ULB UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

DIGITHÈQUE
Université libre de Bruxelles

LORIAUX Stéphanie, ANDRIN Muriel, OBST Barbara, « M comme mère, M comme monstre » in *Sextant*, Volume 32, Editions de l'Université de Bruxelles, 2015.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
http://www.editions-universite-bruxelles.be/

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site http://digitheque.ulb.ac.be/

Accessible à : http://digistore.bib.ulb.ac.be/2017/i9782800415956_f.pdf

EDITIONS DE L'UNIVERSITE DE BRUXELLES

2015 - 32

M comme mère, M comme monstre

Sextant

REVUE DE LA STRUCTURE DE RECHERCHE INTERDISCIPLINAIRE SUR LE GENRE, L'EGALITE ET LA SEXUALITE (STRIGES)

pagesint_sextant_M comme mère_pagesint_sextant_Pratiques de l'intime 06/10/15 10:06 Page1

pagesint_sextant_M comme mère_pagesint_sextant_Pratiques de l'intime 06/10/15 10:06 Page2

Sextant

Revue fondée par Eliane Gubin

CO-DIRECTEURS DE PUBLICATION
David Paternotte
Institut de Sociologie, avenue Jeanne, 44 CP 124,
1050 Bruxelles, Belgique
Valérie Piette

SECRETAIRE DE REDACTION
Vanessa Gemis

COMITE DE REDACTION
Muriel Andrin, Jean-Didier Bergilez, Annalisa Casini, Nicole Gallus,
Stéphanie Loriaux, Danièle Meulders, Nouria Ouali,
Bérengère Marques-Pereira, Cécile Vanderpelen

COMITE DE LECTURE
Christophe Adam, Valérie André, David Berliner, Laura Calabrese,
Amandine Lauro, Maïté Maskens, Anne Morelli, Sile O' Dorchai,
Marie-Geneviève Pinsart, Isabelle Rorive, Laurence Rosier, Barbara Truffin

COMITE SCIENTIFIQUE
Christine Bard (Université d'Angers)
Eric Fassin (Université Paris VIII)
David Halperin (University of Michigan)
Hilde Heinen (Katholieke Universiteit Leuven)
Jane Jenson (Université de Montréal)
Peter Jackson (Australian National University)
Patricia Roux (Université de Lausanne)
Joan Scott (Institute for Advanced Studies, Princeton)

pagesint_sextant_M comme mère_pagesint_sextant_Pratiques de l'intime 06/10/15 10:06 Page3

M comme mère,
M comme monstre

pagesint_sextant_M comme mère_pagesint_sextant_Pratiques de l'intime 06/10/15 10:06 Page4

Dans la même série

Colonialismes, 2008.
Femmes exilées politiques, 2009.
Masculinités, 2009.
Femmes en guerre, 2011.
Pratiques de l'intime, 2012.
Regards sur le sexe, 2013.
Habemus gender ! Déconstruction d'une riposte religieuse, 2015.

pagesint_sextant_M comme mère_pagesint_sextant_Pratiques de l'intime 06/10/15 10:06 Page5

EDITIONS DE L'UNIVERSITE DE BRUXELLES

2015 - 32

M comme mère, M comme monstre

Numéro coordonné par
Muriel Andrin, Stéphanie Loriaux et Barbara Obst

Sextant
REVUE DE LA STRUCTURE DE RECHERCHE INTERDISCIPLINAIRE SUR LE GENRE, L'EGALITE ET LA SEXUALITE (STRIGES)

pagesint_sextant_M comme mère_pagesint_sextant_Pratiques de l'intime 06/10/15 10:06 Page6

Publié avec l'aide financière du Fonds de la recherche scientifique – FNRS

© 2015 by Editions de l'Université de Bruxelles
Avenue Paul Héger 26 – 1000 Bruxelles (Belgique)
ISBN 978-2-8004-1595-6

D/2015/0171/18
editions@ulb.ac.be
www.editions-universite-bruxelles.be

Imprimé en Belgique

Introduction

Muriel Andrin, Stéphanie Loriaux et Barbara Obst

De tout temps, la monstruosité des mères a suscité l'intérêt au sein de la société ; déclenchant les débats éthiques, débouchant sur un déchaînement médiatique, elle a aussi poussé la création artistique à produire un nombre impressionnant d'œuvres complexes. L'infanticide maternel, cet acte incompréhensible en soi, a ainsi toujours fasciné et répugné à la fois. La médecine a proposé d'expliquer ces actes par des pathologies aux noms impressionnants tels que « le syndrome de Munchhausen par procuration »[1] ou « psychose postpartum »[2]. D'un point de vue artistique, le motif connaît, du moins depuis la Médée d'Euripide, une longue tradition qui s'inscrit dans la littérature mondiale (de Goethe à Faulkner, en passant par Dostoïevski), mais également dans le théâtre, le cinéma ou les arts plastiques. Décliné sous toutes ces

[1] « Depuis Meadow (1977), le terme de SMPP caractérise (...) le comportement d'un parent (la mère dans la majorité des cas) qui produit ou simule une maladie chez son enfant et qui présente fréquemment l'enfant à un médecin, afin d'obtenir examens complémentaires et traitements. Le parent responsable nie connaître la cause du symptôme, fuit dès que le médecin met sa parole en doute et, bien sûr, refuse catégoriquement de voir un psychiatre ». *La psychiatrie de l'enfant*, 2004/1, vol. 47, p. 59. Cette forme de maltraitance peut aller jusqu'à l'assassinat d'un enfant.

[2] « La psychose post-partum (...) est un terme recouvrant plusieurs troubles mentaux caractérisés par l'apparition soudaine de symptômes psychotiques chez la mère dans les tout premiers mois après la naissance d'un enfant. Ces troubles peuvent inclure une irritabilité, des sauts d'humeur extrêmes, des hallucinations, ce qui peut nécessiter une hospitalisation psychiatrique. (...) Cas notable : Andrea Yates : le 20 juin 2001, Andrea Yates a procédé au meurtre de ses cinq enfants en les noyant dans la baignoire de sa maison située à Clear Lake City à Houston, au Texas. Sa santé mentale a commencé à décliner à la suite de la naissance de chacun de ses enfants, combinée à des facteurs extérieurs », https://fr.wikipedia.org/wiki/Psychose_post-partum, 17 août 2015.

formes, l'infanticide était étrangement, et pendant très longtemps, un domaine de prédilection masculine. Tantôt furies, tantôt sorcières, ces meurtrières continuent-elles à être considérées comme des êtres contre nature ou la description de ces femmes, de leurs actes et motivations présumées a-t-elle changé à travers les siècles, peut-être en parallèle avec l'ensemble des représentations féminines ou encore le traitement de faits d'actualité ?

En effet, la perspective de l'infanticide permet de questionner plus largement, au fil des époques, les rapports entre femme et criminalité, femme et maternité. Les femmes ont de tout temps été minorisées par la machine judiciaire. L'imaginaire autour de la mère monstrueuse (la tueuse d'enfants, la meurtrière, la faiseuse d'ange ou encore la nourrice qui sombre dans la folie comme Jeanne Weber surnommée en 1906 « l'Ogresse de la Goutte d'Or ») contraste fort avec l'idée d'une femme qui serait par nature et par instinct éloignée de toute forme de violence, car elle est justement celle qui est censée donner la vie. Cette conduite criminelle spécifique liée à la nature et au rôle féminin, évoque aussi la peur d'une féminité déréglée qui représenterait une menace pour la sphère privée. L'attention médiatique semble nous suggérer que de plus en plus de femmes tuent leurs enfants. Cet engouement public ne se délecte pas seulement d'un acte très souvent désespéré mais essaie de consolider à travers son évocation massive un équilibre des forces politiquement genré.

Ces « affaires polarisées », comme les appelle le journaliste belge Marc Metdepenningen[3], ne s'inscrivent pas simplement dans la mode actuelle des *reality shows*, mais ont été utilisées depuis le début de la presse écrite en tant que moyen pour « divertir » et influencer l'opinion du peuple. Dans son article repris dans la première partie de ce volume, Amélie Richeux analyse minutieusement la présentation des mères « contre-nature » dans les causes célèbres de la France du XIXe siècle. En réécrivant des cas judiciaires à l'attention du grand public, l'avocat Méjan influence subtilement ses lecteurs en soulignant l'horreur des crimes et la monstruosité des accusées. Assurément politique dans son commentaire des faits, il plaide pour la réinstauration des valeurs de l'Ancien Régime et notamment son système des classes. Un autre exemple de récit orienté est le recueil de Fournier qui tente dans une perspective plus progressiste d'expliquer les faits d'une façon plus scientifique. Durant la Belle Epoque, le journal *Gil Blas* est la manifestation de cette fabrication de discours à valeur morale et politique ciblant le grand public. Matthew Sandefer démontre parfaitement, à travers des textes littéraires de Balzac et de Maupassant, le changement de l'image de la mère meurtrière, qui symbolise à la fois une société en crise et la nécessité d'un changement de la condition féminine.

Les mères indignes, ou « marâtres naturelles » pour utiliser une expression d'Elisabeth Badinter[4], constituent un véritable nœud traumatique dans la littérature francophone présentée dans la deuxième partie de cet ouvrage. La violence et le silence dans la relation mère-fille, la loi du pouvoir et la ténacité avec laquelle la mère insiste sur la transmission des lois patriarcales sont des thèmes récurrents chez différentes auteures. L'influence maléfique de la mère est majorée lorsqu'elle

---

[3] M. Metdepenningen, « Un verdict au bout de la nuit », *Le Soir*, 27 octobre 2010.

[4] E. Badinter, *L'amour en plus*, Paris, Flammarion, 1980, p. 271.

s'érige en gardienne des traditions et pilier de la culture telle qu'elle est décrite dans le roman *La jeune fille et la mère* de Leila Maroune. La femme est enfermée dans la société patriarcale qui, malgré la révolution algérienne, ne relâche pas les codes et lois ancestrales notamment vis-à-vis des jeunes femmes. Annick Durand souligne dans son analyse à quel point « les femmes sont les bourreaux des femmes ». La figure et le rôle ambigu de la mère dans la société algérienne, qui veut un meilleur avenir pour sa fille en soutenant son éducation et exige néanmoins un culte de la virginité, y sont épinglés. Ainsi l'examen dégradant et traumatisant de l'hymen est une violence infligée par la mère et décrit comme un cri de révolte lancé par la fille.

Les tabous de la tradition arabo-musulmane en Algérie − que les femmes perpétuent souvent malgré elles − sont également mis en question par Malika Mokeddem. Comme le démontre Carine Fréville à partir du roman *Je dois tout à ton oubli* de Mokeddem, le souvenir de la mère toujours enceinte, véritable machine de reproduction, fait ressurgir un autre drame à la base de la déchirure avec sa mère. Elle se souvient de l'avoir vue étouffer. A partir du trauma de cet infanticide, Carine Fréville décèle une réappropriation du mythe de Médée qui est à la base de l'œuvre de Mokkadem et dont résultent son refus de la maternité et le rejet du corps maternel.

Si le fantôme de Médée hante surtout les romancières contemporaines, leur réécriture du mythe se fait souvent avec une certaine bienveillance. C'est devenu une histoire de famille, au centre de laquelle se trouve, entre autres éléments, la relation mère-fille. Un réalisme fantastique, des fantômes familiaux, se trouvent ainsi dans *White* de Marie Darrieussecq, analysé par Sonja Stojanovic. La protagoniste au nom parlant de « Edmée Blanco » est marquée par deux infanticides. Sa mère est effectivement la seule survivante de la folie maternelle et fait planer l'éventualité de continuer l'« héritage » pendant toute l'enfance d'Edmée. Une fois libérée de cette menace constante, vivant désormais aux Etats-Unis, elle est le témoin presque direct de l'assassinat de ses petits voisins. Edmée essaie de fuir cette malédiction, mais les fantômes l'accompagnent jusqu'en Antarctique. Les lieux, le titre du roman et le nom de la protagoniste, cet ensemble de blancheur ouvre selon Stojanovic la voie de la potentialité : suivre le chemin de Médée ou pas.

Les perspectives étrangères sont regroupées dans la troisième partie de cet ouvrage. Lorella Besco convoque l'artiste allemande Emmy Hennings, autrefois muse du mouvement dada, reconnue pour son « génie érotique » et aujourd'hui quelque peu oubliée. La comparaison de la figure de la mère dans les œuvres de Zoë Wicomb et Alice Walker, est le sujet de la contribution de Ferial Kellaf. Elle épingle la volonté de la déconstruction du mythe de la « Black Motherhood » et de l'idéalisation stéréotypée du rôle de la femme noire. Les deux écrivaines d'origine africaine-américaine et sud-africaine thématisent la double oppression de la femme noire par le racisme des blancs et le sexisme des hommes noirs. Walker et Wicomb semblent suivre le courant de la fiction féministe « matrophobique ».

La maternité monstrueuse, l'amour-haine entre mères et filles, la mère dévorant ses enfants sont quelques-uns des thèmes des artistes visuelles qui sont au centre du texte de Muriel Andrin et Anaëlle Prêtre. L'obsession de la maternité chez Frida Kahlo ou chez la dessinatrice Tracey Emin, l'accouchement sanglant et paradoxalement morbide dans le travail de la photographe Ana Álvarez-Errecalde ou la mère déchirée entre

devoir maternel et volupté dont le rapport à l'animalité est présent sur chaque cliché de Katharina Bosse, sont quelques-unes des évocations qui expriment l'ambivalence du regard artistique. Avec l'exemple de la sculpture de l'araignée géante de Louise Bourgeois, Andrin et Prêtre jettent un pont vers le tout début de la littérature féministe et ferment le cercle de ce recueil en soulignant l'ambivalence de la représentation de la mère tantôt donneuse de vie, tantôt ogresse dans toutes les domaines de l'art. Selon Anne-Claire Paillissé, le théâtre contemporain espagnol s'inspire particulièrement du mythe de Médée ; elle analyse le monologue tragique d'une femme abandonnée dans le drame *Autour de Marilyn* d'Alfonso Zurro.

Tout au long des analyses présentées dans cet ouvrage, on peut constater que la biologie de la maternité n'est pas garante d'une « douceur » et d'une non-violence des femmes. Le traitement analytique passe tantôt par une tentative de compréhension de la violence féminine comme signe de révolte, tantôt par son rejet total car considéré comme transgression sociale qui rompt avec l'image maternelle et douce de la femme porteuse de vie. La femme sort du rôle maternel que même notre société postmoderne actuelle lui assigne encore. Le renier revient à s'opposer à la répartition des rôles, mettre fin à la maternité constitue une fracture morale et sociale. La mère meurtrière commet, aux yeux de l'opinion publique, un acte particulièrement horrible, lâche et cruel. « Le XXe siècle est une époque où « l'indignation de Médée » touche tous les domaines culturels et mène la figure de Médée à une carrière multi-médiale sans précédent »[5].

A l'heure actuelle, ce ne sont pas les infanticides qui augmentent, mais bien leur visibilité. Parallèlement aux débats conservateurs et réactionnaires sur le droit à l'avortement et la politique familiale qui resurgissent un peu partout en Europe, on brandit le spectre de la femme abjecte. Mis à part le détournement de ces faits dramatiques en véritable spectacle médiatique et politique, cette réalité destructrice pose avant tout la question de l'image de la femme et de la construction de la maternité dans nos sociétés contemporaines.

Ce livre, qui fait suite à un colloque qui a eu lieu à l'Université libre de Bruxelles en mars 2011 sur la question, pose un regard diachronique et multiculturel sur ces représentations des « mères monstrueuses » ainsi que sur les questions soulevées par ce phénomène social, sociétal et artistique.

*

Les éditrices de ce volume souhaitent remercier très vivement les personnes qui ont permis de mettre sur pied le colloque à l'origine de l'ouvrage, notamment Catherine Wallemacq de Sophia. En ce qui concerne l'édition de ce volume, elles expriment toute leur reconnaissance à Vanessa Gémis sans qui l'édition des textes n'aurait pas été possible.

[5] I. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Böhlau, 2006, p. 254.

PREMIÈRE PARTIE

Textes et contextes

La mère *monstrueuse* et la représentation de l'infanticide dans les *causes célèbres* de la France du XIXe siècle

Amélie Richeux

Le 16 frimaire an 10, un nouveau-né est trouvé mort sur les remparts de Dijon, le corps recouvert de brûlures. Louise Perthuy est soupçonnée d'en être la mère, des témoins affirmant l'avoir aperçue en état de grossesse avancée jusque vers le 15 frimaire ; les jours suivants, elle est apparue mince et pâle. Les indices rassemblés dans la chambre de Louise montrent les traces d'un accouchement récent. Le cadavre est exhumé et le rapport médical de l'officier de santé affirme que l'enfant est né vivant. Louise est arrêtée le 19 frimaire ; le 9 nivôse, elle est mise en accusation devant jury pour infanticide. Une contre-expertise médicale atteste que l'enfant était mort-né. Le 29 pluviôse an 10, Louise est acquittée.

Le cas judiciaire réel de Louise Perthuy est relaté sept ans après les faits, en 1808, par Maurice Méjan, avocat de profession, dans son *Recueil des causes célèbres et des arrêts qui les ont décidées* sous le titre « Accusation d'infanticide »[1]. L'auteur y souligne le caractère contre-nature de l'acte infanticide, incrimine vindicativement la figure dangereuse de la femme-mère transgressive des normes et valeurs morales. Bref, il fait du cas un « problème » de la criminalité féminine infanticide, monstrueuse[2].

Dans ce texte, j'aimerais montrer à partir d'une analyse de deux « causes célèbres » – « Accusation d'infanticide » de Maurice Méjan (1808) et « Mme Lemoine et sa fille (1859) » d'Armand Fouquier (1865-1867)[3], et après une rapide mise en

[1] M. Méjan, « Accusation d'infanticide », *Recueil des causes célèbres et des arrêts qui les ont décidées*, t. 3, Paris, Plisson, 1808, p. 359-378.

[2] Expression empruntée à A.-L. Shapiro, *Breaking the Codes. Female Criminality in Fin-de-Siècle Paris*, Stanford, California, Stanford University Press, 1996. Cf. chapitre 1 : « Crime and Culture. The « Problem » of the Female Criminal », p. 11-48.

[3] A. Fouquier, « Mme Lemoine et sa fille (1859) », *Drames judiciaires. Causes célèbres de tous les peuples*, t. 7, 136e livr., Paris, Lebrun, 1865-1867, p. 1-32.

contexte du genre des « causes célèbres » et du crime d'infanticide, comment le récit et la mise en scène morphologique et narrative de ces cas d'infanticide, doublée de savoirs anthropologiques et juridiques, (re)créent et popularisent l'évidence d'une causalité du crime d'infanticide. Il s'agira de cerner comment et en quoi le genre des « causes célèbres » prend part au processus de problématisation de la figure de la mère criminelle [4].

Contextualisation

Le genre des « causes célèbres », apparu au XVIIIe siècle et publié jusqu'à la fin du XIXe siècle, a la particularité de rendre compte de cas judiciaires qui, lors de la procédure judiciaire réelle, ont éveillé la curiosité et l'intérêt du public – *célèbre* donc – et dont la restitution narrative, d'emblée, spécule sur l'étrange, le spectaculaire, le curieux [5]. Aussi le genre se caractérise-t-il par sa forme hybride reliant savoirs médical, historique et juridique à des techniques littéraires plus ou moins prononcées, médiatisant ainsi ces savoirs.

Le recueil de Méjan, publié en 18 tomes de 1807 à 1813, se situe dans le contexte naissant d'une étiologie du crime où anthropologues et aliénistes sondent les origines du crime sur des bases physiologiques-déterministes [6]. Vers 1800, avec le déploiement de la psychiatrie [7], une mouvance anthropologique se forme, basée sur différentes

---

[4] Cette analyse restreinte et succincte n'est en aucun cas représentative de tout un genre et de toute une époque. Néanmoins, les « causes » choisies peuvent être indicatives de schémas de pensée.

[5] L'idée de mettre par écrit des recueils de « causes célèbres » à l'intention du grand public vient de François Gayot de Pitaval qui, dans la première moitié du XVIIIe siècle, publie dans son recueil *Causes célèbres et intéressantes* (20 vol.) des cas juridiques et criminels. Le genre des « causes célèbres » est un domaine exploré par la recherche de façon rudimentaire et fragmentaire que les travaux de J. Sgard (« La littérature des causes célèbres », *in Approches des Lumières, mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 459-470) et de H.-J Lüsebrink (*Kriminalität und Literatur im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Literarische Formen, soziale Funktionen und Wissenskonstituenten von Kriminalitätsdarstellung im Frankreich der Aufklärung*, Munich/Vienne, R. Oldenbourg, 1983) viennent inaugurer, suivis des travaux plus récents et thématiquement plus spécifiques de D. Kalifa, « Crimes. Faits divers et culture populaire à la fin du XIXe siècle », *Genèses*, 19/1, 1995, p. 68-82 ; N. Bérenguier, « D'un mémoire judiciaire à une Cause célèbre : le parcours d'une femme adultère », *Dalhousie French Studies*, 56, 2001, p. 133-143 ; A. Chabrier, « De la chronique au feuilleton judiciaire : itinéraire des « causes célèbres » », *contextes. Revue de sociologie de la littérature* (online), 11, 2012 (s.p.) ; R. Behrens, « « Fixer l'opinion publique ». Funktion der « cause célèbre » und Psychiatrisierung des Menschen im Vorfeld von Zolas « La Bête humaine » », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 37/1-2, 2013, p. 133-154 et A. Richeux, « Kriminalität und Heroismus. Die Darstellung und (Anti-)Heroisierung des Kriminellen in den « Causes célèbres » im Frankreich des 19. Jahrhunderts », *in* A.-C. Bolay et A. Schlüter (dir.), *helden. heroes. héros*, Freiburg, [e-journal, parution prévue en 2015].

[6] L. Mucchielli, *Histoire de la criminologie française*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 13.

[7] H. F. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung*, Zurich, Diogenes, 2011.

hypothèses scientifiques [8], avec pour objet d'étude la déviance. Dorénavant, dans les cas de criminalité, l'intérêt est porté sur le criminel, son état psychique et la question de la responsabilité pénale. La magistrature, non sans opposition, est peu à peu suppléée par des experts en pathologie criminelle [9]. Le recueil des *Causes célèbres de tous les peuples* du journaliste judiciaire Armand Fouquier, publié de 1857 à 1874, se situe, en revanche, dans un contexte anthropologique médico-légal plus établi et précédant l'institutionnalisation, vers 1870, de la criminologie, branche qui sera marquée par le concept lombrosien du criminel-né [10]. Ces deux recueils contribuent au développement de l'étiologie du crime : leurs auteurs comparent en effet ancien et nouveau droit pénal (Méjan) et/ou plaident pour la prise en compte de la psychiatrie dans la juridiction (Fouquier) et font ressortir l'interaction, les tensions et les divergences entre les instances judiciaire et médico-psychiatrique.

