grande partie à son imagination débridée.

Les parents forment un duo explosif. Leur relation débute par un coup de foudre, le vrai, l'unique, celui dont rêvent tant d'hommes et de femmes. L'alchimie entre eux est instantanée, ils se retrouvent emportés par le

¹ EABoj, p.26.

² EABoj, p.53.

³ EABoj, p.73.

⁴ Boris Vian, *L'Écume des jours* [1947], Gallimard, « Le Livre de Poche », 2010.

⁵ Boris Vian, *Ibid*, p.219.

⁶ Dominique Viart, « Les fantaisies et les troubles du réel », dans *Le Roman français au XX^e siècle*, op. cit., p.205.

tourbillon de l'amour. Cet amour hors du commun et si fusionnel peut être qualifié d'extraordinaire. Leur relation s'annonce passionnée mais aussi chaotique : le côté rationnel de l'esprit de Georges lui somme de ne pas s'engager dans une telle folie. Dès le début, il décèle un problème mental chez sa future femme. Il prend conscience que son couple sera voué à l'instabilité. À ce propos, il utilise une comparaison insolite pour désigner leur duo : « notre union s'apparenterait à celle d'un unijambiste avec une femme tronç¹ ». Totalement déraisonnable, cette relation réunit deux adultes restés coincés dans l'enfance. Les membres du couple emploient le vouvoiement – une pratique plutôt rare aujourd'hui dans les relations amoureuses – pour s'adresser l'un à l'autre. Georges s'applique à donner un nouveau prénom à sa femme chaque jour. Ils choisissent également de fêter la Saint-Valentin le 15 février au lieu du 14 simplement pour ne pas se fondre dans le moule. Ces jeux font partie de leur quotidien dont ils revendiquent l'originalité. Ils leur permettent de ne pas sombrer dans une routine ennuyeuse.

Néanmoins, cet amour magique donne le vertige : les parents passent leur journée à danser. Ils dansent toujours sur la même musique de Nina Simone. Cette chanson « folle, [...] triste et gaie en même temps² » reflète le rythme chaotique de la vie de nos personnages. Entre bonheur intense et drame imprévisible, la rupture est brutale tout comme l'arrêt de la mélodie. Les parents adoptent des masques de comédiens jusqu'à ce que la réalité vienne les rattraper. À l'école, leur fils prend conscience de cette dichotomie entre leur vie d'artistes et le monde extérieur. Il est contraint de mentir à ses camarades et à son institutrice afin de paraître un minimum crédible auprès d'eux. Le principal problème réside dans l'attitude des parents. Comme ils ne travaillent pas, ils se retrouvent très rarement confrontés à la réalité. La mère s'est enfermée dans un univers parallèle, refusant tous les tourments du quotidien. Ainsi, sa vie devient un spectacle permanent et sa famille, des acteurs hors-pair. Réfugiée dans son cocon idyllique, elle assimile son fils à un héros de roman :

Elle ne me traitait ni en adulte, ni en enfant mais plutôt comme un personnage de roman. Un roman qu'elle aimait beaucoup et tendrement et dans lequel elle se plongeait à tout instant. Elle ne voulait entendre parler ni de tracas, ni de tristesse³.

¹ EABoj, p.43.

² EABoj, p.24.

³ EABoj, p.22.

Son aveuglement la pousse à rejeter entièrement la réalité. Elle accepte le présent uniquement par le détournement de la fiction. Plus qu'un simple divertissement, la fiction devient un besoin vital. Son fils, en se prêtant au jeu, constitue un grand bol d'air frais dans sa vie, une raison supplémentaire de continuer à avancer coûte que coûte. Néanmoins, le maintenir ainsi dans un univers clos nuit à ses relations sociales et fausse sa perception du monde extérieur. Le jeune garçon compare la grande fête de San José à une guerre « des fleurs, des pétards et de la sangria¹ ». Sa vision de la réalité se trouve totalement déformée.

Nous retrouvons à peu près le même schéma avec Nina Kacew. Comédienne dans l'âme, sa personnalité exubérante constitue un des traits les plus caractéristiques de cette figure maternelle. Romain Gary dresse le portrait de cette mère au comportement grandiloquent : « Tout chez elle, était immédiatement extériorisé, proclamé, déclamé, claironné, projeté au dehors, avec, en général, accompagnement de lave et de cendre² ». Cette sur-expressivité n'est pas toujours la bienvenue et place le jeune garçon dans des situations souvent embarrassantes. Les scènes où la mère déclame en public que son fils deviendra un héros sont fréquentes, au grand désespoir du concerné. Elle lui prédit un brillant avenir en l'incitant à accomplir de grands exploits. Nina Kacew compare son fils prodige à d'illustres figures comme Victor Hugo, Nijinski, Gabriele d'Annunzio ou encore Guynemer, et elle est persuadée qu'il suivra leurs traces. La célébrité semble à portée de ses mains. Or, sa mère ne lui rend pas service en le préservant ainsi dans une tour d'argent. Pour réussir dans la vie, il faut prouver ce dont on est capable. La vie n'est pas si douce et paisible que le lui a fait croire sa mère. Lorsqu'il est confronté à la dure réalité, il doit faire ses preuves auprès de ses camarades. Mais c'est surtout grâce à sa première expérience amoureuse qu'il prend conscience que « l'amour de [s]a mère et la tendresse dont [il] étai[t] entouré à la maison n'avaient aucun rapport avec ce qui [l]'attendait dehors et aussi, que rien n'était jamais définitivement acquis, gagné, assuré et conservé³ ». L'accumulation de ces quatre participes passés adjectivés souligne le contraste entre le microcosme familial et la vie à l'extérieur. Porté aux nues par sa mère, il découvre non sans souffrance la vie hors du cocon maternel.

Ainsi, en contrepoint de la réalité, la fiction permet de créer un monde parfait. Elle se révèle une échappatoire efficace. Romain Gary privilégie

¹ EABoj, p.149.

² PA, p.51.

³ PA, p.88.

l'imagination à la confrontation au monde réel. La dichotomie entre les moments passés auprès de la mère protectrice et ceux en dehors du cercle familial le contraint à s'adapter. Mais, l'acclimatation n'est pas si instinctive. À l'instar de la famille présentée dans *En Attendant Bojangles*, l'auteur éprouve des difficultés à s'accoutumer au monde extérieur, jugé hostile. Il déclare à ce propos :

Attaqué par le réel sur tous les fronts, refoulé de toutes parts, me heurtant partout à mes limites, je pris l'habitude de me réfugier dans un monde imaginaire et à y vivre, à travers les personnages que j'inventais, une vie pleine de sens, de justice et de compassion¹.

Cette attitude de repli peut être une solution mais seulement temporaire. En effet, tôt ou tard, la réalité reprend le dessus et arrache l'homme à la fantaisie.

Dans la fiction d'Olivier Bourdeaut, ce rejet de la normalité place ses protagonistes en marge de la société. Cet univers clos est incompatible avec la réalité. L'appartement représente un refuge certes mais malheureusement éphémère. D'autant que la maladie, un trouble-fête vient s'inviter à la partie, comme le précise le narrateur « Au beau milieu de ce doux roman, une folle maladie s'était présentée pour tourmenter et détruire cette vie² ».

La venue de l'inspecteur des impôts, réclamant les impayés au couple, agit comme un électrochoc et fait basculer la mère dans la démence. Elle le chasse violemment à coup de parapluie. Cette scène fait écho à la visite de l'agent cadastral dans *Un Barrage contre le Pacifique* au cours de laquelle Joseph n'hésite pas à menacer brutalement le fonctionnaire pour le faire sortir du bungalow. Tel que nous l'évoquions précédemment, la mère décide de brûler des photos mais le feu finit par se propager dans tout l'appartement. Lorsque les secours arrivent, la protagoniste assume pleinement son acte. Après une expertise médicale, le diagnostic est sans appel : on la place sur le champ dans un hôpital psychiatrique. L'internement s'observe sur le ton de l'humour. Les termes médicaux trop « rébarbatifs » sont proscrits. Il est question du « déménagement du cerveau de Maman [qui] recommençait par intermittence³ ». Cependant, l'état de la mère se dégrade au fil des jours : les périodes de délire deviennent de plus en plus fréquentes et viennent

¹ PA, p.160.

² EABoj, p.156.

³ EABoj, p.142.

troubler leur quotidien. Lors de ses crises, elle demande à son mari de l'enfermer dans le grenier le temps qu'elle reprenne ses esprits. À contrecœur, celui-ci s'exécute. La famille ne cache pas son impuissance face à la maladie. Maladie d'autant plus perfide qu'elle provoque des changements soudains d'humeur, alternant phases de dépression et de démence alternent avec des moments de répit : « Quand elle ne se constituait pas prisonnière, Maman se montrait de plus en plus attentionnée avec nous¹ ». L'illusion d'une possible rémission est maintenue au cours de l'intrigue.

Quelques années avant la parution d'*En attendant Bojangles*, Delphine de Vigan décide « d'écrire sur [s]a mère, autour d'elle, ou à partir d'elle² », une mère dont elle retient « [l]a singulière aptitude à la fantaisie³ ». *Rien ne s'oppose à la nuit⁴* est un récit de filiation poignant dans lequel Delphine de Vigan retrace l'histoire de sa mère Lucile depuis son enfance jusqu'à sa mort tragique : son suicide. Lucile, bipolaire, alterne des périodes maniaques avec des moments dépressifs où revient l'idée de suicide. De façon assez paradoxale, l'écrivaine débute son récit par la découverte du cadavre de sa mère. Cette vision atroce constitue le point de départ de son travail d'investigation.

Dans la fiction d'Olivier Bourdeaut, les crises amènent toujours la mère plus loin dans la folie. À chaque fois, elle franchit un nouveau seuil jusqu'à atteindre le point de non-retour. Ses délires la conduiront à commettre l'irréparable : le suicide. Mais la fatalité ne s'arrête pas en si bon chemin. Inconsolable et ne supportant pas l'absence de sa chère et tendre, le père se suicide à son tour. La famille passe du bonheur le plus parfait à la tragédie le plus totale. Leur fils est désormais orphelin et perdu dans le château en Espagne avec pour seul repère l'Ordure, un ami de ses parents qui est très instable. Cet homme lui annoncera d'ailleurs de façon très brutale que son père ne reviendra plus.

Les amateurs de littérature pourront établir des connexions entre le titre choisi par Olivier Bourdeaut *En Attendant Bojangles* et celui de la pièce de Beckett : *En Attendant Godot*. Notons cependant qu'Olivier Bourdeaut ne revendique aucun lien avec cette pièce et déclare ne pas s'être inspiré de ce titre. Il s'agit ici de

¹ EABoj, p.147.

² Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit*, Éditions Jean-Claudes Lattès, « Le Livre de Poche », 2011, p.16.

³ *Ibid*, p.17.

⁴ Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit*, *op.cit.*

simples hypothèses qui valent tout de même la peine d'être exposées. *En Attendant Godot* rompt avec la tradition du théâtre classique et appartient au théâtre de l'absurde. Sans passé ni futur, les protagonistes : Vladimir et Estragon semblent figés dans le temps présent. Ces deux vagabonds attendent en vain sur une route de campagne un certain Godot. Ils passent leur journée à discuter en espérant qu'il arrive. Et pourtant, ils ne l'ont jamais vu et ne connaissent rien de lui. Certaines analyses voient dans ce personnage mystérieux une allégorie de Dieu à cause de son étymologie. Il s'agirait du sauveur qui viendrait les arracher à leur vie misérable. Néanmoins, nous pouvons également émettre l'hypothèse que ce Godot incarnerait la fatalité. Dans le roman d'Olivier Bourdeaut, *Mr. Bojangles* est le titre d'une chanson de Nina Simone. Ce personnage, tout aussi évanescent que Godot, ne rencontrera jamais nos protagonistes. Nous retrouvons ici, par le biais du titre, le thème de l'absurde. *En attendant Bojangles* pourrait renvoyer à l'impatience du petit garçon d'observer ses parents danser sur cette musique si symbolique. Or, le destin tragique qui s'abat sur notre jeune héros changerait la donne. *Bojangles* ne serait-il pas l'allégorie de la mort ? Finalement, toute cette vie idéale mais chaotique serait vouée dès le départ à une fin tragique.

Ainsi, la fiction n'est qu'une solution temporaire et la réalité rattrape inévitablement nos protagonistes telle la fatalité qui s'acharne sur les héros de tragédies. La grande dichotomie entre les deux pôles fiction/réalité déclenche des ruptures chez les individus qui jusque-là avaient été protégés des tourments extérieurs et donc étaient préservés dans leur innocence. Le drame dans tout ce qu'il a de plus brutal, inattendu et saisissant les frappe : la vie des protagonistes prend alors une tournure très instable. Ce basculement vers le drame annonce une écriture fragmentée, déconstruite, en lien avec les événements douloureux vécus.

II. Récits fragmentés

Brouillages temporels, énonciatifs et linguistiques, sont les symptômes des fêlures de la famille tant du point de vue psychologique que sociologique¹.

Christine Jérusalem

1. Une narration perturbée par les souvenirs ou l'imagination

A. Le regard de l'enfant

Le besoin d'affabulation, c'est toujours un enfant qui refuse de grandir².

Émile Ajar

Dans les œuvres de notre corpus, les récits sont pris en charge par le protagoniste qui s'exprime à la première personne. Selon la terminologie de Gérard Genette, le narrateur est « autodiégétique³ » c'est-à-dire héros principal de l'histoire qu'il raconte. La focalisation interne donne un accès privilégié à l'intériorité du personnage : ses pensées, ses réflexions, ses impressions. Ce point de vue tisse des liens de proximité entre le protagoniste et le lecteur qui s'identifie plus facilement au personnage.

¹ Christine Jérusalem, « Filiations et héritages », dans *Le Roman contemporain de la famille*, *La Revue des Lettres Modernes*, Série Écritures Contemporaines, n°12, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015, p.14.

² Romain Gary, *Pseudo*, p.165.

³ Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, « Collection poétique », 1972, p.253.

Le héros cherche fréquemment à interpeller son lecteur ; dès le début de *L'Amant*, la narratrice tente d'établir le dialogue avec lui : « que je vous dise encore¹ », dit-elle afin de le prendre à témoin. Elle multiplie les techniques pour attirer son attention notamment en faisant appel à sa vue ; elle lui impose des images comme celle de son visage vieilli et meurtri. L'impératif « regardez-moi² » insiste sur le caractère contraint de l'action ; il a pour fonction d'impliquer directement le lectorat sans lui laisser le choix. Une grande importance est accordée au regard et notamment au souvenir visuel ; la jeune femme se remémore les visages de ses proches ou encore des photos de famille qui sont autant de points de départ à partir desquels se sont construits les différents fragments de l'intrigue. En confiant au lecteur ces visions obsessionnelles, elle parvient à instaurer une complicité et fait de lui son confident. D'une certaine façon, nous retrouvons ici la réactivation du topos de la *captatio benevolentiae*³. Dans *La Vie devant soi*, le jeune Mohammed cherche lui aussi à obtenir l'approbation de son public qu'il considère comme un véritable interlocuteur voire un thérapeute dans les moments où il se confie au sujet de ses crises : « ça me fait du bien d'en parler, tiens c'est comme si ça sortait un peu. Vous voyez ce que je veux dire ?⁴ ».

Cette connivence entre le narrateur et son lecteur est facilitée par le regard de l'enfant qui perçoit le monde avec ses sens. Momo est qualifié de « trop sensible » par le docteur Katz. En effet, il n'a pas de recul par rapport aux événements vécus, et donne ainsi sa perception brute des choses. Son langage sans retenue, ne peut qu'émouvoir le lecteur. Ces narrateurs enfants ou adolescents sont caractérisés entre autres par leur ignorance, comme l'illustre la confidence tragico-comique du jeune Momo : « Au début, je ne savais pas que je n'avais pas de mère, je ne savais même pas qu'il en fallait une⁵ ». Le contexte social dans lequel il grandit, déforme totalement l'image traditionnelle de la famille. Il passe son enfance sans la moindre nouvelle de ses parents et réussit à trouver une famille « d'adoption » : Mme Rosa et les enfants dont elle s'occupe. L'adolescent marque son appartenance à un

¹ Amt, p.10.

² Amt, p.24 ou encore p.35 « vous voyez ».

³ Il s'agit d'une technique de la rhétorique classique, utilisée afin de s'attirer la sympathie de son lecteur ou interlocuteur.

⁴ VS, p.56.

⁵ VS, p.13.

groupe, celui des enfants de prostituées, utilisant à plusieurs reprises le pronom indéfini « on ». Ensemble, ils forment une grande famille atypique.

Lorsque que la diégèse est prise en charge par un enfant ou un adolescent, un décalage s'opère donc entre la réalité et leur perception des choses. Cette focalisation invite le lecteur à la découverte d'un monde où les codes sont inversés. Dans *En attendant Bojangles*, père et fils entremêlent leurs voix tout au long de l'intrigue. La parole est donnée majoritairement au fils qui endosse le rôle du narrateur principal et qui annonce d'emblée : « Je mentais à l'endroit chez moi et à l'envers à l'école¹ ». Une confusion se crée immédiatement entre mensonge et vérité. La voix du père, quant à elle, vient se glisser dans cette première strate narrative par l'intermédiaire de notes qu'il aurait rédigées dans un carnet. Le récit se veut fantaisiste et les deux narrateurs sont animés par une folie poétique, leurs deux voix se confondent pour mieux décrire la figure maternelle. Des années après, le fils revient sur son enfance hors du commun, passée dans l'appartement familial et bercée par la douce musique de Nina Simone. Néanmoins, alors qu'on pourrait s'attendre à une identification précise du narrateur, il n'est pas nommé et peu de détails sont donnés sur sa personnalité ou encore son apparence. Son statut est défini par rapport à sa place au sein de la cellule familiale, les appellations « Papa » et « Maman » lui attribuent le rôle d'enfant. Son âge semble lui aussi incertain, il pourrait avoir entre 5 et 6 ans car il souffre d'un problème récurrent à cet âge-là : il pratique l'écriture en miroir. Cette situation est fréquente lorsque les enfants commencent à écrire, certains retranscrivent les mots dans l'ordre inverse de lecture habituelle de telle sorte que leur écriture donne l'impression d'être lue par le prisme d'un miroir. Scolarisé au début du roman, le jeune garçon paraît vivre difficilement les moqueries de ses camarades notamment lorsqu'il décrit les différentes professions de son père, toutes aussi farfelues les unes que les autres. Ses relations avec l'institutrice, renommée la « tempête du désert² », ne sont pas meilleures ; celle-ci qualifie sa famille de « famille de cinglés³ » et choisit de ne plus lui prêter attention. Désormais isolé au fond de la classe, il trouve le temps long. Lorsque la maladie de la mère s'aggrave, les parents décident de le déscolariser ; cette situation ne l'attriste aucunement, au contraire, il se réjouit de partir dans leur château en

¹ EABoj, p.47.

² EABoj, p.49.

³ EABoj, p.52.

Espagne qu'il assimile « au paradis¹ ». Ses parents lui ont transmis leur joie de vivre à toute épreuve et leur folie communicative. Les propos du jeune garçon reflètent cet univers haut en couleurs et rempli de « dingeries² » ; à aucun moment, il ne porte de jugement négatif sur ce mode de vie atypique et sur le mode de vie hors-norme de ses parents. Dès l'incipit, le « la » est donné ; c'est sur un ton humoristique que seront présentées les particularités paternelles qu'il présente tour à tour comme un chasseur de mouches, un homme de loi, un ouvrier de garage et enfin comme un écrivain qui ne parvient à convaincre aucun éditeur. Le père se trouve d'emblée assimilé à un individu atypique dont le physique déclenche les moqueries :

Sa coupe de cheveux, avec sa raie au milieu et des vaguelettes de chaque côté, me faisait penser à la coiffure du cavalier prussien qui était sur le tableau de l'entrée. À part le Prussien et lui, je n'ai jamais vu qui que ce soit coiffé comme ça. Les orbites de ses yeux légèrement creuses et ses yeux bleus légèrement globuleux lui donnaient un regard curieux. Profond et roulant. À cette époque, je l'ai toujours vu heureux, d'ailleurs il répétait souvent :

– Je suis un imbécile heureux !³

Cette description donne l'image d'un père original, en décalage avec l'époque et la société dans laquelle il vit. Son physique, étrange mais sympathique l'assimile à un personnage de comédie d'autant que son activité favorite consiste à faire rire son entourage. Tout devient prétexte à la plaisanterie, du simple prénom à l'incendie involontaire qui ravage l'appartement : tout est tourné en dérision. Ce court extrait est caractéristique de ce roman qui offre une représentation artistiquement déformée de la réalité et propose une caricature des individus ordinaires. La singularité se voit revalorisée au détriment de la banalité, devenue insipide.

De nombreux jeux de mots contribuent à dynamiser le récit. Il y a toujours un double sens de lecture ou de l'ironie cachée derrière le sens premier ; c'est le cas notamment lorsqu'il utilise une périphrase pour désigner l'orthophoniste : « une dame qui redressait les lettres sans les toucher et qui, sans outil, savait les bricoler pour les remettre à l'endroit⁴ ». Ce langage par métaphores surprend le lecteur en insufflant de l'énergie aux mots. En effet, très peu de péripéties rythment l'intrigue, le narrateur doit donc trouver des techniques pour garder l'attention de son

¹ EABoj, p.49.

² EABoj, p.66.

³ EABoj, p.17.

⁴ EABoj, p.48.

public. D'autre part, il interprète souvent mal les propos de ses parents et ne retient que le sens premier des choses ; nous avons un exemple avec l'affirmation suivante : « Mon père disait qu'il sautait sur toutes les occasions. Parfois, ça marchait, donc il partait sauter les occasions dans sa chambre¹ ». Pour un adulte, il y a ici une syllepse de sens évidente sur le verbe « sauter », associé directement au lieu intime « la chambre », qui, dans le langage familier est également utilisé dans une perspective de relations sexuelles. Les propos du jeune garçon se partagent entre croyance et vérité ; nombreuses sont les phrases construites sur des suppositions telles que « J'ai longtemps cru² » ou au contraire « j'avais eu du mal à le croire³ ». Les incertitudes font partie intégrante de son discours. Pour tout enfant, l'apprentissage de l'heure constitue une étape importante, mais les complications s'accumulent pour le narrateur. Habitué à lire l'heure digitale sur la montre de son père, il n'arrive pas à envisager qu'on puisse la déchiffrer sur une montre à aiguilles et de surcroît qui ne s'éclaire pas. À nouveau, les incompréhensions se multiplient et l'humour s'en mêle.

À cette première instance narrative, vient s'ajouter la voix du père, teintée de pessimisme et qui laisse présager une fin tragique. Il fait part de ses inquiétudes à propos de la mère :

Cette folie, je l'avais accueillie les bras ouverts, puis je les avais refermés pour la serrer fort et m'en imprégner, mais je craignais qu'une telle folie douce ne soit pas éternelle. Pour elle, le réel n'existait pas⁴.

L'homme se montre lucide en ce qui concerne la maladie de sa femme, il a bien conscience que cette vie extravagante ne pourra pas durer indéfiniment. Son point de vue semble ancrer davantage le récit dans la réalité sans qu'il renonce pour autant à un style débridé.

Cette frénésie transparaît autant dans l'attitude des enfants que dans celle des parents. Les narrateurs se révèlent être de véritables artistes. Momo, dans *La Vie devant soi*, s'apparente à un metteur en scène : il habille son parapluie Arthur et joue des heures avec lui dans les rues tel un comédien itinérant. En proie à la solitude et au désœuvrement, ses compagnons imaginaires lui permettent de passer le

¹ EABoj, p.30.

² EABoj, p.48.

³ EABoj, p.30.

⁴ EABoj, p.65.

temps et remplacent en quelque sorte les camarades d'école. Grâce à son imagination débordante, des animaux sauvages prennent vie dans le petit appartement de Belleville. Le jeune homme affectionne tout particulièrement « [s]a lionne » qu'il « fai[t] venir presque toutes les nuits¹ ». L'image de cet imposant mammifère rappelle la figure maternelle protectrice qui lui manque tant ; par métaphore, la lionne protégeant ses petits pourrait être la mère tellement fantasmée et idéalisée. Madame Rosa semble adhérer un temps à ces projections, dignes des plus grands bestiaires, mais un jour, elle change brutalement d'avis et conduit Momo chez le docteur sous prétexte qu'il fait entrer des bêtes sauvages dans l'appartement. Cette raison absurde amène le lecteur à se questionner sur l'état mental de la vieille dame, qui des deux est le plus fou ?

La fiction tient une place importante dans ces récits notamment à cause du jeune âge des narrateurs qui prennent en charge les différentes intrigues. Dans *En attendant Bojangles*, il y a la volonté de recréer un univers totalement fictif pour appréhender de manière optimiste la maladie de la mère.

Les enfants aiment par-dessus tout écouter les adultes leur raconter des histoires ; Momo, par exemple, ne cesse de répéter à Monsieur Hamil « Racontez-moi quelque chose² » dans l'espoir de pouvoir profiter d'une des anecdotes du vieil homme. Différentes strates narratives se superposent, des récits enchâssés venant s'ajouter à l'intrigue principale du récit-cadre. Les péripéties à propos de la jeunesse de Monsieur Hamil appartiennent à ces « histoires secondaires qui ne servent habituellement qu'à caractériser un personnage³ ». Chez Olivier Bourdeaut, le petit garçon apprécie beaucoup les aventures farfelues, inventées par son père :

Il racontait de belles histoires et, les rares fois où il n'y avait pas d'invités, il venait pliait son grand corps sec sur mon lit pour m'endormir. D'un roulement d'œil, d'une forêt, d'un chevreuil, d'un farfadet, d'un cercueil, il chassait tout mon sommeil. Le plus souvent, je finissais hilare en sautant sur mon lit ou caché pétrifié derrière les rideaux.

– Ce sont des histoires à dormir debout, disait-il avant de quitter ma chambre. Et là encore on pouvait le croire sur parole⁴.

¹ VS, p.67.

² VS, p.156.

³ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *op. cit.*, p.140-141.

⁴ EABoj, p.17-18.

Ces moments de complicité sont l'occasion de laisser libre cours à l'imagination. Les histoires, aussi variées les unes que les autres, émerveillent autant qu'elles ne terrifient. Le pouvoir de la fiction est mis en avant ; une nouvelle fois, les frontières entre imaginaire et réalité sont très poreuses pour le narrateur qui ne semble pas réussir à faire une distinction précise entre les deux. Habituellement, les parents racontent ou lisent des histoires aux enfants pour les endormir ; or, ici, tout le contraire se produit, à la fin du récit, le petit garçon se trouve dans une grande agitation aussi bien physique que psychologique, comme en témoigne l'adjectif « hilare », indiquant un état d'effervescence émotionnelle intense ou encore le verbe d'action « sauter ». Il considère les récits de son père comme le moyen de se projeter une nouvelle fois dans le plaisir de l'imaginaire, ce qui peut effectivement s'avérer dangereux au-delà d'un certain stade. Les deux oppositions sémantiques très nettes : l'expression les « histoires à dormir debout » et le commentaire « on pouvait le croire sur parole » montrent le rapprochement inhérent du réel et de la fiction. Le père possède ce don inné d'inventer des histoires passionnantes, capables de faire ressentir à son interlocuteur d'intenses émotions.

La figure maternelle, elle aussi, semble très douée dans cette activité-là :

Maman me racontait souvent l'histoire de Mister Bojangles. Son histoire était comme sa musique : belle, dansante et mélancolique. C'est pour ça que mes parents aimaient les slows avec Monsieur Bojangles, c'était une musique pour les sentiments¹.

La chanson de Nina Simone, intitulée *Mister Bojangles* occupe une grande place dans le roman, puisque c'est le morceau de musique préféré des parents, sur lequel ils dansent tous les soirs. Cette chanson éponyme décrit la vie d'un certain Mr Bojangles originaire de La Nouvelle-Orléans et qui, à la mort de son chien, s'est mis à parcourir les bars et à danser sans cesse. Un premier rapprochement est effectué entre l'histoire racontée et la chanson qui se fait mimétique de cette douceur et en même temps de cette tragédie inhérente à la condition humaine. Ensuite, dans un second niveau de lecture, cette même mélodie tisse des liens avec la fiction d'Olivier Bourdeaut ; elle devient le fil de la conduite de l'intrigue. On assiste à une mise en abyme ; cette chanson, à la fois belle et triste, est également l'histoire de cette famille atypique qui va bientôt être touchée par un terrible drame. Évoquer cette musique est

¹ EABoj, p.32.

l'occasion d'une digression sur la vie de Mister Bojangles et elle constitue donc l'opportunité à nouveau de multiplier les récits enchâssés.

Cette passion pour les histoires est partagée autant par les parents que par les enfants ; en effet, à de nombreuses reprises, la mère demande à son fils d'inventer des histoires afin de la distraire : « Quand la réalité est banale et triste, inventez-moi une belle histoire, vous mentez si bien¹ » lui dit-elle. Cette attitude des parents témoigne d'un véritable refus de grandir, ils préfèrent se projeter dans un monde idéal mais irréel plutôt que de se confronter à la réalité. Ainsi, les parents, comme les écrivains et les artistes sont de sincères inventeurs d'autres mondes, attitude que Giono appelle le mensonge créateur. Si, dans *En attendant Bojangles*, la « folie douce » de la mère n'évoluait pas vers une pathologie beaucoup plus lourde, la vie du narrateur pourrait être plus créative et agréable que celle de certains de ces camarades trop rivés au trivial.

Cette narration, pleine de fantaisie révèle parfois ses failles. La focalisation interne rend parfois le point de vue restrictif, notamment lorsque le narrateur se trouve dans l'incapacité de nous révéler ce qui s'est réellement passé, « je ne peux pas vous dire² » conclura Momo ou encore lorsque son esprit est envahi par les confusions ; la narratrice de *L'Amant* « ne sait plus très bien si c'était au cours de ce voyage-là ou d'un autre voyage que c'était arrivé³ ». Ces incertitudes trouvent leurs origines dans les limitations dues à un trop jeune âge ou dans les défaillances de la mémoire notamment chez Duras.

En arrière-plan, dans les autobiographies du corpus nous retrouvons la voix de l'auteur, désormais adulte qui ventriloque le narrateur. Par manque d'informations, il n'est pas en mesure de nous fournir autre chose que les éléments qu'il possède. L'écrivain adulte revient sur ses souvenirs d'enfance : Marguerite Duras et Romain Gary se mettent à retracer leur jeunesse alors qu'ils sont déjà âgés, l'écrivaine a soixante-dix ans lorsqu'elle rédige *L'Amant*. Un écart se creuse entre le narrateur contemporain de l'époque actuelle et l'enfant dont il parle.

¹ EABoj, p.22.

² VS, p.11.

³ Amt, p.132.

L'historien et philosophe Marc Angenot, décrit ce décalage inévitable quand on choisit pour fil conducteur le récit d'enfance :

De toute évidence, c'est d'un autre moi que traite le récit d'enfance, un moi qui n'est plus et qui entretient avec le monde et les autres des rapports très différents de ceux du narrateur adulte¹.

Le « moi » se divise : il est désormais partagé entre deux identités, celle d'aujourd'hui et celle du passé. Ce dédoublement est une constante inévitable des récits d'enfance. Derrière le regard de l'enfant, il y a la figure de l'écrivain d'où les alternances entre les pronoms de première et de troisième personne. Dans *L'Amant*, le « je », omniprésent, côtoie le « elle » ; par moments, la narratrice prend de la distance et choisit de s'analyser à la troisième personne. À la fin du roman, au moment de quitter Sadec, la jeune femme se rend compte qu'elle éprouve des sentiments pour le Chinois mais il est trop tard, le bateau quitte déjà le port.

Cet épisode est décrit à la troisième personne ; notons que ce choix de jeu sur les pronoms personnels est très rare :

Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac. Elle savait qu'il la regardait. Elle le regardait elle aussi, elle ne le voyait plus mais elle regardait encore vers la forme de l'automobile noire. Et puis à la fin elle ne l'avait plus vue. Le port s'est effacé et puis la terre².

Le basculement à la troisième personne tente d'imiter la focalisation externe. Or, ces adieux n'en restent pas moins déchirants et intenses émotionnellement ; le lecteur ne peut d'ailleurs s'empêcher d'éprouver de l'empathie pour elle. L'extrait se déroule en contrepoint de la scène de rencontre entre la jeune fille et le Chinois. Les mêmes éléments sont présents : le jeu de regard entre les deux mais qui s'effectue désormais à distance ; la voiture noire et la comparaison « comme la première fois sur le bac » qui vient confirmer cette réécriture. Pour la narratrice, c'est un moment douloureux, car ce départ marquant la séparation définitive avec l'amant mais aussi avec sa famille ; à ce moment-là, les doutes l'envahissent.

¹ Marc Angenot, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social » dans *La politique du texte, enjeux sociocritiques*, Presses universitaires de Lille, 1992, p.70.

² Amt, p.131.

Il y a bien l'alternance des deux pronoms mais pour évoquer une seule et même personne. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras prend le parti d'écrire son récit à la troisième personne, le « je » s'efface pour laisser place à « la jeune fille » et « l'enfant¹ ». Néanmoins, le lecteur reconnaît l'histoire de l'écrivaine à travers l'histoire de la jeune femme. Elisabeth Seys envisage ce dédoublement du moi comme le signe d'une évolution, elle écrit à propos de *L'Amant* :

Les inconstances du « je » viennent renforcer cela : au début du récit, le pronom désigne seulement la narratrice adulte, l'adolescente étant une troisième personne, ou, insistant sur sa jeunesse, et donc la dimension initiatique de l'aventure, « l'enfant » ; mais au fil du récit le temps est déstructuré, les époques se mêlent et les scènes passées sont racontées au présent et à la première personne, comme si le récit, la lecture des rides, faisaient se rejoindre deux êtres qui n'en forment plus qu'un : la femme qui naît quand l'aime un homme².

Ainsi, la déconstruction ne s'opère pas uniquement au niveau de l'individu ; elle se perçoit aussi sur le plan temporel.

¹ ACN, p.22.

² Elisabeth Seys, « Marguerite Duras (1914-1996) : La féminité comme élan », dans *Ces femmes qui écrivent, De Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Ellipses, « Biographies et Mythes historiques », 2012, p.329.

B. Une perception particulièrement subjective du temps

*Le temps du discours est, dans un certain sens,
un temps linéaire, alors que le temps de
l'histoire est pluridimensionnel¹.*

Tzvetan Todorov

La focalisation interne, parce qu'elle se concentre sur l'affectif, dérègle la perception du temps.

Hamida Drissi, dans sa thèse, intitulée *L'Œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne*², consacre un chapitre à « La vanité de l'existence humaine » dans lequel elle aborde la question du temps. En s'appuyant sur les travaux de Merleau-Ponty³, elle affirme :

La notion de temps dépasse donc chez Duras largement le domaine de la narratologie et débouche sur une temporalité phénoménologique qui s'appréhende en fonction du vécu humain, de la subjectivité et qui n'est pas une simple succession du passé, du présent et du futur⁴.

Ainsi, l'attention étant davantage portée sur l'analyse des sentiments, le temps du récit ne suit-il plus un ordre chronologique. La focalisation interne, propice aux épanchements, facilite les sauts temporels ; prolepses, analepses et ellipses narratives contribuent à former une intrigue décousue mais riche en significations.

La construction ou plutôt la déconstruction du récit dans *L'Amant* est particulièrement intéressante. Le roman débute par une constatation, celle d'un homme qui complimente la narratrice au sujet de son visage meurtri. Cet homme affirme être une connaissance de longue date et lui fait part de sa préférence pour son

¹ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *op. cit.*, p.139.

² Hamida Drissi, *L'Œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne*, Université Paris-Est, 2008, consultée le 19/11/2018 sur HAL (archives en ligne ouvertes).

³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

⁴ Hamida Drissi, *L'Œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne*, *op. cit.*, p.128.

visage actuel, pourtant vieilli et marqué mais qui accentue à ses yeux sa beauté. Ce souvenir déclenche une réflexion sur les ravages du temps sur le corps. Cette première approche permet d'entreprendre de façon plus naturelle le récit de vie ; grâce à l'anecdote, l'analepse s'effectue spontanément :

Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. [...] Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayé, j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. [...] J'ai un visage détruit¹.

La protagoniste prend du recul pour mieux s'observer et cette volonté d'adopter un point de vue critique sur elle-même semble imiter la focalisation omnisciente. Ces dégâts physiques se produisent sans qu'elle puisse à aucun moment intervenir. Cette paralysie et la comparaison finale avec « le déroulement d'une lecture » montre à quel point ce qui se passe relève de l'intime mais en même temps ne peut s'observer que depuis un regard étranger. Toute l'ambivalence réside donc dans la capacité de notre héroïne à se projeter hors d'elle-même tout en ayant conscience des bouleversements intimes.

L'incipit fonctionne comme un gros plan sur le visage, la focalisation imite la position d'une caméra immobile qui effectuerait un arrêt sur image. Les rapprochements avec le cinéma vont se multiplier et devenir de plus en plus nets. En effet, le récit décousu s'apparente à une suite de séquences individuelles. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, chaque nouveau « chapitre » débute par une indication spatiale comme « Une maison au milieu d'une cour d'école² », « c'est la chambre à coucher de la mère et de l'enfant³ » ou encore « Dans la garçonnière. / La nuit est venue. Le ciel est de plus en plus bleu, éclatant⁴ ». Ces remarques, extrêmement précises, pourraient être des didascalies au service d'une mise en scène théâtrale mais aussi cinématographique. Elles rappellent que ce roman a été rédigé en réaction à l'adaptation filmique de *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud.

¹ Amt, p.10.

² ACN, p.13.

³ ACN, p.23.

⁴ ACN, p.101.

Malgré les nombreuses analepses, dans *L'Amant*, le récit n'est pas complètement figé dans le passé ; en effet, le présent de narration actualise l'intrigue. Le lecteur est projeté à l'époque où la narratrice était encore adolescente comme en témoignent les affirmations « J'ai quinze ans et demi. [...] Je suis dans une pension à Saigon¹ ». Ces détails pourraient très bien figurer dans le journal intime d'une jeune fille. Néanmoins, tel que nous l'avons déjà précédemment précisé, l'écrivaine, âgée de soixante-dix ans, revient sur son adolescence : la présence d'artifices littéraires pour actualiser les événements se révèle donc nécessaire. Dans son article sur « Les catégories du récit littéraire », Tzvetan Todorov nomme ce processus « la déformation temporelle² ». Selon le critique, les auteurs cherchent volontairement à rompre la linéarité initiale dans le but d'imposer une certaine réception de l'œuvre à leurs lecteurs. Malgré les incertitudes et les doutes, Marguerite Duras tente de restituer un moment crucial de sa vie. Ces moments à la fois de bonheur mais aussi d'immense désespoir n'ont rien perdu de leur intensité ; certains sont restés intacts d'où ce désir de les retranscrire au présent afin de conserver toute leur profondeur.

L'Amant juxtapose ainsi différentes images qui entraînent des digressions plus ou moins longues. Les souvenirs apparaissent en désordre et sont retranscrits au fur et à mesure qu'ils se présentent à l'esprit de la narratrice. Comme tout récit à teneur autobiographique, un des principaux enjeux – même s'il n'est pas explicitement mentionné – est de saisir ce moi souffrant. Comme le souligne Elisabeth Seys à propos de *L'Amant* dans son ouvrage destiné aux femmes écrivains : « la reconstitution de soi, et plus encore de celle qu'elle a été, ne peut se faire que par le biais d'une écriture fragmentaire, d'une reconstruction lacunaire, d'une redistribution des éléments qui composent le récit³. » Le choix de laisser libre cours aux souvenirs présente certes une chronologie décousue mais permet de préserver leur authenticité.

Différents plans se juxtaposent et les nombreuses pauses descriptives ralentissent l'intrigue. Chaque jour, la narratrice doit traverser le Mékong pour se rendre au pensionnat. Cette traversée est l'occasion pour elle de se laisser aller à des rêveries. Le temps ainsi déconstruit devient atemporel : « L'image dure pendant toute la

¹ Amt, p.11.

² Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *op. cit.*, p.139.

³ Elisabeth Seys, *Ces femmes qui écrivent, De Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Ellipses, « Biographies et Mythes historiques », 2012.

traversée du fleuve¹ ». Il s'allonge de telle sorte que le lecteur a l'impression que l'intrigue s'étire sur une longue période. Or, le récit s'étend seulement sur une durée d'un an et demie. Mais les événements décrits ont pris une si grande ampleur dans la vie de la narratrice qu'elle souhaite les analyser et les comprendre en s'y attardant longuement, comme le précise Janine Ricouart, une spécialiste de Duras, « l'intensité de cette époque symbolise toute sa vie² ».

Cet étirement du temps est accentué par le silence, caractéristique des relations familiales où les non-dits et les tabous font partie du quotidien.

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, la communication est mise à mal. Les entrevues avec le Chinois sont rythmées par de nombreux silences comme le soulignent les indications de la narratrice : « De nouveau nous nous taisons³ », « Ils roulent encore pas mal de temps. Sans plus se parler. L'enfant sait qu'il ne dira plus rien. Il le sait d'elle de la même façon⁴. » ou encore « un long silence est arrivé⁵ ». Les membres de la famille, eux non plus, n'arrivent pas à établir le dialogue : « la mère ne dit rien⁶ » et lorsque l'amant timidement tente de communiquer : « C'est comme s'il n'avait pas parlé, comme si on n'avait pas entendu. Sa tentative tombe dans le silence⁷ ». Les personnages semblent paralysés et incapables de s'exprimer aussi bien au sein de leur propre famille qu'avec le monde extérieur.

Cette léthargie se développe notamment dans *Un barrage contre le Pacifique* où les personnages se retrouvent figés dans leur quotidien. La mère incarne une inhérente immobilité : « Elle avait des gestes lents comme si sa longue attente dans le noir l'avait ankylosée jusqu'à l'âme⁸ ». L'intrigue se calque sur la personnalité de la mère, elle est basée sur l'attente et l'inactivité. Tous les personnages, enfermés dans la plaine, sont en proie à l'ennui. Les causes principales de cette torpeur résident notamment dans les désillusions à répétition. Les échecs maternels influencent considérablement l'attitude de toute la famille. La chaleur accablante renforce sans doute aussi la passivité.

¹ Amt, p.11.

² Janine Ricouart, *Écriture féminine et violence : une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publications, 1991, p.129.

³ Amt, p.50.

⁴ ACN, p.52.

⁵ ACN, p.202.

⁶ Amt, p.30.

⁷ Amt, p.62.

⁸ BCP, p.129.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'étirement du temps est associé aux cycles de la nature. La famille de colons blancs mène une vie humble, identique à celle des indigènes. De nombreuses précisions sont données sur ce mode de vie naturel, proche des civilisations ancestrales. Le travail dans les rizières représente la source de revenu principal pour ces familles pauvres. Lorsqu'il y a moins d'activité dans les plantations, les hommes sont davantage présents au domicile familial et ils ont donc plus de temps pour songer à agrandir la famille. Les enfants de la plaine naissent en fonction des saisons :

Il en était de ces enfants comme des pluies, des fruits, des inondations. Ils arrivaient chaque année, par marée régulière, ou si l'on veut, par récolte ou par floraison [...] À la saison sèche, lorsque les travaux des rizières se relâchaient, les hommes pensaient davantage à l'amour et les femmes étaient prises naturellement à ce moment-là. [...] Cela continuait régulièrement, à un rythme végétal, comme si d'une longue et profonde respiration, chaque année, le ventre de chaque femme se gonflait d'un enfant, le rejetait, pour ensuite reprendre souffle d'un autre¹.

La comparaison finale sur la respiration – dont les mouvements successifs sont décrits à savoir : l'inspiration, le gonflement puis le rejet – pourrait mimer les efforts fournis par la femme lors de l'accouchement. Ces différentes actions peuvent être également rapprochées de l'avancée et du retrait de la mer qui détruit toutes les tentatives de culture sur son passage. La parfaite adéquation de l'homme avec les cycles de la nature témoigne d'un mode de vie ancien. Il y a certes un grand nombre de naissances mais l'espérance de vie des enfants est très limitée en raison de la famine qui s'abat sur la plaine. Une majorité d'enfants parvient à survivre seulement quelques années ; pour la narratrice, ce fléau est à la fois tragique mais aussi naturel car « il fallait bien qu'il en meure² ». La temporalité devient alors cyclique, la mort n'est jamais loin et elle frappe tous les êtres vivants, hommes comme animaux³.

Dans sa thèse, Hamida Drissi dresse un bilan de ce dérèglement temporel en affirmant :

Les moments originaires ainsi que les personnages auxquels ils s'attachent s'inscrivent par ailleurs dans un temps mythique. En effet, le temps devient mythique et sacré, chez Duras, puisqu'il échappe à la durée chronologique et au

¹ BCP, p.93.

² BCP, p.94. Notons que cette affirmation est répétée deux fois dans le même paragraphe.

³ Rappelons qu'un BCP débute par la mort du cheval et le dénouement se tisse autour de la mort de la mère.

développement linéaire. À titre d'exemple, l'action du trio familial, dans *Un barrage contre le Pacifique*, donne, à maintes reprises, cette impression d'un temps condensé qui neutralise ou refuse l'ancrage historique¹.

Les échecs successifs de la mère correspondent aux cycles de la nature : l'eau vient recouvrir chaque année les plantations et rend la terre incultivable. Ce phénomène dépasse le microcosme familial et s'inscrit dans une temporalité biologique et donc cyclique. Selon Hamida Drissi, la tragédie familiale trouve son origine dans la chute des barrages. C'est à partir de ce moment-là que la temporalité aurait subi des distorsions. En effet, leur histoire tend à l'universalité : les personnages, victimes du système colonial, incarnent cette population de colons blancs qui s'est laissée tromper par le mirage indochinois.

Dans *La Vie devant soi*, Momo développe aussi cette hyper-sensibilité enfantine dans la perception du temps. Pour occuper ses journées, il a l'habitude de discuter ou plutôt d'écouter les histoires du vieux Monsieur Hamil :

Je suis resté un bon moment avec lui en laissant passer le temps, celui qui va lentement et qui n'est pas français. Monsieur Hamil m'avait souvent dit que le temps vient lentement du désert avec ses caravanes de chameaux et qu'il n'était pas pressé car il transportait l'éternité. Mais c'est toujours plus joli quand on le raconte que lorsqu'on regarde sur le visage d'une vieille personne qui se fait voler chaque jour un peu plus si vous mon avis, le temps c'est du côté des voleurs qu'il faut le chercher².