Les recueils à succès de « causes célèbres » au XIXe siècle visent, dans leur ensemble, l'instruction du grand public. Leurs auteurs reconstituent pour ce faire des cas dont la plausibilité résulte dans nombre d'exemples du dessein narratif et argumentatif [11]. En raison de la diversité de ses auteurs et de leur répartition le long du siècle, le genre évolue dans un contexte crimino-anthropologique changeant. Il ne forme donc pas un *corpus* homogène en tant que tel, mais constitue plutôt un ensemble de textes hétérogènes aux motivations politiques et sociales variées. Il reflète dans une certaine mesure (mais certainement pas de façon linéaire) l'évolution post- et prérévolutionnaire des concepts de droit et de morale et, à partir de cas particuliers, la construction sociétale du sujet « normal ». Les auteurs reprennent dans leurs « causes » des délits plus ou moins graves allant du simple délit de vol à celui d'adultère jusqu'aux affaires de meurtres. Conformément à l'intérêt croissant au XIXe siècle pour les sujets judiciaires et médico-légaux, les cas qui témoignent d'une brutalité exceptionnelle et les motifs en apparence non intelligibles des criminel.le.s offrent aux auteurs de « causes » une base optimale d'explication et de différenciation des concepts de bien et de mal, de moral et d'immoral, de normal et de pathologique. A l'aide de ces concepts, les délits, à première vue inconcevables et donc inexplicables, sont rendus compréhensibles. Les décisions judiciaires, le système juridique qui constitue le cadre des récits, sont alors légitimés ou remis en question. Les actes de

---

[8] Pour les divers courants, voir D. PICK, *Faces of Degeneration. A European Disorder, 1848-1918 (Ideas in Context)*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1993 ; M. KALUSZYNSKI, *La criminologie en mouvement. Naissance et développement d'une science sociale en France à la fin du XIXe siècle. Autour des « Archives de l'Anthropologie criminelle » d'A. Lacassagne*, Université Paris VII, 1988 ; L. MUCCHIELLI, *op. cit.*

[9] M. FOUCAULT, *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999 ; L. GUIGNARD, *Juger la folie. La folie criminelle devant les Assises au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2010.

[10] L. MUCCHIELLI, *op. cit.*, p. 15.

[11] Lüsebrink parle du genre des « causes célèbres » du XVIIIe siècle comme du « bestseller » de l'époque, H.-J. LÜSEBRINK, *op. cit.*, p. XII. Daniel Désormeaux, dans son évaluation des meurtres et faits divers criminels dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* (Larousse), rappelle le « succès continu de la Gazette des Tribunaux, après celui des *Causes célèbres*, qui devint presque une institution littéraire au milieu du XIXe siècle », D. DÉSORMEAUX, « Les assassins de Pierre Larousse. Encyclopédisme et faits divers », *Romantisme*, 97, 1997, p. 32.

littérarisation et de popularisation – entendus comme fin et moyen – favorisent la classification binaire et la schématisation de tels concepts. Des délits spectaculaires sont sémantisés, des faits criminels au préalable impensables sont décrits et modelés sous forme de récits populaires, des schémas comportementaux sont transmis (bon, mal, dangereux, déviant, immoral), le lecteur – qu'il convient d'instruire – se retrouve confronté au mal. Aussi, pour reprendre les termes de Dominique Kalifa au sujet des récits policiers du XIXe siècle, les « causes » prennent-elles part au « procès de normalisation sociale »[12].

Dans le cas du crime d'infanticide, et précisément dans les « causes » choisies ici, l'écriture différemment stylisée et le modelage narratif du monstrueux dans la représentation d'actes extrêmement brutaux, sont empreints de discours moraux, juridiques, scientifiques. Triés et assemblés, ils stigmatisent la figure hautement emblématique et dérangeante de la mère monstrueuse et alimentent le préjugé infanticide. Le « monstre » ou « monstrueux/se » est à comprendre ici dans le sens d'une déviance morale et identifié comme une créature immorale et exceptionnellement violente, non conforme à la nature et à l'ordre.

Le préjugé infanticide et la juridiction qui l'accompagne sont des sujets abondamment étudiés et connus de la recherche sur le genre et l'histoire du droit – les périodes politico-juridiques retenues ici étant celles de l'Ancien Régime, la période révolutionnaire jusqu'au Second Empire[13]. Les études spécifiques à la compréhension

---

[12] D. Kalifa, « Enquête judiciaire, littérature et imaginaire social au XIXe siècle », *in* J.-C. Farcy, D. Kalifa, J.-N. Luc (dir.), *L'enquête judiciaire en Europe au XIXe siècle*, Paris, Creaphis, 2007, p. 252.

[13] Sur les femmes criminelles, la violence des femmes et leur représentation, voir entre autres H. Lee et I. Maurer Queipo (dir.), *Mörderinnen. Künstlerische und mediale Inszenierungen weiblicher Verbrechen*, Bielefeld, Transcript, 2013 ; C. Regina, *La violence des femmes. Histoire d'un tabou social*, Paris, Max Milo, 2011 ; L. Faggion et C. Regina (dir.), *La violence. Regards croisés sur une réalité plurielle*, Paris, CNRS, 2010 ; F. Chauvaud et G. Malandain (dir.), *Impossibles victimes, impossibles coupables. Les femmes devant la justice (XIXe-XXe siècles)*, Rennes, PUR, 2009 ; M. Tsikounas (dir.), *Eternelles coupables. Les femmes criminelles, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008 ; C. Bard *et al.* (dir.), *Femmes et justice pénale. XIXe-XXe siècles*, Rennes, PUR, 2002 ; J. F. McMillan, *France and Women 1789-1914. Gender, Society and Politics*, Londres, Routledge, 2000 ; A.-L. Shapiro, *op. cit*. Sur l'histoire du droit pénal et la question spécifique de l'infanticide et de sa perception juridique, politique, sociale et psychiatrique, voir notamment J.-M. Carbasse, *Histoire du droit pénal et de la justice criminelle*, Paris, PUF, 2014 ; R. Martinage, *Punir le crime. La répression judiciaire depuis le code pénal*, Lille, CHJ, 1989 ; P. Lascoumes, P. Poncela et P. Lenoël, *Au nom de l'ordre. Une histoire politique du code pénal*, Paris, Hachette, 1989 ; M.-F. Morel, « Pouvoir des femmes, violence des mères », *in* L. Faggion et C. Regina (dir.), *op. cit.*, p. 247-260 ; C. Regina, « L'infanticide au Siècle des Lumières à Marseille. Une affaire de femmes ? », *in ibid.*, p. 285-311 ; F. Arena, « Le discours sur la violence des mères au XIXe siècle : folie et infanticide », *in ibid.*, p. 313-329 ; C. Campodarve-Puente, « Les mauvaises mères à la campagne au XIXe siècle (l'exemple de la Charente-Inférieure) », *in* F. Chauvaud et G. Malandrain (dir.), *op. cit.*, p. 147-157 ; J. Doyon, « Des secrets de famille aux archives de l'effraction : violences intra-familiales et ordre judiciaire au XVIIIe siècle », *in* A. Follain *et al.* (dir.), *La violence et le judiciaire. Discours, perceptions, pratiques*, Rennes, PUR, 2008, p. 209-222 ; A. Tillier, « L'infanticide face à la justice au XIXe siècle : l'exemple de la Bretagne,

et à la représentation de l'infanticide mettent en évidence à travers l'analyse des discours moraux, médicaux, juridiques la stigmatisation de la mère infanticide dont le geste inconcevable ne semble, de manière ambiguë, appartenir qu'à elle [14]. C'est donc une « violence sociale » qui surgit à travers le crime d'infanticide [15]. Cette violence, nous allons le voir, s'articule sans grande surprise aussi bien dans la « cause » de Méjan que dans celle de Fouquier, rédigées respectivement sous les règnes de Napoléon Ier (1804-1814) et Napoléon III (1852-70). La période postrévolutionnaire se caractérisant, en effet, par un retour en force des valeurs patriarcales, catholiques et conservatrices [16]. Les textes de lois relatifs à la correctionnalisation de l'infanticide apparaissent alors symptomatiques d'une éthique bourgeoise appliquée à imposer une morale sexuelle sévère, à faire de la domesticité le destin de la femme et à subordonner celle-ci à son homologue masculin [17].

Dans les grandes lignes, si le Code pénal de 1791 considérait l'infanticide comme un simple meurtre en rayant de son texte le terme même, c'était en réaction à l'édit de 1556 et aux actes royaux de 1585 et de 1708, en vigueur jusqu'à la Révolution, qui rendaient obligatoire les déclarations de grossesses et d'accouchement et punissaient de mort les coupables. Le Code pénal de 1810, en revanche, se distancie du Code de 1791. Les juristes et sociologues Lascoumes, Poncela et Lenoël parlent d'une « rupture essentielle entre 1791 et 1810 – entre, d'un côté, l'enthousiasme, la positivité révolutionnaire, et, de l'autre, la réaction napoléonienne et l'aspiration à l'ordre – [qui] concerne moins les dispositifs juridiques eux-mêmes que les justifications qui les accompagnent ». Aussi, « l'idéal d'humanisation et de perfectibilité humaine a fait place à une intense préoccupation utilitariste », « [l]a recherche de la sûreté et de la stabilité sociale prime toute chose » [18]. Dans le cas de l'infanticide, cela se traduit par un durcissement de la répression. L'infanticide étant considéré comme un assassinat, il redevient donc passible de la peine de mort. Toutefois, la pratique judiciaire n'ayant que deux options, l'acquittement ou la peine de mort, et face à l'indulgence des jurés, la législation est révisée. A partir de 1832, des circonstances atténuantes peuvent être reconnues, la condamnation à mort peut être commuée en une peine de travaux forcés à temps. En résumé, explique Richard Lalou, depuis la loi du Code de 1810 (art. 300 : « L'infanticide est le meurtre d'un nouveau-né » ; art. 302 « Tout coupable

---

1825-1865 », *in* C. Bard *et al.* (dir.), *Femmes et justice pénale. XIXe-XXe siècles*, Rennes, PUR, 2002, p. 67-74 ; R. Lalou, « L'infanticide devant les tribunaux français (1825-1910) », *Communications*, 44, 1986, p. 175-200.

[14] Pour une analyse de la médecine aliéniste en rapport à l'infanticide et la folie maternelle voir notamment les articles de M.-F. Morel, *op. cit.* et de F. Arena, *op. cit.*

[15] C. Regina, *in* L. Faggion et C. Regina (dir.), *op. cit.*, p. 311.

[16] J. F. McMillan, *op. cit.*, p. 32-44 (« Part I. Chapter 3. Revolutionary aftermath. The reconstruction of the gender order »). Voir également D. Barjot, J.-P. Chaline et A. Encrevé, *La France au XIXe siècle 1814-1914*, Paris, PUF, 2008, p. 3-36 (« I. La France en 1815 ») et p. 407-446 (« IV. La vie politique sous le Second Empire ») et E. Hobsbawm, *The Age of Capital 1848-1875*, New York, Vintage Books, 1996, p. 230-250 (« Chapter 13. The Bourgeois World »).

[17] J. F. McMillan, *op. cit.*, p. 36.

[18] P. Lascoumes, P. Poncela et P. Lenoël, *op. cit.*, p. 174.

d'assassinat, de parricide, d'infanticide ou d'empoisonnement sera puni de mort »), « qui subordonne la qualification du crime à la qualité de l'auteur, jusqu'à la loi du 18 novembre 1901, qui exclut l'usage du terme dans tous les cas où la mère est étrangère au crime, les législateurs se sont en effet toujours efforcés de définir l'infanticide comme un crime propre à la femme »[19].

Au sein d'une littérature, florissante au XIXe siècle, centrée sur le crime et son châtiment[20], le récit de l'infanticide, crime de sang, fait partie des crimes archaïques, au même titre que le parricide[21], hautement transgressifs et fascinants. Sa représentation fictive dans les « causes célèbres », mêlant enquête judiciaire, expertises médico-légales et procès, fait partie de cette « réécriture esthétique du crime, qui est aussi l'appropriation de la criminalité sous des formes recevables »[22]. Et, à l'instar de la répression de l'infanticide même, elle traduit la volonté de neutraliser le danger social qu'incarne la femme et mère déviante, et de stabiliser les relations et pratiques sociales établies.

« Je ne suis pas une mère dénaturée »[23]

Si l'affaire Perthuy fait partie des « causes célèbres », c'est sans doute qu'elle rassemble nombre d'éléments utiles à la démonstration que poursuit l'auteur : convaincre le législateur de rétablir dans le Code criminel les déclarations de grossesse. Le droit de l'Ancien Régime, je l'ai évoqué succinctement, empreint de la morale de l'Eglise, est d'une grande sévérité à l'égard de la mère infanticide. L'édit d'Henri II de 1556 prévoit que toute femme reconnue coupable du crime d'infanticide, et qui a donc privé le nouveau-né du sacrement du baptême et de la sépulture chrétienne, « soit punie de mort et dernier supplice de telle rigueur que la gravité particulière du crime méritera ». Selon l'édit de 1556, le double recel de grossesse et d'accouchement présente la preuve de la culpabilité. Jusqu'à la Révolution, l'édit sert de référence principale dans la répression de l'infanticide : parce qu'il est classé sous le régime des présomptions légales, « la mère peut être accusée d'avoir tué son enfant simplement si elle a accouché seule, sans avoir au préalable déclaré sa grossesse et fait disparaître le corps »[24].

Aussi, autour de la question du meurtre, des brûlures, des mensonges, de la dissimulation puis de l'aveu de grossesse, Méjan construit-il avec le cas de Louise une argumentation certes descriptive mais choisie et tendancieusement spectaculaire. Dans le commentaire final, l'affaire *a priori* particulière de Louise Perthuy se révèle paradigmatique du mal que représente la « débauche »[25], débauche que l'auteur a à cœur de combattre.

La première partie de la « cause » correspond au récit du cas et suit la chronologie de l'instruction : découverte du corps, constat par le magistrat de sûreté, examen

---

[19] R. Lalou, *op. cit.*, p. 184.
[20] D. Kalifa, *in* J.-C. Farcy, D. Kalifa et J.-N. Luc, *op. cit.*, p. 241.
[21] R. Martinage, *op. cit.*, p. 103-112.
[22] M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 82.
[23] M. Méjan, *op. cit.*, p. 362.
[24] R. Lalou, *op. cit.*, p. 189.
[25] M. Méjan, *op. cit.*, p. 374.

du cadavre par l'officier de santé et rapport des causes de la mort, soupçons posés sur Louise Perthuy, recueils d'indices, interrogatoire des voisins, arrestation et interrogatoire de Louise, mise en accusation devant jury, plaidoyer de la défense et retranscription des contre-expertises médicales, verdict. La narration qui, de toute évidence, reprend en partie les actes de la procédure est de style protocolaire : « On interroge (...) », « On lui demande (...) », « Interrogée pourquoi (...) », « Qu'elle est retournée (...) », « Que le 15 (...) », « Que le lendemain (...) », etc. [26]. En apparence, Méjan ne fait que rapporter sans grands commentaires les points essentiels et capitaux de la procédure. Discrètement, néanmoins, il fait ressortir l'horreur spécifique du crime d'infanticide et met en scène une histoire qui ne peut qu'introduire et étayer son appel final au retour à la loi de l'Ancien Régime. Dès les premières lignes, le lecteur est alors confronté à la déclaration crue de l'officier de santé :

> (...) qui, après avoir examiné le cadavre, déclare « que cet enfant paraît avoir été brûlé dans quelques parties du corps, telles que le bout du nez, les lèvres, les fesses, et sur-tout [*sic*] la cuisse droite ; qu'il a été étouffé dans la braise allumée dont on l'avait enveloppé ; qu'il a pu périr aussi par le défaut de ligature du cordon ombilical » (...) [27].

Le choix et le moment de la citation, loin d'être anodins, confrontent d'emblée le lecteur au cadavre mutilé d'un enfant et à un être – une femme vraisemblablement – barbare. Plus loin également, Méjan fait le choix de retranscrire une affirmation de l'inculpée faisant une allusion directe au caractère contre-nature de l'acte :

> Quant aux brûlures remarquées sur le corps de son fils, elle s'écrie : *je ne suis pas une mère dénaturée : je n'ai pas allumé de braise pour brûler mon enfant* [28].

Outre la place secondaire dans la juridiction de la question des brûlures – le point capital étant d'établir si l'enfant est né vivant ou non –, dans le récit néanmoins, l'expression, renforcée par l'écriture cursive, est lâchée : « mère dénaturée », et la logique – bien que l'affirmation veuille attester du contraire – apparente. L'effet sur le lecteur est alors assuré : seul quelque chose de contraire aux lois de la nature, un monstre, est capable de telles atrocités [29]. Dans cette première partie du texte, l'acte d'énonciation du monstrueux se fait par les témoins, Méjan rassemblant et agençant ainsi subtilement les témoignages nécessaires à sa requête. Dans un but d'authenticité et de persuasion, le narrateur procède donc à une sélection de témoignages bruts, tirés *a priori* tels quels du dossier judiciaire et mis en valeur selon leur pertinence. Ainsi, l'introduction au procès laisse entrevoir une position de plus en plus explicite bien que distante :

> On a vu toutes les circonstances qui s'élevaient contre elle. Le ministère public les recueille, les réunit en un faisceau, et en forme une masse terrible. Recèlement de

[26] *Ibid.*, p. 361-363.

[27] *Ibid.*, p. 359.

[28] *Ibid.*, p. 362. En italique dans le texte.

[29] L'écriture cursive de la déclaration vient donc renforcer l'aspect pertinent de la citation. Dans la « cause », soit les faits sont redonnés tels quels, extraits du dossier d'instruction et retranscrits entre guillemets, soit ils sont comme dans l'exemple donné ici résumés, accentués par l'apport d'expressions tirées littéralement des dépositions et retranscrits en italique.

> grossesse et d'accouchement, dénégations mal concertées, mal suivies, contradictions, mensonges, aveux même, tout paraît annoncer et la réalité du crime et la conviction de l'accusée [30].

Sans révéler l'issue du procès, Méjan insinue la certitude du fait criminel, la volonté criminelle indubitable de l'accusée ainsi que la menace dangereuse d'une impunité au vu de cette « masse terrible ». Une contre-expertise médicale atteste que l'enfant est mort-né, Louise est acquittée. L'auteur prend alors la parole déplorant l'impuissance actuelle de la justice face au crime particulièrement extraordinaire d'infanticide :

> Aussi, quelque fortes que fussent les apparences, les jurés crurent-ils plus juste de renvoyer Louise absoute, que de la déclarer coupable d'un crime auquel la nature refuse de croire, et dont la loi se plaît à douter. (…) Espérons que le nouveau Code criminel qu'on nous prépare contiendra des dispositions propres à prévenir ce crime horrible et à assurer la punition. C'est parce que notre législation actuelle est imparfaite, que, depuis la Révolution, les tribunaux ont fréquemment retenti de ces sortes d'accusations, et que, presque toujours, la justice impuissante s'est vue réduite à proclamer l'impunité des coupables [31].

En réaction à la sévérité de l'édit de 1556, celui-ci est abrogé par le Code pénal de 1791. La loi considère alors la mère comme simple meurtrière et non plus comme sacrilège, et annule ainsi le régime de la présomption. Le Code Napoléon, nous l'avons vu, reprend en revanche certaines conceptions de l'Ancien Régime sur l'infanticide, rétablissant la sévérité pénale face au crime d'infanticide. Les articles 300 et 302 du Code pénal de 1810 assimilent l'infanticide à un assassinat qui doit être puni de manière exemplaire et refont de la préméditation une présomption de droit [32].

Face à ce « crime horrible », Méjan plaide pour le rétablissement dans le futur Code criminel des déclarations de grossesse et reprend pour ce faire dans les cinq dernières pages de la « cause » quelques passages de l'« excellent ouvrage » en matière d'infanticide de M. Poncet, professeur de législation, qui présente ce rétablissement comme « le meilleur remède qu'exige l'urgence du mal » [33]. Se plaçant sciemment à contre-courant des philosophes, et de Montesquieu en particulier, qui s'étaient opposés à l'édit de 1556, Poncet – et donc Méjan – dénonce la misère et la débauche, et non plus la « crainte du déshonneur » et le « désespoir de la honte », comme les raisons de la « contagion » [34] infanticide :

> Non, les filles-mères ne sont plus d'innocentes victimes des faiblesses de l'amour ; une déplorable expérience nous prouve que la débauche et la misère sont les divinités funestes auxquelles elles sacrifient la nature, d'un bout de l'Europe à l'autre. Quelle prise aurait la honte sur des femmes qui font de la prostitution un

---

[30] M. Méjan, *op. cit.*, p. 366.
[31] *Ibid.*, p. 372.
[32] R. Lalou, *op. cit.*, p. 189.
[33] M. Méjan, *op. cit.*, p. 373.
[34] *Ibid.*, p. 374.

> système ou un métier, et quels ménagements ces êtres dégradés méritent-ils de la part du législateur[35] ?

Méjan reprend ici les vues résolument royalistes de Poncet. Celui-ci, sous forme d'entente avec le lecteur, regrette les valeurs de l'Ancien Régime, et se désole du chaos et de la déchéance des valeurs apportés par la Révolution, cette « déplorable expérience », réitérant pour ce faire le *ductus* antirévolutionnaire qui considère la Révolution comme une aberration dans l'histoire de la France[36].

Ces filles et femmes de basse classe, dénaturées, qui s'adonnent à la perversion des sens et font le choix du meurtre contre-nature de leur progéniture sont ici l'emblème du danger qui menace la société, les valeurs, l'ordre bourgeois auquel la justice et les politiques se doivent de mettre un terme. Car il n'est là nullement question de l'ensemble des classes. Distinction de sexe et différenciation sociale ne font alors plus qu'un lorsque l'auteur parle des « citoyens les plus recommandables » qu'il n'est pas question d'exposer – *via* le système des déclarations – « à rougir de l'allégation calomnieuse d'une prostituée, à supporter le tribut honteux et injuste que le vice leur imposait »[37].