Momo accorde une grande importance aux propos du vieil homme et se remémore souvent leurs conversations lorsqu'il est seul. Le temps ici personnifié est associé par métaphore à un voyageur « du désert avec ses caravanes de chameaux ». Cette image tisse des liens avec le genre du conte. La temporalité, en s'ouvrant sur l'éternité, laisse libre cours à l'imagination et permet l'intrusion du merveilleux. À nouveau, nous retrouvons l'idée de lenteur. Le jeune garçon souligne la dichotomie entre la représentation théorique, imaginaire du temps et les conséquences dévastatrices, plus pragmatiques sur l'apparence physique des hommes. Même si Madame Rosa n'est pas explicitement citée, le lecteur comprend qu'elle apparaît sous la périphrase d'« une vieille personne qui se fait voler chaque jour un peu plus ». Comme la

¹ Hamida Drissi, *L'Œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne op., cit.*, p.57.

² VS, p.158.

narratrice de *L'Amant*, Momo est particulièrement attentif au visage, qui semblerait être le meilleur indicateur du temps qui passe. La conclusion pessimiste de Momo fait référence à la maladie, affaiblissant un peu plus chaque jour la vieille dame.

Cette perturbation temporelle est notamment due à la puissance de ses souvenirs qui déconstruisent l'intrigue. L'écriture morcelée crée un espace dans lequel le passé reprend vie. Dans son article intitulé « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^e siècle », Anne Chevalier insiste sur la puissance des souvenirs : « L'authenticité des souvenirs tient moins à l'exactitude des faits qu'à leur pouvoir encore vérifiable d'agir sur l'écrivain devenu adulte, d'aimer son écriture¹ ». Certaines images du passé réapparaissent brutalement dans l'esprit des écrivains. Leur intensité pousse les auteurs à intégrer une pause dans le récit, quitte à l'interrompre, pour y insérer le souvenir en question. Ces souvenirs volontaires ou involontaires constituent le leitmotiv de l'écriture. Une remarque de Romain Gary est particulièrement représentative de cette toute-puissance des souvenirs d'enfance : « Je rougis encore en écrivant ces lignes. Je les entends clairement et je vois les visages moqueurs, haineux, méprisants² ». Les moqueries de ses camarades déclencheront chez l'écrivain une envie irrépressible de combattre l'injustice et de devenir un grand homme.

Ainsi, l'analyse de la sphère intime établit-elle une bulle temporelle dans laquelle se superposent, s'additionnent et s'entremêlent les souvenirs. Les perturbations temporelles sont visibles dès le début des intrigues et doivent être mises en parallèle avec le genre de l'autofiction, s'inscrivant dans une perspective autobiographique mais également fictionnelle. Hamida Drissi, dans son chapitre intitulé « L'écrivain, un demiurge » établit des parallèles entre la fiction et la dimension temporelle, affirmant :

La fiction possède la magie de transformer ce qui n'est pas, c'est-à-dire un réel inaccessible et évanescant en ce qui est, c'est-à-dire en création de l'esprit où la réalité est recréée. ... De cette vacuité surgit un Temps neutre et neuf. Il est sans données et bien au-delà des mesures. Ce temps est, semble-t-il, propre aux domaines de la musique et de la poésie³.

¹ Anne Chevalier, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^e siècle » dans *Le récit d'enfance et ses modèles, op., cit.*, p.196.

² PA, p.152.

³ Hamida Drissi, *Marguerite Duras ou l'expression d'un tragique moderne, op., cit.*, p.468

L'univers fictionnel et la focalisation interne favorisent l'approche sensible du temps, déformé par le regard enfantin. D'autres perturbations sont à prévoir au niveau stylistique.

C. La dualité stylistique

Le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur¹.

Roland Barthes

Deux styles très différents se côtoient et nos récits oscillent entre oralité et poéticité. Le regard émerveillé de l'enfant embellit la réalité et tel un poète, il façonne sa matière première : les mots pour créer une prose poétique inédite. À ce propos Giono écrit : « L'enfance nous a donné une fois pour toutes notre teneur [en] poésie. On n'en a pas plus conscience que de notre teneur en sel ou en sucre² ». Il s'attarde sur des détails insignifiants du quotidien mais parvient pourtant à faire ressortir leur originalité. Sa perception exacerbée est semblable à celle d'un artiste notamment parce qu'elle se développe au sein d'un univers fictionnel.

Sous la plume de Marguerite Duras, le récit devient un recueil d'images où l'écriture semble constamment animée par un souffle poétique. Dans cet environnement propice à la confiance, les personnages peuvent exprimer librement leur sensibilité. La jeune femme de *L'Amant de Chine du Nord*, « récite la fin de la phrase comme elle ferait d'un poème »³. On constate ici que l'héroïne révèle son émotivité en développant un penchant naturel pour le lyrisme. Le Mékong, grand fleuve asiatique opacifié par la boue, est mythifié. Il devient un objet poétique à part entière comme le montre cette description à couper le souffle :

Je regarde le fleuve. Ma mère me dit quelquefois que jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages, le Mékong et ses bras qui descendent vers les océans, ces territoires d'eau qui vont aller disparaître dans les cavités des océans. Dans la platitude à perte de vue, ces fleuves, ils vont vite, ils versent comme si la terre penchait. [...] Le courant est si

¹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Points, « Essais », 1972, p.17.

² Jean Giono, *Virgile*, dans *Œuvres romanesques intégrales*, t. III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 1030.

³ ACN, p.114.

fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat¹.

Cet éloge du fleuve s'effectue en deux temps. La première impression retranscrite au lecteur est celle d'une extraordinaire beauté comme le précisent les adjectifs « beaux », grands » et « sauvages » ainsi que la répétition du comparatif d'égalité « aussi ... que », précédé de l'adverbe « jamais », qui renforce le caractère unique de cette merveille de la nature. Vient ensuite la description de sa vélocité, à laquelle est ajouté une nuance de danger : le fleuve impressionne par sa beauté mais également par sa puissance destructrice. La gradation des éléments susceptibles d'être démolis par le Mékong « des pierres, une cathédrale, une ville » souligne l'intensité du péril. L'écrivaine réactive ici la notion de sublime apte à décrire un élément de la nature qui joint une beauté hors du commun et un caractère menaçant, voire mortifère.

Dans *Atala et René*, Chateaubriand dresse des tableaux présentant cette double caractéristique : description des chutes du Niagara, de l'Etna ou encore celui du Mississippi. L'incipit d'*Atala* présente le sol américain comme un véritable jardin d'Éden où la nature sauvage est encore vierge de toute construction humaine. La personnification du Mississippi se rapproche de celle du Mékong. Le chant des oiseaux ainsi que la beauté du paysage réactivent le topos du locus amoenus. Les couleurs lumineuses et si pures du tableau émerveillent le lecteur qui peut observer « [l]a lune [qui] brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts² ». Ces passages déclenchent des réflexions philosophiques sur la condition humaine, le personnage prenant conscience de la vanité de l'homme face aux forces de la nature, indéniablement supérieures à lui.

Le paysage sublime occupe donc une grande place dans l'œuvre de Chateaubriand mais également dans celle de Marguerite Duras. Plus précisément, c'est le motif du fleuve qui apparaît comme un fil conducteur tout au long du récit dans *Un barrage contre le Pacifique*.

Certains panoramas du paysage indonésien s'apparentent à de véritables représentations picturales dans lesquelles la vision de l'enfant dévoile

¹ Amt, p.17.

² Chateaubriand, *Atala et René* [1802], Paris, Garnier, « Les Classiques de poche », 2017.p.79.

toute son hypersensibilité. La narratrice se remémore une nuit où, avec sa mère, elles sont parties contempler le décor sauvage de la saison sèche :

La lumière tombait du ciel dans des cataractes de pure transparence, dans des trombes de silence et d'immobilité. L'air était bleu, on le prenait dans la main. Bleu. Le ciel était cette palpitation continue de la brillance de la lumière. La nuit éclairait tout, toute la campagne de chaque rive du fleuve jusqu'aux limites de la vue. Chaque nuit était particulière, chacune pouvait appeler le temps de sa durée. Le son des nuits était celui des chiens de la campagne. Ils hurlaient au mystère. Ils se répondaient de village en village jusqu'à la consommation totale de l'espace et du temps de la nuit¹.

Les deux femmes se placent comme témoins de cet extraordinaire spectacle, offert par la nature. Tous les éléments semblent réunis pour former un magnifique tableau et faire de cette description un instant de pure poésie. La description touche au lyrisme et la solennité du moment laisse le lecteur sans voix. La lumière éclatante, qualifiée de « pure transparence » et qui « éclairait tout » inonde le tableau et transforme ce paysage en un paysage du jardin d'Éden. Le décor prend des allures de scène originelle comme le confirme le deuxième temps de la description qui se focalise sur la dimension fantastique du moment. La mention du « mystère » et « de la consommation totale de l'espace et du temps » souligne le caractère intemporel de la scène. La nuit favorise la rêverie et aiguise les sens de la narratrice.

Les protagonistes ne se lassent pas de contempler le paysage grandiose, offert par cette nature sauvage. Néanmoins, ils ne se contentent pas d'admirer la vue ; ils participent à la scène. En effet, au fil du temps, ils ont totalement adopté le mode de vie de la population coloniale et ils vivent désormais en harmonie avec la nature. Ils font presque partie intégrante du tableau qu'ils admirent :

Suzanne, pieds nus, jouait à attraper des brins d'herbe entre ses orteils. Sur le talus, en face d'elle, un buffle paissait lentement et sur son échine il y avait un merle qui se délectait de ses poux. C'était là tout le cinéma qu'il y avait dans la plaine. Ça et puis les rizières et encore les rizières qui s'étalaient toutes pareilles depuis Ram jusqu'à Kam, sous un ciel gris fer².

¹ Amt, p.97.

² BCP, p.97.

Du haut de ses seize ans, Suzanne a parfaitement assimilé la culture indochinoise. La communion avec la nature est particulièrement frappante. En parfait contraste avec les conflits familiaux, ce moment paisible constitue un bel exemple de prose poétique. L'image se dessine très nettement dans l'esprit du lecteur qui n'a pas de difficulté à s'imaginer le décor, la narratrice lui transmettant sa fascination pour ces paysages indochinois. Cet instant de répit est défini par sa sérénité et afin d'y accéder, il est nécessaire de sortir du bungalow. Les rizières, s'étendant à perte de vue, offrent une image de l'infini. La plume de l'écrivaine se transforme en pinceau du peintre ou en caméra du cinéaste. On sait d'ailleurs que Marguerite Duras cumule les talents et les passions de femme de lettres que de réalisatrice. Elle a ainsi, entre autres, rédigé des scénarios pour des longs-métrage comme *Hiroshima mon amour*¹ qu'elle a réalisés avec Alain Resnais. Dans notre corpus, *L'Amant de la Chine du Nord* est l'œuvre dont l'écriture se rapproche le plus d'un synopsis de film. L'écriture fragmentée évoque des séquences juxtaposées dans lesquelles les phrases très courtes correspondraient à des indications scéniques. Le découpage se veut davantage segmenté que dans *L'Amant*. Certaines propositions, uniquement nominales, permettent de fournir des détails précis sur le décor. La narratrice multiplie les prises de vue et recourt d'ailleurs au vocabulaire cinématographique : « la caméra balaie lentement ce qu'on vient de voir² ». La jeune femme semble jouer avec « l'appareil » tantôt s'approchant au plus près des protagonistes, tantôt en s'éloignant pour avoir un regard distancié de la scène.

Le regard de l'enfant dévoile son ivresse à découvrir le monde : la perception est intensifiée. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire écrit : « Le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté³ ». La « teneur en poésie » de l'enfant élargit les perspectives, son regard transforme la réalité de telle sorte que la mère, par exemple, se métamorphose dans *Un barrage contre le Pacifique* en « un monstre au charme puissant⁴ » qui risquerait de les dévorer. Cette déformation se retrouve en parallèle, dans la syntaxe, très travaillée. La dynamique textuelle contraste avec l'inactivité des personnages.

¹ Ce film, sorti en 1959, est réalisé en réaction à l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima le 6 août 1945. L'atrocité de la Seconde Guerre Mondiale constitue l'arrière-plan de l'intrigue et représente un thème cher à l'écrivaine.

² ACN, p.21.

³ Baudelaire, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », dans *Le Peintre de la vie moderne*.

⁴ BCP, p.146.

Dans la fiction d'Olivier Bourdeaut, de nombreux jeux de mots et quiproquos rythment la narration de façon très expressive. Le jeune narrateur multiplie les figures de style. Les syllepses de sens participent de la tonalité humoristique, comme en témoigne en particulier ce passage : « C'est lors d'un après-midi banal et commun que notre vie partit en fumée¹ ». En effet, cette phrase doit être comprise au sens figuré car c'est à partir de ce dramatique événement que la mère sera internée et que la vie de toute la famille deviendra plus que jamais instable. Mais, un second niveau de lecture se dessine à savoir l'incendie qui s'est déclaré dans l'appartement à cause de l'insouciance de la mère. La phrase peut donc s'appréhender de façon différente en fonction des connaissances dont dispose le lecteur à ce moment-là.

Ces doubles niveaux de lecture permettent de tisser des liens de complicité entre le narrateur et le lecteur. Le jeune garçon affectionne également l'antanaclase, une figure de style qui consiste à reprendre le dernier mot dans la phrase suivante mais utilisant une connotation différente. Nous relevons un procédé, se rapprochant de l'antanaclase dans l'extrait suivant : « D'elle, mon père disait qu'elle tutoyait les étoiles, ce qui me semblait étrange car elle vouvoyait tout le monde, y compris moi² ». Ici, nous observons une variation sur le verbe d'adresse mais tous deux sont envisagés dans un sens totalement différent. Dans le premier emploi, le verbe « tutoyer » doit être analysé dans son sens figuré second « être proche de, frôler ». Ainsi, la mère s'approche des étoiles dans la mesure où son esprit s'égare, elle est de plus en plus en proie à des crises de délires qui la maintiennent en dehors de la réalité. À l'inverse, le verbe « vouvoyer » doit être compris au sens premier : « utiliser le vous pour s'adresser à quelqu'un ». Le narrateur maîtrise avec habileté les effets de style : il devient un véritable virtuose des mots, qu'il interroge sans cesse.

La prose poétique est tellement bien élaborée que l'intrigue se perçoit comme une douce mélodie ; le livre devient alors sonore. L'exemple le plus frappant se trouve dans le passage où les personnages sont bercés par la chanson de Nina Simone. Les parents dansent et chantent les paroles de *Mr Bonjangles* et la musique entraîne aussi le lecteur. Joseph et Suzanne sont très attachés à une chanson, intitulée *Un soir à Singapour* : « C'était l'hymne de l'avenir, des départs, du terme de l'impatience³ ».

¹ EABoj, p.79.

² EABoj, p.20.

³ BCP, p.70.

Tout un système de symbolique se met en place autour de cette mélodie. Elle incarne l'espoir et la possibilité d'un avenir meilleur. Cette musique réussit à détendre les protagonistes ; elle unit la famille ne serait-ce que le temps de la mélodie comme le montre l'extrait suivant : « À la fin du disque la glace était fondue. Joseph se mariait. Suzanne se mariait¹ ». La bonne humeur semble avoir envahi le bungalow. Ce moment de joie doit aussi beaucoup aux talents de la mère, pianiste professionnelle dans sa jeunesse.

On observe ainsi une réelle fusion des différents champs artistiques. Néanmoins, ce mélange ne garantit en aucun cas une harmonie sonore constante. En effet, ces récits se caractérisent aussi par leur vacarme. Les protagonistes et plus particulièrement la mère crie pour communiquer comme si elle éprouvait le besoin de se libérer de ses peurs. Nina Kacew, quant à elle, ne peut s'empêcher de proclamer à qui veut l'entendre que son fils deviendra un grand homme. Elle n'hésite pas à rassembler tout le voisinage et à déclamer ces paroles haut et fort en public. À ce bruit s'oppose le silence qui paralyse la famille. Les crises de démences, accompagnées de hurlements viennent interrompre des moments de calme où le silence accentue les conflits familiaux. Cette dichotomie – entre le tumulte apparent et en même temps, le mutisme inhérent dont souffrent les personnages – imite la vie chaotique des protagonistes et par la même occasion, celle des écrivains. L'écriture témoigne du traumatisme vécu par les auteurs et de leur tiraillement entre des sentiments contradictoires. Elle se construit sur un système d'oppositions permanentes comme le montrent les couples suivants : joie / tristesse, mouvement / immobilité, vie / mort, ombre / lumière ou encore ville / plaine.

Selon Roland Barthes, il existerait un lien intrinsèque entre le style et le passé de l'écrivain :

Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence².

¹ BCP, p.68.

² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Points, « Essais », 1972, p.16.

Le mélange des styles serait donc caractéristique de cette écriture autobiographique qui cherche ses mots, hésitant, indécise.

Dans notre corpus, le style poétique côtoie la légèreté du style oral. Les marques d'oralité dédramatisent la situation en apportant un regard distancié sur les événements tragiques et douloureux. Comme nous l'avons déjà évoqué dans l'étude sur la focalisation interne, l'enfant multiplie les stratégies pour attirer l'attention de son lecteur. Il souhaite centraliser tous les regards et emploie donc un langage très familier. Cette abondance de termes familiers se retrouve notamment dans *La Vie devant soi* telles que le montrent les occurrences suivantes : « chaparder¹ », « les gosses² », « glandouiller³ », « le vrai truc quoi⁴ ». Mais plus que familier, Momo se montre parfois grossier comme lorsqu'il affirme : « Monsieur Hamil devenait de plus en plus con⁵ » ou encore « nous étions tous des enfants de pute⁶ ». Par manque de connaissance, il déforme également l'orthographe de certains mots tel que proxénète qui devient « proxynète » ou il se mélange les sens, ainsi « se faire avorter » est assimilé à la mort. Les onomatopées participent à l'effet de réel comme si l'action se produisait sous les yeux du lecteur⁷. Dans *En attendant Bojangles*, les appellations « Papa », « Maman », ainsi que « Maîtresse » installent une atmosphère d'intimité et placent l'intrigue sous le signe de la familiarité. Le récit débute par la mise en valeur de la figure paternelle, comme pour la plupart des enfants, les parents incarnent des modèles qu'ils prennent l'habitude d'idéaliser et auxquels ils se réfèrent. Le regard émerveillé de l'enfant décrit toutes les prouesses du père. Les phrases, très courtes, montrent une prédilection pour une syntaxe simplifiée à l'extrême, selon le schéma canonique : Sujet + Verbe + Complément. L'accent est mis sur la transmission orale : le discours de l'enfant se construit en grande partie à travers les paroles des adultes, comme le montrent les tournures suivantes : « Papa m'avait dit que... » ou encore « Maman me disait qu'elle...⁸ ». Le

¹ VS, p.15.

² *Ibid*, p.19.

³ *Ibid*, p.101.

⁴ *Ibid*, p.105.

⁵ *Ibid*, p.106.

⁶ VS, p.13.

⁷ « et plouff », VS, p.18.

⁸ EABoj, p.31.

verbe « dire », qui fait partie des verbes les plus courants de la langue française, est fréquemment utilisé, pour cette raison même. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, certaines constructions se rapprochent du langage oral comme les négations incomplètes ou encore les présentatifs « c'est », « c' ». La première partie du récit, très dialoguée, s'apparente à une scène de théâtre. Le discours direct remplace le passé simple, d'ordinaire privilégié dans un récit au passé. La scène est ainsi réactualisée, et le lecteur a l'impression d'être au plus proche des personnages confinés, dans le huis-clos du bungalow ou de la plaine. Cet effet de réel donne un caractère authentique à la scène.

Romain Gary privilégie lui aussi le langage oral. Il met en scène des individus marginalisés qui ne maîtrisent pas bien la langue française. Les propos du jeune Mohammed sont directement influencés par les paroles de son entourage : Madame Rosa et Monsieur Hamil, dont le français approximatif crée des confusions dans l'esprit du jeune narrateur. Momo, à l'instar du jeune Romain Kacew, se fixe pour objectif de défendre à tout prix leur mère. Chez Gary, le thème de la défense est récurrent et se développe en réaction aux agressions extérieures. Lorsqu'il était plus jeune, un de ses camarades accuse sa mère d'être une ancienne prostituée. Décontenancé, le jeune garçon préfère prendre la fuite sans répondre à l'offense de son camarade. Mais lorsqu'il rentre au domicile familial et qu'il fait le récit de ce fâcheux épisode à sa mère ; celle-ci folle de rage qu'il ne l'est pas défendue, lui donne une gifle. Elle lui fait promettre dorénavant de la défendre en toutes circonstances.

Ainsi, grâce à son regard particulier et sa « teneur en poésie », l'enfant renouvelle notre perception des choses et définit les règles d'une nouvelle prose basée sur la sensibilité. Dans les œuvres de notre corpus, des passages empreints d'oralité côtoient un registre soutenu, qui se fait parfois lyrique. La tension entre langage familier et prose poétique se révèle fondamentale dans l'étude des personnages. Les protagonistes, issus de milieux défavorisés, réussissent à dépasser le déterminisme social et à se créer un destin hors du commun. Afin de retranscrire avec fidélité les paroles des personnages, l'écrivain privilégie un style disparate et parfois vulgaire. Il devient alors le porte-parole de cette partie de la population, en marge du système et des conventions sociales.

2. Apprentissage de la vie : d'obstacles en obstacles

A. La réhabilitation des exclus

Les individus fragiles, les oubliés de la grande histoire, les communautés ravagées sont les héros de la fiction contemporaine française¹.

Alexandre Gefen

La place qui leur est faite dans la littérature contemporaine souligne une réelle volonté de la part des écrivains de donner la parole aux exclus de la société. Certains thèmes apparaissent de manière récurrente dans nos œuvres, comme la recherche du bonheur, de l'amour, la construction de projets futurs hors du cocon familial ou tout simplement l'envie de vivre un avenir plus heureux. Néanmoins, ces rêves se heurtent à la dure réalité. Les protagonistes, issus de milieux modestes, ne sont pas en mesure d'accomplir tous leurs souhaits.

Marguerite Duras et Romain Gary dressent ainsi une critique virulente de la société et notamment du clivage qu'elle a créé entre les plus riches, et les plus pauvres.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, cette forme d'apartheid social est marquée géographiquement par les quartiers hauts, dédiés aux riches colons et les quartiers bas, où s'entassent indigènes. La division est si frappante que la narratrice évoque la présence de deux villes à l'intérieur d'une seule et même grande ville. En effet, la seconde partie du roman débute par le séjour de Joseph, Suzanne et la mère dans l'hôtel d'une amie, nommée Carmen. Ce voyage est l'occasion pour les enfants de prendre du recul par rapport à leur relation conflictuelle avec leur mère et de découvrir un nouvel environnement de vie. Au cours d'une discussion, Carmen mettra d'ailleurs en garde Suzanne contre l'emprise maternelle qu'elle juge nocive. La bague offerte par M. Jo a poussé la famille à sortir de la plaine en quête d'un repreneur pour ce magnifique diamant. Tous placent beaucoup d'espoir dans le potentiel gain qu'ils pourraient retirer de cette vente. L'appât de la fortune entraîne la

¹ Alexandre Gefen, *Réparer le monde, op., cit.*, p.9.

mère dans une course effrénée chez les diamantaires. Elle se lance avec une telle ardeur dans ce nouveau combat que ses enfants, l'accompagnent au départ dans chaque bijouterie mais finissent par la laisser seule dans ses interminables pérégrinations. Dans l'incipit de ce second volet, la plaine avec ses rizières à perte de vue a laissé place à un décor industriel où les moyens de transports modernes définissent ce paysage urbain. Le tracé du tramway délimite les différents quartiers et les belles voitures défilent sur les routes nouvellement construites. La narratrice se focalise sur l'aménagement de la ville qui dévoile deux mondes totalement opposés. Mais plus qu'une simple description, nous retrouvons ici un véritable réquisitoire qu'elle prononce contre les colons blancs. Son regard parcourt le panorama fracturé qui s'ouvre devant elle :

Dans le haut quartier n'habitaient que les blancs qui avaient fait fortune. Pour marquer la mesure surhumaine de la démarche blanche, les rues et les trottoirs du haut quartier étaient immenses. Un espace orgiaque, inutile était offert aux pas négligents des puissants au repos. Et dans les avenues glissaient des puissants au repos. Et dans les avenues glissaient leurs autos caoutchoutées, suspendues, dans un demi-silence impressionnant. [...] La luisance des autos, des vitrines, du macadam arrosé, l'éclatante blancheur des costumes, la fraîcheur ruisselante des parterres de fleurs faisaient du haut quartier un bordel magique où la race blanche pouvait se donner, dans une paix sans mélange, le spectacle sacré de sa propre présence¹.

La négation restrictive souligne l'élitisme ; les habitants du haut quartier représentent une minorité de la population. La réussite sociale concerne majoritairement les colons qui sont caricaturés ici. M. Jo appartient à cette minorité de personnes qui ont réussi et qui gagne bien leur vie. L'isotopie de la démesure avec les termes « orgiaque », « immenses », « impressionnant » ou encore « éclatante », dénonce la richesse démesurée de ce quartier et de ses habitants. Le caractère si parfait de cet espace le transforme en un lieu presque sacré. Outre le vocabulaire hyperbolique, l'insistance est mise sur le refus des Blancs de se mélanger aux indigènes. L'injustice sociale développée par le système colonial entre d'un côté, les colons qui vivent dans le luxe et de l'autre, les locaux qui n'ont pas assez d'argent pour se nourrir, saute aux yeux. Au calme du haut quartier, s'oppose le vacarme des faubourgs indigènes.

¹ BCP, p.134

Le changement de décor est frappant :

C'était encore à partir de ces trams bondés qui, blancs de poussière, et sous un soleil vertigineux se traînaient avec une lenteur moribonde, dans un tonnerre de ferraille, qu'on pouvait avoir une idée de l'autre ville, celle qui n'était pas blanche. [...] Là, les rues étaient sans arbres. Les pelouses disparaissaient. [...] Les rues n'y étaient arrosées qu'une fois par semaine. Elles étaient grouillantes d'une marmaille joueuse et piaillante et de vendeurs ambulants qui criaient et s'égosiller dans la poussière brûlée¹.

L'opulence a laissé place à un espace qui semble nettement moins entretenu par les autorités coloniales.

L'écrivain adopte le point de vue d'un sociologue en désacralisant l'image du héros qui, au sens étymologique du terme, était mi-homme, mi-dieu. Cette définition n'est plus d'actualité dans notre corpus car le protagoniste n'a plus besoin d'accomplir des prouesses ou d'incarner des valeurs morales idéales pour être qualifié ainsi. Au fil des siècles, on assiste à une démystification de la notion de héros qui a pris des sens plus larges : il est passé du statut quasi-divin à la position de simple mortel. Désormais, le héros désigne simplement le personnage principal d'un roman. Bien sûr, les attributs extraordinaires qui lui étaient attribués s'appliquent toujours à certains protagonistes mais ce n'est pas l'aspect qui nous intéresse. Les personnages mis en scène appartiennent majoritairement à une catégorie sociale plutôt pauvre. Les auteurs se donnent pour objectif de peindre la réalité telle qu'elle. Ils s'inscrivent dans la démarche énoncée par le mouvement réaliste au XIX^e siècle : donner une représentation authentique des mœurs en s'intéressant aux différentes strates sociales. Dans *La Vie devant soi*, l'action se déroule à Belleville en banlieue parisienne. Le lecteur peut parfaitement resituer la ville sur une carte. Romain Gary s'intéresse au quotidien d'une population d'immigrés, marginalisés par le système.

Madame Rosa, une vieille dame juive qui a subi l'horreur des camps de concentration, habite un appartement insalubre, au sixième étage d'un grand immeuble. Pour subvenir à ses besoins, elle garde en toute illégalité des enfants de prostituées. Les enfants s'entassent dans ce petit appartement extrêmement exigü et insalubre pour tous. Le manque d'hygiène y est inquiétant mais ce lieu est leur seul refuge ; sans lui, ils seraient à la rue. Ces enfants ont vécu des drames familiaux déchirants et sont victimes de l'abandon de leurs parents. Ils n'ont pas d'existence

¹ BCP, p.136.

légitime aux yeux de la loi car ils ne possèdent pas de papiers en règle : Momo et ses camarades de fortune vivent donc dans la clandestinité. Différentes nationalités et religions se côtoient dans l'appartement du sixième étage. Cette situation précaire crée un élan de solidarité entre les pensionnaires : au-delà du microcosme de l'appartement, une véritable entraide s'est développée entre les enfants que Madame Rosa éduque selon le principe de tolérance qui va de pair avec la mixité sociale. Néanmoins, elle est parfois maladroite dans ses propos et les confrontent trop tôt au monde des adultes. Momo développe alors une vision totalement déformée de la réalité : il ne sait pas quelle place il doit occuper au sein de la société. Il se met à faire la manche sur le trottoir car il « ne voyait pas du tout ce qu'il pouvait faire d'autre à dix ans¹ ». Comme les autres pensionnaires, il grandit dans un milieu défavorisé où la prostitution désigne un travail comme les autres. Madame Rosa, ancienne prostituée, connaît très bien le monde du proxénétisme. La prostitution habituellement assimilée à la corruption et à la dépravation, bénéficie d'un regard bienveillant chez Gary. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain et sa mère ont l'habitude d'emprunter une rue où les prostituées attendent leurs clients. Dès son plus jeune âge, le jeune garçon est donc familier de cet univers-là. Ces femmes l'affectionnent tout particulièrement et lorsqu'il se promène seul, elles lui offrent des bonbons et l'embrassent sur le front. Dans *La Vie devant soi*, Momo fait la manche et attirent souvent la sympathie des prostituées. Sans argent, ces femmes se voient contraintes de vendre leur corps pour subvenir aux besoins de leur famille.

Chez Marguerite Duras, la misère pousse la jeune femme à se prostituer. Sa mère l'incite à se compromettre, comme le montrent les nombreux commentaires de la narratrice : « la mère permet à son enfant de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée² » ou encore « elle ne l'empêchera pas de le faire quand elle cherchera de l'argent³ ». D'un côté, la prostitution semble généralisée et elle est acceptée dans le milieu colonial comme un moyen ordinaire de gagner de l'argent, mais d'autre part, cette activité reste toujours associée à la dépravation et si une jeune femme se prostitue, elle risque de déshonorer sa famille en jetant l'opprobre sur elle. Certains passages, extraits de *L'Amant* et d'*Un barrage contre le Pacifique* témoignent de la honte que ressent la mère à l'égard de sa fille. Au cours d'une de

¹ VS, p.82.

² Amt, p.32.

³ Amt, p.33.

ses nombreuses crises d'hystérie, elle se déchaîne sur la jeune femme et lui administre de violents coups car l'idée qu'elle ait des relations sexuelles avec le Chinois ou M. Jo lui est, par moments, insupportable. Élisabeth Seys, dans son ouvrage consacré aux femmes écrivains, rapproche la prostitution de la transgression, en effet : « La transgression, étymologiquement, c'est le fait de traverser, de franchir ; or, les traversées et les franchissements sont nombreux, dans ce récit de formation¹ ». Le Mékong, la limousine ou encore la garçonnière sont autant de lieux assimilés à la dépravation. Marguerite Duras nous offre une vision ambivalente de la prostitution ; toujours est-il que celle-ci apparaît dans un milieu pauvre où le taux de chômage est très élevé.

Comme Romain Gary, l'écrivaine accorde une attention particulière aux populations démunies. Elle s'intéresse donc non seulement à la cellule familiale mais également au contexte socio-culturel dans lequel évoluent ses protagonistes. En quelques pages, Marguerite Duras détruit le mythe de la vie paradisiaque annoncée par la propagande coloniale indochinoise. Dans les années 1930, l'Indochine française apparaît comme l'eldorado à plusieurs milliers de kilomètres de la France ; les parents de l'écrivaine se laissent alors séduire par cette vie dépaysante sous la chaleur tropicale.

Or, depuis l'acquisition du bungalow, la mère multiplie les échecs : « Elle s'acharnait. Elle s'était toujours acharnée, d'un acharnement curieux, qui augmentait en raison directe du nombre de ses échecs² ». Elle tente en vain de cultiver des terres sur la concession mais la mer vient anéantir tous ses efforts. Malgré ses désillusions, elle dégage une incroyable énergie, la lutte qu'elle mène est une façon de donner un sens à sa vie mais également d'éloigner le plus longtemps possible la mort qui la guette. Les enfants ne poursuivront pas ce combat qu'ils jugent inutile et perdu d'avance ; ils partiront ensemble mais en laissant derrière eux tous ces malheurs.

Le mode de vie de la mère s'éloigne peu à peu de celui des colons blancs en imitant celui des indigènes à tel point qu'elle renie son appartenance à cette population colonisatrice. Janine Ricouart, dans son étude sur l'écriture féminine et la

¹ Élisabeth Seys, « Marguerite Duras (1914-1996) : la féminité comme élan » dans *Ces femmes qui écrivent, De Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Ellipses, « Biographies et Mythes historiques », 2012, p.338

² BCP, p.178.

violence chez Marguerite Duras, commente le sort malheureux auquel est voué la figure maternelle qui se considère comme une victime des colons. Ici, nous nous approchons d'un paradoxe : à cause de la pauvreté, la famille mène la même vie misérable que les indigènes ; elle s'est totalement imprégnée de la culture indochinoise au détriment de ses origines. Toutes les populations pauvres subissent l'exploitation des riches colons blancs, y compris les Blancs eux-mêmes quand ils sont miséreux. La mère a le sentiment d'appartenir à ce peuple opprimé et sa tenue vestimentaire témoigne de son adaptation aux mœurs indochinoises :

Elle était pieds nus et portait un grand chapeau de paille qui lui arrivait à hauteur des sourcils. Une mince natte de cheveux gros retenus par une rondelle de chambre à air lui pendait dans le dos. Sa robe grenat, taillée dans un pagne indigène, était large, sans manches et usée à l'endroit des seins qui était bas mais encore charnus, et visiblement libres sous la robe¹.

Cette image de la mère est à rapprocher de celle de la jeune femme dans l'incipit de *L'Amant* où cette dernière apparaît dans une tenue presque identique : robe et grand chapeau. Ces habits rudimentaires reflètent la vie humble menée par la famille. La mère a élevé ses enfants en adéquation avec cette culture indochinoise. Suzanne va d'ailleurs subir les moqueries des Blancs lors d'une sortie en ville au cours de laquelle tous les regards sont tournés vers elle ; les colons blancs la jugent et la dévisagent : elle n'a pas sa place dans le haut quartier. Cette situation semble très paradoxale dans la mesure où elle aussi aurait pu appartenir à cette classe de la société si sa mère avait réussi professionnellement.

Olivier Bourdeaut présente lui aussi des protagonistes qui évoluent en marge du système social. Les parents sont endettés, ils déscolarisent rapidement leur fils pour vivre en autarcie dans leur château en Espagne. Nous retrouvons ici la double fonction du roman qui à la fois développe une intrigue narrative et en même temps apporte un regard critique sur la société.

Les écrivains de notre corpus désirent montrer la réalité sociale en s'intéressant comme nous venons de l'analyser à des individus marginalisés. Les personnages mis en scène semblent surgir de l'univers picaresque² surtout dans les œuvres de Romain Gary. Dans *La Promesse de l'aube* comme dans *La Vie devant*

¹ BCP, p.12.

² Le roman picaresque apparaît au siècle d'or espagnol avec les aventures de Lazarillo de Tormes ou encore de Don Quichotte. Il décrit les aventures d'un jeune homme pauvre qui tente d'obtenir une meilleure situation.

soi, le héros est issu d'un milieu pauvre et il multiplie les stratagèmes pour sortir de la précarité. Julien Roumette, dans un numéro de la série Gary de la RLM-Minard, s'intéresse à la figure du picaro. Il en propose une définition synthétique : c'est un « exemple de vitalité, un modèle de débrouillardise, il peut être perçu par le lecteur avec une certaine empathie, comme une victime de la misère qui refuse sa condition ¹ ». L'auteur s'intéresse donc à la satire sociale tout en dotant son héros de qualités humaines indéniables. Le picaro est un personnage seul, qui n'a pas de famille et dont la précarité ressort vivement. Julien Roumette ajoute que l'écrivain « se reconnaît intimement dans cette figure d'aventurier orphelin ou demi-orphelin qui s'est fait seul² ». Dans *La Promesse de l'aube*, le jeune Roman endosse le rôle de porte-parole de l'auteur. Pour lui, l'acte même d'écrire doit être associé à une volonté de rétablir l'équilibre du monde ; il s'érige en justicier : « Je fus étreint par un besoin de justice pour l'homme tout entier, quelles que fussent ses incarnations méprisables ou criminelles, qui me jeta enfin et pour la première fois au pied de mon œuvre future³ ». En dépit de sa précarité, le héros fera tout son possible pour accomplir ses rêves. Il incarne le parfait exemple de la réussite par le travail et l'acharnement.

Ainsi, à travers l'analyse détaillée de la cellule familiale, l'écrivain se livre à une étude plus approfondie de populations misérables pour lesquelles chaque jour est un nouveau défi. La parole est donnée aux opprimés et nous plonge au cœur de leur quotidien pour mieux dénoncer l'injustice sociale. La précarité est un véritable fléau qui peut toucher à tout moment toutes les classes sociales. Dans cet univers, les héros se trouvent rapidement confrontés aux problèmes d'adultes et doivent se prendre en main seuls alors qu'ils ne sont que des enfants.

¹ Julien Roumette (dir), *Picaros et paumés, Voyous, prostituées et maquereaux, vagabonds dans l'œuvre de Gary*, dans « La Revue des Lettres Modernes », Série Romain Gary n°2, Paris, Lettres Modernes Minard, « Classiques Garnier », 2014, p.5.

² *Id.*, p.7.

³ PA, p.175.

B. Des romans de formation

L'humour et la bouffonnerie n'ont jamais eu d'autre raison d'être que cette volonté d'amortir les chocs¹.

Romain Gary

Les enfants sont très tôt confrontés au monde des adultes, alors que ce sont des individus encore malléables, en pleine formation : « tout ce que l'on veut de moi, je peux le devenir² » déclare la jeune femme de *L'Amant*. Ils ont encore beaucoup à apprendre de la vie mais ont déjà des rêves plein la tête. Dans *La Promesse de l'aube*, le jeune Roman Kacew, qui a manifestement intériorisé le désir maternel, s'imagine devenir un grand artiste. Il recherche la perfection et a l'ambition de créer une œuvre immortelle en l'honneur de sa mère. Néanmoins, Romain sait à quel point le travail d'écrivain est difficile. Très exigeant envers lui-même, il consacre des journées entières à l'élaboration de vers. Son but ultime :

La possession du monde, toujours recommencée, le goût de l'exploit, du style, de la perfection, le désir de parvenir au sommet et d'y demeurer à jamais, dans une sorte d'assouvissement total³.

Son ambition démesurée révèle toute la fougue qui anime l'adolescent. Ce court extrait montre la jeunesse d'un artiste en devenir.

Nos héros sont toutefois encore dans un processus d'apprentissage. Dans *En attendant Bojangles*, le narrateur rappelle avec humour à son lecteur l'insouciance qui le caractérise si bien. À travers son regard, l'acte sexuel est immédiatement poétisé ; il le définit comme le moment où « Papa voulait rester seul avec Maman, pour danser le slow des sentiments ou faire des choses qui ne

¹ Romain Gary, *Les Clowns lyriques*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p.35.

² Amt, p.25.

³ PA, p.97.

regardaient pas les enfants¹ ». La métaphore de la danse correspond à l'univers fantaisiste des parents ; ils ont réussi à transmettre cet héritage artistique à leur fils. Le passage à l'âge adulte implique la découverte de la sexualité. Ce rituel initiatique de *l'experiment* s'applique surtout aux héroïnes de Marguerite Duras.

Néanmoins, loin de s'effectuer progressivement, la transition avec l'âge adulte peut se révéler brutale. L'incipit de *L'Amant* insiste sur la violence de la transformation physique. Tout d'un coup, la jeune femme se remémore :

À dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal.²

Elle se souvient avec beaucoup d'émotion et visiblement de souffrance de ce soudain vieillissement. Selon elle, il aurait altéré sa beauté naturelle. Le jeune Mohammed vieillit aussi brusquement sous les yeux du lecteur ; alors que Madame Rosa affirme qu'il est âgé de dix ans, il a en réalité quatorze, et gagne donc en quelque sorte quatre ans en quelques pages seulement, devenant un adolescent. Mohammed a l'habitude de côtoyer en majorité des adultes ; il se lie d'amitié avec Monsieur Hamil à qui il emprunte des expressions. Ainsi, lors d'une visite chez le docteur Katz, il réutilise une formule du vieil homme, ce qui crée un décalage humoristique : « – On est jamais trop jeune pour rien, docteur, croyez-en ma vieille expérience³ ». En pleine phase d'apprentissage, le cerveau des enfants et adolescents est doté d'une très grande plasticité. Ainsi, ils s'imprègnent facilement des faits et gestes de leur entourage, qu'ils considèrent parfois comme des modèles. Imiter un individu plus âgé est fréquent au cours de cette période.

On observe donc une dichotomie entre l'enfance comme période d'insouciance et l'enfance comme plongée soudaine dans le monde des adultes avec toute la violence que cela implique. Cet âge tendre est souvent assimilé à la candeur et à l'ignorance. Or, dans notre corpus, un renversement s'est produit. L'incipit de *La Vie devant soi* montre bien cette inversion. Les enfants, mis en scène, sont contraints de s'adapter à l'environnement dans lequel ils évoluent et de gagner en maturité très

¹ EABoj, p.85-86.

² Amt, p.9-10.

³ VS, p.238.

rapidement. La joie a été remplacée par la tristesse : « tous les mômes se mettaient à pleurer » ou encore « J'en ai pleuré toute une nuit et c'était mon premier grand chagrin¹ ». Les sanglots et les lamentations des pensionnaires rythment le quotidien dans l'appartement du sixième étage. Dès le début, la vieillesse, la maladie et surtout la mort sont envisagées à plusieurs reprises à propos de Madame Rosa : Momo en est sûr, « elle allait mourir² ». Cette entrée en matière déstabilise le lecteur qui s'attendrait plutôt à de meilleures perspectives d'avenir et surtout d'autres occupations de la part d'un enfant. La prostitution est également abordée d'une façon assez directe³. Le protagoniste regrette de devoir faire face chaque jour aux problèmes d'adulte : il se confie au lecteur « J'ai cessé d'ignorer à l'âge de trois ou quatre ans et parfois ça me manque⁴ ». Son estimation est approximative mais elle souligne la nostalgie d'une période insouciante, déjà révolue depuis longtemps. Madame Rosa et Monsieur Hamil semblent avoir transmis à Momo leur obsession de la mort. Le jeune garçon adopte d'ailleurs un comportement étrange : « je me suis couché par terre, j'ai fermé les yeux et fait des exercices pour mourir⁵ ». Ses envies de suicide trouvent leur origine dans la maladie de Mme Rosa. Très attaché à elle, il est en outre conscient qu'à sa mort il va se retrouver seul et cette seule pensée lui est insupportable. Néanmoins, comme à son habitude, Romain Gary excelle dans l'art de dédramatiser les situations ou attitudes inquiétantes. L'image du jeune garçon allongé sur le sol en train de gesticuler dans tous les sens pour essayer de mettre fin à ses jours provoque nécessairement le rire chez le lecteur tellement l'action est surprenante. La mort est ainsi comme tournée en dérision.

À l'instar de Momo, d'autres protagonistes ont des comportements inadéquats notamment car ils ont été élevés en marge de la société et ne connaissent pas nécessairement les règles de savoir-vivre. Cette vie à l'écart est due à la pauvreté dans *La Vie devant soi*. Le jeune garçon ne semble pas être scolarisé puisqu'il passe ses journées à faire la manche dans la rue. Pour le narrateur d'Olivier Bourdeaut, la situation est différente : c'est à l'initiative de ses parents qu'il quitte l'école. Par cette décision, ils lui enlèvent la possibilité de se sociabiliser. Au domicile familial, l'enseignement donné par les parents se transforme en un jeu permanent : les

¹ VS, p.10.

² VS, p.10.

³ « Nous étions presque tous des enfants de putes » (p.13).

⁴ VS, p.9.

⁵ VS, p.104.

mathématiques se déroule dans la salle de bain où le père décide de remplir la baignoire puis de la vider ; la conjugaison, se fait en musique. Il reçoit donc une éducation certes originale et ludique mais toutefois très éloignée de la réalité. Malgré l'apparente fantaisie du récit d'Olivier Bourdeaut, le narrateur devient orphelin en l'espace de quelques jours seulement et la perte de ses parents le propulse dans le monde des adultes bien plus tôt que prévu.

Chez Marguerite Duras, les protagonistes mis en scène sont aussi victimes d'exclusion. La narratrice de *L'Amant* est rejetée par sa famille à cause de sa relation avec le Chinois : la prostitution joue donc un rôle déterminant dans la marginalisation. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la jeune femme est instrumentalisée : « Elle devient objet à lui, à lui seul secrètement prostituée. Sans plus de nom. Livrée comme chose, chose par lui seul, volée¹ ». Même si la prostitution semble généralisée dans cette société coloniale, elle n'en reste pas moins associée à la dépravation et au déshonneur. Un système d'oppositions se met en place entre d'une part, la nécessité pour la jeune femme de subvenir aux besoins de la famille et d'autre part, le regard moralisateur et critique de sa mère qui la pousse à se prostituer mais en même temps éprouve de la haine envers cette fille qui jette l'opprobre sur toute la tribu.

Ces différends entre mère et fille donnent lieu à des scènes particulièrement déchirantes. La mère, en proie au délire, hurle :

Elle parle de la prostitution éclatante et elle rit, du scandale, de cette pitrerie, de ce chapeau déplacé, de cette élégance sublime de l'enfant de la traversée du fleuve, et elle rit de cette chose irrésistible ici dans les colonies françaises².

Ce court extrait montre comment le rire de la mère se mêle étrangement au sentiment de honte qu'elle ressent. À de nombreuses reprises, ses cris sont entrecoupés par un rire sarcastique et faux. Cette ambivalence s'observe également dans les autres œuvres du corpus : des rires aux larmes il n'y a qu'un pas. Les ressorts du comique sont ainsi exploités mais dans une perspective différente. Il s'agit de dédramatiser par le rire. Les scènes de violence comportent de façon paradoxale des pauses où la complicité semble reprendre momentanément le dessus sur la haine, c'est le cas du « fou rire de Joseph [qui] était contagieux. C'était un rire étouffant, encore enfantin,

¹ ACN, p.99.

² Amt, p.109.

qui sortait avec une fougue irrésistible. [...] La mère rit de toute sa gorge¹ ». À la page suivante, nous retrouvons ce « même rire invincible et mystérieux [qui] secouait la mère et Suzanne² ». Le rire permet de diminuer les tensions et établit un moment de partage entre les membres de la famille.