Contre le crime d'infanticide, Poncet requiert finalement une élévation et une graduation de la peine, la publication du jugement ainsi que « l'exposition avec l'écriteau : *mère homicide* »[38]. Dans ce même esprit de distinction morale et ostentatoire du crime inconcevable, parce que destructeur de l'ordre établi, Méjan, en guise de conclusion, appelle les moralistes et les jurisconsultes à la « méditation » des vues de Poncet afin d'enrayer la « perversité humaine »[39].

« La maternité, (...) c'est un instinct de la nature »[40]

Une autre « cause » d'infanticide qui me paraît intéressante est issue du recueil des *Causes célèbres de tous les peuples* d'Armand Fouquier et s'intitule « Mme Lemoine et sa fille (1859) ». Publiée dans le fascicule de 1865-1867, elle se situe donc dans la seconde moitié du XIXe siècle, précisément sous le Second Empire. Son auteur, partisan de l'intégration des sciences médico-psychiatriques dans la juridiction, semble à première vue défendre des idées aux allures progressistes.

La « cause » raconte le cas d'une mère et de sa fille accusées d'infanticide : Angélina Lemoine, quinze ans, tombe enceinte du cocher de sa mère, Mme Lemoine. La grossesse est dissimulée. Angélina accouche dans la nuit du 29 au 30 juillet 1859. Mme Lemoine brûle l'enfant. Des bruits courent et des dénonciations sont envoyées au parquet de Chinon. L'appareil judiciaire se met en branle, la mère et la fille sont arrêtées. Au terme de l'instruction et du procès, Angélina est acquittée, Mme Lemoine

---

[35] *Ibid.*, p. 374-375.

[36] J. F. McMillan, *op. cit.*, p. 41.

[37] M. Méjan, *op. cit.*, p. 376. Sur la question de l'idéal bourgeois et du « double standard » opposant la femme respectable à la femme déchue, voir J. F. McMillan, *op. cit.*, p. 39-41.

[38] M. Méjan, *op. cit.*, p. 378. En italique dans le texte.

[39] *Ibid.*, p. 377.

[40] A. Fouquier, *op. cit.*, p. 25.

est reconnue coupable du meurtre prémédité de l'enfant de sa fille et condamnée à vingt ans de travaux forcés.

La « cause » de Fouquier retraçant l'affaire Lemoine est introduite par une gravure sur acier. Au premier plan, une femme est représentée, accroupie, un genou à terre attisant un feu dans la cheminée d'une maison de type bourgeois. Son regard sévère et aux aguets est tourné vers l'autre côté de la pièce. A l'arrière-plan, une porte est entrouverte et l'on devine une personne couchée dans un lit. Sous la gravure, on peut lire l'inscription suivante : « … J'ai mis des javelles, des bûches…, et l'enfant dessus par devant, puis, j'ai allumé. (Page 18.) »[41]. Le lecteur est fixé : le récit qui suit est celui de l'horreur et de l'inconcevable, celui du meurtre d'un enfant par sa mère et sa grand-mère. Puis le récit commence et Fouquier, dans une sorte d'avant-propos, dénonce les « défaillances (...) de la répression »[42] de l'infanticide et rend l'indulgence de l'opinion publique face à la misère et à l'honneur responsable de « l'excit[ation] au crime »[43]. Dans les cas d'infanticide, le Code pénal prévoit la peine de mort ou l'acquittement. Face à ces deux solutions extrêmes, les jurés se décident pour l'acquittement. Avec la loi du 25 juin 1824 (art. 5 : « La peine prononcée par l'article 302 du Code pénal contre la mère coupable d'infanticide pourra être réduite à celle des travaux forcés à perpétuité. Cette réduction de peine n'aura pas lieu à l'égard d'aucun individu autre que la mère »), le législateur pallie la rigidité de la loi en accordant des circonstances atténuantes afin de diminuer les décisions laxistes et d'assurer la répression[44]. « Forts de leurs certitudes », écrit Elisabeth Badinter, « les idéologues du XIXe siècle profitèrent de la théorie de la mère « naturellement dévouée » pour étendre ses responsabilités. A la fonction nourricière, on ajouta l'éducation. On expliqua aux femmes qu'elles étaient les gardiennes naturelles de la morale et de la religion et que, de la façon dont elles élevaient les enfants, dépendait le sort de la famille et de la société »[45]. Et c'est ce préjugé d'honneur justement, associé à la négligence maternelle, qui, selon l'auteur, a inspiré le geste de Mme Lemoine et que la cour a puni avec justesse :

> La justice avait le droit et le devoir de se montrer sévère. Cette mère, si avide d'honneur, avait mérité par sa négligence le malheur auquel elle voulait se soustraire. Elle n'avait pas su entourer sa fille de cette surveillance active et salutaire qui protège une enfant inexpérimentée contre les périls de la vie. Elle lui avait donné le dangereux exemple du mépris des devoirs de famille et des convenances sociales, et sa propre vie avait été pour celle dont elle eût dû être la gardienne attentive une leçon de révolte et de désordre[46].

Une fois ce premier portrait dressé, Fouquier entame le récit du cas suivant le déroulement des faits : passé des deux femmes, grossesse d'Angélina et accouchement,

---

[41] *Ibid.*, p. 1.

[42] *Ibid.*

[43] *Ibid.*, p. 2.

[44] Pour le détail des procédures, voir R. Lalou, *op. cit.*, p. 189.

[45] E. Badinter, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVIIe-XXe siècle*, Paris, Flammarion, 2010, p. 305.

[46] A. Fouquier, *op. cit.*, p. 2.

soupçons et dénonciation d'infanticide, enquête, expertise médicale, arrestation de Mme Lemoine et d'Angélina, retranscription des interrogatoires, débat sur le terme de la grossesse et la viabilité de l'enfant comprenant les rapports des experts médico-légaux, retranscription des actes d'accusation, de l'interrogatoire par le président d'Angélina et de Mme Lemoine, de l'audition des témoins à charge et de la défense, du réquisitoire et des plaidoyers, enfin du verdict.

La « cause », détaillée et répétitive est dans son ensemble une retranscription des actes de procédure que viennent ponctuer les commentaires et transitions stylisés de l'auteur. Le récit des antécédents et des circonstances du meurtre, intégrant suspense narratif (« (...) quand toutes ces belles espérances furent tout à coup renversées de la façon la plus imprévue ») et éléments perturbateurs (« (...) le bruit se répandit dans la ville que la fille de la riche, de la fière Mme Lemoine, entretenait des relations honteuses avec le cocher de sa mère ») relève du style romanesque (« En 1858 vivait, à Chinon, petite ville de l'Indre-et-Loire, une dame Lemoine, issue d'une famille considérable du pays (...) »)[47]. Cette forme d'écriture qui, à première vue, contraste avec l'horreur suggérée par la gravure et la prise de position résolument accusatrice du début, accentue l'aspect fictif, et donc l'effet d'irréel, provoquant ainsi une mise à distance des faits présentés auparavant et des détails à venir. La distanciation autorise dès lors le récit détaillé des faits réels. Par ailleurs, l'étude judiciaire des antécédents et du caractère de l'accusée, dont le but est de rationaliser l'acte infanticide, retrace l'évolution de Mme Lemoine et son parcours particulier, tracé que Fouquier, à des fins narratives et argumentatives sans doute, se charge de mettre en avant :

> (...) aussi, la vit-on avec surprise s'unir à un jeune homme pauvre, d'une famille obscure. Ce mariage ne fut pas heureux. La vie commune devint impossible entre les époux, et, en 1851, la dame Lemoine obtint en justice une séparation de corps. L'arrêt fit droit à ses plaintes, en lui confiant la gestion d'une fortune importante, et, faveur rare et significative, en remettant dans ses mains le soin d'élever les deux enfants nés de ce mariage mal assorti, un fils et une fille[48].

Quant au caractère d'Angélina et à ses « inclinations déplorables »[49], Fouquier développe une causalité des faits explicitement basée sur les discours anthropologiques contemporains de la perversité de l'individu. Au cours des années 1836-1860, explique Laurence Guignard, le crime est conçu dans l'appareil médico-pénal comme « le fruit de la perversité humaine », le modèle « s'appu[yant] sur les arguments classiques qui affirment la liberté humaine dans le mal, c'est-à-dire sur une responsabilité très poussée », « [l]e crime s'identifie alors curieusement à la nature mauvaise du criminel »[50]. Ainsi Fouquier oriente-t-il son lecteur vers une compréhension scientifique des faits :

> Etait-ce là le fruit d'une imagination naturellement déréglée, d'une explosion soudaine des sens ou d'une éducation mal dirigée[51] ?

---

[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*
[49] *Ibid.*, p. 10.
[50] L Guignard, *op. cit.*, p. 265.
[51] A. Fouquier, *op. cit.*, p. 5.

Au préalable donc, la « cause » met en scène au moyen de méthodes distinctes – gravure, vindicte, *vita*, références scientifiques – la figure d'un individu infâme et dérangeant, une figure difficilement pensable parce que mère. Et cette mère, qui plus est, est doublement hors norme, et cela consécutivement, puisqu'elle a non seulement tué l'enfant de sa fille mais avait avant cela manqué à son devoir d'éducation. Les comportements étaient donc déréglés depuis longtemps. L'argument du « dérèglement » est alors avancé par les différentes parties. C'est pourquoi l'avocat de la défense de Mme Lemoine fait dans son plaidoyer indirectement référence au *Traité de la dégénérescence* de Morel (1857) afin d'obtenir des circonstances atténuantes :

> Et puis, voyez-vous, c'est une famille bien éprouvée que la famille Lemoine : la mère de Mme Lemoine est morte folle ; elle a un frère qui est interdit et enfermé dans un hospice d'aliénés ; à vingt-trois ans, elle a perdu sa sœur, qui, elle, aussi, mourait folle (...) [52].

Aussi, tout au long de la « cause », la question qui domine l'instruction, les débats et les commentaires de Fouquier est bien celle du comportement moral de la mère et de sa fille. Les témoignages mettent alors en avant le caractère précoce et provocateur d'Angélina (« *Le témoin*. – Il m'a même dit qu'il avait été provoqué par Mlle Lemoine, qu'elle lui avait dit : « Venez, Fétis, vous couchez près de moi… et… » ») [53], influencé par des lectures malsaines et résultat de l'éducation reçue :

> Angélina, vous le savez, lisait les romans de Mme Georges Sand ; elle lisait d'autres romans publiés par les journaux que recevait sa mère. Elle faisait ses délices d'un livre particulièrement immoral : les *Confessions de Marion Delorme*. L'histoire d'une courtisane avait, pour cette malheureuse enfant, un attrait particulier. Voilà où elle apprenait que le mariage est une chose insensée, une sotte institution sociale, qu'on n'a pas craint d'appeler la prostitution jurée. On lui représentait les passions comme données par la nature ; on lui disait que c'est folie d'y résister [54].

Les deux autres points juridiquement essentiels, relatifs au moment de la conception et de l'accouchement d'une part et, de l'autre, à la question de savoir si l'enfant a vécu ou non – au crime d'infanticide donc –, sont bien évidemment relatés comme sont retranscrites les dépositions des témoins et des experts médico-légaux. Par manque de preuve, la question de la viabilité du nouveau-né ne peut être éclaircie. Angélina dit avoir vu l'enfant bouger, Mme Lemoine affirme du début à la fin qu'à sa connaissance, l'enfant était mort-né. Aussi l'avocat de Mme Lemoine avancera-t-il dans sa plaidoirie :

> Maintenant, est-il venu vivant ? tout est là. Il faut que l'accusation le prouve, et elle ne le prouve pas ; elle ne fait que l'affirmer. Or, en dehors d'un enfant né vivant, venu à terme, l'accusation n'est pas possible. (...) C'était à vous de démontrer que l'enfant a vécu, et vous n'en avez rien fait. La science est pour moi [55].

---

[52] *Ibid.*, p. 30.
[53] *Ibid.*, p. 20.
[54] *Ibid.*, p. 24.
[55] *Ibid.*, p. 30.

Néanmoins les actes du procès que rapporte Fouquier révèlent un débat portant essentiellement sur le passé d'Angélina et sur la qualité de mère de Mme Lemoine. Aussi le fait décisif de la préméditation, attestée par Angélina, renvoie-t-il de nouveau à l'examen du caractère déterminant de Mme Lemoine et les réquisitoire et plaidoyer de fin ont pour objet premier de convaincre le jury du sang-froid monstrueux ou, au contraire, héroïquement protecteur de cette mère. Ainsi l'avocat de Mme Lemoine déclare-t-il :

> Je vous le demande, y eut-il jamais pareil tourment infligé à une mère ? Eh bien ! je dis que si elle était coupable, que si l'instinct de mère l'avait entraînée, que si, plaçant l'honneur au-dessus de la vie, elle avait commis un crime, elle mériterait encore la plus immense pitié, j'allais presque dire du respect : ce serait une héroïne d'un autre temps que le nôtre, mais, enfin, ce serait une héroïne. (...) Des témoins, après cela, viendront vous dire qu'elle est altière, méchante, capable de tout. La vérité judiciaire dit qu'en 1854, elle était honorable et respectée. Si on ne m'oppose pas un fait, on ne peut persévérer dans cette préface inexacte qui fait de cette femme une espèce de monstre [56].

Au final, Mme Lemoine est déclarée coupable, des circonstances atténuantes lui sont accordées ; elle est condamnée à vingt ans de travaux forcés. Angélina est acquittée, victime du désordre familial et de l'éducation pervertissante de sa mère qui « en [a] fai[t] un monstre » [57].

La « cause » rédigée par Fouquier a pour principal enjeu de dénoncer le laxisme à l'œuvre dans les cas judiciaires d'infanticide et de persuader l'opinion publique de l'irréversibilité du préjugé d'honneur. Aussi fait-il le choix pour sa démonstration d'un cas délibérément spectaculaire et brutal. S'il affirme la responsabilité du système juridico-judiciaire et de l'opinion publique dans le crime d'infanticide, il participe aussi, à l'instar du tribunal, par la reprise de cas et de procédures réels, à la mise en scène narrative d'une figure maternelle doublement inconcevable – monstre infanticide et monstre de perversion – qui ne doit en aucun cas menacer la maternité, ce ténor, « [qui] n'est pas une institution sociale, [mais] un instinct de la nature, instinct admirable, qui devait protéger cet enfant » [58].

Observations

Que font finalement Méjan et Fouquier dans leurs récits respectifs des cas d'infanticide ? Quels objectifs poursuivent-ils ? Quelle idéologie sous-tend le récit de ces « causes » ?

Le premier, Méjan, relate en 1808 le cas d'une fille accusée d'avoir étouffé son nouveau-né dans de la braise allumée et finalement acquittée. L'enjeu de l'auteur est de persuader son lecteur du rétablissement salutaire des déclarations de grossesse, « meilleur remède au mal ». En ligne de mire, la misère et la débauche. Dans la première partie de sa « cause », Méjan construit implicitement la figure de la mère

---

[56] *Ibid.*, p. 27.

[57] *Ibid.*, p. 32.

[58] *Ibid.*, p. 25. Sur la notion nouvelle d'instinct, voir notamment M. FOUCAULT, *Les anormaux*, *op. cit.*

monstrueuse qu'il fustige ouvertement dans son commentaire. Il parle alors de nature sacrifiée, de « contagion », de « femme dégradée », de « perversité humaine », de « mal ». Néanmoins, le mal, le fléau, l'indigne et l'immoral, bref le monstrueux n'est rendu plausible dans la « cause » de Méjan que dans un rapport unique et binaire, sans demi-mesure d'opposition aux concepts de morale, de maternité, de normalité. L'auteur est partie prenante d'un contexte de début de XIXe siècle assurément misogyne, lui-même attaché visiblement aux valeurs normatives et aux règles législatives prérévolutionnaires – pour ce qui est des déclarations de grossesse et de la pénalisation de l'infanticide du moins. De ce fait, la stratégie de plausibilisation du monstrueux, essentiellement morale donc, apparaît limitée. Le manque apparent de logique fait partie de la logique, le texte de Méjan affiche un avis clair et admis au préalable. De fait, l'affaire qu'il choisit de relater représente non pas un *cas* d'infanticide mais, comme son titre l'indique, une *accusation* d'infanticide, l'enfant étant déclaré mort-né. Pourquoi alors choisir de narrer un infanticide qui juridiquement n'en est pas un ou, plus justement, n'en est plus un, si ce n'est justement pour contester la juridiction postrévolutionnaire en vigueur et la déchéance morale consécutive ? A travers cette affaire, Méjan combine donc deux objectifs : un but politique visant le rétablissement des déclarations de grossesse et une mise en scène de la figure de la mère monstrueuse. Le monstre de Méjan tient lieu de figure métonymique car il désigne les mères infanticides, les mères-filles, les prostituées de bas étage, etc. toutes « contaminées » par le courant révolutionnaire. Le corps dénaturé en question est le corps social et la misère et la débauche en sont l'anomalie visible. Ce que Méjan condamne donc, au travers d'une écriture nostalgiquement royaliste, c'est un acte contre-nature assimilé en quelque sorte à un crime de lèse-majesté, qu'il présente comme un acte hautement satanique et particulièrement immoral, un acte monstrueux à condamner sévèrement afin de l'éliminer.

Cinquante ans plus tard, Fouquier critique le laxisme établi dans la pratique judiciaire et dans l'opinion publique et rend les deux instances moralement responsables des faits d'infanticide [59]. L'objectif *a priori* plus « progressiste » de Fouquier, dont l'intérêt général est de mettre en évidence les aspects problématiques de la pratique judiciaire par la reprise de cas judiciaires et leur mise en scène, est clairement juridico-politique. Sa stratégie est explicite. Il illustre alors son point de vue par le récit d'un cas d'infanticide puni, selon lui, de manière exemplaire. La « cause » raconte le cas spectaculaire d'une femme bourgeoise accusée d'avoir tué et brûlé l'enfant de sa fille, pour une question d'honneur, et que la justice a condamnée aux travaux forcés. L'agencement de la « cause » mêlé à la narration stylisée de Fouquier aboutit à la construction explicite de la figure d'une mère doublement mauvaise et monstrueuse parce que pervertissante et infanticide. C'est un individu irrationnel et dangereux qui est montré, aux instincts perturbés, dégénérés et oscillant entre excès et absence d'amour maternel, un individu détraqué et détraqueur qui, par le geste

[59] L'analyse de Richard Lalou des données sur la perception et l'ampleur de l'infanticide au XIXe siècle indique une évidente « prépondérance de l'infanticide » parmi les crimes de sang dont la fréquence s'élève selon les années à plus de 30%. Pour les détails, voir R. Lalou, *op. cit.*, p. 179-180.

infanticide et la perversion de sa progéniture, constitue une menace morale pour la société. Fouquier s'appuie sur les discours médico-psychiatriques de son époque créant ainsi une évidence qui soutient alors la causalité des événements présentés. Le monstrueux dans la cause de Fouquier n'est donc plus uniquement, comme c'était le cas dans le texte de Méjan, la déviance immorale. Le monstre du milieu du siècle est devenu la déviance immorale et pathologique. A la différence du monstre de Méjan, celui de Fouquier peut en principe être soigné : Angélina est finalement « placée dans l'atmosphère plus saine d'une maison religieuse »[60]. La polarisation dans la « cause » – et dans les actes de procédure cités – sur l'auteur de l'acte et sa psyché, et non plus seulement sur l'acte lui-même, correspond justement au transfert observé par Michel Foucault relatif au processus de psychiatrisation du criminel. L'auteur de l'acte devient un cas pathologique qu'il faut juger[61]. Un cas qui, dans celui de Mme Lemoine, parce qu'il est associé à la transgression du rôle de mère, devient monstrueux.

Le dénominateur commun à ces deux « causes » est bien l'insistante mise en valeur de la distinction morale spécifique du jugement de l'infanticide. Si l'honneur et le préjugé d'honneur, la misère et la médicalisation de l'individu déresponsabilisent en partie au plan judiciaire les auteurs d'infanticides, la culpabilisation de la femme irrespectueuse des normes sociales ne fléchit pas. Celle qui se doit d'être une mère aimante et protectrice ne peut, dans la logique du moment, qu'agir de façon contre-nature ou pathologique, immorale dans tous les cas, lorsqu'elle tue son propre enfant. Elle détruit et problématise la soi-disant naturalité de l'ordre social. Et ce désordre est le thème débattu dans les deux « causes célèbres ». Au fond, il ne s'agit pas d'y dénoncer la gravité du meurtre d'un individu par un autre. Finalement, il n'y est pas question d'infanticide, et encore moins d'homicide. Il y est à peine question de la victime. Et quand bien même celle-ci est évoquée, c'est pour renforcer le caractère immoral de la mère. « Mais ce que je lui reproche encore plus, peut-être, que ce grand crime, c'est d'y avoir associé une jeune fille qui n'en aurait jamais eu l'idée »[62], conclut le procureur général dans l'affaire Lemoine. Le message est aussi réactionnaire et banal que sa démonstration est spectaculaire : la transgression du rôle de mère implique un chamboulement problématique des structures et cette menace doit être anéantie.

Conclusion

C'est tout un système de discours – juridique, médico-psychiatrique, opinion publique – qui ainsi crée le crime, car avant d'être défini, celui-ci n'est qu'un acte nu.

Le genre hybride et à succès des « causes célèbres », parce qu'il redonne, raconte et/ou discute les textes de lois, la pratique judiciaire, les données médicales, les tendances de l'opinion publique, réunit ces trois discours à vocation normative et permet de visualiser la fabrication discursive du crime. Et *a fortiori* le crime d'infanticide est un des exemples les plus représentatifs de cette fabrication car fondé sur la figure emblématique de la femme-mère et le sacro-saint concept d'amour maternel qui l'accompagne. C'est en devenant publics que les connaissances, les

[60] A. Fouquier, *op. cit.*, p. 32.
[61] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*
[62] *Ibid.*, p. 26.

valeurs, les concepts prennent effet. Aussi les « causes célèbres » se donnent-elles pour fonction (anthropologique) la vulgarisation des discours sur le crime et sur le/la criminel/le. L'esthétisation du crime d'infanticide, moralisatrice et peu différenciée dans nos deux « causes », plausibilise ici et – *via* le substrat judiciaire immanent au genre – légitime la figure du monstre infanticide, incarnation paroxystique du mal.