Olivier Bourdeaut tisse sa fiction autour de la fantaisie : il réussit le pari de créer un univers où l'imaginaire a pris le dessus sur la réalité. Grâce à leur joie de vivre communicative et surtout grâce à l'humour, les protagonistes parviennent à être heureux. Le rire apparaît véritablement comme l'arme la plus adéquate pour surmonter les difficultés de la vie. Ainsi, ce n'est pas un hasard si le jeune Mohammed dans *La Vie devant soi* se prend d'affection pour les clowns, figures par excellence du divertissement. Lors d'une sortie en ville, il s'arrête devant une vitrine représentant le décor d'un cirque. Émerveillé par la magie de ce spectacle, Momo s'arrête pour observer en détail les figurines :

Derrière il y avait une foule de spectateurs qui n'étaient pas des vrais mais pour rire et qui applaudissaient sans arrêt, ils étaient faits pour ça. Alors que l'on croyait avoir déjà tout vu, des éléphants marrants sortaient de leur garage en se tenant par la queue et faisaient des tours de piste, le dernier encore un môme et tout rose, comme s'il venait de naître. Mais pour moi c'étaient les clowns qui étaient les rois³.

Le décor du cirque est tellement bien reproduit qu'il donne l'illusion d'être vivant. Momo essaie de se raccrocher à cet instant de joie. En effet, la scène représentée crée une pause dans le quotidien difficile du jeune garçon. Son attention se porte naturellement sur les clowns car ils incarnent la joie de vivre. Il leur prête également la faculté d'être immortels. Dans l'imaginaire collectif, le clown est donc associé au monde du cirque et de la fête. Le critique Jean Starobinsky consacre une étude au *Portrait de l'artiste en saltimbanque* dans laquelle il souligne le lien intrinsèque entre l'univers du cirque et l'enfance : « Le monde du cirque et de la fête foraine représentait, [...] un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d'enfance⁴ ». Grâce à ce court moment de divertissement, Momo oublie la mort qui menace à tout moment d'emporter Mme Rosa.

¹ BCP, p.39.

² BCP, p.40.

³ VS, p.94.

⁴ Jean Starobinsky, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, « Art et artistes », 2004, p.7.

De la comédie à la tragédie, la transition se fait brutale. Tout d'abord, il y a les morts prématurées et souvent violentes des parents : celui du père de Momo à l'heure même des retrouvailles, le suicide des parents de façon quasi-simultanée dans *En attendant Bojangles* et enfin la mort du père, du frère puis de la mère chez Marguerite Duras. Néanmoins, ces événements tragiques sont traités avec humour. Le rire devient alors mécanique et nerveux comme le fou-rire lors de l'enterrement de la mère dans *En attendant Bojangles* :

J'avais suivi, incapable de résister à cette vague de rire et de gaîté pas vraiment approprié pour un enterrement. [...] On ne pouvait pas s'arrêter de rigoler et dès qu'on recommençait à se calmer, on se regardait et on recommençait, alors on avait fini par se cacher les yeux pour redevenir sérieux¹.

Ce rire communicatif exprime le désir de ne pas tomber trop longuement dans le pathos. Les protagonistes cherchent à se protéger du drame de leur vie : la perte de la mère ou de l'épouse, le pilier de leur famille comme en témoigne l'action de se cacher les yeux. Romain Gary fait de l'humour un véritable outil de dédramatisation ; selon lui, « L'humour est une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive² ».

Le rire se substitue alors aux larmes. Le comique qui intervient à ce moment-là est un comique redéfini par le tragique de la mort.

Cependant, malgré les tentatives de dédramatisation, le rire ne parvient pas à effacer le tragique. Il reste un rire d'apparence pour ne pas sombrer dans la mélancolie et le désespoir.

Ainsi, notre corpus présente des récits de formation où les protagonistes s'initient aux rudesses de la vie mais où le thème de la mort semble dangereusement l'emporter sur celui de la vie notamment à cause de la folie maternelle. La mère, en tant que pilier de la famille dérègle l'équilibre de sa tribu car

¹ EABoj, p.167.

² PA, p.160.

elle « est une figure ambivalente, à la fois terre nourricière et source d'effroi¹ » selon la formule d'Évelyne Ledoux-Beaugrand.

¹ Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation, Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, Éditions XYS, « Théorie et Littérature », 2013, p.209.

III. Pulsion de vie et/ou pulsion de mort ?

1. La mère : personnage Janus

*L'amour maternel n'est qu'un sentiment humain.
Et comme tout sentiment, il est incertain, fragile et imparfait¹.*

Elisabeth Badinter

Figure emblématique de notre corpus, la mère incarne le pilier fondateur de la cellule familiale. Attentionnée et bienveillante, elle protège ses enfants. « Le personnage de la mère attire notre sympathie grâce à son immense générosité, ce qui la distingue d'une société où tout s'achète, où la prostitution semble généralisée² » affirme la critique Angelica Werneck. Dans son étude l'œuvre de Duras, elle s'applique à démontrer que l'espace textuel a été envahi par la présence de la mère au détriment de celle du père, absent ou du moins très peu évoqué dans les intrigues. L'instinct maternel pousse la mère à veiller sur ses petits et à les défendre même au péril de sa propre vie. Néanmoins, cette filiation directe n'est pas toujours synonyme d'harmonie. Plusieurs facteurs sèment le trouble : la maladie, la précarité ou encore l'absence du père créent de forts déséquilibres. La violence se substitue à la douceur initiale. Entre amour et haine, la frontière se révèle de plus en plus poreuse.

A. La *Vénus* protectrice

Selon Alain Rey, « la *familia* romaine est étymologiquement l'ensemble des *famuli*, esclaves attachés à la maison du maître puis tous ceux qui vivent sous le même toit, maîtres et serviteurs, et sur qui règne l'autorité du pater

¹ Elisabeth Badinter, *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel, XVII^e – XX^e*, Paris, Flammarion, Le Livre de Poche, 1980, p.9.

² Werneck Angelica, « Mémoires et autobiographie », *Mémoire et Désirs : Marguerite Duras / Gabrielle Roy*, L'Harmattan, « Approches Littéraires », 2010, p.39

familias, le chef de famille¹. » Cette définition montre à quel point le rôle du père était primordial. Or, dans notre corpus, le schéma familial adopté se situe aux antipodes de cette société patriarcale qui depuis le XIX^e siècle a été contestée à de nombreuses reprises notamment avec l'essor de mouvements féministes et l'évolution de la condition de la femme. En effet, lorsque le père est absent (soit dans trois romans sur les quatre), la mère a les pleins pouvoirs. Ainsi, alors qu'elle était reléguée au second plan, elle incarne désormais à elle seule l'autorité toute puissante. Cette rapide propulsion aux commandes de la famille bouleverse l'équilibre domestique.

Prête à tous les sacrifices pour le bonheur de sa progéniture, la figure maternelle suscite l'admiration de ses enfants. Romain Gary est fier de retracer le combat acharné de sa mère comme il le mentionne souvent dans *La Promesse de l'aube* : « Depuis treize ans, déjà, seule, sans mari, sans amant, elle luttait ainsi courageusement, afin de gagner, chaque mois, ce qu'il nous fallait pour vivre² ». Nina Kacew se démène jour après jour pour offrir une belle vie à son fils chéri. Elle n'hésite pas à se priver afin qu'il ne manque de rien, car les désirs de Romain passent avant les siens. Chez Marguerite Duras, la mère lutte également pour subvenir aux besoins de sa famille. Elle livre un combat sans relâche contre le Pacifique dans l'espoir d'implanter des cultures, même si cette bataille est d'emblée vouée à l'échec.

Quant aux enfants, ils éprouvent aussi un amour inconditionnel envers leur mère « Nous l'avons aimée tous les trois au-delà de l'amour³ » écrira Marguerite Duras dans *L'Amant*. Malgré toutes les épreuves endurées, ils sont redevables à celle qui leur a donné la vie. Le jeune narrateur d'*En attendant Bojangles* « vouait une admiration sans borne à sa mère et elle en était si fière qu'elle faisait parfois n'importe quoi pour l'épater⁴ ». On observe une réciprocité dans la relation mère-enfant, il y a une envie de part et d'autre d'attirer l'attention et d'être aimé en retour. Ce besoin quasi vital crée une dépendance mutuelle : Momo a besoin de Mme Rosa comme repère et réciproquement « elle [lui] disait que si [il] étai[t] pas là pour lui donner des soucis, elle n'aurait plus aucun intérêt à vivre⁵ ». Cette reconnaissance est

¹ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* [1995], Paris, Dictionnaires Le Robert, Rubrique « Famille », p.1314-1315, 2010.

² PA, p.20.

³ Amt, p.68.

⁴ EABoj, p.125.

⁵ VS, p.130.

poussée à son paroxysme avec Romain Gary qui développe une extrême dévotion envers sa mère. Dès qu'il atteint l'âge de huit ans, Nina lui prédit un brillant avenir en tant qu'ambassadeur, et même si le jeune homme ne comprend pas la signification de tels propos, ses paroles d'enfant traduisent de façon explicite, la volonté de plaire à tout prix à la figure maternelle :

Je ne savais pas du tout ce que c'était, mais j'étais d'accord. Je n'avais que huit ans, mais ma décision était déjà prise : tout ce que ma mère voulait, j'allais le lui donner¹.

Le petit Roman prend conscience de tous les sacrifices que sa mère fait pour lui et en échange, il souhaite accomplir tous les rêves maternels. Cette puissance du lien affectif mère-enfant intéresse de nombreux psychologues et psychanalystes. Corinne Cammaréri², psychologue clinicienne, étudie les changements autant physiologiques que psychiques déclenchés par la maternité. Au cours de la grossesse, la mère tisse d'intenses liens affectifs avec cet enfant qu'elle porte en elle et avec qui elle est en symbiose. Il représente une partie d'elle-même et si elle ne le connaît pas encore, elle l'imagine déjà : des confusions s'établissent alors entre fantasme et réalité. L'« instinct maternel » se développerait donc bien avant la naissance de l'enfant.

En contrepoint de cette étude, Elisabeth Badinter remet en question l'origine de cet instinct maternel avec la publication de son ouvrage *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel*. Elle s'interroge notamment sur l'impact de la culture et pose une question cruciale :

L'amour maternel est-il un instinct qui procéderait d'« une nature féminine » ou bien relève-t-il largement d'un comportement social, variable selon les époques et les mœurs ?³

Elle démontre que les changements de mentalités influencent considérablement la relation mère-enfant au cours des siècles. Il existe des prédispositions biologiques chez la femme mais d'autres facteurs, socioculturels, interfèrent dans le processus d'attachement. Selon l'historienne, à la fin du XVIII^e siècle, un basculement s'opère

¹ PA, p.50.

² Corinne Cammareri, « Entre fantasme et réalité » in *Amour maternel ou sublimation des femmes, Des écrivaines interrogent altérité, maternité et création*, Toulouse, Erès Éditions, 2012.

³ Elisabeth Badinter, *op., cit.*, p.5.

et l'enfant, peu considéré jusque-là, commence à être pris en compte ; il bénéficie d'une attention plus grande. À cette époque, la philosophie des Lumières place au cœur de ses préoccupations l'égalité et le bonheur : à l'aube de cette nouvelle ère, l'amour maternel est considéré comme une valeur essentielle et bénéfique à la société.

Néanmoins, ces familles monoparentales souffrent de l'absence du père. Seul le narrateur d'*En attendant Bojangles* profite pleinement de la protection paternelle. Lorsque la mère est internée, il peut compter sur le soutien infaillible de son père même si celui-ci est visiblement très affecté par le placement de sa femme en hôpital psychiatrique. Dans *La Vie devant soi* et *La Promesse de l'aube*, un mythe s'élabore autour de la paternité. Momo imagine à ses côtés une figure paternelle bienveillante. Le jeune garçon possède une imagination débordante et, à plusieurs reprises dans le roman, il parvient à créer des personnages sous nos yeux. Cette représentation fantasmée du père montre que la présence d'une mère de substitution on ne peut plus dévouée – Madame Rosa – ne peut suffire à combler ce vide immense laissé par les parents. De même, aussi aimante soit la mère, l'absence du père crée un vide difficile à combler. Malgré une éducation très complète, Romain Gary souffre de l'absence de son père, selon lui, « un père aurait fait beaucoup mieux l'affaire¹ ». Il cherche à en savoir plus sur son père mais une aura de mystère et de nombreux non-dits planent sur le destin de cet homme. Notre narrateur ne parvient à recueillir que peu d'informations et réussit seulement à s'informer des atroces circonstances de sa mort dans un camp de concentration.

Ainsi, la présence exclusive de la mère entraîne des troubles dans les relations avec les enfants et notamment avec le fils qui endosse désormais le rôle du père au sein de la famille. Chez Olivier Bourdeaut, le jeune narrateur admire la beauté de sa mère, mais cette attitude ne franchit pas les limites de l'amour filial. Il reste dans le pur et simple émerveillement envers la figure maternelle comme lorsqu'il se remémore une danse partagée ensemble :

Son foulard en soie me caressait le visage, ses mains étaient douces et tièdes [...] Maman n'avait jamais été aussi belle, et moi j'aurais donné n'importe quoi pour que cette danse ne s'arrête jamais².

¹ PA, p.74.

² EABoj, p.120.

La mère restera toujours la première femme qu'il a aimée. Dans *La Promesse de l'Aube*, Romain Gary place l'amour de et pour la mère au-dessus de tout mais il se défend de tout sentiment amoureux à l'égard de sa mère. Il rêverait que cette dernière donne enfin de l'amour à un autre homme que lui. Il voit dans Monsieur Zarembo, un potentiel beau-père. De façon maladroite, l'homme tente de mettre en garde Nina contre cet amour exclusif qu'elle porte à son fils. La réaction de la mère de famille ne se fait pas attendre : elle refuse catégoriquement les avances de Monsieur Zarembo et met un terme à leur relation naissante.

Certains de nos protagonistes assimilent l'amour maternel à un sentiment peu ou prou incestueux, une relation ambiguë s'établissant entre la mère et le fils. Mohammed dans *La Vie devant soi*, adopte l'attitude de courtisan, il offre des cadeaux et cueille des fleurs à Madame Rosa dont il observe avec une grande attention les faits et gestes. Il connaît ses habitudes comme le rituel quotidien de la mise en beauté : « Elle se maquillait plusieurs fois par jour mais qu'est-ce que vous voulez y faire »¹. Madame Rosa, quant à elle, avoue au jeune homme son amour « Tu as toujours été mon petit homme. J'en ai jamais vraiment aimé un autre »². Nous pouvons émettre deux hypothèses de lecture : la première, Madame Rosa indique clairement sa préférence pour Momo parmi tous les autres pensionnaires dont elle s'occupe ; dans ce cas-là, il n'y a aucune ambiguïté sur le verbe « aimer », car l'amour éprouvé peut être considéré comme maternel. Néanmoins, l'aveu d'un amour exclusif laisse transparaître une certaine flatterie teintée d'humour et de tendresse de la part de Madame Rosa.

Dans les autobiographies du XIX^e siècle, la passion incestueuse pour la mère était déjà présente. Nous en avons un exemple saillant avec Stendhal, qui dans *Vie de Henry Brulard* exprime ouvertement son attirance pour sa mère :

Ma mère, Mme Henriette Gagnon, était une femme charmante, et j'étais amoureux de ma mère. [...] Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements. Elle m'aimait à la passion et m'embrassait souvent, je lui rendais ses baisers avec un tel feu qu'elle était souvent obligée de s'en aller. J'abhorrais mon père quand il venait interrompre nos baisers³.

¹ VS, p.20.

² VS, p.229.

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de Poche », 2013, p.83.

Sans détour, il avoue sa passion et son envie irréprouvable d'obtenir l'amour exclusif de sa mère. Plus que de l'affection, son désir s'approche dangereusement des limites de l'inceste notamment avec la volonté de lui donner des baisers sans « vêtements ». En recherchant une relation si fusionnelle, il entre nécessairement en conflit avec la figure paternelle, considérée alors comme un rival.

Dans *L'Amant*, le décès du père laisse la place totalement libre au frère aîné qui ne tarde pas à endosser le rôle de chef de famille. La mère affiche clairement sa préférence pour lui et ne cesse de le porter aux nues alors que c'est un hypocrite et un menteur. Personnage antipathique, il manipule et exerce sa tyrannie sur son frère et sa sœur sans aucun scrupule. Seule la figure maternelle parvient à réveiller chez lui une part de sa sensibilité : « Il pleure. Dans l'émotion de la mort de notre mère. Il est sincère¹. » déclare la narratrice. Ces trois phrases courtes réduites à leur plus stricte simplicité – et dont la proposition centrale est averbale – illustrent le style épuré, si cher à Marguerite Duras. L'écrivaine n'a pas besoin d'ajouter plus de détails, nous comprenons directement le poids des mots. Les allitérations en [r] ajoutent un caractère solennel à cette annonce et les points créent des temps de pause facilement assimilables à des silences. Le substantif « émotion » est mis en relief en début de proposition afin de retranscrire l'intensité du moment ainsi que le bouleversement familial déclenché par la mort de la mère.

Ainsi, la fusion mère-fils se poursuit au-delà de la mort. Du statut des amants maudits, ils atteignent celui des amants mythiques réunis par la mort : « Ils sont tous les deux dans la tombe. Eux deux seulement. C'est juste. L'image est d'une intolérable splendeur² ». Cet extrait est construit selon une cadence mélodique plutôt neutre, il possède une intonation montante puis descendante avec comme point d'acmé « Eux deux seulement ». La mise en valeur de cette phrase nominale insiste une nouvelle fois sur l'exclusivité de leur relation. Rappelons que le fils aîné a tenté de violer la mère dans leur maison de Sadec. La potentielle sublimation de leur amour est vouée à l'échec et c'est désormais l'aspect malsain et illégitime qui domine. Pourtant, la mère se sentait « désespérée, [mais] d'un désespoir si pur³ ». Le choix de l'adjectif « pur » aurait pu délivrer une connotation céleste, cosmique car la pureté s'associe traditionnellement avec le divin.

¹ Amt, p.92.

² Amt, p.96.

³ Amt, p.21.

De son vivant, le comportement de la mère est ambigu, comme nous venons de le voir par son amour démesuré pour son fils, mais également par son attitude inquiétante voire dangereuse. Dans *En attendant Bojangles*, le verbe « picorer » apparaît à plusieurs reprises, il fait basculer le récit dans un autre univers et lui donne une connotation maléfique. Il est même question que les enfants « se laiss[ent] dévorer à leur tour par elle¹ » : la menace est de plus en plus présente ; les enfants doivent réagir vite d'autant plus que les mères ont déjà entamé leur transformation.

Le déséquilibre des pouvoirs fragilise nos familles. L'ambivalence de la mère lui confère un caractère inquiétant voire même dangereux dans la mesure où elle devient « un être monstrueux » capable du pire vis-à-vis de ses enfants. Cette assimilation à une bête redoutable se retrouve également dans *Un barrage contre le Pacifique*². À ce propos, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, « la mère avait raconté [...] le désastre des familles sans père, ses torts à elle, son désarroi profond, sa solitude³ ». Elle aussi semble prendre conscience des ravages d'un tel pouvoir concentré uniquement dans une seule et même personne.

¹ BCP, p.146.

² BCP, « un monstre au charme puissant », p.146.

³ ACN, p.124.

B. La *Médée* destructrice

C'est quelques temps après un de ses anniversaires que Maman commença sa métamorphose¹.

Olivier Bourdeaut

Le déclin de la figure maternelle s'effectue de façon progressive mais il est vécu par l'entourage comme un véritable choc. La famille refuse d'abord d'accepter la maladie « au début pour ne pas mentir, nous n'avions rien vu, seulement ressenti.² » avoue le narrateur d'Olivier Bourdeaut. Ils essaient mais en vain de continuer à vivre sans prêter attention au comportement inquiétant de la mère. Un système de gradation s'établit dans la folie : le personnage s'éloigne de plus en plus de ses proches jusqu'à atteindre un point de non-retour. Cette rupture se traduit par une amplification des sentiments poussés à leur paroxysme qui déclenche des réactions difficilement contrôlables et totalement imprévisibles. Mais, des crises de démence passagères aux délires permanents, la transition est souvent brutale. Comment ces mères en arrivent-elles à des situations de crises aussi violentes ?

Marguerite Duras décrit longuement « ce grand découragement à vivre³ » que traîne chaque jour sa mère. Le désespoir, si caractéristique de ces mères en proie à la mélancolie, est provoqué par le décalage entre une vie idéale rêvée et la dure réalité qui s'abat sur elles. Dans *L'Amant*, la société a corrompu et avili la mère qui détruit à son tour. Nous sommes en présence d'un cercle vicieux de destruction et d'autodestruction. Ainsi, il est intéressant de mettre en parallèle le terme de mère et la mer en tant que puissance de la nature, ces deux homonymes possédant la même transcription phonétique [mɛʁ]. La mer est responsable des nombreux échecs de plantations de la mère. En tant que force supérieure de la nature, elle a le droit de vie et de morts sur les hommes qui ne peuvent la contrôler. Ici, Marguerite Duras s'inscrit dans un héritage antique de la mer associée à une puissance que l'homme ne maîtrise pas. Les exemples se multiplient dans la littérature : la Bible, *L'Iliade*

¹ EABoj, p.69.

² EABoj, p.69.

³ Amt, p.21.

d'Homère, ou encore *L'Énéide* de Virgile désignent autant de textes sources repris ensuite dans un éventail de variations.

À propos de la figure maternelle dans *Un barrage contre le Pacifique*, Anne Dufourmantelle écrit :

On la voit résister inlassablement, à l'avancée de la mer, une mer qui menace digues et passages, qui menace la seule terre qu'on lui ait donnée. La sauvagerie maternelle répond ici à celle de la nature, comme si l'inhumain, ou ce qu'on appelle ainsi, portait dans ce récit tour à tour l'empreinte de la passivité absolue de l'eau et celle d'une mère¹.

Anne Dufourmantelle consacre son étude au thème de la sauvagerie maternelle dont elle aborde différents aspects. Elle émet l'hypothèse que toute femme à partir du moment où elle devient mère est sauvage et qu'elle transmet cette part d'inhumanité à son enfant à la naissance. Les homonymes « mère » et « mer » sont intimement liés dans la mesure où ils entretiennent des relations plus ou moins évidentes avec un imaginaire mythique : imaginaire d'une puissance archaïque redoutable à l'instar de Thétys, la déesse de l'eau dans la mythologie grecque.

Le caractère destructeur de l'eau est souligné ici avec la répétition binaire du verbe « menacer ». L'instinct maternel est ainsi présenté comme un instinct naturel : « L'amour d'une mère peut être violent, sauvage, funeste même, il s'impose et s'accepte tel qu'il est : manifestation élémentaire, emblème indiscutable de l'instinct de vie² ». Lorsqu'on évoque l'imaginaire maternel, une des célèbres figures qui apparaît est Médée, la terrifiante mère infanticide. Abandonnée par Jason qui s'est épris de Créüse, elle met en place une vengeance mémorable qui marquera à jamais les esprits. Médée donne en cadeau une tunique à Créüse, celle-ci prend feu avec le palais et en sacrifice ultime elle égorge ses enfants. Deux entités s'affrontent mais face à la résistance infatigable de la mère, la mer se révèle plus forte. D'après la psychanalyste, la figure maternelle semble puiser dans la puissance dévastatrice naturelle une certaine violence dont elle se sert à son tour.