Infanticide in *fin-de-siècle* France : The example of *Le Gil Blas* (1879-1900)

Mattheuw Sandefer

During France's Third Republic, stories of infanticide filled French newspapers. Titles such as "Encore un infanticide!" [1] and "Toujours les infanticides!" [2] pointed to a pandemic of violence unleashed against the country's defenseless newborns. Disturbingly, statistics from the period appeared to substantiate the perception that minors were being disproportionately targeted. A report released in 1884 concluded that, while from 1826 to 1880 in nearly every category crimes against adults had diminished, over the same period criminal acts against children had risen [3]. In an alarming trend, rates of infanticide reached record levels in the 1850s and 1860s, where they remained during the following decades [4]. Documentation showed that the number of murdered newborns had effectively doubled from an average of 110 to 220 annually [5]. What accounted for this dramatic increase? Had reporting simply improved or was the spate of infanticides symptomatic of a deeper social dysfunction?

Regardless of its cause, the symbolic weight of infanticide had a significant cultural impact in *fin-de-siècle* France and became an ideological lightning rod that captured the malaise of a nation, while acting as an ambivalent catalyst for social change. This study intends to shed light on the instrumentalization of these murderous mothers by examining their representation in the journalistic and literary discourses of the newspaper *Gil Blas* from 1879 to 1900. Due to the wide variety of genres published in the paper's columns – these include transcripts of court proceedings,

---

[1] "Encore un infanticide", *Gil Blas,* 16 Dec. 1879, p. 2.

[2] "Toujours les infanticides", *Gil Blas*, 17 Dec. 1879, p. 3.

[3] Dr. J. Socquet, *Contribution à l'étude statistique de la criminalité en France de 1826 à 1880*, Paris, Asselin et Cie, 1884, p. 85.

[4] J. Ciseaux, "Journaux et revues", *Gil Blas,* 20 Aug. 1882, p. 3.

[5] J. Socquet, *op. cit.*, p. iv.

short narratives, editorials, and crime reports – it provides an excellent snapshot of the ways in which the phenomenon of infanticide permeated the discourse of the public sphere and exposed the problems posed by modernity and its "discontents".

*

Traditionally, the representation of the murderous mother cast her outside the realm of the human. According to this current of thought, the maternal instinct constituted the most essential element of a woman's identity. A resistance to this impetus for procreation either through the use of prophylactics, which thwarted the biological process, or, even worse, by eliminating one's offspring postpartum raised troubling ontological questions. Uncoupled from malevolent intent (*animus nocendi*), a simple lack of children was clearly not an offense subject to prosecution. Nonetheless, for those outside of religious orders, it appeared at the very least to be a crime against nature. Honoré de Balzac's character Madame de Macumer expresses an idea not uncommon at the time when she says : "Une femme sans enfant est une monstruosité; nous ne sommes faites que pour être mères" [6]. Similarly, it is not coincidental that when Barbey d'Aurevilly compiles his feminine "traité de tératologie" [7], *Les Diaboliques*, in addition to a mother guilty of a classic infanticide [8], he includes Hauteclaire Stassin from "Le Bonheur dans le crime", who refuses to have children in order to better pursue pleasure with her lover. In her own words, "les enfants (...) sont bons pour les femmes malheureuses" [9].

The language of some reports in the *Gil Blas* illustrates the continued correlation between monstrosity and the childless woman or murderous mother. Among the parade of atrocities printed in the journal, there are reports of infants found decapitated [10], murdered with hot irons [11], or even fed to pigs [12]. Due to the necessity of concealing their crimes, desperate women often dismembered the bodies before dumping them in toilettes [13] or even burning them [14]. In one particularly bizarre account, a servant named Jeanne Buchet reportedly enclosed her child's corpse in a trunk and traveled throughout France and America for seventeen months before authorities discovered the contents of the container [15]. In these extreme cases, reporters at times use the expression "mère dénaturée" [16], a qualifier which touched directly on the problem of identity posed by infanticide. To be a "denatured" woman suggested the absence of

---

[6] H. de Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées*, *La Comédie humaine*, ed. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1976-8, t. i, p. 346.

[7] B. d'Aurevilly, "Le Bonheur dans le crime", *Les Diaboliques*, ed. J. Petit, Paris, Gallimard, 1966, t. ii, p. 125.

[8] See Tremblay de Stasseville from "Le Dessous de cartes d'une partie de whist", *op. cit.*, p. 128-171.

[9] B. d'Aurevilly, "Le Bonheur dans le crime", *op. cit.*, p. 127.

[10] "Horrible infanticide", *Gil Blas*, 20 Apr. 1899, p. 3.

[11] "Le drame du Chesnay", *Gil Blas,* 12 Dec. 1887, p. 3.

[12] "Faits divers", *Gil Blas,* 31 Oct. 1899, p. 3.

[13] "Tour du monde", *Gil Blas,* 19 Feb. 1892, p. 3.

[14] "Le Tour du monde", *Gil Blas,* 20 Jan. 1884, p. 3.

[15] "Cadavre voyageur", *Gil Blas,* 14 Mar. 1891, p. 3.

[16] "L'infanticide de la rue de Provence", *Gil Blas*, 19 Jul. 1884, p. 3.

any maternal instinct, manifested either by passive indifference or active aggression toward one's own children. In its nineteenth-century usage, it connoted a dehumanized character that called to mind the most grotesque qualities. Implicitly, the term also reinforced negatively the identification of female identity with the vocation of child-rearing as it assumed the primacy of the maternal instinct. In a reassuring way, to isolate a select group and label it as outside of an otherwise intact nature, allowed for the basic ontology of the mother figure to be preserved.

The sensationalized stories of violence inflicted on newborns by "denatured" women lent themselves well to political appropriation. Drawing a correlation between the increased reports of infanticides and the new Republican regime suggested that the spread of democracy resulted in moral decadence. Infanticide also challenged axiomatic conceptions of human identity. One doctor writing in 1878 summarized the dilemma succinctly : "On s'est souvent demandé, comment il pouvait se faire qu'une mère fût assez dénaturée pour abandonner son enfant, alors que l'animal le plus faible met toute son intelligence, toute son adresse à protéger ses petits contre le danger, et déploie au besoin pour les défendre un courage inouï" [17]. With the tenuous line between humanity and animality increasingly blurred, some saw in infanticide the justification of a systematic misanthropy, grounded in the essential callousness of human mothers toward their own progeny. In an article written to defend Naturalism, for instance, the author Guy de Maupassant argued that, without the penal code, the occurrences of infanticide would skyrocket :

> Tous les jours des infanticides, tous les jours des petits êtres trouvés au coin des bornes, au fond des fleuves, le long des fossés, dans les égouts et dans ces réservoirs souterrains que dessèchent ces pompiers de la nuit que je n'ose pas nommer par peur d'être traité de naturaliste. Et les magistrats affirment avec raison qu'on ne découvre pas *deux* de ces *crimes* sur *dix* commis. Or, une loi terrible les punit. Supprimez cette loi et laissez la femme livrée au seul amour maternel et vous aurez bientôt un tel massacre de nouveau-nés que l'humanité disparaîtra [18].

Beyond its obvious intention to provoke, Maupassant's statement touched on the troubling implications for the coherence of human identity posed by the issue of infanticide. Against such dissuasive consequences, how could so many women throughout France muster the willpower to kill their own children? With the influence of Christian thought waning, it appeared increasingly difficult to anchor an understanding of human identity to any solid principles. Even maternal love, a basic concept of evolutionary biology, appeared to have limited value faced with the bodies of newborns piling up daily in Parisian gutters.

*

To classify systematically mothers who kill as monsters was as incongruous as it was reductive. Moreover, the large number of incidents precluded any attempt to isolate the practice of infanticide to a small group of social deviants. Instead of demonizing the accused young women, it became much more common to view them

---

[17] Dr Marjolin, "Rapport de M. le Dr Marjolin", *Du Rétablissement des tours*, Paris, G. Masson, 1878, p. 3.

[18] G. de Maupassant, "Notes d'un démolisseur", *Gil Blas*, 17 May 1882, p. 1.

as products of a broken social system. For a mother to murder her own children was indicative of a profound cultural malady of which infanticide was just one symptom among many. If there arose a sense of urgency during the Third Republic to address this issue, it did not result simply from the philosophical problems of identity that it raised. Fears of depopulation also motivated government officials to take action. Following the Franco-Prussian war, a paranoia caused by the stagnation of the birth rate gripped the country's intellectual class. An armed conflict with Germany was always on the horizon, and, in the government's eyes, a shrinking citizenry equaled a weakened military. The stakes were high. As one contemporary commentator asked : "Cet affaiblissement n'est-il pas le plus grand obstacle à notre industrie, à notre expansion coloniale? " [19]. The census of 1891 exacerbated fears even further by providing quantitative proof that France's population growth paled in comparison to that of Germany [20]. In actuality, a variety of factors contributed to the inertia, including rising rates of education, increased urbanization and other demographic shifts. The sensationalized reports of infanticide, however, gripped the nation's imagination and lent themselves well to hasty correlations. In 1893, one report concluded simply that "la dépopulation (...) a, pour première cause, l'abandon des filles-mères, et les infanticides qui en sont très souvent la conséquence" [21].

With so much at stake, the problem of infanticide called for the reform of the social inequalities suffered by many women. First, it became standard fare to link the hypocritical bourgeois moral order to the precarity of young women. The "problème social de la femme" [22] stemmed from economic disparity. Only the wealthy elite had the financial resources necessary to sustain a legitimate family. For France's working poor, even if an appropriate match could be found, acquiring the funds to pay for a marriage proved nearly impossible. Moreover, raising a child often meant losing any possibility of future employment. For this reason, it was young female servants who appeared most often in the columns of the accused. According to a familiar narrative, a housemaid gets pregnant, often at the hands of her employer or his family. Desperate to retain her position, she devises various strategies to conceal her state. When she gives birth, she feigns an illness for several hours, suffocates the infant to conceal its cries, and finally disposes of the body before returning to work. The incredible willpower of these women who were able to go through the pain and exhaustion of childbirth and return to work later that same day struck authors with the sheer desperation of the unskilled servant's position. The Belgian novelist Camille Lemonnier dramatized this scenario for the readers of the *Gil Blas* in "La Tête de mort". His character Brigitte gives birth in the middle of the night, suffocates the newborn, and then immediately prepares breakfast for her employers [23]. Lemonnier focuses especially on the psychological turmoil experienced by the mother, who

[19] E. Monin, "Propos du docteur: la natalité française", *Gil Blas,* 17 Aug. 1886, p. 2.

[20] R. Fuchs, *Poor and Pregnant in Paris*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1992, p. 60-1.

[21] "La Prévention de l'infanticide", *Gil Blas,* 4 Jun. 1893, p. 2.

[22] H. Fouquier (Colombine), "Chronique", *Gil Blas*, 17 Mar. 1884, p. 1.

[23] C. Lemonnier, "La Tête de mort", *Gil Blas*, 11 Dec. 1889, p. 1-2.

appears to lose her mind. She lives and cares for the corpse as it goes through the process of decomposition and mummification and eventually wastes away herself.

Of course, infanticide was not exclusively a lower-class problem. If affluent women did not have to fear financial instability, shame and social marginalization presented constant risks. Guy de Maupassant's violent tale "L'Enfant" provided a vivid account of the desperate lengths to which a woman would go to preserve the appearances of bourgeois morality. In the work, two interlocutors, a liberal doctor and an indignant baroness, discuss the problem of abortion. Flouting the platitudes of bourgeois morality, the physician turns his judgment toward the prudery of French society: "Quelle honte pour l'humanité d'avoir établi une pareille morale et fait un crime de l'embrassement libre de deux êtres! " [24]. To express his position, he tells the disturbing story of Mme Hélène, a bourgeois woman with an abnormally active sexual life. At one point, she has an affair with a gardener who eventually impregnates her, putting at risk her honor and that of her family. Desperate to maintain a moral façade, she attempts in every way possible to have a miscarriage. When the horseback rides, herbal teas and hot baths fail to have their effect, she turns to the most extreme measures :

> Alors, exaspérée de haine contre cet embryon inconnu et redoutable, le voulant arracher, et tuer enfin, le voulant tenir en ses mains, étrangler et jeter au loin, elle pressa la place où remuait cette larve et d'un seul coup de la lame aiguë elle se fendit le ventre. Oh! elle opéra, certes, très vite et très bien, car elle le saisit, cet ennemi qu'elle n'avait pu encore atteindre. Elle le prit par une jambe, l'arracha d'elle et le voulut lancer dans la cendre du foyer. Mais il tenait par des liens qu'elle n'avait pu trancher, et, avant qu'elle eût compris peut-être ce qui lui restait à faire pour se séparer de lui, elle tomba inanimée sur l'enfant noyé dans un flot de sang [25].

This remarkably grotesque conclusion highlighted the incredible social pressure placed on unmarried women to conceal their illegitimate children. Although Mme Hélène had nothing inherently monstrous in her nature, faced with the possibility of dishonoring her family, her actions revealed an almost inconceivable capacity for violence that left the baroness speechless. When the doctor concludes his story with the question "Fut-elle bien coupable, madame ? " she has no response: "Le médecin se tut et attendit. La baronne ne répondit pas" [26]. With the threat of moral condemnation from a hypocritical society, the fetus, the product of natural love, became the primary enemy.

Whereas at one time the mother who killed her children was inevitably labeled a monster, by the end of the century, it became increasingly common to present her as a victim of "la tartufferie des honnêtes gens" [27]. Working from the basic assumption that "la misère et la honte" [28] drove many young women to commit infanticide, several concrete solutions were proposed to deal with the problem. First, many progressive

---

[24] G. de Maupassant, "L'Enfant", *Gil Blas*, 18 Sep. 1883, p. 1.
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*
[27] H. Fouquier (Colombine), "La Rançon de l'amour", *Gil Blas*, 8 Dec. 1896, p. 1.
[28] J. Ciseaux, "Journaux et revues", *Gil Blas*, 5 Oct. 1881, p. 2.

thinkers advocated reopening the foundling hospitals that had historically accepted children without releasing the identity of the mother. This issue was generally broached under the heading "le rétablissement des tours". The "tour", best translated here as "turret", was a rotating cylinder into which a mother could place her child anonymously. By metonymy, it had come to signify the foundling home itself. In 1811, Napoleon Bonaparte expanded these institutions into every department. Expenses, however, had led to their progressive closure over the following decades, which some believed correlated directly with the spike in the number of reported infanticides over the same period [29]. When reporting the discovery of a dead newborn, journalists at the *Gil Blas* often urged taking the reform of the foundling home system seriously [30]. Only the kind of complete anonymity provided by the "tours" could address, it was thought, the problem of public shame that drove so many women to commit desperate acts.

Second, there was a backlash against the one-dimensional focus on the responsibility of the mother. Even though "les accusés d'infanticide [étaient] en presque totalité des femmes" [31], it was clear that they did not bear sole responsibility. In 1882, the journalist Jeanne Thilda deplored the countless "crimes de l'amour" reported in the journal : "La Loi ne protège pas les filles de France" [32]. She denounced the tendency to disregard completely the role of the father in the creation of the baby. Others echoed her judgment and mocked the court's selective attention to detail. For instance, in 1883, a press review related the tragic, yet all-too-familiar case of a girl referred to simply as "la fille Henry". Like many of those accused of infanticide, at the time of her arrest she was working in abject poverty and faced the prospect of raising her child alone. The reporter mocks the court's elliptical description "devenue enceinte dans le courant de 1882", which completely ignored the role of the father as if her pregnancy had occurred spontaneously [33].

At stake was more than just the hypocritical sexual politics that tended to glorify the exploits of men while branding sexually active women as perverse. According to the law, woman outside of legitimate relationships had no legal right to attempt to establish paternity, allegedly because it led to financial speculation [34]. Without DNA testing, evidence was limited to the claims made by the mother. A number of writers demanded that women be granted the legal channels necessary to force the father to assume his responsibilities toward his children. The prolific author and novelist Louis Ulbach took to the pages of the *Gil Blas* to affirm that the right to "prouver la paternité" would result in "moins d'infanticides" and possibly even "moins de séductions" [35]. Some politicians also joined the movement. The poet-cum-politician

[29] See A. Aubert, "La Moralité du rétablissement des tours", *Gil Blas*, 23 Nov. 1881, p. 3.
[30] See "Un Nouvel infanticide", *Gil Blas*, 19 Dec. 1879, p. 3.
[31] J. Socquet, *op. cit.*, p. 38.
[32] J. Thilda, "Les Ensorcelées de l'amour", *Gil Blas*, 31 Aug. 1882, p. 1.
[33] J. Ciseaux, "Journaux et revues", *Gil Blas*, 19 Aug. 1883, p. 3.
[34] J. Ciseaux, "Journaux et revues", *Gil Blas*, 3 Aug. 1883, p. 3.
[35] L. Ulbach, "L'Indignité des mères", *Gil Blas*, 9 Jan. 1886, p. 2.

Gustave Rivet championed the cause in parliament and published a book in 1890 in which he enumerated his arguments in favor of establishing paternity [36].

Finally, short of passing new legislation, there was a push toward leniency for victimized women whose circumstances pushed them to have recourse to the practice of infanticide. To a certain extent, this empathy was part and parcel of the celebration of pity that characterized late nineteenth-century thought. Writers focused on pity as a potential moral and social glue that would bind together the seemingly incompatible realms of reason and sentiment [37]. To cite a literary example, stories like H. Buch's "Histoire de village" humanized the perpetrator of infanticide by emphasizing the tragic chain of events leading up to the crime. Following a typical pastoral plot, Marie is an energetic country girl who works hard and runs through fields barefoot. Her beauty attracts suitors and eventually leads to a tryst in the hay with a local stable boy. A series of ellipses truncate the end of the story, which ends with a harsh reality: "Environ un an après, la cour d'assises du chef-lieu condamnait Marie à cinq ans de travaux forcés pour infanticide" [38]. The narrative suggested that even the most innocent forms of love could have disastrous results. Moreover, it presented the tragic contradiction between basic biological impulses and the social restrictions that perverted their results.

Guy de Maupassant chooses an even more explicit route by setting his second tale of infanticide entitled "Rosalie Prudent" directly in the courtroom. Filling the standard role of the hypocritical bourgeois, her employers are described as being completely devoid of passion and ready to try and convict the servant Rosalie Prudent, despite the fact that it was their nephew who had impregnated her: "Ils auraient voulu la voir guillotiner tout de suite, sans jugement, et ils l'accablaient de dépositions haineuses devenues dans leur bouche des accusations" [39]. As the narrator described the court proceedings, the reader learns that she had done everything to prepare for her child, including making clothes and looking for a second job as she anticipated that the Varambot family would fire her after discovering her impropriety. Unexpectedly, however, she gave birth to twins and, knowing she could not support two children with her servant wages, she suffocated and buried them on her employers' property. By the end of Rosalie's deposition, the flood of tears punctuating her testimony crescendos and invades the entire courtroom : "La moitié des jurés se mouchaient coup sur coup pour ne point pleurer. Des femmes sanglotaient dans l'assistance" [40]. With the pathos for the exploited girl at its apex, the story ends with the simple comment "[l]a fille Rosalie Prudent fut acquittée" [41].

The will for pity exemplified in these two literary texts had a quantifiable effect. In 1860, juries acquitted about 30% of women put on trial for infanticide. By the first

---

[36] See G. Rivet, *La Recherche de la paternité*, Paris, Maurice Dreyfous, 1890.

[37] See S. Gonzalo Jr., *Pity in Fin-de-siècle French Culture,* Westport, ct, Praeger, 2004, p. 44-5.

[38] H. Buch, "Histoire de village", *Gil Blas*, 15 Aug. 1882, p. 2.

[39] G. de Maupassant, "Rosalie Prudent", *Gil Blas*, 2 Mar. 1886, p. 1.

[40] *Ibid.*

[41] *Ibid.*

decade of the twentieth century that number nearly doubled to 58.3% [42]. In cases where the jury found the defendant guilty, they almost always granted extenuating circumstances, neglecting to enforce the death penalty required by the penal code. In fact, if the French parliament removed infanticide from the list of capital offenses in 1901, it is precisely because the rate of acquittal was so high [43]. From a source of revulsion, the murderous mother has become an object of empathy and an example of the ills of inequality.

There was an insidious tendency, however, to transform an instance of fortitude into another symptom of weakness. Presented as a conscious choice necessitated by awful circumstances, infanticide testified to the incredible mettle of women forced to make difficult decisions. The mother was thus legally responsible for her actions regardless of the hardship she may have faced. While arguing for leniency, however, some writers sought to exculpate the accused completely and in the process questioned the mother's agency. Listing "infanticide" among other shockingly common crimes, the doctor Ernest Monin, who wrote a regular column for the *Gil Blas,* asserted that women acted under the influence of a mob mentality : "L'infanticide et l'avortement, l'incinération et le dépeçage criminels ont marqué dans les annales judiciaires de ces dernières années avec une telle intensité (...) qu'il est difficile de n'y point voir l'action toute-puissante de la contagion nerveuse" [44]. At its simplest, the notion of "contagion" in criminology simply suggested the possibility of copycat crimes. With the qualifier "nerveuse" however, it called to mind the theory of hysteria, which had labeled any non-normative female behavior as pathological.

Another doctor, Paul Moreau, took this line of thought even farther and applied it exclusively to infanticide. In an article from January 1881, he argued that the pain and hormonal changes experienced during childbirth deprived the mother of full self-control, leaving her "liberté morale" either "très affaiblie" or even "annihilée" [45]. Mothers who kill their own children, he claims, are often acting under the influence of an "impulsion irrésistible" [46] and do not bear complete responsibility for their actions. Ostensibly Moreau intended to defend mothers and advocate for lenient sentences for those convicted of infanticide. His theory, however, mobilized the very notions of female irrationality and weakness that had been used for decades to justify gender inequality. By essentially arguing for temporary postpartum insanity, he casts doubt on the capacity for any mother to make rational decisions. Under the guise of a defense, this insidious form of misogyny stripped women of any sort of agency.

*

All forms of crime in the Third Republic represented a direct challenge to the authority of the nascent government. Generally considered to be a gendered phenomenon, however, infanticide raised specific issues concerning the rights

---

[42] L. Gruel, *Pardons et châtiments*, Paris, Nathan, 1991, p. 58.

[43] R. Fuchs, *op. cit.*, p. 203.

[44] E. Monin, "La Contagion du meurtre", *Gil Blas*, 24 Jan. 1888, p. 2.

[45] Dr P. Moreau, "De l'infanticide au point de vue de la responsabilité morale", *Annales de gynécologie*, 15 Jan. 1881, Paris, H. Lauwereyns, p. 29.