Nous remarquons alors une ambivalence dans la thématique de l'eau. D'une part, elle participe activement à la purification de la maison et d'autre part, elle fait sombrer jour après jour la mère dans le déclin le plus total en l'empêchant de

¹ Anne Dufourmantelle, *La Sauvagerie maternelle*, Calmann-Lévy, 2001, p.129-130.

² Yves Gohin, « Figure de la paternité dans l'œuvre de Hugo », dans *Le roman familial*, Pau, Université de Pau et des pays de l'Adour, « Cahiers de l'université », n°5, 1985, p.91.

réussir ses cultures. Marguerite Duras accorde une grande attention à la symbolique de l'eau. Le bungalow de la famille se situe au bord du fleuve Mékong ; la jeune narratrice et Suzanne grandissent et vivent leurs premières expériences non loin de ce cours d'eau.

Épuisée par cette lutte acharnée contre le Pacifique, la mère fait subir à ses enfants les conséquences de son accablement. En effet, ils se retrouvent prisonniers des filets de la mère. Telle Méduse, la mère pétrifie ses enfants de telle sorte qu'ils se retrouvent dans l'incapacité de se détacher d'elle. En dépit de toute la haine qu'elles lui portent, Suzanne et la narratrice sont dans l'impossibilité de quitter le domicile familial pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, comme nous l'avons déjà évoqué dans la partie précédente, de puissants liens affectifs lient la mère à ses enfants et il semble très difficile pour eux de l'abandonner à son triste sort : « Je dis que je ne pourrais pas encore quitter ma mère sans mourir de peine¹ » confie la narratrice de *L'Amant*. Néanmoins, la jeune femme est parfaitement consciente que la séparation se produira inévitablement un jour pour son épanouissement personnel. Ensuite, quand la mère est absente, les jeunes femmes sont placées sous la tutelle du frère (aîné). Le microcosme familial imite ainsi la structure d'un étau qui se resserre autour d'elles. La mère autant que le frère déshumanise la sœur ; devenue un simple objet dont il faut essayer d'obtenir le meilleur prix. À ce propos, Chloé Chouen-Ollier met en évidence la « réification² » de Suzanne, dans *Un Barrage contre le Pacifique*, dont les attributs humains sont totalement occultés. Elle n'a pas le droit de s'exprimer et se voit contrainte d'obéir aux ordres maternels. Poussée par son entourage à se prostituer, Suzanne est perdue. La figure maternelle se transforme en « mère maquerelle³ », appuyée comme toujours et cette fois-ci sans surprise par le fils. Elle pense même confier sa fille à Carmen⁴ pour qu'elle devienne prostituée à temps plein. Joseph dans *Un Barrage contre le Pacifique* comme l'aîné dans *L'Amant*, conseillent vivement la prostitution à leur sœur.

¹ Amt, p.50.

² Chloé Chouen-Ollier, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras : écrire l'écart*, op. cit, p.33.

³ *Ibidem*, op. cit, p.35.

⁴ Dans la seconde partie d'un BCP, la famille loge dans un hôtel tenu par Carmen, une amie prostituée de la mère.

Cependant, malgré les apparences, le fils est confronté au même problème : l'emprise de la mère. Plus jeune, il subissait les violences maternelles et se faisait battre : « Dans le temps elle l'avait beaucoup frappé lui aussi, jusqu'au jour où il l'avait prise par le bras et l'avait doucement immobilisée¹ » explique le narrateur. À nouveau, la loi du plus fort s'applique et règne en maître dans cette famille au bord de l'explosion.

L'épanouissement est envisageable uniquement hors du huis clos du bungalow, de façon générale hors de la plaine. Joseph et Suzanne découvrent la vie en ville au cours de leur séjour dans l'hôtel de passe de Carmen. Le jeune homme expérimente ses premières relations amoureuses : il s'éprend d'une jeune femme rencontrée au cinéma. Accaparé par cette nouvelle idylle, il est de plus en plus absent ce qui inquiète sa mère qui ne le voit plus que très rarement. De retour au bungalow, le fils ne parvient toujours pas à se détacher de la tutelle de la mère ; comme Suzanne, il semble attendre la personne qui l'arrachera au cocon familial. Le jour du départ est décidé et c'est sa fiancée qui l'entraîne avec lui loin des griffes de la mère. Sans l'aide de cette jeune femme, Joseph aurait sûrement été incapable de quitter sa mère. Inconsciemment, il passe de la protection d'une femme sa mère à la protection d'une autre : sa nouvelle femme ; il dépend émotionnellement d'une figure féminine. Quant à Suzanne, elle refuse les avances de ses prétendants les uns après les autres. Carmen la met en garde contre l'influence néfaste de la figure maternelle sur sa vie et l'incite à trouver un mari au plus vite pour être indépendante. Ce conseil peut paraître paradoxal, car si la jeune femme se marie, elle passera comme son frère de la dépendance vis-à-vis de la mère à la dépendance vis-à-vis d'un homme.

Ainsi, nous constatons un double mouvement, à la fois une volonté de la mère de garder à tout prix ses enfants auprès d'elle mais en même temps, et simultanément une absence de sollicitude : elle jette sa fille dans les bras d'inconnus et l'incite même à la prostitution.

Au-delà de l'enfermement contraint dans la plaine, les enfants subissent les violences de la mère. Tout d'abord, les cris et les « hurlements² » en tout genre sont très fréquents. Au fil du temps, ils sont devenus une habitude et caractérisent la parole de la mère ; elle « recommença à gueuler³ » nous indique la

¹ BCP, p.111.

² Amt, p.41.

³ BCP, p.113.

narratrice. Le préfixe [re] montre bien le caractère répétitif de l'action. Elle hurle pour appeler à l'aide, ce sont des cris de rage et de haine qui l'aliènent totalement. Mais, lorsque les cris ne suffisent plus à déverser toute sa colère, elle frappe. Sa fille se transforme en bouc-émissaire idéal sur lequel elle peut décharger toutes ses émotions. Nathalie Fontane Wecker a publié dans *La Revue des Lettres Modernes* un article intitulé « La fratrie : De la fusion à l'enfermement et l'aliénation » qui illustre bien cette relation dominant / dominé au sein d'une même famille :

La famille devient un espace aliénant, où s'exerce une cruauté qui lie irrémédiablement victime et bourreau, une violence qui prend des formes très diverses, depuis l'indifférence ou la jalousie jusqu'à l'inceste¹.

Son propos synthétise l'ambivalence de tels rapports et la rupture qu'ils déclenchent. Le terme d'« espace aliénant » est très intéressant dans la mesure où il renvoie aux conséquences désastreuses de tels conflits sur les individus. Suzanne et la narratrice sont soumises au frère mais également à la mère. Paradoxalement, elles ne parviennent pas à échapper à leur emprise car sans le vouloir sont « li[é]e[s] » à eux. La figure maternelle incarne le pouvoir du tyran qui n'hésite pas à battre sa fille pour soulager sa colère.

En effet, de nombreuses scènes, notamment dans *Un barrage contre le Pacifique*, témoignent de ces moments d'emportement de la part de la mère :

Ç'avait éclaté lorsque Suzanne était sortie de table. Elle s'était enfin levée. Elle s'était jetée sur elle et elle l'avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force. De toute la force de son droit, de toute celle, égale, de son doute. En la battant, elle avait parlé des barrages, de la banque, de sa maladie, de la toiture, des leçons de piano, du cadastre, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort. Joseph n'avait pas protesté et l'avait laissé battre Suzanne².

L'extrait dénonce une violence extrême proche de l'animalité. Le présentatif initial, calqué sur le langage familier de nos personnages « ç'avait éclaté » annonce la brutalité de ce qui va suivre. Le verbe « jeter » indique la rapidité : tel un prédateur

¹ Nathalie Fontane Wecker, « La fratrie : De la fusion à l'enfermement et l'aliénation », dans *Le Roman contemporain de la famille*, *La Revue des Lettres Modernes*, Série Écritures Contemporaines, n°12, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015P.287

² BCP, p.109-110.

qui se précipite sur sa proie, la mère se rue sur sa fille. Sans raison, elle lui assène des coups très vifs « de tout ce qui lui restait de force ». On assiste à la démonstration d'une violence déchaînée contre une victime innocente. La longue énumération très hétéroclite qui accompagne cette altercation souligne à quel point Suzanne n'est pour rien dans le malheur de sa mère. Lors de ses multiples crises, celle-ci ressasse son désespoir et tout devient confus. Le destin semble s'acharner contre elle et la société coloniale n'est pas non plus clémentine envers elle. La présence de Joseph, témoin immobile de la scène rend le spectacle encore plus malsain. Son absence de réactivité fait de lui le complice de la mère, car il approuve ces actes tyranniques. Cette scène de maltraitance est reproduite à plusieurs reprises dans le roman : elle devient caractéristique de la relation mère/fille. Quelques pages plus loin, la mère « recommença à frapper [...] Elle se leva, se jeta sur elle et la renversa.¹ » À nouveau, le verbe se lever suivi du verbe se jeter annonce la brutalité imminente. Notons que dans une grande partie du roman, la mère est assise comme en train d'attendre une rémission, dans l'espoir que sa situation s'arrange. Or, lors de ses crises, elle se tient debout, animée par une puissance destructrice.

Le lecteur ne peut qu'éprouver de l'empathie à l'égard de Suzanne, cette jeune femme si frêle et toujours le bouc-émissaire de son frère ou de sa mère :

Elle frappait encore, comme sous la poussée d'une nécessité qui ne la lâchait pas. [...] Dès que Suzanne faisait un geste, elle frappait. Alors, la tête enfouie dans ses bras, Suzanne ne faisait plus que se protéger patiemment. Elle en oubliait que cette force venait de sa mère et la subissait comme elle aurait subi celle du vent, des vagues, une force impersonnelle. [...]

– Et si je veux la tuer ? Si ça me plaît de la tuer ?²

Telle une héroïne de tragédie, Suzanne subit sans frémir les coups assénés par sa mère. Repliée sur elle-même, elle pourrait rendre les coups qu'on lui inflige mais elle ne bouge pas et attend « patiemment » que le cauchemar finisse. Une nouvelle fois, la sauvagerie maternelle est assimilée à une puissance de la nature : « celle du vent, des vagues, une force impersonnelle ». Le rapport de force s'annonce d'emblée inégal et la jeune femme prise au piège et dominée. On remarque à quel point les textes de Duras s'inscrivent dans cet imaginaire mythique de la figure maternelle.

¹ BCP, p.113.

² BCP, p.110-111.

Dans cet extrait, la mère semble aliénée par une transcendance incontrôlable : « une nécessité qui ne la lâchait pas ». Totale soumise à ses pulsions, elle envisage même l'infanticide avec cette phrase terrible répétée à deux reprises : « – Et si je veux la tuer ? Si ça me plaît de la tuer ? ». On atteint ici les limites de l'exprimable, nous sommes à la frontière entre la volonté de passer à l'acte et le meurtre lui-même. Heureusement pour Suzanne, à ce moment-là, Joseph intervient pour calmer la mère. Les enfants ne peuvent plus ignorer le comportement pathologique de leur mère ; le frère, comme la sœur, prend conscience de la rupture qui s'est produite : « je vois que ma mère est clairement folle. [...] Elle l'était. De naissance. Dans le sang. Elle n'était pas malade de sa folie, elle la vivait comme la santé¹. » déclare la narratrice de *L'Amant*. La folie apparaît alors comme une caractéristique indissociable de la figure maternelle. Le présupposé ici suit le même principe que celui énoncé par Anne Dufourmantelle : de même qu'il y a une partie sauvage dans chaque mère, il y aurait nécessairement de la démence au fond de chacune d'elle. Tel un parasite, la folie envahirait peu à peu son corps depuis sa naissance.

Dans *En attendant Bojangles*, le comportement de la mère se rapproche aussi de « l'hystérie² », même si elle n'a pas, quant à elle, recours à la violence contre son fils. Comme la figure maternelle chez Marguerite Duras, elle témoigne d'une haine envers la société : « je suis la reine des fous [...] à chacun son royaume, à chacun son pouvoir³ ». Cette revendication s'adresse à la société et aux règles qui en découlent. La visite d'un inspecteur des impôts venant lui réclamer ses impayés la fait basculer dans la folie. Nous retrouvons l'idée rousseauiste d'une société qui corrompt et aliène l'homme. Le personnage maternel dans la fiction d'Olivier Bourdeaut s'apparente à une figure transcendante, en lien avec l'au-delà : « elle tutoyait les étoiles⁴ ». Pierre Jacerme, dans son étude intitulée *La Folie*⁵, s'intéresse au personnage de Nadja⁶, femme fragile qui symbolise à la fois la poésie et la folie. « Elle veut réconcilier la folie et l'existence : être folle⁷ », dit Pierre

¹ Amt, p.39.

² EABoj, p.73.

³ EABoj, p.91.

⁴ EABoj, p.20.

⁵ Pierre Jacerme, *La Folie* [1974], Paris, Bordas, « Les thèmes littéraires », 1989.

⁶ Écrit par André Breton, *Nadja* (1928) est une œuvre éponyme dans laquelle il relate sa rencontre avec une jeune femme nommée Nadja, si importante à ses yeux et leurs expériences surréalistes mais dans laquelle il décrit également la maladie de Nadja et son placement en hôpital psychiatrique.

⁷ Pierre Jacerme, *op., cit.*, p.21.

Jacarme. Mais d'emblée, ce pari s'annonce impossible tel que nous le montre la mère dans *En attendant Bojangles*. D'une part, il y a une tension entre la folie en tant que maladie attestée par les psychiatres et psychanalystes et la folie au sens poétique qui elle est une puissance créatrice illimitée d'autre part, l'une ne peut exister sans la présence de l'autre. Chez Olivier Bourdeaut, la mère est animée par cette folie créatrice, elle déborde d'imagination mais plus elle délire, plus on s'aperçoit qu'elle est bel et bien malade.

La folie permet au personnage de côtoyer un « ailleurs quasi-mystique » : nous en avons un exemple frappant dans *L'Amant*. La mère semble posséder un certain pouvoir de prédiction, puisqu'elle pressent la mort de son mari avant qu'elle ne se produise :

C'est dans cette résidence que ma mère apprendra la mort de mon père. Elle l'apprendra avant l'arrivée du télégramme, dès la veille, à un signe qu'elle était seule à avoir vu et à savoir entendre, à cet oiseau qui en pleine nuit avait appelé, affolé, perdu dans le bureau de la face nord du palais, celui de mon père¹.

Cette scène n'est pas sans rappeler le fantastique et plus particulièrement de la littérature gothique. Le signe amené par l'oiseau constitue une intrusion d'un élément inexplicable dans la réalité. L'atmosphère nocturne « en pleine nuit » ajoute un côté inquiétant mais en même temps est propice à des révélations comme nous le pouvons l'observer de façon récurrente dans la littérature. Nous avons la superposition de deux passages, en effet, quelques jours auparavant, la mère aperçoit le fantôme de son mari. À nouveau, c'est la nuit, le moment où l'imagination est décuplée et propice à l'apparition de figures disparues. La grande maison dans laquelle se trouve la mère avec notamment « ce parc effrayant² » renforce le climat angoissant. Elle a peur de la nuit et transmet son angoisse à ses enfants qui à leur tour développent des angoisses à la tombée du jour.

Ainsi, de la simple crise de démence passagère à une métamorphose totale, la mère peut devenir en peu de temps une inconnue pour ses enfants comme le décrit si bien la narratrice de *L'Amant* : « J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement, de chute, brutalement, je ne l'ai plus reconnue

¹ Amt, p.40.

² Amt, p.40.

du tout¹ ». Nos protagonistes (dans le cas des fictions) ou écrivains (dans le cas des autofictions) réussiront-ils à effacer ce traumatisme de la rupture avec la figure maternelle ou restera-t-elle gravée dans leurs mémoires ?

¹ Amt, p.101.

2. Espoir et renoncement

*Dans la détresse comme dans la jouissance, l'amour côtoie la mort*¹.

Keling Wei

Bousculés par le destin au sens étymologique de *fatum*, la fatalité, les héros oscillent en permanence entre Éros et Thanatos². Cette tension peut sembler paradoxale mais les psychanalystes nous apprennent que la pulsion de vie fonctionne uniquement par symétrie avec la pulsion de mort ; l'une ne peut exister sans la présence de l'autre. Chez Marguerite Duras, la jouissance sexuelle est d'ailleurs explicitement rapprochée de la sensation de mourir.

A. Une approche anticipée de la mort

*Nous ne savons rien de la mort après la mort. Nous n'en avons jamais rien su. Nous n'en saurons jamais rien. Et peut-être n'y a-t-il rien à savoir*³.

Jean d'Ormesson

La mort représente un fil conducteur de notre corpus, elle s'immisce au plus profond de chacun des personnages jusqu'à centraliser toutes les attentions. Si la thématique elle-même prend autant d'ampleur, c'est principalement à cause de la prédisposition de la mère au délire, à la folie et surtout à la maladie, entraînant la dégradation de l'état physique.

¹ Keling Wei, « Le temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil : *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », in *Études littéraires*, volume 34, n°3, été 2002, p.101.

² Dans la mythologie, Éros incarne le dieu de l'Amour, fils de Vénus et Thanatos, celui de la mort.

³ Jean d'Ormesson, *Guide des égarés*, Paris, Gallimard, 2016, p.66.

Chez Duras, la maladie dévitalise et absorbe l'énergie vitale ; elle finit par affaiblir la figure maternelle à tel point qu'« on lui soutire tout ce qu'on veut, qu'elle ne peut rien contre nous¹ ». Habituellement, la mère ne se laisse pas facilement amadouer et aime asseoir son autorité parentale sur ses enfants. Mais, ici, un renversement s'opère : les enfants doivent affronter la maladie et s'occuper de leur vieille mère souffrante. Combien de fois Joseph / le frère aîné a-t-il couché la mère dans son lit ? Les troubles psychiques envahissent le corps maternel jusqu'à l'épuisement total, ils s'expriment par des cris permanents « Toutes les dix minutes à peu près, [...] [elle] gesticulait dans leur direction, et criait² ». Les cris caractérisent la parole de la mère et représentent un des principaux symptômes de la maladie mentale. Les crises convulsives ainsi que les mouvements incontrôlés témoignent d'un déclin progressif et irréversible. Seuls de brefs moments de « rémission de peine³ » ou d'« amnisties⁴ » lui sont accordés. À plusieurs reprises, elle manque de perdre la vie : « elle était malade et même en danger de mort, d'après le docteur. Elle avait déjà eu trois crises, et toutes trois, [...] auraient pu être mortelles⁵ ». Les médecins s'avèrent impuissants face à cette dégradation mentale.

Chez Marguerite Duras, le fils aîné semble temporairement redonner à sa mère la force de se battre. Chez Émile Ajar, monter les six étages qui la conduisent jusqu'à son appartement représente pour Mme Rosa un véritable calvaire dont elle se demande combien de temps elle va encore devoir encore l'endurer. Elle s'opposera pourtant fermement à son hospitalisation malgré l'avis du docteur. Dans la fiction d'Olivier Bourdeaut, malgré la prise en charge et le suivi médical apportés à la mère, celle-ci subit les ravages de sa démence notamment parce que très vite, elle refuse de se faire soigner.

Les enfants ont conscience très tôt de la fragilité de leur mère et ils savent que la maladie gagne du terrain de jour en jour. En l'absence d'un père ou d'un mari, ils prennent la responsabilité de s'occuper de leur génitrice. Cette tâche est éprouvante et peut laisser des séquelles lorsqu'ils sont confrontés trop tôt à des événements traumatisants. Momo, âgé de quatorze ans, éprouve un certain malaise à observer l'état de Mme Rosa se détériorer ; rien qu'à la regarder, on comprend que la

¹ Amt, p.32.

² BCP, p.16.

³ VS, p.182 et 203.

⁴ VS, p.167 et p.245 « Dans la nuit, la mère eut une crise dont elle faillit mourir. ».

⁵ BCP, p.17.

maladie a déjà pris l'ascendant sur elle. Un jour, le jeune garçon la surprend dans un déshabillé vulgaire dévoilant une grande partie de son corps nu. Choqué par cette image, il quitte l'appartement à toute allure. Cet épisode montre les limites de l'inversion des rôles parents / enfants ; les enfants n'ont pas la maturité suffisante pour affronter seuls le drame de la maladie. Cette dernière transforme psychologiquement mais également physiquement ces femmes dont le corps porte désormais les traces de la souffrance. À présent, dépouillées de toute vitalité, elles sont « morte[s] de vivre¹ ». L'expression utilisée par Duras est particulièrement frappante : l'oxymore rapproche les deux pôles antithétiques la vie et la mort.

Ces mères ont atteint un stade tellement avancé que l'idée de mort s'impose et que la mort elle-même semble de plus en plus imminente. Dès l'incipit d'*Un barrage contre le Pacifique*, la mort du cheval annonce la mort de la mère ; la narratrice effectue des parallèles entre les deux situations, aussi préoccupantes l'une que l'autre. Le cheval est exténué par les allers-retours incessants entre la ville et le bungalow, de même que la mère est exténuée par son combat contre le Pacifique. Tous deux semblent avoir puisés dans leurs dernières ressources. En proie à la mélancolie, les protagonistes se laissent hanter par l'idée de suicide et de mort imminente qui germent dans leurs esprits. Dans son étude sur *L'Amant de la Chine du Nord*, Wei Keling rapproche les figures maternelles de celles des « spectres, fantômes qui reviennent, [des] revenants² » ; autrement dit de morts-vivants. Ainsi, un écart se creuse entre les enfants, porteurs d'espoir et de vie, et leur mère, persuadée que « c'est fini » et qui dit « qu'elle n'attend plus rien. Que la mort³ ». Renoncer à se battre et être enclin à un profond abattement apparaît comme une caractéristique récurrente dans les différentes représentations de la figure maternelle de notre corpus.

En effet, selon la formule de Christine Jérusalem, « la maladie dépersonnalise, elle défamiliarise, [non seulement] le malade [mais aussi] son entourage⁴ ». Ainsi, un écart se creuse entre, d'un côté, les membres de la famille, toujours lucides et

¹ ACN, p.27.

² Keling Wei, « Le temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil : *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », *op. cit.*, p.104.

³ ACN, p.104.

⁴ Christine Jérusalem, « Introduction » dans *Le Roman contemporain de la famille*, *La Revue des Lettres Modernes*, Série Écritures Contemporaines, n°12, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015, p.13.

inchangés et d'autre part, le ou la malade, transformé(e) par la maladie qui tente de puiser dans ses dernières ressources pour survivre. Chacun des quatre œuvres du corpus présente un dénouement tragique : la mère étant déjà décédée depuis quelques temps, les enfants doivent apprendre à vivre sans elle.

De son vivant, la figure maternelle présentée dans *Un barrage contre le Pacifique* menace de mort les agents du cadastre dans sa longue et virulente lettre à leur rencontre, elle s'exprime en ces termes :

Quand je serai seule, quand mon fils sera parti, quand ma fille sera partie et que je serai seule et si découragée que plus rien ne m'importera, alors peut-être qu'avant de mourir j'aurai envie de voir vos trois cadavres se faire dévorer par les chiens errants de la plaine¹.