[46] *Ibid*., p. 32.

of women and elicited a particular set of fears. In the national consciousness of the *fin-de-siècle*, unchecked violence by enraged women evoked the chaos of the march on Versailles from October 1789. In a less distant past, the mythical group of "pétroleuses" who had, according to legend, torched large sections of Paris during the Commune still instilled feelings of terror in government officials. To quell the wave of infanticides was not only a moral imperative. It also touched on a question of national security.

In a real sense, the shock of female violence resulted in substantive discussions of social inequality. The trial of Marie Bière, an abandoned actress who shot her unfaithful suitor, had resulted in Alexandre Dumas, fils's famous pamphlet "Les femmes qui tuent et les femmes qui votent", in which he argued eloquently for women's suffrage. In a similar way, the gruesome nature of infanticide appeared to awaken a generally dormant society that had otherwise little concern for the plight of disadvantaged women. Although a long legacy of misogynistic thought continued to surface in insidious ways, during the *fin-de-siècle* period, infanticide became both a symbol of a society in crisis and an impetus for change.

DEUXIÈME PARTIE

Aspects littéraires francophones

Mère tortionnaire, société tortionnaire
Maternité, virginité et révolte dans *La jeune fille et la mère* de Leïla Marouane

Annick Durand

Dans le chapitre intitulé « Au royaume des mères » qui conclut son ouvrage *La sexualité en Islam*, le philosophe et universitaire tunisien Abdelwahab Bouhdiba note que le rôle de la femme en Islam ne peut être réduit à celui de partenaire érotique et qu'en tant que mère, elle a bien sûr un « formidable pouvoir de libération de la vie »[1]. Il souligne par là le respect accordé à la maternité et son importance, puisque « le statut social de l'épouse arabo-musulmane relève beaucoup plus en définitive de ses maternités que de ses charmes physiques »[2]. Il note même son importance pour un personnage littéraire comme Shéhérazade dans les *Mille et une Nuits*, qui a donné à son maître trois fils en moins de trois ans. Bouhdiba utilise ainsi l'expression de « culte de la maternité »[3] dans le monde arabo-musulman, et cite un *hadîth*[4] très connu qui affirme : « Le paradis est sous le talon des mères ».[5] Tous les commentateurs s'accordent à dire que c'est un *hadîth* « faible » c'est-à-dire illégitime, difficile à attribuer au prophète Mahomet et probablement inventé au cours des siècles, mais sa popularité met en évidence, dans la sagesse populaire, le respect dû aux parents. Comme toute religion monothéiste visant à la préservation de la vie, l'Islam proscrit le meurtre, l'avortement et s'est placé notamment en opposition aux coutumes arabes préislamiques d'infanticide féminin.

---

[1] A. Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, Paris, puf, 1975, p. 262.

[2] *Ibid*., p. 264.

[3] *Ibid*, p. 266.

[4] Un *hadîth* est une « communication orale du prophète Mahomet ; *p. ext.* recueil qui comprend l'ensemble des traditions relatives aux actes et aux paroles du Prophète et de ses compagnons », *Ortolan*, http://www.cnrtl.fr/definition/hadîth.

[5] A. Bouhdiba, *op. cit.*, p. 266.

Au delà de ces sentiments positifs de respect et d'ordre social, cette maternité en quelque sorte « sacralisée » peut facilement devenir dogme et donc impliquer le rejet violent de tout comportement déviant, hors des traditions religieuses et sociales. Peut-on être femme de façon différente en Islam, ou y a-t-il une seule manière acceptable de vivre sa féminité ? Une mère incarne la tradition familiale féminine, elle la transmet à de nouvelles générations de femmes sous son contrôle et porte la responsabilité de la faire respecter. Dans le roman algérien de Leïla Marouane au cœur de cette étude, *La jeune fille et la mère*, on note dès le début du texte une rébellion chez la jeune fille adolescente, mais aussi des actes de violence et même de torture de la part de la mère. Le comportement de la mère monstrueuse de *La jeune fille et la mère* est la caricature des attentes d'une société arabo-musulmane algérienne qui transmet le contrôle de la sexualité de mère en fille, et exige la soumission la plus stricte aux règles du patriarcat. On peut parler d'une mère monstrueuse, car elle applique à leur paroxysme les règles de la société qui l'entoure.

La jeune fille et la mère, le roman que Leïla Marouane publie à Paris en 2005, se déroule au cours des années soixante-dix, dans une Algérie contemporaine postindépendance, et met en scène une mère, et sa fille – enfant puis adolescente. Ce cadre implique des références précises à l'histoire coloniale et postcoloniale de la France et de l'Algérie ; ainsi, la présence française sur le sol algérien débute en 1830, dès le début de la constitution des empires coloniaux européens, et se termine par la guerre d'Algérie qui déchire les deux nations pendant huit ans, de 1954 à 1962, et crée des traumatismes profonds de part et d'autre de la Méditerranée. La nation algérienne indépendante est socialiste, car fondée sur des principes anticolonialistes et anticapitalistes [6] ; le Front de libération nationale (FLN), parti unique au pouvoir de 1962 à la révision constitutionnelle de 1989, tient sa légitimité de sa participation à la lutte de libération nationale, et assoit son pouvoir sur le populisme qui « a forgé l'image d'un peuple uni, sans intérêts divergents en son sein… » [7]. Selon l'analyse du sociologue Lahouari Addi,

> [e]n se posant, à l'indépendance, comme l'incarnation du peuple, le pouvoir a utilisé l'idéologie populiste lors de son indépendance en 1962, ce qui a permis, d'une part, d'éviter la sanction du suffrage universel et, d'autre part, de faire taire toute opposition qui se présenterait comme alternative [8].

Ce discours démagogique du pouvoir algérien promet des jours d'égalité sociale et de bonheur à tous ceux et celles qui ont combattu pour la patrie dans la guerre de libération nationale.

En créant le personnage de la mère dans *La jeune fille et la mère*, Leïla Marouane nous donne un exemple des femmes qui ont cru en cette utopie égalitariste socialiste du président Houari Boumediene, ce que Lahouari Addi appelle « l'utopie du FLN » [9]. Dès les années soixante-dix qui servent de cadre au livre, ce même personnage,

---

[6] L. Addi, *L'Algérie et la démocratie. Pouvoir et crise du politique dans l'Algérie contemporaine*, Paris, Editions La Découverte, 1994, p. 98.

[7] *Ibid*.

[8] *Ibid*., p. 99.

[9] *Ibid*., p. 112.

tout comme sa fille qui est la narratrice du récit, a bien compris que ces promesses étaient vides et que le quotidien des femmes n'est pas plus révolutionnaire que la société qui les entoure. La société patriarcale musulmane est bien en place dans cette Algérie postindépendance que Leïla Marouane décrit, et elle nous parle de grossesses à répétition, de répudiation et de polygamie, thèmes traditionnels millénaires des femmes dans les pays musulmans. Le cadre du roman se place ainsi en contradiction avec une vision politiquement correcte du socialisme algérien, et dépeint le quotidien d'une petite ville algérienne des années soixante-dix comme la vie dans une société que la révolution n'a jamais remise en question. La mère, dans son désarroi, incarne cette société face à sa fille qui veut se définir en tant que femme hors de tous les repères du patriarcat musulman. Leïla Marouane dénonce clairement une société qui a appris à détruire, à torturer ses femmes avec bonne conscience, et un pays qui a renoncé aux idéaux d'égalité qui ont présidé à son indépendance.

Dans un premier temps, cette étude vise à situer le roman de Leïla Marouane, *La jeune fille et la mère*, dans l'écriture algérienne post-années quatre-vingt-dix ; les traumatismes de la guerre civile ont été de formidables détonateurs chez beaucoup d'intellectuels qui ont alors dû utiliser le français, la langue du colonisateur, comme vecteur de leur message de révolte contre l'islamisme, et s'exiler en Occident, alors que l'utopie algérienne s'est muée en tragédie trente ans après l'indépendance. Dans un second temps, à travers cette mère tortionnaire dont Leïla Marouane fait le portrait, ce texte démontre que l'auteur dénonce la société algérienne misogyne qui n'a pas su renoncer aux coutumes ancestrales, prive ses femmes de leur identité et de leurs droits. Marouane se pose en héritière du féminisme de Simone de Beauvoir qui dénonce le mythe de *la maternité :* « On répète à la femme depuis son enfance qu'elle est faite pour engendrer et on lui chante la splendeur de la maternité ; les inconvénients de sa condition – règles, maladies, etc. –, l'ennui des tâches ménagères, tout est justifié par ce merveilleux privilège qu'elle détient de mettre des enfants au monde »[10], quand elle parle elle aussi des traditions hypocrites, de la violence, du mariage précoce forcé qui régissent la vie quotidienne des femmes et des filles. En 1949, dans *Le deuxième sexe*, Beauvoir dénonçait sans ambiguïté l'état d'infériorité de la femme en Islam en écrivant : « La Musulmane voilée et enfermée est encore aujourd'hui dans la plupart des couches de la société une sorte d'esclave »[11] et des féministes algériennes telles Wassyla Tamzali, en héritières du féminisme beauvoirien, ont demandé récemment de « reprendre le fil de la Révolution algérienne et faire réentendre les voix progressistes qui nous accompagnèrent »[12] – une révolution féministe dans une société sclérosée.

L'indépendance de l'Algérie en 1962 devait apporter la concrétisation des idéaux anticapitalistes et anticolonialistes qui avaient présidé aux huit ans de lutte armée contre la France, une guerre soutenue par des intellectuels comme Kateb Yacine, Rachid Boudjedra et Assia Djebar qui se sont engagés et ont écrit leur engagement en français. Comme le souligne Dominique D. Fisher, écrire en français dans la

---

[10] S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1964, ii, p. 299-300.

[11] *Ibid*., i, p. 141.

[12] W. Tamzali, « A l'ombre de Simone de Beauvoir et de Djamila Boupacha », *Les Temps Modernes*, 654, 3/2009, p. 43-49, www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2009-3-page-43.htm.

langue du colonisateur imposée depuis 1830 « reste avant tout une arme de combat contre le pouvoir colonial »[13] pour les écrivains qui l'utilisent à cette époque de lutte patriotique. Il faudra à ces mêmes écrivains justifier leur choix linguistique par la suite, dans les années soixante-dix, alors que la nation algérienne tente de se construire en pays arabophone et musulman, niant ainsi l'existence de ses citoyens berbères ou chrétiens. Assia Djebar parle de son paradoxe linguistique de colonisée dans « Le discours de Francfort » qu'elle a lu à la réception du prix des Editeurs et Libraires allemands, prix de la Paix, en 2000 : « J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle »[14]. Djebar, comme Kateb Yacine et Rachid Boudjedra, font tous trois partie de cette génération qui a trouvé « ses lettres de légitimation dans la fameuse période 1954-1962 »[15], et ils ont assisté également à ce que l'historien Benjamin Stora appelle l'édification de « l'histoire officielle » du pays[16]. Comme toute construction intellectuelle, cela implique beaucoup de censure et d'omission, et Stora note que « [l]es émeutes d'octobre 1988 mettant fin au système du parti unique, puis la terrible guerre civile qui plonge l'Algérie dans une tragédie faisant plus de 120 000 morts, enfin les émeutes en Kabylie de mai-juin 2001, ont bousculé bien des certitudes, libéré des paroles »[17]. Avec la fin de la « mémoire unanimiste »[18] ou l'amnésie historique, nous voyons donc l'écriture d'une autre histoire algérienne, qui inclut tous les participants à la lutte de libération nationale. Cette libération de la parole ouvre la porte, comme l'écrit Djebar, à une écriture d'urgence qui visera souvent à faire connaître ce qui se passe en Algérie, ce qui est tu par les médias officiels, et se fera donc en français :

> L'écriture à laquelle je me vouais dans ce malheur algérien, est-ce l'alarme, est-ce l'appel au secours (au secours de vous-même) ? Elle est le dialogue suspendu avec l'ami sur lequel est tombée la hache, dans la tête de qui a sonné la balle, tandis que vous, vous survivez, tandis que vous, vous questionnez sur les tout petits détails, juste avant que celui ou celle que vous avez connu soit pétrifié en victime, en cadavre, en silence[19] !

A ce sujet, on peut bien bien sûr se demander, comme l'a fait le critique littéraire Dominique Fisher, s'il s'agit d'une littérature de témoignage ou de propagande anti-islamiste[20], mais on peut considérer que cela traduit avant tout un désir d'expression après deux décennies de musellement étatique.

---

[13] D. D. Fisher, *Ecrire l'urgence. Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9.

[14] A. Djebar, « Le discours de Francfort », *Etudes*, 395, 9/2001, p. 235-246, www.cairn.info/revue-etudes-2001-9-page-235.htm.

[15] Expression de Benjamin Stora dans « Algérie : les retours de la guerre d'indépendance », *Modern & Contemporary France*, 10/4, 2002, p. 464.

[16] *Ibid*., p. 461.

[17] *Ibid*., p. 462.

[18] *Ibid*.

[19] A. Djebar, *loc. cit*, p. 238.

[20] D. D. Fisher, *op. cit.*, p. 15.

Quand l'universitaire Hafid Gafaïti parle de l'Algérie, il décrit sa patrie comme « an authoritarian state based on a bastard mixture of state capitalism and Muslim and local archaic, patriarchal traditions »[21] et démontre dans son analyse que les idéaux de la révolution ont été récupérés par le régime autocratique « socialiste » mis en place par Houari Boumediene lors du coup d'Etat de 1965. Hafid Gafaïti est lui-même caractéristique de la diaspora intellectuelle algérienne post-années quatre-vingt-dix qui s'est constituée autour de diverses universités en France et en Amérique du nord ; il est aussi l'auteur de nombreuses réflexions sur cette diaspora et sur les auteurs francophones algériens qui écrivent aujourd'hui. Tout comme Gafaïti, Leïla Marouane dénonce le pseudo-socialisme de la société traditionnelle où évolue Djamila, la protagoniste de *La jeune fille et la mère*, et donne ainsi ce cadre à son roman : « C'était il y a un peu moins de trente ans. La guerre froide à son comble, le socialisme démocratique et populaire battait son plein, les révolutions agraire, industrielle et culturelle ravageaient le pays et les têtes »[22]. Le contraste est énorme entre les révolutions extérieures et les traditions immémoriales qui régentent l'oasis où vit la jeune fille, « une ville de notables, au nom évocateur de sucre et de loukoum » (p. 33). Cette remise en question des crédos de l'indépendance, on la retrouve souvent chez les écrivains algériens qui ont dû s'exiler au moment de la guerre civile des années quatre-vingt-dix, « la décennie noire »[23]. L'expatriation en France nécessitée par les menaces islamistes leur a permis de s'affranchir de la censure étatique algérienne[24], et surtout d'un devoir moral de soutenir l'idéologie officielle du FLN, le parti unique au pouvoir. Comme l'écrit Gafaïti, sous le règne du FLN, « they would be asked to complete the task initiated by the war of liberation, in other words to generate a discourse that furthered the goal of creating an anti-imperialist national identity and the project of creating a socialist society »[25], et cela en arabe plutôt qu'en français. Au moment où l'Etat ne protège plus ses citoyens face aux déchaînements intégristes, on voit les intellectuels se désolidariser et enfin s'exprimer en toute liberté. Journaliste au quotidien algérien *Horizons* et au journal *El Watan*, Leïla Marouane est la cible de menaces. En 1989, elle échappe de peu à la mort à Alger et finit par s'exiler à Paris en mai 1990. Lors d'un entretien de 2007 avec Rémi Yacine, Marouane déclare : « je pense que si j'étais restée en Algérie, vu le thème de mes écrits et le « délit d'opinion » toujours en vigueur, l'idée de publier ne m'aurait même pas effleuré l'esprit. Lâcheté ou instinct de survie »[26]. Elle fait donc partie de ces intellectuels algériens contraints de quitter leur pays suite aux menaces islamistes ; cet exil lui permet ainsi de dépeindre loin de toute censure et autocensure l'Algérie des années soixante-dix qui est la toile de fond de son roman *La jeune fille et*

---

[21] H. Gafaïti, « Between God and the President : Literature and Censorship in North Africa », *Diacritics*, 27/2, 1997, p. 70.

[22] L. Marouane, *La jeune fille et la mère*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 25. Dans la suite du texte, les numéros de page qui figurent entre parenthèses renvoient à ce roman.

[23] Rémi Yacine du journal *El Watan*, dans son entretien avec Leila Marouane de 2007, appelle aussi cette période les « années de sang ».

[24] H. Gafaïti, *loc. cit.*, p. 65.

[25] *Ibid*., p. 64.

[26] R. Yacine, « Leïla Marouane : sans chaînes ni maître », *El Watan*, 13 août 2007.

la mère. Leïla Marouane fait dans ce roman la critique directe des conventions d'une société dont elle rejette les valeurs.

Avec la montée de l'islamisme en Algérie et du Front islamique du salut (FIS) dans les années quatre-vingt-dix, « [d]e nombreuses femmes algériennes se sont lancées dans l'aventure de l'écriture, à partir du conflit qui déchire leur pays. Leur récit offre par le biais de l'autobiographie ou du roman, les moyens de pénétrer plus avant dans la tragédie »[27], ainsi que le souligne Benjamin Stora dans *La guerre invisible, Algérie, années 90*. En d'autres termes, une situation exceptionnelle, le contexte tragique de la guerre civile algérienne, a poussé des femmes à prendre la plume, et Christiane Achour précisera le terme « d'urgence » qu'on utilise pour la production littéraire de cette époque : « Il ne s'agit pas d'écriture bâclée, élaborée dans la superficialité. Urgence, c'est l'obligation où se trouve l'Algérienne de dire et de témoigner »[28]. On ne peut pas réduire la fiction de ces écrivaines, et plus particulièrement ici de Leïla Marouane, à une littérature de témoignage, bien que son engagement sartrien[29] et son sens du devoir face à l'urgence l'aient poussée (et c'est le cas pour des écrivains masculins aussi) à parler de la condition féminine en Algérie. Hafid Gafaïti, dans la première partie de son étude *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni* (2005), pose précisément la question de la place du roman maghrébin dans cette littérature de l'urgence et conclut :

> Si, du fait de la censure systématique qui frappe les sciences sociales, humaines et tout le champ idéologique et culturel, d'une certaine façon, les romanciers sont les vrais sociologues et historiens d'un pays comme l'Algérie. Mais, bien entendu, à la suite de l'illustre Claude Simon, il faut souligner que les romanciers ont autre chose à faire que d'analyser la société comme le font les sociologues et d'écrire l'Histoire comme le font les historiens[30].

Comme Derrida[31], Gafaïti parle « de la littérature en termes de supplément d'âme, c'est-à-dire une tentative de dire, d'écrire l'histoire d'un individu, d'un peuple et d'un pays qui va au-delà de l'événementiel pour en explorer les profondeurs »[32]. Il pose ainsi la question de l'écriture de témoignage après l'ineffable – que ce soit l'Holocauste d'Elie Wiesel et de Primo Levi, ou la tragédie de la guerre civile algérienne. Gafaïti se penche finalement sur ce qu'il appelle la *diasporisation* de l'écriture algérienne, soulignant par ce néologisme « la dimension dynamique de l'expérience de ces exilés, de ces déplacés et déterritorialisés que sont devenus ou sont en train de devenir aux yeux du monde de nombreux maghrébins »[33]. Cela s'applique à la majorité des

---

[27] B. Stora, *La guerre invisible, Algérie, années 90*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001, p. 99.

[28] Chr. Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1998, p. 47.

[29] Dans son ouvrage de 1948, *Qu'est-ce que la littérature*, Sartre déclare que « [l]a littérature est par essence prise de position » (p. 343) et Marouane, par ses romans, participe à une lutte féministe anti-islamiste.

[30] H. Gafaïti, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.15-16.

[31] J. Derrida, *L'Ecriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

[32] H. Gafaïti, *op. cit.*, p. 16.

[33] *Ibid*., p. 49-50.

écrivains algériens des années quatre-vingt-dix, dont Leïla Marouane exilée à Paris, qui ont dû quitter leur pays pour pouvoir s'exprimer.

Leïla Marouane dit ne pas vouloir témoigner sur la condition des femmes en Algérie mais se poser des questions, elle qui n'est « que romancière et non pas sociologue »[34]. Le roman *La jeune fille et la mère* a des composantes autobiographiques qui caractérisent l'écriture féminine maghrébine des années quatre-vingt-dix[35], et Leïla Marouane, lors d'un entretien dans l'émission littéraire *Sang d'encre* de la Radio télévision suisse, dit clairement que « [l]a dimension autobiographique dans ce livre est très floue et je le revendique comme livre biographique »[36]. Elle ajoute qu'il y a de nombreux aspects de la biographie de sa mère chez la mère tortionnaire de son roman, comme le sobriquet « la Jeanne d'Arc des djebels »[37], son désir d'instruction, tout comme son statut de femme bafouée et constamment menacée de répudiation. Cette mère fictive sans autre nom que « Jeanne d'Arc », ou depuis son mariage « Folcoche » (p. 164)[38], est un pur produit de la révolution algérienne, « la jeune vierge de seize ans » (p. 21) qui a quitté sa famille pour rejoindre la lutte des maquis du FLN. Comme à bien d'autres combattantes, beaucoup lui est promis, à commencer par « la garantie de l'envoyer commencer des études à Damas ou au Caire » (p. 20) mais une fois la guerre terminée, sa vie se solde par un mariage, la dépendance totale à son mari et un ventre de « mère Gigogne » (p. 13). Sa jeunesse rebelle loin de sa famille, le fait d'avoir choisi son propre mari ne valent à la mère que des noms qu'elle égrène avec rancœur : « Femme-qui-n'en-fait-qu'à-sa-tête-La-fugueuse-qui-se-marie-sans-l'accord-de-son-père-La-briseuse-d'avenir-de-ses-sœurs » (p. 13), et sa vie se résume à une série de conflits avec les représentants mêmes du patriarcat – sa famille et son mari. Marouane dénonce le mariage musulman par simple récitation de la *Fatiha*[39] devant un imam ; ce qui permet au père de répudier sa femme en toute impunité, une ou deux fois par an, et de l'épouser à nouveau une fois le conflit passé. Illettrée, la mère est successivement victime de l'administration coloniale française, peu encline à réguler l'éducation des filles « indigènes », et de l'Etat algérien libéré qui montre peu d'empressement à honorer ses engagements envers les combattantes de sa guerre anticolonialiste. Les femmes combattantes, comme le remarquent Assia Djebar[40], historienne de formation, et bien d'autres écrivains algériens, ont été vite oubliées.