Au-delà de la violence, l'accablement de la mère est plus que jamais exacerbé ici. Ce court extrait débute par un parallélisme construit à l'aide de la conjonction de subordination « quand » suivie du sujet, du verbe être et d'un adjectif ou d'un participe passé. L'accumulation de subordonnées circonstancielles d'abord de temps puis de conséquence souligne la dialectique de l'argumentation maternelle. Elle avertit les agents de son désespoir ; lorsque ses enfants seront partis, plus rien ne l'arrêtera : ses pulsions reprendront le dessus. Le passage se termine sur une tentative d'intimidation dans laquelle la mère décrit une scène de mise à mort particulièrement violente et réduit les agents du cadastre à des cadavres. Ses mots résonnent comme un avertissement voire même comme l'annonce d'un futur crime. Le verbe « dévorer » avait déjà été associé à la figure maternelle lorsque Carmen mettait en garde « [l]es enfants [qui] risquaient [...] de se laisser à leur tour dévorer par elle »². Les penchants meurtriers surgissent à nouveau et gare à ceux qui oseraient déclencher la colère maternelle.

Malheureusement pour nos héros, la mort ne touche pas seulement la mère, elle s'infiltré et s'immisce au cœur de la famille. Chez Marguerite Duras, le petit frère meurt brutalement en trois jours, emporté par une maladie. La narratrice de *L'Amant* revient à plusieurs reprises sur le choc de cet événement. Son seul allié et repère de la famille vient de la quitter ; désormais seule, elle doit affronter avec courage la vie sans lui. Quelques années auparavant, le père, rentré en France pour

¹ BCP, p.236.

² BCP, p.146.

être soigné, avait d'ailleurs rapidement succombé à une maladie. Peu d'informations sont données sur Henri Donnadieu, cet instituteur parti enseigner avec sa femme en Indochine Française. Chez Romain Gary, la même aura de mystère plane au-dessus de la figure paternelle. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain essaie d'obtenir plus de renseignements sur son géniteur mais sans succès. De façon générale, on remarque un silence qui entoure les pères ; dans un article sur le récit de filiation, Dominique Viart nomme ce phénomène : « le grief du silence de pères¹ ». *La Vie devant soi* présente très brièvement le père de Momo faisant une succincte apparition dans l'appartement de Mme Rosa avant de mourir d'une crise cardiaque sur le seuil de la porte. Ce bref échange entre ce Monsieur Yoûssef Kadir et Mme Rosa est riche en émotions et surtout en révélations pour Momo. En effet, le jeune garçon apprend que sa mère Aïcha a été tuée par son père atteint de troubles psychiatriques. Après une dizaine d'années d'internement dans un établissement spécialisé à cause de son homicide, il a fini de purger sa peine et vient récupérer son fils. Mais Momo n'a pas l'intention de repartir avec lui d'autant qu'« il n'avait pas du tout la gueule qu'il fallait pour être mon père, qui devait être un vrai mec, un vrai de vrai, pas une limace² », s'offense le protagoniste. Yoûssef Kadir se situe aux antipodes de la figure paternelle maintes fois rêvée par Momo. Lorsqu'il meurt, notre héros se retrouve bel et bien orphelin. Fatalité ou ironie du sort, ce père tant fantasmé, apparaît soudain devant lui pour mourir quelques minutes plus tard sous ses yeux.

Très romancée, cette mise en scène témoigne d'une volonté de ne pas s'attarder sur la figure paternelle. Un à un, les membres de la famille subissent les ravages de la maladie et côtoient de près la mort.

La mort s'infiltré aussi dans la maison et s'immisce jusque dans les photos de famille. Madeleine Borgomano étudie les photographies évoquées dans *L'Amant*, en s'attardant tout particulièrement sur deux d'entre elles : celle « du désespoir³ » et celle où la mère bien habillée, montre la meilleure image d'elle-même et qui se révèle être un leurre. La critique souligne à juste titre que les photos de la mère sont toujours en lien avec l'idée même de mort. Les indigènes ont pour coutume d'encadrer les photos de leurs ancêtres à l'intérieur de leur foyer. Les images

¹ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du « récit de filiation » », in *Études françaises : Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Les Presses de l'Université de Montréal, Volume 45, Numéro 3, 2009, p.6.

² VS, p.193.

³ Amt, p.40.

présentes dans *L'Amant* « pourraient apparaître comme un désir de survie, une résistance à la mort. [...] Non seulement la mort est leurs fins : photos-tombeaux, mais elles en portent les traces ? [...] Ainsi, la photo d'apparat de la mère devient moins le signe d'un pathétique attachement à la vie, que celui de l'éclatant triomphe de la mort¹ ». Cette tension entre Éros et Thanatos, si caractéristique de l'écriture de Duras resurgit une nouvelle fois ici comme un thème récurrent voire même obsédant. Comme le montre très justement Madeleine Borgomano, il y a « un ressassement permanent² » dans l'œuvre de Duras ; ce qui explique le retour incessant de cette thématique de la mort.

La maison et ses alentours, semblent être, eux-aussi imprégnés de la terrible faucheuse :

Dans les allées de la cour les ombres des pommiers canneliers sont d'encre noir. Le jardin est tout entier figé dans une immobilité de marbre. La maison de même, monumentale, funèbre. Et mon petit frère qui marchait auprès de moi et qui maintenant regarde avec insistance vers le portail ouvert sur l'avenue déserte³.

Digne d'un roman gothique, cette description se veut particulièrement effrayante. On imagine facilement les grandes ombres imposantes des pommiers. Après la mort de son petit frère, la narratrice porte le deuil en elle un peu plus chaque jour, deuil qui s'imisce jusque dans les murs du domicile familial. Les adjectifs « monumental », « funèbre », la mention du « marbre » ainsi que le caractère « figé » du jardin donnent l'impression d'un décor de cimetière dont le tombeau serait la maison. Cette vision inquiétante montre une nouvelle fois l'extrême sensibilité de la protagoniste et la projection de son intériorité sur le paysage qui se fait désormais état d'âme. Cette scène semble se dérouler après la mort du petit frère, l'atmosphère quasi-fantastique permet de le faire apparaître tel un spectre, revenu d'entre les morts.

Du particulier au général, la mort, véritable fléau, n'épargne personne. Les plus touchés sont les enfants de la plaine et le constat effectué est sans appel « il en mourait tellement qu'on ne les pleurait plus et que depuis longtemps déjà, on ne

¹ Madeleine Borgomano, « *L'Amant*, une hypertextualité illimitée », dans *Revue des sciences humaines*, « Marguerite Duras », n°202, avril-juin, 1986, p.76.

² Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p.67.

³ *Amt*, p.97.

leur faisait pas de sépulture¹ ». Leur mort est principalement due au choléra qu'ils attrapent en mangeant des mangues. Affamés, ils se jettent sur ces délicieux fruits offerts à profusion par la nature. La plupart des familles vivant dans la plaine rencontrent de gros problèmes économiques, en dessous du seuil de pauvreté, ils tentent de survivre au jour le jour.

L'écriture de Marguerite Duras met aussi au jour le schème du suicide. Dans ses crises de démence, la mère éprouve la tentation de mettre fin à ses jours, mais cette idée germe aussi dans la tête de notre narratrice qui reconnaît ses penchants suicidaires : « je crois que je sais déjà me le dire, j'ai vaguement envie de mourir² ». Tout commencerait avec la mort du petit frère, « du moment qu'il était mort, lui, le petit frère, tout devait mourir à sa suite. Et par lui. La mort, en chaîne, partait de lui, l'enfant³ ». Profondément traumatisée par cette mort prématurée, la narratrice se laisse submerger par la douleur de la perte.

Olivier Bourdeaut exploite lui aussi la thématique du suicide. Dans *En attendant Bojangles*, la mère puis le père mettent fin à leurs jours. Le suicide de la mère entraînera celui du père, la mort appelant la mort, comme chez Duras. Les conséquences de cet acte désespéré sont dramatiques pour leur fils. *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan semble le mieux représenter cette transmission de pulsions suicidaires au sein d'une même fratrie et d'une génération à l'autre. Une fois que la mort s'est immiscée dans une famille, il s'avère difficile, voire impossible de la déloger.

Ainsi, l'environnement dans lequel évoluent nos protagonistes est saturé par une atmosphère funèbre. De la maison berceau des émotions jusqu'aux photos de familles, la mort se propage dans tous les recoins. La maladie mais également la fragilité psychologique des protagonistes augmentent le désir de recourir au suicide pour trouver l'apaisement.

Cependant, si les héros portent en eux les marques d'un déchirement profond, ils n'en restent pas moins des êtres extrêmement sensibles dotés d'un grand cœur. Dans la fiction d'Olivier Bourdeaut, le chagrin d'amour du père est si intense qu'il se

¹ BCP, p.94.

² Amt, p.121.

³ Amt, p.123.

suicide dans l'espoir de retrouver la femme qu'il aime dans l'au-delà. On observe ici que la violente pulsion de mort trouve son origine dans la pulsion de vie : l'amour.

B. Nuancée par la découverte de l'amour

« - Monsieur Hamil, est-ce qu'on peut vivre sans amour ?¹ »

Émile Ajar

Le rapprochement phonétique est frappant entre l'amour et la mort : une seule lettre diffère lors de la retranscription en alphabet international [lamuʁ] / [lamɔʁ].

À propos de *L'Amant de la Chine du Nord*, Keling Wei écrit que les souvenirs laisseraient place « au livre-cercueil, [...] le livre-offrande qui offre la scène sacrée de l'amour² ». Le critique signale la dichotomie et en même temps le parallèle inévitable entre vie et mort. La tension non plus entre la vie et la mort mais désormais entre l'amour et la mort se révèle capitale pour comprendre nos œuvres. Comme nous l'avons déjà précédemment suggéré dans la partie précédente, ces intrigues mettent en scène des protagonistes – enfants ou adolescents – au seuil de leurs premiers émois amoureux. Ce temps des premières fois est appréhendé avec des intensités différentes en fonction de l'âge du personnage et de la nature de la relation vécue.

Peu de temps avant la mort de la mère, le jour de la San José à l'occasion d'une grande fête organisée par les habitants du village, le narrateur d'Olivier Bourdeaut rencontre une petite fille envers qui il éprouve immédiatement de l'attrance. La « poupée espagnole³ » bouleverse le jeune protagoniste à tel point qu'il reste « pétrifié, figé comme un santon, avec dans le corps un long et doux frisson⁴ ». La comparaison avec le santon souligne le vocabulaire enfantin en adéquation avec l'innocence des émotions ressenties. Le petit jeu de séduction se terminera par un baiser sur la joue ; cette amourette d'enfant ne durera que le temps

¹ VS, p.12.

² Keling Wei, *op. cit.*, p.113.

³ EABoj, p.154.

⁴ EABoj, p.152.

d'une soirée festive. Le jeune âge des personnages empêche de donner une suite à cette relation.

Chez Marguerite Duras, les désirs s'intensifient. La jeune fille souhaite connaître au plus vite l'*experiment* autrement dit, l'acte sexuel. La mère ne s'oppose pas à ce qu'elle sorte à sa guise du pensionnat de jour comme de nuit dans une « tenue d'enfant prostituée¹ ». Vivre de nouvelles expériences hors du cocon familial, quitte à se dépraver, semble pour la narratrice une façon de s'éloigner de l'emprise maternelle. La narratrice recherche justement la transgression. Suzanne aussi rêve de quitter le bungalow, elle reste convaincue qu'un homme viendra la chercher pour la sortir de la plaine. Néanmoins, de façon paradoxale, lorsque M. Jo la courtise et tente d'établir une relation intime avec elle, la jeune femme refuse catégoriquement. Le comportement trop empressé du jeune homme l'effraie et la pousse au contraire dans ses retranchements. Il faut dire que leurs entrevues successives se déroulent dans une atmosphère pesante et certainement pas propice à la séduction. M. Jo rend visite régulièrement à Suzanne dans le bungalow familial où les tensions sont palpables ; la mère et Joseph ne sont jamais bien loin et rappellent à la jeune fille qu'ils gardent un œil sur elle. La proximité du frère se révèle un obstacle à la découverte de la sensualité avec un étranger, venu de la ville. D'autre part, Suzanne n'est pas du tout charmée par le physique du planteur alors qu'à l'inverse ce dernier se montre de plus en plus insistant. Il lui achète beaucoup de cadeaux comme un phonographe, des produits de beauté ou encore des robes dans le but de la voir nue. Mais sa stratégie est vaine, Suzanne ne veut pas de lui. Dans une ultime tentative, il la demande en mariage en lui offrant une énorme bague en diamant, cet épisode marquera définitivement la fin de leur relation. Au contraire, la mère, motivée par sa cupidité, aurait souhaité un rapprochement entre les deux dans la perspective d'un mariage qui lui aurait été bénéfique financièrement.

Pourtant, la chaleur étouffante d'Indochine favorise l'éveil des pulsions sexuelles. Les tenues légères dévoilent des parties du corps qui stimulent le désir. Les protagonistes se plaignent à plusieurs reprises des températures élevées qui les incommodent : « – Il fait chaud, dit Suzanne. / – Il fait chaud pour tout le monde² » lui répond sa mère. Lors de sa première rencontre avec le riche Chinois, la

¹ Amt, p.32.

² BCP, p.13.

narratrice porte une robe « très décolletée¹ » et des « talons hauts en lamé or² ». Cette tenue séduit l'homme de la limousine. À première vue, physiquement, il apparaît comme élégant et sûr de lui. Mais très vite il est décrit comme un homme sensible qui pleure souvent et qui est fortement soumis à l'autorité de son père. Sa fragilité séduit et émeut la narratrice qui s'attache rapidement à cet amant si spécial et unique. Marguerite Duras joue avec les clichés et s'amuse à les subvertir :

C'est en effet lui qui possède l'argent, et qui s'introduit à travers elle dans la société des métropolitains, quand les couples plus habituellement formés à l'époque associent un homme métropolitain et une femme indochinoise. De ce fait les stéréotypes sont mis à mal dans l'écriture de *L'Amant*³.

La richesse du Chinois attire et séduit notre narratrice, issue d'une famille pauvre où la misère fait partie intégrante du quotidien. Les difficultés financières de la mère, rendant chaque journée difficilement surmontable, accentue la fascination de la jeune fille pour la richesse. Celle dernière ne possède aucun contrôle sur ce désir naissant et cette incroyable envie de connaître l'amour comme si immédiatement à partir de la rencontre, un processus avait été enclenché : « nous sommes des amants. Nous ne pouvons pas nous arrêter d'aimer⁴ » confie-t-elle. Dès le début, l'histoire d'amour entre la narratrice et le Chinois de Cholen semble inévitable, leur idylle est placée sous le signe de la fatalité. Comme les parents dans la fiction d'Olivier Bourdeaut qui ressentent un coup de foudre immédiat, l'enfant et le Chinois savent qu'ils ne pourront plus revenir en arrière. Néanmoins, leur relation dérange les mœurs de l'époque pour plusieurs raisons. La plus frappante est la différence d'âge, d'un côté un homme majeur et de l'autre, une jeune fille de quinze ans. S'il est dénoncé, le Chinois encourt de graves poursuites judiciaires pour avoir des relations sexuelles avec une mineure européenne.

En bravant les interdits, la narratrice espère éprouver des sensations plus fortes et connaître la jouissance. Dans cet environnement où la chaleur est quasi-tropicale, les désirs semblent décuplés : « J'ai envie de tous les boys. De celui-là qui est au phono aussi. Des professeurs. Du Chinois⁵ » proclamera la jeune femme de

¹ Amt, p.18.

² *Ibid*, p.18.

³ Elisabeth Seys, *Ces femmes qui écrivent, op. cit.*, p.339.

⁴ Amt, p.76.

⁵ ACN, p.68.

L'Amant de la Chine du Nord. La prostitution apparaît alors comme le moyen le plus rapide d'assouvir ses désirs. Suzanne et la narratrice sont ainsi instrumentalisées. À plusieurs reprises, l'acte sexuel se trouve même rapproché du viol. La métaphore filée de la jeune fille associée en permanence à un enfant renforce ce caractère défendu de leur relation. Le Chinois a bien conscience qu'il prend des risques : « Il dit que lui c'est son corps d'enfant, ce viol chaque nuit du corps maigre. Encore sacré, dit-il¹ ». L'aspect chétif de la jeune femme accentue le côté enfantin qu'elle dégage. Au-delà du viol, il y a une généralisation de la prostitution qui va de pair avec la pauvreté et les mœurs coloniales. Les moments d'intimité se déroulent dans la garçonnière de l'amant ; celle-ci se situe en plein cœur de la ville : « Le bruit de la ville est si proche. [...] On entend comme s'ils traversaient la chambre² ». *L'Amant de la Chine du Nord* reprend ce même motif : « ils étaient dans ce bruit public, exposés là³ ». Se développe ici l'idée que l'amour se fait devant un public et donc potentiellement devant des voyeurs qui assisteraient plus ou moins sans le savoir à leurs ébats amoureux. Positionnés presque à la vue de tous, les deux amants prennent beaucoup de risques, mais c'est justement cette transgression qu'ils recherchent.

L'exhibitionnisme permettrait d'accéder à la jouissance. Cependant, cette découverte de la sexualité est associée à une souffrance physique :

La douleur vive arrive dans le corps de l'enfant. Elle est d'abord vive. Puis terrible. Puis contradictoire. [...] Ça ne s'appelle plus la douleur, ça s'appelle peut-être mourir⁴.

À nouveau, la thématique de la mort réapparaît et s'imisce même au cœur de l'expérience du plaisir ultime. La puissance de la sensation envahit violemment le corps de la jeune femme. La jouissance serait si intense qu'elle la conduirait aux portes de l'au-delà. La narratrice a toujours eu cette impression de ne pas contrôler les bouleversements subis par son corps et il semble que ce soit une nouvelle fois le cas.

Chez Marguerite Duras, la sexualité exacerbée frôle à certains moments l'inceste. Joseph est hanté par la figure maternelle qui vient s'immiscer

¹ ACN, p.222.

² Amt, p.53.

³ ACN, p.81.

⁴ ACN, p.80.

jusque dans ses relations avec ses conquêtes, comme en témoigne la remarque du narrateur : « Chaque fois qu'il avait fait l'amour avec cette femme, il avait pensé à elle¹ ». Le désir incestueux entache les relations familiales. De même que Joseph aime passionnément sa mère, Suzanne éprouve de l'attirance envers Joseph : elle « se souvenait parfaitement de cette minute où elle sut qu'elle ne rencontrerait peut-être jamais un homme qui lui plairait autant que Joseph² ». Le frère aîné est considéré comme un modèle en tant qu'amant à tel point qu'elle « ne pouvait regarder que lui³ » ; il est hissé sur un piédestal et aucun homme ne semble arriver à sa hauteur. Finalement, cette adoration de la mère pour le frère se retrouve aussi dans la relation fraternelle.

Lorsque les relations sexuelles incestueuses sont consommées, l'écrivaine n'hésite pas à les décrire sans filtre dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

Dans la glace passe l'image du petit frère qui traverse la cour. L'enfant l'appelle tout bas : Paulo. Paulo était venu dans la salle de bains par la petite porte du côté du fleuve. Ils s'étaient embrassés beaucoup. Et puis elle s'était mise nue et puis elle s'était étendue à côté de lui et elle lui avait montré qu'il fallait qu'il vienne sur son corps à elle. Il avait fait ce qu'elle avait dit. Elle l'avait embrassé encore et elle avait crié⁴.

Le style épuré banalise cette scène qui pourrait pourtant scandaliser le lecteur. Comme souvent, l'auteure a recours à une syntaxe simplifiée dont le rythme crée une douce mélodie. Sans le vouloir, la jeune femme reproduit l'attitude de la mère et reporte tout son amour de façon démesurée sur son jeune frère qu'elle sacralise⁵. Ainsi, se met en place un triangle amoureux, proche de celui utilisé dans les pièces théâtrales. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, la mère ne cesse de fantasmer le destin amoureux de sa fille ; on surprend un jeu de séduction entre le prétendant de Suzanne, M. Jo et la figure maternelle :

La mère rougissante, souriante, buvait les paroles de M. Jo Celui-ci s'en apercevait et il avait l'air d'en être très satisfait. Ça devait être assez rare qu'on l'écoute dans l'émerveillement. Il soignait la mère du regard et il évitait encore de prêter une trop

¹ BCP, p.225.

² BCP, p.249.

³ BCP, p.186.

⁴ ACN, p.209.

⁵ « Elle se couche près de lui. Elle le regarde comme s'il était sacré. », ACN, p.31.

grande attention à ce qui l'intéressait : Suzanne. Il n'avait pas encore pris garde au frère, pas encore. Il remarquait seulement que Suzanne n'avait d'yeux que pour ce frère qui se contentait de fixer soit ses dents, soit la piste d'un air morne et furieux¹.

Une nouvelle fois, Suzanne est reléguée au second plan et la mère se trouve au centre des attentions. Cette inversion des rôles permet de mettre en avant l'indifférence de la jeune femme à l'égard de M. Jo. Enfermée dans le cocon familial, elle a une idée bien précise et préconçue de l'Amour. Le jeune homme essaiera plus tard de séduire la jeune fille de la plaine notamment en lui montrant comment se faire belle mais toutes ces tentatives se révéleront vaines. La mère empêche le potentiel couple Suzanne / M. Jo de se former mais elle ne représente pas le seul obstacle ; le frère interfère lui aussi dans cette relation naissante. Comme dans *L'Amant*, le frère aîné exerce une attraction sur les femmes de la famille : « on ne pouvait pas s'empêcher de le trouver très beau et très fort² ». Il attire tous les regards et suscite du désir aussi bien chez sa sœur que chez sa mère.

Il y a toujours une troisième personne, souvent présente dans le cercle familial qui vient perturber la relation de couple. Ce schéma est typique des pièces de théâtre classiques : dans *Britannicus* de Racine, l'amour de Britannicus et Junie se trouve contrarié par la passion que ressent Néron à l'égard de la jeune femme ou encore dans *Horace* de Corneille, Valère aime Camille mais celle-ci est mariée à Curiace. Les mariages entre membres d'une même famille sont aussi fréquents dans ce genre d'intrigue ; ainsi, Bérénice est mariée contre son gré, à son oncle Hérode ; Phèdre, quant à elle, s'est laissée consumer par son désir incestueux envers son beau-fils Hyppolite et cet amour interdit la conduira au suicide. Ce modèle de triangle amoureux réapparaît également dans le genre romanesque au fil des siècles. Madame de la Fayette dans *La Princesse de Clèves*, au XVII^e, décrit les tourments de Mademoiselle de Chartres, épouse du Prince de Clèves mais dont les sentiments sont entièrement tournés vers le Duc de Nemours. Le personnage de l'amant reste donc lieu commun des intrigues amoureuses. Le chef-d'œuvre de Flaubert : *Madame Bovary* développe cette thématique de l'adultère ; le pauvre Charles ne satisfait pas les attentes de l'exigeante Emma et c'est naturellement que celle-ci entame des relations interdites avec Rodolphe et Léon.

¹ BCP, p.37.

² Amt, p.116.

Dans *La Vie devant soi*, Momo se montre très attentionné envers Madame Rosa ; il culpabilise même lorsqu'il s'amuse sans elle telles que le précisent certaines de ces introspections : « je m'étais donné du bon temps sans Madame Rosa et j'avais des remords¹ ». Cet amour excessif s'explique par la situation familiale du jeune garçon, son seul point de repère est Madame Rosa, une vieille dame tout à fait exceptionnelle ; une « survivante » douée d'une magnifique humanité. Il éprouve des difficultés à mettre des mots sur ses sentiments envers elle. Leur relation, si fusionnelle, dévoile tout l'amour qu'un fils pourrait porter à sa mère biologique. Des liens très forts se sont donc tissés au fil des années entre les deux individus. Ils ont réussi à développer une certaine intimité comme le soulignent les nombreux signes d'affection que Momo témoigne à sa mère de substitution : « Du coup, je l'ai embrassée, j'ai gardé sa main dans la mienne et je lui ai passé un bras autour des épaules comme si elle était une femme² ». Il adopte l'attitude d'un homme protecteur en se montrant rassurant. Ce comportement instinctif renforce la complicité initiale entre les deux protagonistes. Abandonné par ses parents, Momo a trouvé chez elle, un foyer et de l'amour : deux éléments essentiels dans la vie d'un enfant. Madame Rosa lui renvoie cet amour exclusif. Elle met en place un stratagème pour qu'il reste auprès d'elle en mentant sur son âge car elle a trop peur qu'il la quitte. Aucun des deux n'envisage la vie sans l'autre, mais la maladie en a décidé autrement. Si leur précarité les a rapprochés, c'est elle aussi qui va les séparer. En respectant les dernières volontés de la vieille dame, Momo ne parvient pas à la sauver.