---

[34] L. MAROUANE, « La jeune fille et la mère », *Sang d'encre*, RTS, 19 septembre 2005, Télévision, http://www.rts.ch/play/tv/sang-dencre/video/leila-marouane-la-jeune-fille-et-la-mere-et-sophie-dubreuil-sous-le-voile?id=440294.

[35] Voir B. STORA, *op. cit.*, note 27.

[36] L. MAROUANE, « La jeune fille et la mère », *op. cit*.

[37] Un djebel, selon la définition du dictionnaire Larousse, est le « nom donné en Afrique du Nord à des montagnes ».

[38] « Folcoche » (contraction de « folle » et « cochon ») est le nom qu'Hervé Bazin donne à la mère tyrannique de son roman autobiographique, *Vipère au poing* (1948).

[39] Sourate d'ouverture du Coran.

[40] On trouve, dans l'œuvre de Djebar, le personnage récurrent de Zoulikha, une maquisarde martyre de la guerre d'Algérie. Elle apparaît pour la première fois dans son film de 1978, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* puis dans deux romans de cet auteur, *L'amour, la fantasia* (1985), *La Femme sans sépulture* (2002), ainsi que dans sa réflexion sur l'utilisation de la langue française – *Ces voix qui m'assiègent* (1999).

Les idéaux de la mère sont toujours ceux qu'elle avait dans sa jeunesse, à la libération du pays en 1962, mais ils ne sont plus en adéquation avec le monde qui l'entoure une dizaine d'années plus tard ; le père le lui fait remarquer avec force lors de l'une de leurs nombreuses disputes : « Les combattants dont tu parles, vieille folle, ne sont plus. Ils ont été vite remplacés par des transfuges et des traîtres qui se moqueront de toi et de ta révolution » (p. 104). L'Algérie des années soixante-dix que décrit Leïla Marouane a ainsi trahi les utopies de la guerre, et la mère se retrouve démunie face à une société qu'elle voit si peu changer dans les faits – au-delà de la rhétorique socialiste. Elle essaie donc d'éviter à sa fille la vie qu'elle a, celle de femme mariée c'est-à-dire de « dépôt de spermatozoïdes », de « nid à avortons » (p. 24). Les termes que la mère utilise trahissent à la fois sa lucidité et sa colère face à ce qu'elle conçoit comme l'accouplement forcé du mariage, la malédiction du sexe.

Le personnage principal du roman, la jeune fille, s'appelle Djamila (la jolie), et cristallise les espoirs de la mère d'« un avenir de femme sans maître » (p. 37), c'est-à-dire sans mari. Tout à son rejet du mariage et des maternités subies à répétition, la mère illettrée projette sur sa fille aînée tous les rêves dont elle a été privée, faute d'éducation. Elle aime imaginer sa fille en train de faire des études ; elle appelle ça « un destin de future-femme-instruite » (p. 42). La mère voit le salut pour une femme dans le refus de la sexualité et s'érige en gardienne des traditions, en protectrice de la virginité de sa fille adolescente. Dans l'émission littéraire *Sang d'encre* de la Radio télévision suisse, mentionnée précédemment, Marouane souligne que les hommes (père et frères) n'ont pas à agir car dans la société patriarcale maghrébine, la femme/mère assure la protection de l'honneur des hommes[41]. Un des fondements de la famille patriarcale musulmane est la pureté de ses filles, car il est important pour toute société de contrôler ce pouvoir particulier qui est propre aux femmes, celui de la reproduction, et le corps d'une femme représente l'espace de reproduction et le lieu d'inscription du lien généalogique. Dans le roman, la virginité de Djamila est l'écho de la pureté maternelle avant le mariage, comme la sociologue Souad Khodja l'écrit dans son étude *A comme Algériennes* :

> la femme, faisant partie du *haram*, doit faire respecter, obéissant à cette loi de l'honneur de son mari, dont elle apparaît être ici le dépositaire, la femme doit le prouver par sa réserve, sa modération, et en arrivant vierge au mariage. Ceci semble constituer la garantie fondamentale que doit donner toute femme, prouvant par là qu'elle est capable d'autocontrôle et de modération, sachant donc différer ses désirs et résister aux tentations[42].

Le nom de guerre de la mère au maquis du FLN est celui d'une jeune vierge combattante, « Jeanne d'Arc » ; elle est fière d'avoir protégé sa pureté dans un milieu combattant masculin, « elle qui avait vécu avec un bataillon d'hommes sans qu'aucun d'eux pût l'approcher » (p. 42). Naître fille, grandir comme fille dans l'espace public de la ville ou de l'école sont une série de « handicaps » que Djamila doit constamment surmonter depuis l'âge de cinq ans ; elle doit toujours prouver à la société patriarcale dans laquelle elle vit, représentée par la mère, qu'elle est une fille honorable asexuée,

---

[41] L. Marouane, « La jeune fille et la mère », *op. cit*.

[42] S. Khodja, *A comme Algériennes*, Alger, Entreprise nationale du livre, 1991, p. 172.

digne de sa famille. Peu à peu, la lassitude face aux accusations de lubricité, mais aussi sa libido d'adolescente amènent Djamila à se sentir responsable de tout désir mâle autour d'elle et à ne pas le combattre (p. 43), par peur de la violence sexuelle masculine qui mettrait en péril, pense-t-elle, cette précieuse membrane.

De manière obsessionnelle et pratiquement démente, la mère veut s'assurer que, depuis sa toute première enfance, sa fille aînée a préservé son hymen. La jeune Djamila, la narratrice du roman, pour parler de l'arrivée de la puberté, utilise d'expression de « stigmates de la féminité » (p. 41), c'est-à-dire une marque consécutive à une maladie, ou une marque de quelque chose de négatif ; cela en soi démontre combien être femme est une malédiction. Marouane évoque le thème récurrent de l'hymen, dont la mère vérifie sans cesse l'intégrité par ses examens gynécologiques avec une lampe de poche – une torture psychologique et une intrusion physique constante :

> Mais s'il arrivait que je veuille me dérober à l'inspection du fond de mon vagin, qu'elle auscultait avec une loupiotte à piles, pratique qui m'humiliait, me mortifiait, à laquelle je ne m'étais jamais habituée... ma mère hurlait, se déchirait les joues, s'arrachait les cheveux par touffes, prenant Dieu, ses prophètes et les saints de la terre à témoin (p. 15).

La mère, que son devoir de femme musulmane contraint à avoir des rapports sexuels avec le père, reporte en quelque sorte cette violation sexuelle sur sa fille en inspectant son hymen. On peut ainsi établir un parallèle entre ces deux figures féminines, en butte à la violence physique de l'intrusion sexuelle assortie de violences verbales (menaces, etc.) – d'où cette image de viol. Paradoxalement, l'hymen de Djamila est aussi important pour toutes les deux ; il a la fonction ultime de protéger le mariage de la mère, car elle est persuadée que si sa fille aînée est « déshonorée », cela va conduire à sa répudiation définitive – ajoutant à son titre d'épouse indigne, celui de mère indigne. Marouane écrit que c'est « l'objet dont dépendait son honneur. Sa vie » (p. 43).

Dès les premières pages du livre, on a déjà un sentiment de prédestination, de destin tragique, puisqu'on lit que la jeune fille a été surprise dans un jardin public par son père « les seins et les cuisses à l'air » (p. 25) ; on sait que l'interdit a été enfreint et sa virginité mise en péril. La menace d'une punition plane sur tout le récit et on la voit se déployer en deux phases successives – la punition imposée par le père, et la torture physique infligée par la mère. Quand il découvre que Djamila se laisse caresser par un garçon du voisinage au vu de toute la ville, le père décide de donner en mariage sa fille de quatorze ans dans une famille fortunée dont le fils a aussi commis une « faute » – une famille qui doit par conséquent être peu regardante dans cette alliance. A la réputation d'homosexualité du marié correspondrait donc la réputation souillée de la mariée. La mère se rebelle immédiatement ; elle tient aux études, à un destin différent pour sa fille et se rend compte qu'elle serait « une bonniche et une recluse » (p. 95) dans cette famille prospère de la ville. La description qu'elle donne du mari potentiel est tout d'abord méprisante ; c'est « un homme qui n'en était pas un, un garçon qui ne serait jamais un homme, dût-il naître de nouveau, qui ne s'en cachait même pas, à rouler des mécaniques sur le Grand Boulevard, aguichant tout ce qui bouge » (p. 100-101). Dans un deuxième temps, quand elle finit par découvrir le comportement déshonorant de sa fille et aussitôt que le père le connaît, la mère à son tour cherche réparation pour cette

trahison, et sombre dans une démence tortionnaire. Elle veut, en torturant sa fille et en supprimant sa féminité, la tuer en définitive. Selon les termes utilisés par Scharazède Longou dans son étude du roman de Leïla Marouane : « la fille subit les pires sévices de la torture qu'impose le patriarcat et la culture arabo-musulmane allant de coups et blessures à l'effacement de toute forme de féminité (poitrine bandée et tonture des cheveux) »[43]. Quand la révolte de la protagoniste adolescente ne correspond pas à celle programmée par sa mère, en matière de sexualité notamment, les conséquences sont fatales, et la mère devient cette véritable « Folcoche »[44], « transformée en furie, prête à m'effacer de sa vie et de la surface de la terre » (p. 152). La solidarité de ses frères Yassir et Yacine, avec leur formule des *Trois mousquetaires* « Tous pour un et un pour tous », sauvera Djamila de la mort : « Transgressons, dit le brun en levant les yeux vers la fenêtre de la chambre de mes parents. – Qu'avons-nous à perdre ? Ils n'oseront pas toucher à un seul de nos cheveux, à nous » (p. 172). Leur soutien permet à Djamila de refaire miraculeusement surface à l'hôpital, entourée de ses amis notables qui ont convaincu le père de l'envoyer en France chez un oncle – « Tout est bien qui finit bien, disons. Au moins pour l'aînée » (p. 176). Fin magique et rapide.

Leïla Marouane ne dépeint pas un monde féministe manichéen où les femmes se soutiennent entre elles contre un patriarcat maléfique ; il est intéressant de constater que, dans *La jeune fille et la mère*, les femmes sont les bourreaux des femmes – de la mère à la sœur cadette dénonciatrice, en passant par l'infirmière du gynécologue et la sage-femme. Tous ces personnages protègent les valeurs de la famille traditionnelle, à la base même de la nation algérienne sur le point de verser dans l'islamisme. Le patriarcat, et on peut voir en cela la place de la religion comme protectrice de l'ordre établi, doit sa survie au soutien de certaines femmes, et de façon ambiguë, le salut final, à la surprise même de la narratrice, vient des frères (transgressifs), du père (marxiste et peu religieux) et de la puissance colonisatrice omniprésente – la France. La mère tortionnaire représente avant tout les valeurs ancestrales de la société algérienne traditionnelle versant dans la misogynie et incapable de résister aux diktats du patriarcat musulman. Comme l'écrit Scharazède Longou,

> [l]e récit tragique de ces deux personnages féminins est un message poignant sur la femme algérienne qui perpétue malgré elle un système d'enfermement dont elle veut pourtant se défaire. Telle *la mère*, qui malgré ses exploits de guerre retombe dans l'archaïsme patriarcal qui enserre encore fortement les femmes[45].

De vieilles femmes, représentantes d'une société sclérosée, organisent ces mariages précoces que Marouane dénonce ; l'Algérie rurale telle qu'elle est décrite dans le roman accepte la polygamie du mariage musulman en parallèle au mariage déclaré à l'état civil. Les coutumes, les traditions ancestrales ont la vie dure en Algérie, la nation toute nouvelle qui est née en 1962 du colonialisme français, et Leïla Marouane parle ici d'un point qui lui tient à cœur, car elle le mentionne dans

---

[43] S. Longou, « Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine (Maïssa Bey, Malika Mokeddem et Leïla Marouane) », phd diss., University of Iowa, 2009, p. 160.

[44] Voir note 38.

[45] S. Longou, *op. cit.*, p. 162.

toutes ses interviews – le recul du droit des femmes et la régression de la société algérienne suite à l'application du code de la famille de 1984, qui maintient la femme dans un rôle de mineure à vie. La mère veut que sa fille soit libérée de ce carcan de traditions, mais selon des termes jugés « honorables » par cette même société – c'est-à-dire par l'éducation. Sa descente dans la folie, alors qu'elle fait torturer Djamila par ses frères, montre que la mère n'est pas en adéquation avec le traditionalisme de la société où elle vit. Ses hallucinations l'amènent à imaginer Djamila prisonnière du père assimilé à un militaire français, et sauvée par les « camarades de lutte » (p. 170) de la mère. Dans ses hallucinations, la mère maintient une cohérence avec ses valeurs humaines profondes ; elle imagine une nouvelle guerre en totale adéquation avec la guerre d'indépendance, qu'elle a toujours conçue comme un combat pour la liberté de tous – hommes et femmes. L'Algérie, dans le délire de la mère, est donc passée à une nouvelle guerre de libération, cette fois-ci entre les sexes où les traîtres peuvent être les sœurs de Djamila et les alliés ses frères (p. 170) – anticipant en cela l'issue du roman.

Le roman *La jeune fille et la mère* montre qu'au delà des promesses de la guerre de libération nationale, les femmes algériennes se retrouvent, dès les années soixante-dix, c'est-à-dire avant même les dérives intégristes, dans une société dont les valeurs profondément misogynes ne sont pas liées à la doctrine officielle de l'égalitarisme socialiste, mais bien à des valeurs musulmanes traditionnelles. Selon Marouane, l'Islam manipulé par une société patriarcale telle que celle de l'Algérie ne peut qu'aboutir à l'asservissement des femmes :

> what I show in my novels is the shameful misuse of religion to establish domination. In Algeria as in many other countries, men highjacked religion to assert their authority, to dominate their wives and daughters, to keep them under their thumb and use them as puppets. I denounce this highjacking, not religion[46].

Marouane se place donc dans une position de rejet de certaines valeurs misogynes, qu'elle dit d'ailleurs faire partie de tous les livres religieux de la Méditerranée (le Talmud, la Bible, le Coran) dans un entretien de 2001[47]. Elle prend grand soin de ne pas dénoncer l'Islam plus que les autres religions patriarcales monothéistes, mais elle souligne tout de même que l'autorité patriarcale est renforcée par le discours religieux. Dans *La jeune fille et la mère*, l'imam soutient systématiquement le père ivre, « son meilleur client » (p. 112), qui vient le voir pour épouser à nouveau la mère. Rien en Méditerranée, répète Marouane au fil des entretiens, n'incite les femmes à l'épanouissement. Seuls les frères ou le père, c'est-à-dire les personnages masculins qui sont en position de force dans la société parce que mâles, peuvent aider Djamila et le commentaire, alors qu'ils la secourent, est significatif à ce propos : « Heureusement qu'on n'est pas des filles, dis-donc. – Oh que oui, on en a de la chance » (p. 172).

C'est par l'écriture que la jeune fille, narratrice du récit, exorcise son passé si lourd, et comme pour beaucoup d'intellectuels et d'écrivains francophones africains,

---

[46] H. Diez, « Algerian Author Leila Marouane on Religion, Politics and Writing », *AfricaBookClub*, 1er mai 2012, https://africabookclub.com/?p=9100.

[47] M. Michalon, « Ecrire pour dire », *Les Rencontre d'Averroès*, novembre 2001, http://www.rencontresaverroes.net/Averroes2001/marouane.html.

la France représente le terrain de cette libération. Ce n'est pas un exil entièrement choisi ni accepté avec bonheur, parce qu'on sent toujours une grande nostalgie pour le pays dans les entretiens que donne Leïla Marouane aux journaux algériens, notamment quand elle revient dans son pays après vingt ans d'absence et dit au journal *El Watan* « j'ai embrassé le tarmac, c'était bon »[48]. C'est le cas de nombreux intellectuels qui ont trouvé refuge à Paris malgré leur désir de rester en Algérie, pour s'éloigner d'un pays dont le gouvernement ne savait pas ou ne pouvait pas les protéger. La pression est moins grande en France pour les femmes qui veulent dépasser leur situation de victimes du patriarcat, nous dit Marouane dans *La jeune fille et la mère*, mais elle souligne aussi dans une interview de 2013 que cela reste une situation complexe, car « nous vivons une sorte de situation biculturelle héritée de la colonisation. En France, la présence de l'Algérie reste obsédante »[49]. Hafid Gafaïti, dans l'essai de 1997 mentionné précédemment [50], parle des pressions étatiques sur les intellectuels, de la censure et de l'autocensure des écrivains depuis l'indépendance. Après les années quatre-vingt-dix, les intellectuels refusent de se conformer aux attentes d'un gouvernement qui n'est pas pour eux celui d'un Etat de droit. Comme tant d'autres écrivains algériens, Marouane veut parler librement de trahison des valeurs de la guerre d'indépendance, de sa vision de l'Algérie ; elle a quitté d'ailleurs les éditions Julliard qui voulaient formater ses livres en littérature exotique/orientaliste et contrôler son écriture : « L'une des raisons qui m'a fait quitter l'éditeur Julliard, c'est sa volonté de me pousser à écrire dans un registre précis, défini par lui, c'est-à-dire une écriture féminine, avec en sus Schéhérazade des 1 001 nuits et la danse du ventre. On m'obligeait également d'écrire sur l'Algérie. Au Seuil, c'est la littérature qui prime. C'est pourquoi, j'ai opté pour Le Seuil qui me donne une extraordinaire liberté de travail et qui respecte énormément les écrivains »[51]. Le journaliste Rémi Yacine, quand il interviewe Leïla Marouane pour son article dans *El Watan* de mai 2009, souligne qu'elle « vient d'opposer un refus catégorique au ministère de la Culture pour la réédition de son livre *La jeune fille et la mère*. Elle refuse toute compromission avec les autorités tant que le code de la famille demeure en vigueur »[52]. Déjà militante quand il a été promulgué à Alger, et toujours opposante depuis Paris où elle est exilée, Marouane se positionne donc en juge du code de la famille de juin 1984 (modifié en 2005) et des lois rétrogrades imposées aux femmes algériennes. C'est un code fortement influencé par les islamistes et les conservateurs que le gouvernement voulait courtiser[53] ; la sociologue Mounira Charrad le définit de la façon suivante :

---

[48] R. Yacine, « Leila Marouane-Mechentel. Ecrivaine : « J'ai embrassé le tarmac, c'était bon » », *El Watan*, 11 juin 2013.

[49] A. Cheniki, « L'écriture au bout du désir », *Entretiens réalisés par Ahmed Cheniki*, http://cultures-algerie.wifeo.com/entretiens.php.

[50] H. Gafaiti, « Between God and the President : Literature and Censorship in North Africa », *op. cit.*

[51] A. Cheniki, *loc. cit.*

[52] R. Yacine, « Leïla Marouane, écrivaine et féministe. « Le bilan des femmes est triste mais la lutte ne doit pas s'arrêter » », *El Watan*, 11 mai 2009, p. 8.

[53] M. M. Charrad, *States and Women's Rights : The Making of Postcolonial Tunisia, Algeria, and Morocco*, Berkeley, University of California Press, 2001, eBook location 2709.

> Like the shari'a and the Moroccan Code, with only minor differences, the Algerian Family Code of 1984 included a conception of the family as an agnatic kinship structure in which the patrilineal male line had primacy and women were subordinate to both husbands and male kin [54].

Ce code requiert l'enregistrement par l'Etat des mariages et des divorces [55], autorise la polygamie et impose, en cas de divorce, peu d'obligations de soutien financier au mari. Ainsi la femme algérienne, éternelle mineure sans droits réels, est victime d'une loi restrictive et réductrice que Leïla Marouane ne veut en aucun cas cautionner.

En conclusion, il est important d'éviter les écueils d'une vision occidentalo-centrée de la femme « victime », sans pour autant nier la dureté de la condition des femmes algériennes, telle qu'elle est présentée à travers les deux personnages féminins qui s'affrontent dans *La jeune fille et la mère.* Je voudrais citer un passage sur la femme dans la préface de l'étude de Nourredine Saadi écrite par Kateb Yacine, le chantre bien vite désavoué de l'indépendance algérienne :

> Eternelle sacrifiée. La femme, dès sa naissance, est accueillie sans joie. Et quand les filles se succèdent, leur naissance devient une malédiction, car, jusqu'au mariage, c'est une bombe à retardement qui met en danger l'honneur patriarcal, et la jeune fille, en grandissant, rend ce danger toujours plus grand. Elle sera donc recluse dans le monde souterrain des femmes. On n'entend pas sa voix, c'est le silence [56].

Par les voix de Djamila qui narre son histoire et celle de sa mère tour à tour « la Jeanne d'Arc des Djebels » et « Folcoche », mais dans tous les cas la grande oubliée des idéaux de la guerre de libération nationale, Leïla Marouane nous raconte la défiance de ces femmes algériennes qui continuent à se battre contre une société qui les regarde avec suspicion. Elle prône de nouvelles lois en Algérie mais est très consciente que cela n'implique pas un changement de mentalités (p. 161). Comme beaucoup d'écrivaines maghrébines, Marouane veille à ce que le combat des femmes continue et reçoive l'attention qui lui est due.

---

[54] *Ibid*., eBook location 2678.

[55] *Ibid*., eBook location 2589.

[56] K. Yacine, « Préface », *in* Nourredine Saadi, *La Femme et la loi en Algérie*, Casablanca, Le Fennec, 1991, p. 13.

Représentation d'un infanticide dans *Je dois tout à ton oubli* de Malika Mokeddem

Carine Fréville

Les très nombreux échanges textuels entre les éléments de la vie de Malika Mokeddem – écrivaine née en 1949 à Kénadsa, dans l'ouest du désert algérien – et ses romans rappellent la prédominance du contexte social, politique et historique de l'Algérie, qui est indissociable de l'œuvre de cette auteure [1]. Ses livres se veulent une dénonciation sans concession de toute forme de violence ou d'injustice à l'égard des femmes. Son œuvre se centre autour de ce qu'elle appelle des « insoumises » – des femmes qui, à l'instar de son propre parcours, transgressent les interdits pour acquérir leur indépendance –, qui osent braver les interdits et deviennent les symboles d'une lutte personnelle à poursuivre, devenant elle-même politique, devant faire face à une variété d'expériences violentes, voire traumatisantes.

Histoire personnelle et histoire collective se rencontrent chez Mokeddem à travers une écriture de l'exil où un espace marginal de transgression et de solidarité peut s'énoncer afin d'offrir des possibilités d'identités multiples et des perspectives nouvelles. Son projet de réinscription de la femme maghrébine dans l'Histoire fait appel à une diversité provenant du foisonnement de voix féminines dans une forte position d'engagement et de revendication [2]. Traumatisme, mémoire (historique ou individuelle) et identité forment selon Hal Foster une nouvelle orientation de la

[1] Sur ces problématiques d'identification chez les romancières francophones du Maghreb, voir M. Segarra, *Leur Pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, Montréal, Editions L'Harmattan, 1997 et Chr. Chaulet-Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Paris, Editions Atlantica-Séguier, 1999.

[2] On peut en ce sens comparer les écrits de Mokeddem avec ceux d'Assia Djebar, Maïssa Bey ou encore, dans un contexte différent, de Gisèle Pineau.

littérature de la dernière décennie [3]. La réécriture du passé traumatisant s'inscrit dans une reconstruction de la mémoire qui influe forcément sur la quête identitaire. De même, écriture du traumatisme et recherche de filiation s'associent étroitement quand la recherche de soi se lie à l'Histoire. Ce que les Anglo-Saxons nomment *Trauma Studies* (on pensera à des critiques comme Dominick LaCapra ou Cathy Caruth [4]) mettent en avant la complexité de ces associations.

Dans la neuvième œuvre de Mokeddem, *Je dois tout à ton oubli* (2008) [5], la distance entre mère et fille est révélée à Selma, la narratrice, comme étant ancrée dans un infanticide perpétré par sa mère sur le nouveau-né de la sœur de cette dernière, la tante Zahia. Selma a ainsi assisté, enfant, à cet infanticide, qu'elle a ensuite refoulé – un refoulement accru par le contexte de la guerre pour l'indépendance de l'Algérie : « Tant d'abus, d'inextricables situations reléguaient aux oubliettes ce qui pouvait m'arriver à moi. Avec force alibi, la guerre a contribué à consolider mon amnésie. Elle m'a appris à tenir en respect l'imbroglio de mes émotions » (*Je dois tout à ton oubli*, p. 41). S'en suivra un retour du refoulé [6] à l'âge adulte, avec la recherche du souvenir de cette « mort non enregistrée » (p. 21) [7] passant par une véritable « mise en demeure de la mère » (p. 61), ainsi que la confrontation à l'horreur que lui inspire cet acte.

Mokeddem exprime dans chacune de ses œuvres une critique acerbe et un rejet de la maternité, considérée uniquement comme asservissement du fait du rôle social imposé aux femmes dans son pays [8]. Mokeddem dresse dans cette œuvre une transmission et répétition de traumatismes dans la problématisation de la reproductivité du corps féminin et du contrôle exercé sur celui-ci au travers de cet infanticide d'un enfant né hors mariage, et de tous les infanticides des suites d'incestes et de promiscuité dont celui-ci est représentatif pour Selma (p. 76). Seront ainsi analysés dans un premier temps les rapports problématiques à la mère et le recours au genre romanesque dans *Je dois tout à ton oubli* ; dans un deuxième temps, le retour du refoulé et l'abjection maternelle, pour terminer sur la figure de Médée et la portée sociale de l'infanticide dans cette œuvre.

---

[3] H. Foster, *The Return of the Real – The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1996.

[4] C. Caruth, *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995 et *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996 ; D. LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, 1998 et *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, 2000.

[5] M. Mokeddem, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 2008.

[6] Freud a étudié le retour du refoulé en tant que *compulsion de répétition*, en particulier dans *L'Interprétation des rêves* et dans *Au-delà du principe de plaisir*, analysant le *retour du même*, où l'individu est ancré dans son expérience traumatique. Voir également D. Rabaté, « Evénement et traumatisme : modalités de l'après coup dans le roman du XXe siècle », *in* P. Glaudes et H. Meter (éd.), *Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIXe et XXe siècles*, Peter Lang, 2008, p. 169-178.

[7] Etouffé juste après sa naissance, et n'ayant vécu que vingt-quatre heures, le bébé ne sera jamais enregistré à l'état civil, ce qui fait de sa mort une « mort non enregistrée » (p. 73).

[8] Voir l'entretien de Mokeddem dans N. Redouane, Y. Bénayoun-Szmidt et R. Elbaz (dir.), *Malika Mokeddem*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2003.

Les rapports problématiques à la mère et le recours au genre romanesque

Dans un entretien, Mokeddem a elle-même affirmé une cohérence claire entre sa vie et son œuvre littéraire, énonçant « [l]'adéquation, (...), entre deux exigences, d'une vie et d'une œuvre. Elles concourent à forger une voix intérieure authentique et sans concession. A la fois rugueuse et heureuse de vivre, elle porte l'empreinte d'un territoire et d'un parcours »[9]. C'est bien cette « voix intérieure » singulière qui se fait entendre dans chacun de ses textes ; mais celle-ci est singulière à la fois par sa singularité *et* par son unicité.

L'unicité se retrouve en partie au travers des diverses résurgences de souvenirs traumatisants dans les œuvres de Mokeddem, que ceux-ci aient été ou non refoulés[10]. Si certaines sont fictionnelles, d'autres, issues du vécu de l'auteure, apparaissent dans son œuvre d'abord sous forme romanesque, puis sous forme autobiographique, comme c'est le cas avec le lynchage dont elle a été victime à quinze ans parce qu'elle ne portait pas de voile, décrit sous couvert de la fiction dans *Les hommes qui marchent*, publié en 1990, avant d'être repris sous forme autobiographique dans *La transe des insoumis* et *Mes hommes*, publiés respectivement en 2003 et 2005. C'est ainsi que l'on peut mettre en lumière chez cette auteure un *passage nécessaire* par le roman avant une récupération et une réécriture autobiographique dans l'élaboration de traumatismes.

Il est question pour Mokeddem dans *Je dois tout à ton oubli*, publié juste après ces deux œuvres autobiographiques, d'un nouveau retour au genre romanesque pour enfin mettre en mots la mère, auparavant rejetée voire éclipsée dans ses œuvres. La quatrième de couverture l'indique sans ambiguïté ; on y lit que « Malika Mokeddem emprunte ici la voie du roman pour explorer un pan douloureux de sa mémoire qui a trait à la relation avec sa mère ». Ce roman se présente donc, au travers du péritexte, comme une nouvelle élaboration fictionnelle concernant un événement de sa vie non relaté jusqu'alors, avant une nouvelle possible récupération autobiographique ultérieure.

Après l'évocation difficile de la mère à travers les esquisses maternelles dans *N'zid* (2001) et dans *La transe des insoumis* (2003), Mokeddem se tourne enfin pleinement vers la mère dans *Je dois tout à ton oubli* : cette mère, jamais nommée, autrement que par l'appellation générique « la mère », où se lit déjà la distance séparant mère et fille, mais aussi Selma de ses autres frères et sœurs, la mère étant *la* mère, mais non *sa* mère. Le mot de *mère* est en lui-même problématique pour Selma, qui s'interroge en ces termes :

> Une mère, qu'est-ce que cela signifie pour elle ? Elle bute contre ce mot, se tait. Maintenant, il lui arrive si souvent d'être arrêtée par des mots. Par ceux-là qui ne sont,

---

[9] *Malika Mokeddem, à part, entière* – Entretien avec L. Labter, Alger, Editions Sedia, 2007, p.35.

[10] C'est le cas par exemple dans *Le Siècle des sauterelles* (Paris, Editions Grasset, 1992) avec une enfant qui devient muette après le meurtre de sa mère, dans *L'Interdite* (Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1993) lorsque la protagoniste se remémore le meurtre de sa mère par son père lorsqu'elle retourne sur les lieux de son enfance, ou encore dans *N'zid* (Paris, Editions du Seuil, 2001) lorsque la protagoniste recouvre progressivement la mémoire après un choc violent à la tête qui l'a rendue amnésique.

> pour elle, que des coquilles vides. N'est-ce pas cette part d'obscurité intérieure qui lui fait déceler leur dissonance, leur charge et leur subversion ? (p. 99).

Mokeddem réitère ici une critique acerbe exprimée ailleurs dans son œuvre contre la maternité et la transmission de la tradition par les mères, qui perpétuent l'assujettissement du corps domestiqué de la femme, avec tout ce que cela implique en tant que répétition de traumatismes au sein même des relations entre mères et filles. Dans *Des mères contre les femmes – Maternité et patriarcat au Maghreb* [11], Camille Lacoste-Dujardin décrit une « maternité temporaire », dans laquelle la mère doit préparer sa fille à devenir épouse et à quitter sa famille pour celle de sa belle-famille, pour « se mettre au service de tous, (...) se plier en particulier à une autre domination féminine, bien pire : celle de leur belle-mère » [12]. Mais, ce faisant, « si les mères, par une telle initiation à la servitude, peuvent espérer en toute bonne foi préparer leurs filles à supporter leur future condition d'opprimée, elles agissent de la sorte en agents de la domination masculine dont elles se font ainsi les complices » [13]. Toutes les œuvres de Mokeddem sont prises dans de profondes ambivalences envers la maternité, entre soumission à l'ordre patriarcal – et la transmission de cette soumission – et souffrances, mais aussi survie et pouvoir.

Le corps maternel/maternant est le corps des possibles, que ces possibles soient ceux de la vie ou ceux de la mort. Ils sont intrinsèquement mêlés autour de la mère dans *Je dois tout à ton oubli*, puisque Selma devra se confronter à la résurgence violente d'un souvenir, celui de sa mère étouffant un bébé, qui lui révélera les fondements jusqu'ici refoulés de ses rapports difficiles à sa mère. Cette dernière est productrice du vivant, mais s'avère être également pourvoyeuse de mort.

Mokeddem mentionnait déjà cet infanticide dans sa première œuvre autobiographique, mais sans le nommer directement, puisqu'elle y faisait référence de façon détournée, cachée :

> En réalité j'ai totalement enfoui un drame qui remonte à la prime enfance. C'est l'oubli originel, l'effacement fondateur. Il est ma *résilience* dirait Boris Cyrulnik [14]. Il est à l'origine de tout. De ma relation à la mère. De mon insomnie. Des passions qui vont me constituer. De mon absence de désir d'enfanter. Même de la profession que j'ai choisie, la médecine. Ma survie ou du moins mon intégrité mentale ont sans doute été à ce prix. Il me faudra plusieurs livres dont un sur l'amnésie, *N'zid*, pour parvenir

---

[11] C. Lacoste-Dujardin, *Des Mères contre les femmes – Maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, Editions La Découverte / Poche, 1996.

[12] *Ibid*., p. 70 et p. 82-83.

[13] *Ibid*., p. 83.

[14] La résilience, concept apparu au début des années quatre-vingt après les travaux de la psychologue américaine Emmy Werner, a été particulièrement développée par Boris Cyrulnik. Ce dernier la définit en ces termes : « Un mot permet d'organiser notre manière de comprendre le mystère de ceux qui s'en sont sortis. C'est celui de résilience, qui désigne la capacité à réussir, à vivre, à se développer en dépit de l'adversité » (B. Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Editions Odile Jacob, 1999, quatrième de couverture). Voir en particulier les études suivantes de Cyrulnik : *Un merveilleux malheur* (1999), *Les vilains petits canards* (2001), *Le murmure des fantômes* (2003) ou encore *Autobiographie d'un épouvantail* (2008), toutes publiées par les Editions Odile Jacob.

> à le déterrer. Des années d'écriture comme une longue fouille d'archéologue. Les thèmes récurrents sur des mères folles ou mortes. Il me faudra attendre l'écriture de ce livre-là, ce voyage de l'écriture jusqu'au bout de l'insomnie pour enfin le découvrir. Mais ça, c'est un autre livre [15] !

C'est cet « oubli fondateur » que l'on retrouve sous forme romanesque dans *Je dois tout à ton oubli*. L'infanticide tient ainsi une place fondamentale chez Mokeddem, puisque cet acte de mort a ensuite défini toute la vie de l'auteure, comme il a, sous forme romanesque, défini toute la vie de Selma :

> Peu à peu, Selma prend conscience aussi de ce qu'elle doit à cet oubli. Il est à l'origine de tous les refus qui la constituent et de sa relation, si particulière, avec sa mère, et qui n'a jamais relevé de l'habituel conflit entre mère et fille. Depuis ce meurtre, Selma était devenue insomniaque et s'était mise à fuguer. Elle filait en douce échappant ainsi à l'épouvantable sensation d'étouffement (p. 42).

Il est important de faire remarquer que le personnage de Selma est cardiologue. La médecine tient une place de choix dans les œuvres de Mokeddem, elle-même néphrologue. Mokeddem s'est exprimée à maintes reprises, dans ses œuvres ou lors d'entretiens, sur le rapport à la médecine comme rapport à l'Autre, et ce dans un contexte de souffrance. Pour elle, la médecine est « [l]'épreuve de l'altérité » [16], un « corps à corps avec le mal d'autrui » [17]. Après un renfermement en soi, qui fait suite aux diverses tentatives d'enfermement du corps féminin qu'elle a subi et transgressé, la pratique de la médecine est une ouverture à l'Autre, quel qu'il soit, qui lui-même *s'ouvre* à elle, et lui dévoile son intimité. La transformation du regard des autres qu'elle expérimente dans sa fonction de médecin lui permet de véritablement envisager la possibilité d'autres rapports entre les êtres, au-delà des considérations restrictives de genre comme barrières entre les êtres, en particulier avec les hommes. Médecine et écriture se rejoignent autour des rapports entre le corps, l'écriture et la cure.

Pour Selma, comment énoncer – et dénoncer – cet infanticide, d'abord à soi-même, puis aux autres ? Comment avouer à soi-même un tel acte, perpétré par sa propre mère, et comment vivre dans la connaissance de cet acte ? *Je dois tout à ton oubli* est une nouvelle étape de l'exploration mémorielle de sa vie par l'auteure au travers de l'écriture.

Retour du refoulé et abjection maternelle

Je dois tout à ton oubli débute par ce que la narratrice prend pour une « vision démoniaque » (p. 11), celle de sa mère étouffant un bébé : « Aussitôt, l'assaut de la mère munie du coussin blanc, le tressaillement du petit corps bandé, l'expression du regard de la tante Zahia lui reviennent. Ils sont d'une netteté, d'une acuité étonnantes » (p. 12). Cette image lui est révélée suite à une autre image, la vision d'une de ses patientes venant de décéder, prête à être enterrée dans sa robe de mariée, robe dans laquelle la narratrice l'y voit sanglée, en blanc, comme les bébés dans le désert algérien d'où elle est originaire (p. 15). Et « [c]'est à cette évocation que soudain quelque chose avait

---

[15] M. Mokeddem, *La Transe des insoumis*, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 182.

[16] *Malika Mokeddem, à part, entière*, *op. cit.*, p. 41.

[17] M. Mokeddem, *La Transe des insoumis*, *op. cit.*, p. 179.

basculé en Selma. Hypnotisée par l'image, elle était restée incapable de s'expliquer son vertige » (p. 16). Le retour du refoulé, déclenché par la mort de sa patiente, qui est au cœur de *Je dois tout à ton oubli*, est intrinsèquement lié à la problématique de la culpabilité, celle de n'avoir pas pu empêcher la mort.

Jusqu'au retour du refoulé, l'effacement aura ainsi concerné tant l'enfant victime – effacé parce qu'il a été tué, mais aussi parce qu'il n'a jamais été enregistré à l'état civil – que la mémoire de Selma. Selma recouvrira la mémoire de cet infanticide, et celle de son effacement juste après l'acte :

> D'instinct, elle a emprunté le chemin par lequel rentrera son père absent de la maison. C'est lui qui la trouve, quatre heures plus tard, roulée en boule, couverte de sable, muette. Il la prend contre lui, la porte jusqu'à la maison. Le regard inquisiteur, la mère demande : « Où étais-tu ? » Avant d'annoncer tout bas : « Le bébé est mort ». Selma se souviendra toujours de cette phrase. Elle n'en oubliera jamais le poids. Mais un couperet tombe dans sa tête. Cela n'a pas eu lieu. La scène de l'étouffement s'est effacée de sa mémoire, gommée par le sable, par le vent (p. 24).

Après que Selma ait recouvert ce pan de sa mémoire et conclu à la réalité du fondement de ce souvenir traumatique, il lui incombe de questionner un tel oubli. Selma se rend compte de la place primordiale de cet oubli dans sa vie, de ce qu'elle désigne à un moment comme étant « un accident vital de la mémoire » (p. 43) – *vital*, en effet, car tellement nécessaire à sa propre survie. La mise en mots pour elle-même de l'événement traumatique se double ensuite de la difficulté de cette énonciation adressée à autrui, comme elle l'expérimente rapidement alors qu'elle essaye de se confier à Goumi, son meilleur ami (p. 45-46).

L'énonciation de ce drame, qui demeurait jusqu'ici dans l'interdit – y compris envers elle-même – dévoile bien plus qu'un pan de sa mémoire, puisqu'il en vient à éclairer sa personnalité tout entière, tout en s'accompagnant d'un sentiment de culpabilité à cause du refoulement. Selma se rend compte qu'elle « a fait de sa mémoire un labyrinthe dont elle se refusait l'accès » (p. 58) ; le questionnement mémoriel se double ainsi d'un questionnement sur sa propre identité, du fait de l'influence qu'a exercée – et que continue d'exercer – cet infanticide sur son propre développement, qui a causé chez elle une « dislocation » (p. 27). Ce n'est que grâce à cet oubli, à ce refoulement, que Selma a pu continuer à vivre, malgré le drame dont elle a été témoin.

Confronter la mère au sujet de l'infanticide devient rapidement l'unique option aux yeux de Selma : « Selma se doit d'apprendre à nommer ce meurtre. Il va lui falloir dévisager la mère et la questionner sur ce qu'elle a partagé avec elle à son insu. Tout ce qu'elles ne se sont pas dit une vie durant et qui les sépare à tout jamais. Ce mal de mère » (p. 46). L'aveu de la mère ne peut que découler d'une confrontation directe entre mère et fille, qui s'assimile à un procès, puisque cette confrontation est désignée comme étant une « mise en demeure de la mère » (p. 61), afin que celle-ci mette enfin des mots sur cet acte, *nomme* son acte, afin de l'extirper du secret et du déni.

Attendant d'être seule avec sa mère, Selma commence enfin « l'interrogatoire » (p. 69), demandant d'abord à sa mère de lui faire le récit de la mort de Zahia, la sœur cadette de sa mère, des suites d'un cancer. Ce n'est qu'*a posteriori* que Selma en viendra à la questionner sans détour sur le bébé, à la fois concernant sa mort *et* son identité. La confrontation avec sa mère est nécessaire afin de lui permettre

d'enfin « *nommer* le linceul »[18]. En effet, le vœu de Selma de « nommer ce meurtre » (p. 46) va de pair avec celui de nommer l'enfant, de lui associer une identité. Elle en connaîtra seulement l'identité sexuelle, l'enfant n'ayant jamais été nommé (p. 73), ce qui ajoute au meurtre une dimension autre, celle d'un effacement total, insupportable et incompréhensible pour Selma : « Elle reste là à se ronger les sangs : la naissance de ce bébé n'a donc même pas été enregistrée à la mairie. Il n'a pas existé. C'est tout. Comment peut-elle dormir, la mère, après cet aveu ? » (p. 75).

Au mensonge de sa mère selon lequel le bébé serait mort étouffé par ses sécrétions (p. 70), les questions de Selma tournent à l'accusation directe. La réaction de la mère révèle à Selma ce qui se cachait derrière le regard que sa mère portait souvent sur elle :

> La mère accuse le coup. Ses yeux jettent de sombres lueurs. Ce regard-là, Selma le reconnaît. Enfant et adolescente, elle le sentait souvent posé sur elle. Il la heurtait sans que jamais elle puisse le décrypter. Elle vient seulement de l'élucider. Il posait les questions obsédantes que la voix n'osait formuler : « Est-ce que tu sais ? Est-ce que tu as vu ? Qu'as-tu retenu ? » Maintenant il me semble dire : « Tu savais donc ! Je m'en doutais. Ça ne m'étonne pas de toi ». Peu à peu, le visage de ma mère se décompose, elle lève les bras au ciel : « Qu'est-ce que tu voulais qu'on fasse ? On était bien obligés de tout étouffer ! » (p. 70-71).

Il est ainsi question d'un double étouffement : celui du bébé, mais aussi de ce qui aurait entraîné un « scandale familial » (p. 75). Cet étouffement se poursuit dans le secret qui a accompagné – ou plutôt caché – cette mort jusqu'à cet aveu de la mère. La violence de la révélation désormais complètement sortie du secret et rendant caduque toute possibilité de déni de la part de Selma est telle qu'« [i]l lui semble que son esprit s'est déconnecté de son corps sous la violence du choc » (p. 71).

La patiente de Selma, morte d'une crise cardiaque alors qu'elle avait dix ans de moins qu'elle, renvoie Selma à sa propre mortalité, mais aussi au souvenir enfoui de l'infanticide, avec l'intrusion de la mort dans son enfance. La confrontation à la mort – que ce soit par la pourriture, les excréments, ou, comme c'est le cas ici, le cadavre – est une expérience proprement abjecte, faisant s'opposer tout en se côtoyant la vie et la mort. La notion de l'abject telle que l'a théorisée Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur – Essai sur l'abjection* éclaire bien les rapports entretenus avec le corps comme étant des instances de subversion et de rejet, mais aussi de traumatisme. Ainsi en est-il du cadavre : « Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux », et qui est, selon Kristeva, « le comble de l'abjection » ; « Il est la mort infestant la vie. Abject. C'est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas comme d'un objet. Etrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir »[19]. Le nouveau-né est quasiment aussitôt envoyé dans la mort, devenant abject : par sa mort, mais aussi

---

[18] C'est-à-dire, comme l'analyse Derrida dans *Un ver à soie – Points de vue piqués sur l'autre voile* (*in* H. Cixous et J. Derrida, *Voiles*, Paris, Editions Galilée, 1998, p. 26), mettre enfin des mots sur ce qui n'a jusque-là pas pu être nommé.

[19] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur – Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 11-12.

parce que le bébé n'est ni objet, ni véritablement sujet, puisqu'il demeure innommé. L'abjection dans et de la mort s'accompagne en parallèle de l'abjection maternelle. La mère, comme l'analyse Kristeva, est ce « dedans désirable et terrifiant, nourricier et meurtrier, fascinant et abject, du corps maternel »[20]. La mère dans *Je dois tout à ton oubli* est ainsi clairement – et pas seulement symboliquement – dans ce double rôle, à la fois nourricière (en tant que mère) et meurtrière (de par l'infanticide).