Chez Duras aussi, l'amour est indissociable de l'idée de mort. Hamida Drissi consacre sa thèse³ à l'étude du tragique dans l'œuvre de Marguerite Duras, à propos de la perception tragique elle affirme :

Elle apparaîtra alors sous différents aspects comme le délitement général du monde, la fascination des êtres durassiens pour la mort, la vanité de l'existence sur terre et la fatalité du destin. En proie à la peur du néant, les personnages de Marguerite Duras se réfugient dans l'amour. Mais la passion amoureuse s'avère illusoire puisqu'elle débouche sur la séparation et l'absence, voire même la mort⁴.

¹ VS, p.129.

² VS, p.229.

³ Hamida Drissi, *L'œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne*, Université Paris-Est, 2008, consulté le 19/11/2018 sur HAL (archives en ligne ouvertes).

⁴ Hamida Drissi, *L'œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne*, op., cit., p.16.

Ainsi, l'amour autant que la mort se situe au cœur de nos intrigues. Ces premières expériences constituent de véritables opportunités de se libérer de l'emprise maternelle et de découvrir enfin le monde en dehors de la sphère familiale. Des amours enfantines au véritable coup de foudre, ces premiers émois créent des perturbations émotionnelles parfois compliquées à gérer. La volonté d'assouvir leurs désirs poussent les héroïnes à se tourner vers la prostitution. La débauche se substitue donc dans un premier temps à toute forme de sentiments. Des amours incestueuses émergent aussi et déclenchent des perturbations dans la famille à tel point que la notion même de couple est remise en question.

Conclusion

Notre étude sur l'enfance nous a permis de confirmer, tout d'abord, l'importance cruciale de cette période dans le développement de l'individu. Ce temps des premières fois s'est révélé à la fois nécessaire et éprouvant pour les protagonistes de notre corpus. Nous avons pu observer que le milieu dans lequel ils évoluent influence directement leurs personnalités et leurs ambitions futures : souvent issus de classes modestes, ils aspirent à se hisser au plus haut rang du système social. Leur parcours témoigne d'une réelle volonté de renverser la fatalité et, paradoxalement, la précarité semble leur avoir donné la force de se surpasser. Mais au-delà de cette pauvreté, inhérente à leur condition, ces jeunes enfants et adolescents ont été profondément marqués par la perte d'êtres chers. Romain Gary, qui ne parvient pas à accepter le décès de sa mère, écrit :

Je suis convaincu que les frustrations éprouvées dans l'enfance laissent une marque profonde et indélébile et ne peuvent plus jamais être compensées¹.

En effet, il ne réussira jamais à combler le vide laissé par sa mère.

Surprotégés par leurs parents ou, au contraire, livrés à eux-mêmes, les enfants ne bénéficient pas d'un environnement stable pour s'épanouir. Ils abordent l'âge adulte avec des blessures engendrées par des conflits familiaux particulièrement destructeurs.

À en croire le psychanalyste Philippe de Georges, « parler de soi c'est parler des autres² ». Les récits d'enfance envisagent en effet l'individu non comme un être isolé mais comme un membre inclus dans un groupe : la famille. L'enfant grandit à l'intérieur du cercle familial où la communication est mise à mal, comme nous avons pu le montrer, en étudiant la prévalence des silences. Le quotidien est rythmé par les

¹ PA, p.115.

² Philippe De Georges, *Mères douloureuses, l'enfant cristallise leurs tourments*, Paris, Navarin, « Le Champ Freudien », 2014, p.101.

tabous et les non-dits ; toute tentative de dialogue est alors vouée à l'échec. À cela, s'ajoute la violence qui aggrave les rapports mère-enfants ; les scènes au cours desquelles une mère bat sa fille témoignent d'une grande brutalité. En raison de relations conflictuelles et d'un contexte difficile, la haine et le mépris se sont substitués à l'amour.

Malgré ces tensions, on constate que la figure maternelle reste au cœur des préoccupations. En effet, le récit d'enfance conduit naturellement l'écrivain à dresser le portrait de la mère. Profondément détesté mais indéniablement aimé, ce personnage central fait l'objet de toutes les attentions. Le livre peut alors se transformer en un hommage à la mère, et il devient le moyen de redonner vie à des êtres chers disparus : l'écriture se fait démiurge. Comme le souligne Dominique Viart, spécialiste des récits de filiation,

Les écrivains y rempla[cent] l'investigation de leur *intériorité* par celle de leur *antériorité* familiale. Père, mère, aïeux plus éloignés, y sont les objets d'une recherche dont sans doute l'un des enjeux ultimes est une meilleure connaissance du narrateur de lui-même à travers ce[ux] dont il hérite¹.

Roman Kacew souhaite devenir un grand homme, notamment à cause des injustices dont il a été victime enfant. Il dédie son combat à Nina, sa mère qui lui a insufflé son courage.

Marguerite Duras quant à elle, remonte aux origines de la maladie de sa mère pour tenter de comprendre comment celle-ci s'est laissée peu à peu gagner par la folie. Le point de départ est l'achat d'une concession en Indochine française et la tentative d'implanter des cultures sur ces terres. Le combat acharné qu'elle décide ensuite de mener contre le Pacifique la fera sombrer dans la démence. D'autre part, comme nous avons pu le montrer, sa préférence pour le frère aîné relègue clairement sa fille au second plan. Celle-ci est peu à peu déshumanisée et perd son identité ; tout se passe comme si elle devenait un objet voué à la prostitution. Désormais adulte, la narratrice garde des séquelles de cette période difficile et troublée. Le manque d'amour et les coups ont laissé des traces, elle est devenue une adulte fragile.

¹ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du « récit de filiation » », in *Études françaises : Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Les Presses de l'Université de Montréal, Volume 45, numéro 3, 2009, p.3.

Ainsi, l'écrivaine âgée de soixante-dix ans, décide-t-elle de faire face à son passé à travers une démarche autobiographique : « Écrire, c'est la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée »¹. L'écriture devient un recours indispensable pour cette femme guettée par l'alcoolisme et la dépression. Mais replonger dans ses souvenirs se révèle parfois douloureux surtout quand il s'agit de dévoiler une partie de son intimité. La mémoire n'est pas toujours intacte : « Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit² », précise Marguerite Duras. Le récit subit alors des distorsions : il se déconstruit au fil des souvenirs, laissant apparaître une trame décousue. L'écrivaine superpose des images en fonction de ses souvenirs ; elle crée ainsi une écriture fragmentée. Cette absence de linéarité engendre des répétitions : *L'Amant* peut apparaître comme une réécriture d'*Un barrage contre le Pacifique*, la réécriture s'imposant comme une véritable nécessité pour tenter de s'affranchir des démons du passé.

La volonté d'aller vers l'avant est nettement présente, mais en même temps, le passé fait obstacle et empêche l'écrivaine de se projeter dans le futur. Romain Gary attend lui aussi beaucoup de ses œuvres. Néanmoins, l'écriture ne sera pas assez puissante pour lui ramener sa mère ; comme son héros Momo, il restera orphelin. Marguerite Duras, en dépit de ses multiples réécritures autour du même matériau ne parviendra pas à élaborer un récit exhaustif de sa vie. Il y aura toujours des parts d'ombre, car l'écriture ne peut tout retranscrire ; elle est forcément lacunaire et c'est ainsi qu'apparaissent ses limites. Le processus de rédaction joue le rôle de catharsis, car l'écrivain doit faire face à ses propres failles mais il ne donne pas pour autant l'opportunité de s'affranchir totalement de ses démons.

À en croire Laurent Demanze, le désir d'écrire serait lié à une certaine mélancolie, et cette mélancolie serait indissociable du récit de filiation, fournissant l'inspiration poétique nécessaire à la création. L'individu mélancolique souffre de trouble de l'identité, il se met alors en quête de lui-même par le biais d'une entreprise autobiographique, car il se sent plus ou moins confusément emprisonné et aliéné par l'histoire familiale. Laurent Demanze va jusqu'à décrire l'écrivain contemporain « comme un enfant de Saturne, dévoré par un passé qui l'aliène et semble le

¹ Marguerite Duras, *Écrire, op. cit.*, p.15.

² *L'Amant*, p.34.

déposséder de lui-même. », ajoutant « En un mot, *le mort saisit le vif*, comme veut un vieil adage¹ ».

De notre corpus se dégage effectivement une impression de malédiction se transmettant de génération en génération et forçant à la rétrospection.

Les écrivains de notre corpus délivrent toutefois un certain message d'espoir. Après la mort de la mère chez Duras, Suzanne et Joseph ainsi que la narratrice de *L'Amant* quitte l'Indochine et la concession. Désormais libérés de l'emprise maternelle, ils partent accomplir leur projet en métropole. Momo n'est plus seul, il est recueilli par Nadine et sa famille ; des jours meilleurs se profilent pour lui.

Pour Marguerite Duras et Romain Gary, cette remémoration constitue une expérience à la fois douloureuse et libératrice.

Depuis les débuts de l'humanisme, l'intérêt pour l'enfance n'a cessé de s'accroître notamment avec de grands débats autour des méthodes d'apprentissage. Les sciences humaines se passionnent pour cette période de l'existence si essentielle entre autres aux yeux des psychanalystes. L'enfance offre décidément un champ d'investigation pluridisciplinaire qui semble inépuisable. Notre corpus témoigne, nous semble-t-il, de toute la richesse particulière que peuvent apporter sur les problématiques de cet âge un regard et un style littéraires.

¹ Laurent Demanze, « Sang d'encre : Filiation et mélancolie dans la littérature contemporaine », dans *Le Roman contemporain de la famille, La Revue des Lettres Modernes*, série Écritures Contemporaines, n°12, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015, p.39.

Bibliographie

I. Bibliographie primaire

1. Corpus restreint

AJAR Émile / GARY Romain, *La Vie devant soi* [1975], Paris, Mercure de France, « Folio », 2004.

BOURDEAUT Olivier, *En attendant Bojangles* [2016], Paris, Gallimard, « Folio », 2017.

DURAS Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique* [1950], Paris, Gallimard, « Folio plus Classiques », 2005.

—, *L'Amant* [1984], Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.

2. Autres œuvres

DURAS Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord* [1991], Paris, Gallimard, « Folio », 2015.

—, *Écrire* [1993], Paris, Gallimard, « Folio », 2016.

GARY Romain, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, « Folio », 2002.

II. Bibliographie secondaire

1. Études sur les œuvres

A. La Vie devant soi

BAYARD Pierre, « Romain et Mohammed : du roman parental au récit d'enfance », dans *Récit d'enfance, Revue des sciences humaines*, n°222, avril-juin 1991.

PEPIN Jean-François, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, L'Harmattan, « Le Corps en question », 2003.

RENARD Paul (dir), *Romain Gary – Emile Ajar : Éducation européenne et La Vie devant soi*, dans *Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n°32, Société Roman 20-50, décembre 2001.

ROUMETTE Julien (dir), *Picaros et paumés, Voyous, prostituées et maquereaux, vagabonds dans l'œuvre de Gary*, *La Revue des Lettres Modernes*, Série Romain Gary, n°2, Paris, Lettres Modernes Minard, « Classiques Garnier », 2014.

B. Un barrage contre le Pacifique, L'Amant, L'Amant de la Chine du Nord

BORGOMANO Madeleine, « *L'Amant*, une hypertextualité illimitée », dans *Revue des sciences humaines*, « Marguerite Duras », n°202, avril-juin, 1986.

BRUNEL Pierre, « *Marguerite Duras : L'Amant, Le roman de l'enfance prostituée, [1984]* », dans *Glissements du roman français au XX^e siècle*, Klincksieck, 2001.

CHOUEN-OLLIER Chloé, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras : écrire l'écart*, Paris, Lettres Modernes Minard, « Bibliothèques des lettres modernes », Série Critique 1, 2015.

KELING Wei, « Le Temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil : *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », *Études littéraires*, Volume 34, n°3, été 2002.

MACÉ Marie-Anne, « Des narrations en quête d'identité. *La Place*, Annie Ernaux ; *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras », dans *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004.

VAN DE BIEZENDOS Lia, *Fantasmés maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi B. V., « Faux Titre », 1995.

2. Études sur les auteurs

A. Romain Gary / Émile Ajar

ABDEJAOUAD Fireyel, HANGOUËT Jean-François, LABOURET Denis (dir.), *Études Romain Gary I, Signé Ajar*, La Chasse au Snark, 2004.

ASSOULINE Pierre, « L'aventure de l'écriture », *Le Magazine littéraire*, n°577, Mars 2017.

AUDI Paul, HANGOUËT Jean-François (dir.), *Romain Gary*, Éditions de L'Herne, « Cahiers de L'Herne », n°85, 2005.

SACOTTE Mireille (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

B. Marguerite Duras

ALAZET Bernard (dir.), *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris ; Caen, Lettres Modernes Minard, *La revue des Lettres Modernes*, L'Icosathèque, n°19, 2002.

ALAZET Bernard, CALLE-GRUBER Mireille (dir.), *Les récits des différences sexuelles*, Paris ; Caen, Lettres Modernes Minard, *La Revue des Lettres Modernes*, Marguerite Duras 1, 2005.

BRUNEL Pierre, « Platitudes de Marguerite Duras », dans *La Littérature française aujourd'hui : Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Vuibert, Paris, « Idées et Références », 1997.

DRISSI Hamina, *L'Œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne*, Université Paris-Est, 2008, consulté le 19/11/2018 sur HAL (Archives en Ligne Ouvertes).

RICOUART Janine, *Écriture féminine et violence : une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publications, 1991.

SEYS Élisabeth, « Marguerite Duras (1914-1996) : la féminité comme élan » dans *Ces femmes qui écrivent, De Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Ellipses, « Biographies et Mythes historiques », 2012.

WERNECK Angelica, *Mémoire et Désirs : Marguerite Duras / Gabrielle Roy*, L'Harmattan, « Approches Littéraires », 2010.

C. Olivier Bourdeaut

BOURDEAUT Olivier, Entretien avec Frédéric Lopez, « Histoire de vie : de cancre à auteur à succès, Olivier Bourdeaut », dans *Mille et une vies*, France 2, 7 octobre 2016.

BOURDEAUT Olivier, Entretien avec François Busnel, « Le premier roman pétillant, léger et extravagant d'Olivier Bourdeaut : En attendant Bojangles », dans *La Grande Librairie*, 15 janvier 2016.

3. Thèmes pertinents

A. Le récit d'enfance

CHEVALIER Anne, DORNIER Carole (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Colloque de Cerisy-la-Salle (27 septembre-1er octobre 2001), Presses universitaires de Caen, 2003.

ESCARPIT Denise, POULOU Bernadette (dir.), *Le Récit d'enfance*, Paris, Éditions du Sorbier, 1993.

KREYDER Laura, « Invention », dans *La passion des petites filles*, Artois Presses Université, « Études littéraires », 2004.

ROSEN Elisheva, « Pourquoi avons-nous inventé le récit d'enfance ? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire », dans *La Politique du texte, enjeux sociocritiques*, Presses universitaires de Lille, 1992.

GODEAU Florence, *Poétiques du récit d'enfance* (Benjamin, Nabokov, Sarraute), PUF, 2012.

LAFONT Suzanne (dir.), *Récits et dispositifs d'enfance : XIX^e - XXI^e siècles*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, « Collections des Littératures », Série Le Centaure, 2012.

LEJEUNE Philippe (dir.), *Le Récit d'enfance en question*, Nanterre, Publidix, « Cahiers de sémiotique textuelle », n°12, 1988.

GOSSELIN Monique (dir.), *Récit d'enfance*, dans *Revue des Sciences Humaines*, n°222, 1991.

B. La famille

ARIÈS Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1973.

COYAULT Sylviane, JERUSALEM Christine, TURIN Gaspard (dir.), *Le Roman contemporain de la famille, La Revue des Lettres Modernes*, Série Écritures Contemporaines, n°12, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015.

FAVEZ Nicolas, FRASCAROLO-MOUTINOT France, « La Construction de l'identité de soi dans la famille », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 35, 2005. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2005-2>.

Groupe de recherche sur la Critique Littéraire et les sciences humaines (C.L.E.S.H), *Le Roman familial*, Pau, Université de Pau et des pays de l'Adour, « Cahiers de l'université », n°5, 1985.

THIBAUDET Albert, « Le Roman domestique », dans *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007.

C. La mère

BADINTER Elisabeth, *L'amour en plus : histoire de l'amour maternel, XVII^e – XX^e*, Paris, Flammarion, « Le Livre de Poche », 1980.

CAMMARÉRI Corinne, « Entre fantasme et réalité » in *Amour maternel ou sublimation des femmes, Des écrivaines interrogent altérité, maternité et création*, Toulouse, Érès Éditions, 2012.

DE GEORGES Philippe, *Mères douloureuses, l'enfant cristallise leurs tourments*, Paris, Navarin, « Le Champ Freudien », 2014.

DUFOURMANTELLE Anne, *La Sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy, 2001.

ELIACHEFF Caroline, HEINICH Nathalie, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.

JACERME Pierre, *La folie* [1974], Paris, Bordas, « Les thèmes littéraires », 1989.

D. L'autobiographie

JOPECK Sylvie, *La Photographie et l'(auto)biographie*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque Gallimard », 2004.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Poétique », 1975.

E. L'autofiction

BURGELIN Claude, GRELL Isabelle, ROCHE Jean-Yves (dir.), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy 2008, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.

GASPARINI Philippe, *Poétiques du je, Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Collection Autofictions, etc. », 2016.

GRELL Isabelle, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, « Collection 128 », 2014.

F. Le récit de filiation

LEDOUX-BEAUGRAND Évelyne, *Imaginaires de la filiation, Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ Éditeur, « Théorie et Littérature », 2013.

VIART Dominique, « Le silence des pères au principe du « récit de filiation » », dans *Études françaises : Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Les Presses de l'Université de Montréal, Volume 45, numéro 3, 2009.

VRYDAGHS David, « Le Récit de filiation dans la littérature contemporaine », *Acta fabula*, vol. 9, n° 7, Notes de lecture, Juillet-Août 2008, URL : <http://www.fabula.org/>, page consultée le 30 avril 2018.

G. L'art

STAROBINSKY Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, « Art et artistes », 2004.

4. Histoire littéraire

BESSIERE Jean, *Inactualité et originalité de la littérature française contemporaine 1970-2013*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », n°34, 2014.

BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexste éditeur, « critique », 2002.

GEFEN Alexandre, *Réparer le monde, La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, « Les Essais », 2017.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, « Rien de commun », 2008.

JOURDE Pierre, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des péninsules, « Collection l'Alambic », 2002.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Bernard Grasset, « Collection Tel », 1972.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon* [1956], Gallimard, « Folio Essais », 2012.

TODOROV Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, « Champs. Essais », 2014.

TONNET-LACROIX Éliane, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, L'Harmattan, « Collection Espaces Littéraires », 2003.

VIART Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle* [2011], Paris, Armand Colin, « Lettres Sup. » 2015.

VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, « La Bibliothèque Bordas », 2005.

5. Autres ouvrages cités

BALZAC Honoré de, *La Rabouilleuse* [1972], Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2017.

CARROLL Lewis, *Alice aux pays des Merveilles* [1869], Livre de Poche Jeunesse, 2014.

CHATEAUBRIAND François-René de, *Atala et René* [1802], Paris, Garnier, « Les Classiques de Poche », 2017.

CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d'outre-tombe* [1989], Livre I, Paris, Garnier, « Les Classiques de Poche », 2016.

GIONO Jean, *Virgile*, dans *Œuvres romanesques intégrales*, t. III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

LA FAYETTE Marie-Madeleine de, *La Princesse de Clèves* [1678], Librio, Paris, 2010.

DE VIGAN Delphine, *Rien ne s'oppose à la nuit*, Éditions Jean-Claudes Lattès, « Le Livre de Poche », 2011.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions I* [1782], Livres I à VI, Paris, Garnier Flammarion, 2002. [La date de publication initiale correspond à l'édition dite de Genève.]

STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de Poche », 2013.

VALLÈS Jules, *L'Enfant*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

VIAN Boris, *L'Écume des jours* [1947], Gallimard, « Le Livre de Poche », 2010.

6. Dictionnaires encyclopédiques

Dictionnaire encyclopédique de la littérature française, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1997.

Encyclopedia Universalis, *Dictionnaire de la littérature française XX^e siècle*, Albin Michel, 2010.

REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1997.

GEFEN Alexandre, « La fiction, définition(s), dans Rubrique « Atelier », <http://www.fabula.org>, page consultée le 8/01/2018.

7. Stylistique, poétique et narratologie

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Points, « Essais », 1972.

BARTHES Roland, *Le Jardin d'Hiver* (les « biographèmes » de Roland Barthes), <http://www.fabula.org/forum/barthes/23.php>, consulté le 26 novembre 2018.

GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, « Collection poétique », 1972.

JOUVE Nathan, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, « Collection Cursus », Série Littérature, 2015.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Tome I, II et III, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 1984.

SUSINI ANASTOPOULOS Françoise (dir.), *Le Grottesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Presses Universitaires de Nancy, « Collection de Littérature Comparée », 2008.

TODOROV Tzvetan, « Les Catégories du récit littéraire », dans *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 1966, www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120, consulté le 13 janvier 2019.

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
I. ENFANCES BRISÉES	7
1. AU COMMENCEMENT : UNE RUPTURE	7
A. <i>Une nouvelle ère littéraire.....</i>	7
B. <i>Tensions dans la famille</i>	15
C. <i>L'individu déchiré par la violence</i>	25
2. DES TRAUMATISMES AU CŒUR DU PROCESSUS DE CRÉATION LITTÉRAIRE.....	33
A. <i>Du récit de filiation à la fiction</i>	33
B. <i>De la fantaisie au drame</i>	43
II. RÉCITS FRAGMENTÉS	51
1. UNE NARRATION PERTURBÉE PAR LES SOUVENIRS OU L'IMAGINATION	51
A. <i>Le regard de l'enfant.....</i>	51
B. <i>Une perception particulièrement subjective du temps</i>	61
C. <i>La dualité stylistique.....</i>	69
2. APPRENTISSAGE DE LA VIE : D'OBSTACLES EN OBSTACLES	77
A. <i>La réhabilitation des exclus.....</i>	77
B. <i>Des romans de formation</i>	84
III. PULSION DE VIE ET/OU PULSION DE MORT ?	91
1. LA MÈRE : PERSONNAGE JANUS	91
A. <i>La Vénus protectrice.....</i>	91
B. <i>La Médée destructrice.....</i>	98
2. ESPOIR ET RENONCEMENT	107
A. <i>Une approche anticipée de la mort</i>	107
B. <i>Nuancée par la découverte de l'amour</i>	115
CONCLUSION.....	123
BIBLIOGRAPHIE.....	127