On trouvait déjà l'abjection du corps maternel dès la première œuvre de Mokeddem, *Les hommes qui marchent* (un roman à forte teneur autobiographique) : à l'annonce d'une nouvelle grossesse de sa mère, Leïla révèle l'impact profondément perturbateur de ce corps maternel sans cesse grossissant, devenu pour la fillette véritablement cauchemardesque : « – Ma mère est toujours enceinte. Dans mes cauchemars, je la vois avec des cheveux blancs et accouchant encore… de toutes sortes de monstres »[21]. Sans surprise, l'abjection « s'exprime » dans l'inconscient des rêves de par la dimension monstrueuse assignée à ce qui « sort » du corps maternel, et en même temps à ce dernier qui, sans limite biologique d'âge, continue de pouvoir enfanter. Les grossesses de la mère sont associées à la maladie, à travers les nausées provoquées chez la fillette, et par les associations faites avec une infection ou une épidémie[22]. Il est toujours question chez Mokeddem de dégoût et d'horreur en rapport à la mère biologique.

Mokeddem a expliqué reprocher à sa mère « [d]'avoir été toujours derrière un *ventre*, un ventre énorme. Ma mère a eu douze grossesses, treize enfants. J'ai l'impression qu'elle a toujours été *vampirisée* par son ventre et qu'elle n'existait qu'en tant que *procréatrice* »[23]. De la même manière, Selma exprime « sa répugnance trouble, son ambivalence face aux sempiternelles grossesses de la mère » (p. 99), liant sa mère exclusivement à la maternité. Il est question pour Selma d'un dégoût profond face aux grossesses de sa mère, mais aussi de peur, puisqu'elle craint également de perdre sa mère des suites d'un accouchement. Chaque nouvelle grossesse éloigne un peu plus mère et fille. L'horreur du corps maternant s'explique par l'aliénation et la réduction du corps de la mère à celui d'une machine de (re)production. Ainsi, dans *Je dois tout à ton oubli*, Mokeddem fait du « giron maternel » le « terme de la régression » (p. 77) pour Selma, la mère représentant tout un environnement de contrôle et de coercition que Selma est déterminée à fuir.

Le rôle nourricier de la mère est aussi central concernant Selma puisque dans le chapitre intitulé « Pas une goutte de son lait » (p. 129-141), Selma revient sur un voyage qu'elle a effectué enfant, peu après l'infanticide, et au cours duquel elle a appris que sa mère n'avait pas eu de montée de lait à sa naissance ; son oncle avait dû acheter une chèvre afin que Selma ne meure pas de faim. Ce qui n'est pas sans

---

[20] *Ibid.*, p. 66.

[21] M. Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 2005, p. 111 [réédition de 1990].

[22] M. Mokeddem, *Les Hommes qui marchent*, *op. cit.*, p. 116, 169 et 191.

[23] Entretien de Malika Mokeddem par Monique Atlan dans *Dans quelle éta-gère*, France 2, émission du 13 mai 2008. [Retranscription]

rappeler *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*[24], où Luce Irigaray mettait en lumière les problèmes relationnels entre mère et fille en particulier à travers le lien nourricier qui les unit, le rôle mythique de la mère qui protège et nourrit s'accompagnant également d'un rapport à la mort[25].

La figure de Médée et la portée sociale de l'infanticide

Ce n'est pas seulement un retour vers le passé de Selma qui se fait à travers la résurgence du souvenir de cet infanticide. En effet, Selma se tourne également vers la mythologie au travers de la figure de Médée, qui surplombe toute cette œuvre. C'est avant même le début de l'histoire de Selma que Médée « apparaît », puisque Mokeddem place en exergue du texte une citation de la *Médée* d'Euripide : « Je préfère lutter trois fois sous le bouclier, plutôt que d'accoucher une seule ». Médée est réappropriée par Selma – et à travers elle, par l'auteure elle-même – dans une réécriture dans laquelle Médée représente force et émancipation absolue, accompagnant la narratrice (et l'auteure) dans sa volonté de se battre et sa revendication de son refus d'enfanter. Le rejet du domaine maternel est total chez Selma, et s'exprime de façon lapidaire, telle une suite logique au récit de l'infanticide : « Elle [la mère] a forgé son refus de l'enfantement. Elle [Selma] n'a jamais eu de mère et elle ne sera jamais mère » (p. 161). La rupture face au corps maternel trouve son expression finale dans le refus d'enfanter soi-même, décision que l'on retrouve à la fois dans les écrits romanesques et dans les écrits autobiographiques de Mokeddem, face à ce qui est considéré comme une « maternité esclave »[26].

La mère de Selma, et à travers elle, l'Algérie elle-même, est également identifiée à Médée, figure qui « hante Selma » (p. 83). Cependant, cette comparaison a des limites, puisque la mère reste sous « l'emprise de cette soumission millénaire » (p. 139), soumission dont Selma s'est quant à elle affranchie. Malgré le fait que Médée tue ses enfants, Selma admire sa ténacité et son dépassement de toutes limites, alors que sa propre histoire familiale ne la renvoie qu'à « la honte et la menace du déshonneur » (p. 84). C'est ainsi que Selma exprime les limites de la comparaison entre Médée et sa mère :

> L'image de Médée hante Selma. Elle s'est imposée dès que celle du meurtre est venue lui dessiller les yeux lors de cette brusque restauration de la mémoire. Mais comment risquer la comparaison quand la mère comme la tante feraient si pâle figure aux côtés de Médée ? Les divergences sont là dès les motivations de cet acte. Il relève du seul orgueil chez Médée. Médée méprise souverainement la notion du mal et tue

---

[24] L. IRIGARAY, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

A noter que si Mokeddem mentionne Beauvoir dans ses lectures phares (*La transe des insoumis*, p. 137), elle n'explicite pas de position féministe mais il est indéniable que, dans ses représentations du corps et de l'identité féminines, dans la dénonciation des violences faites aux femmes, si ses œuvres ne s'y cantonnent pas, elles s'inscrivent dans la mouvance de réflexions et de préoccupations féministes.

[25] Voir aussi A.-L. BUCHER, « Engendrer, nourrir, dévorer : les fonctions symboliques de la féminité », *Religiologiques*, 17, printemps 1998, p. 175-191.

[26] Une thématique que le collectif Les Chimères avait justement étudié dans les années soixante-dix, Les Chimères, *Maternité esclave*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975.

> pour se venger d'un époux et des puissants avec lesquels ce dernier fait alliance. Elle leur inflige un supplice radical et s'en vante. La douleur de Médée n'est rien face à sa fureur envoûtante. Médée ne se reconnaît aucune limite pas même les obligations d'une mère. Elle transforme ses méfaits en exploits et se place au-delà des jugements, de la morale, de la condition humaine, en somme (p. 83-84).

Ce positionnement *au-delà* n'est pas possible pour la mère de Selma. C'est lorsqu'elle s'interroge sur la situation familiale ayant précédé la décision de l'infanticide que Selma mentionne que Zahia – une des sœurs de sa mère – et le cousin de Zahia – l'oncle Jason[27] pour Selma – auraient dû se marier, ce qui aurait évité que les frères de Zahia ne tuent leur cousin et que le bébé soit tué. C'est ainsi que Selma en vient à interroger toute une tradition : « Et cela n'en rend que plus implacable l'autocensure, l'autopunition, l'inflexibilité d'une tradition obscurantiste. C'est à cela que renvoient les deux phrases définitives de la mère : « Qu'est-ce que tu voulais qu'on fasse ? On était bien obligés de tout étouffer ! » » (p. 76) – l'emploi du verbe étouffer est ici sans équivoque. De cet événement relevant du familial, en passant par la mythologie, Selma élargit cet acte au pays tout entier, transportant sa souffrance de l'intime au collectif (p. 76).

Dans *Je dois tout à ton oubli*, l'infanticide est ainsi un acte qui dépasse le cadre strictement familial et interroge une pratique répandue, liée à des interdits et à l'honneur[28] – ce qui pourrait « justifier » – ou « expliquer » (si cela est possible), un tant soit peu l'acte maternel. A partir de sa propre situation familiale où un enfant illégitime a vu le jour, Selma étend le secret de cet infanticide à une dimension collective :

> L'infanticide lui apparaît soudain dans sa double signification : l'acte le plus avilissant auquel on l'ait acculée et la pire manière d'annihiler des mères, de tuer une part d'elles-mêmes en les contraignant à l'abandon ou au meurtre des bâtards de la tribu. Si elles s'y refusaient, elles étaient tuées ou ne devaient leur exil qu'à quelque miraculeuse intervention. Si elles s'exécutaient, elles n'étaient plus que des fantômes à la merci de toutes sortes d'outrages et de chantages (p. 83).

L'explication de tels actes ne vise pas à les justifier, mais à tenter de passer d'une condamnation d'individus à celle d'une société et de ses dysfonctionnements. Le secret de sa propre famille devient celui entretenu par l'Algérie tout entière :

> Combien sont-ils les bébés faits maison et étouffés en famille dans ce pays ? A la faveur de l'énormité de deux contraintes antinomiques : la promiscuité et la frustration sexuelle ? Une sinistre certitude vient plomber davantage encore la nuit de Selma : avec une population qui a plus que triplé depuis l'indépendance, l'exode rural massif, la paupérisation, le manque de logements qui fait s'entasser plusieurs générations d'une même famille dans des espaces exigus, l'Algérie doit battre tous les records en nombre d'incestes. Et d'infanticides. Mais cela ne relèvera jamais d'aucune statistique (p. 76).

---

[27] On notera bien entendu le prénom de Jason ici, en rapport avec Médée.

[28] On trouvait déjà un récit d'infanticide dans *L'interdite* (1993), qui aurait été perpétré par une mère sur le bébé de sa fille, mise enceinte par son propre frère. Voir M. Mokeddem, *L'interdite*, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 126-127.

C'est ainsi que la figure de Médée en vient à être apposée à l'Algérie :

> En vérité, c'est au pays tout entier, à l'Algérie, que sied le rôle de Médée. C'est elle qui a fomenté des violences, des exactions avec cette sorte de jouissance destructrice. Qui a assassiné les uns, exilé les autres, fait incinérer des bébés dans des fours, abandonnant d'autres enfants avec d'indicibles blessures. Elle continue à se mutiler en reléguant la moitié de sa population, les femmes, au rang de sous-individus dans les textes de sa loi (p. 84-85).

La figure de Médée, si flamboyante face à la mère de Selma, expose ensuite toute sa violence dès lors qu'elle est comparée à l'Algérie. Si l'infanticide auquel elle a assisté enfant n'est qu'une violence parmi tant d'autres, relevant de l'impuni et du secret, Selma fait ainsi état des « violences (...) commises ici sans que jamais justice soit rendue », des « traumatismes toujours niés, toujours mis sous le boisseau… » (p. 86). Au travers du passage d'un traumatisme personnel d'un infanticide à une pratique généralisée d'infanticides s'effectue une critique acerbe des violences et soumissions de tout un pays (. 84-85). Ainsi, à sa propre « part d'obscurité intérieure » (p. 99) produite par cet infanticide fait écho une autre obscurité, « la part obscure des humains » (p. 86). Comme le résume Charles Bonn, « [p]lus que dans les deux pays voisins du Maghreb, la littérature en Algérie n'est presque jamais séparable d'un contexte politique particulièrement chargé et dur »[29] ; un constat qui se trouve confirmé dans les œuvres de Mokeddem, dont les récits empreints de violences sont particulièrement marqués par leur contexte (que ce soit celui de la guerre pour l'indépendance de l'Algérie ou lors des années quatre-vingt-dix, deux périodes clefs de l'histoire récente du pays, et de celle, concomitante, personnelle, de Mokeddem), et qui sont tout autant la marque d'un trajet personnel que de celui d'un contexte – social, politique, historique – particulier.

Conclusion

Dans les œuvres de Mokeddem, la mère est au centre de l'abject : dans son corps, face à son rôle nourricier et dans la dichotomie vie/mort dans lequel l'infanticide de *Je dois tout à ton oubli* atteint son paroxysme.

Le quatrième de couverture de *Je dois tout à ton oubli* invite à considérer cette œuvre comme une première étape concernant ce retour du refoulé de cet infanticide dans un travail qui apparaît comme non encore achevé du point de vue du passage du roman à l'autobiographie qu'a entrepris jusqu'ici Mokeddem.

Partant d'événements personnels et familiaux, les écrits mokeddemiens possèdent tous une portée bien plus générale, dans l'articulation de discours socio-politique et de genre soutenue. Malika Mokeddem fait le récit dans *Je dois tout à ton oubli* – et ce en continuation avec ses œuvres précédentes – d'une autre transmission et répétition de traumatismes, centrées ici autour de l'infanticide, qui lui permet d'élaborer une

[29] C. Bonn, N. Redouane et Y. Bénayoun-Szmidt, « Introduction », *in* C. Bonn, N. Redouane et Y. Bénayoun-Szmidt (dir.), *Algérie : nouvelles écritures*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2001, p. 12. Voir aussi H. Gafaiti, *Les femmes dans le roman algérien – Histoire, discours, texte*, Paris, L'Harmattan, 1996.

critique acerbe et réitérée d'une « tradition obscurantiste » (p. 76) qui perpétue secrets et traumatismes.

Les écrits de Mokeddem dénoncent les violences faites aux femmes algériennes au sein d'une société sous le joug de la religion et d'une tradition patriarcale qui leur impose silence et soumission. Mokeddem – à l'image d'auteures telles que Maïssa Bey ou Leïla Marouane – réitère d'œuvre en œuvre une critique sociale et politique de la situation en Algérie depuis son indépendance. L'œuvre littéraire devient un espace de dénonciation et de transgression, avec le quotidien des femmes et leurs expériences, reflétant le passé, le présent, mais aussi le futur de ce pays, puisque concernant les bouleversements qui l'affectent, les combats menés et ceux encore à faire. Dans un silence brisé par l'écriture, l'œuvre littéraire s'étend grâce à la création de nouveaux espaces d'expression et de liberté, mais également de l'imaginaire et de l'espoir.

De Médée à Edmée : *White* de Marie Darrieussecq

Sonja Stojanovic

> Aujourd'hui, je tuerai autant de bébés qu'il le faut à l'écriture, mais en touchant du bois.
>
> Marie Darrieussecq, *Le Bébé*

Dans l'onomastique littéraire, le nom de Médée pèse lourd : mère infanticide, sorcière, monstre. « Qui a peur de Médée ? », demande François Jouan avant de continuer : « A première vue, on serait tenté de répondre : tout le monde, tous ceux qui se trouvent en face de cette femme fière et dangereuse. Ce n'est pourtant pas le cas » [1]. Déjà dans la *Médée* d'Euripide qui dans sa propre réécriture du mythe choisit pour la première fois d'attribuer l'infanticide à Médée [2], certains personnages « ne lui témoigne[nt] que de la compassion et de l'amitié » [3]. Au cours des élaborations qui suivent, certains aspects de Médée seront ainsi à tour de rôle privilégiés, mettant l'accent sur son statut d'étrangère, son oppression, sa jalousie, son amour trahi par Jason, son désir de s'échapper ou de vengeance [4]. Comme l'indique Marie Carrière dans *Médée protéiforme*, la figure de Médée est « antinomique dans ses rapports

---

[1] Fr. Jouan, « Qui a peur de Médée ? », *Médée et la violence*, *pallas*, 45, 1996, p. 87.

[2] B. Knox, « The *Medea* of Euripides », *Greek Tragedy*, *Yale Classical Studies*, 25, 1977, p. 194.

[3] Fr. Jouan, « Qui a peur de Médée ? », *loc. cit*. Dans son article, Jouan analyse les personnages proches de Médée chez Euripide, Sénèque, Corneille et brièvement Grillparzer. Il donne comme exemples ayant de la bienveillance envers Médée, le roi Egée et, au début, le chœur des Corinthiennes. Même Jason « semble faire peu de cas de ses menaces, où il ne voit que les emportements d'une femme jalouse » (*ibid.*, p. 88).

[4] Pour une étude des diverses articulations dans l'histoire littéraire de Médée, voir Em. Griffiths, *Medea*, Abingdon, Routledge, 2006. Pour une étude qui considère le rôle de la magie et le statut de sorcière de Médée dans les réécritures du xvie au xviiie siècle en France, voir Am. Wygant, *Medea, Magic, and Modernity in France : Stages and Histories, 1553-1797*, Aldershot, Ashgate, 2007.

oscillatoires avec son propre mythe » [5]. Aussi, n'est-il pas étonnant que lors de la « Medea Renaissance » [6] datant de la fin du XXe siècle, dans le sillage des études féministes et de genre, apparaisse une Médée dont l'apparente monstruosité est remise en question [7]. Un exemple des plus connus se trouve dans la réécriture du mythe par l'auteure allemande Christa Wolf, *Médée : voix* (1996) [8]. En ôtant l'infanticide à Médée, Wolf, serait-elle allée trop loin ? Certains remarquent que ce choix déçoit : « ce que chacun associe à Médée, ce que son nom représente, cela on l'attend en vain chez Wolf : Médée tue ses enfants – non elle ne le fait pas » [9]. Le nom de Médée est notoirement synonyme d'infanticide et Wolf le sait bien ; elle commence son livre en invoquant ce nom, prononcé mais pas inscrit – nous laissant tirer nos propres conclusions – et pose elle-même la question de l'infanticide : « Nous prononçons un nom et entrons dans son temps car les murs sont perméables, rencontre souhaitée, sans hésiter elle nous renvoie notre regard depuis les profondeurs du temps. Infanticide ? Pour la première fois ce doute » [10]. Wolf, dès les premières pages, à travers un « nous » anonyme et énigmatique, une communauté de voix ou une seule voix parlant pour plusieurs, sème le doute et nous implique, nous lecteurs, dans cette réévaluation de Médée. Il faut trancher : une femme nommée Médée peut-elle ne pas tuer ses enfants [11] ? « Qu'y a-t-il dans un nom ? » [12]. Selon Jacques Derrida, il y aurait une responsabilité associée au « nom donné ou du nom porté, du nom qu'on reçoit ou du nom qu'on se donne » [13]. Etre appelée Médée n'est évidemment pas à prendre à la légère. A travers les pages qui suivent, je considérerai la fonction de ce nom dans *White* (2003), le cinquième roman de Marie Darrieussecq, et montrerai comment sa puissance, sa potentialité, suivant la pensée de Giorgio Agamben, ouvre un espace ambigu qui ne nous permet pas de trancher définitivement sur la question du possible infanticide de la Médée darrieussecquienne.

---

[5] M. Carrière, *Médée protéiforme*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 14.

[6] Terme proposé par Inge Stephan. I. Stephan, « The Bad Mothers : Medea-Myths and National Discourse in Texts from Elisabeth Langgässer and Christa Wolf », *in* B. Kosta et H. Kraft (éd.), *Writing against Boundaries : Nationality, Ethnicity and Gender in the German-speaking Context*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2003, p. 131.

[7] Pour une excellente étude de certaines réécritures contemporaines du mythe de Médée (« France, Italie, Canada, Etats-Unis, Allemagne, Québec et Afrique »), voir M. Carrière, *Médée protéiforme*, *op. cit.*

[8] Chr. Wolf, *Medea : Stimmen*, Francfort-sur-le-Main, Luchterhand, 1996.

[9] El. Biesenbach et Fr. Schössler, « Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur : Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf », *Freiburger Zeitschrift für Geschlechter Studien*, 1, 1998, p. 45. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont les miennes.

[10] Chr. Wolf, *Medea*, *op. cit.*, p. 9.

[11] Un autre exemple : le roman de l'écrivaine russe, Ludmila Oulitskaïa, *Médée et ses enfants* (1996) où la protagoniste Médée Mendès est tout le contraire de son homonyme. L. Oulitskaïa, *Médée et ses enfants*, Paris, Gallimard, 1998.

[12] Pour reprendre la célèbre question posée par la Juliette shakespearienne dans *Roméo et Juliette*, acte II, scène 2.

[13] J. Derrida, *Passions*, Paris, Galilée, 1993, p. 31.

Faisant écho au « nous » hanté/hantant de Wolf, *White* est justement narré par une communauté de spectres. Fantômes qui, eux aussi, profitent de la porosité du continuum espace/temps pour causer des problèmes : « Voilà qui nous enchante, nous, les fantômes. Une telle candeur quant aux courbes du temps » [14]. Ce sont donc ces fantômes qui relatent l'expédition « dans un futur relativement proche » [15] d'une équipe de chercheurs, scientifiques et personnel de support, appartenant au Projet White sur une base du continent Antarctique. Au milieu de ce petit monde, une seule femme : « Edmée Blanco, ingénieure bilingue en télécommunications, la trentaine, née à Bordeaux, France, résidant à Douglastown, lotissement proche de Houston, Texas, épouse de Samuel, administrateur à la Nasa » [16]. Selon Darrieussecq, ce roman « situe le Pôle Sud comme une sorte de matrice de fantômes. C'est là où les fantômes se replient, se reposent » [17]. Même si certains fantômes hantent les protagonistes et cherchent à leur rappeler un passé traumatique (la mort d'une sœur, la mort des enfants d'une voisine), Darrieussecq soutient que « *White* c'est un livre heureux, très heureux » [18] et laisse entendre une fin heureuse, voire jubilatoire à l'histoire d'amour entre Edmée et Peter Tomson, le chauffagiste islandais présent sur la base. En effet, l'auteure donne une description alléchante sur la quatrième de couverture promettant « De l'aventure ! Du froid ! Du chaud ! Des spectres ! Des bons et des méchants ! De l'amour ! » [19]. Cependant, si l'on regarde de plus près le nom de la protagoniste, Edmée Blanco, on remarque deux choses : premièrement, Edmée est l'anagramme parfaite de Médée ; deuxièmement, Blanco veut dire blanc (ou *white*). Darrieussecq, si elle a choisi le prénom Edmée, en partie en référence à « Esmé », la jeune fille de la nouvelle éponyme de J. D. Salinger [20], mais aussi en rapport avec Médée « dont elle est le miroir » [21], ou pour suivre Derrida : « la signature cachée » [22]. En effet, comme le philosophe l'a si bien souligné, dans le pli constitutif de l'anagramme (où les lettres composant le nom d'Edmée se révèlent aussi composer Médée), « il n'y a plus rien,

---

[14] M. Darrieussecq, *White*, Paris, P.O.L éditeur, 2003, p. 70. On se rappellera l'importance de « l'intempestivité » pour la pensée de Jacques Derrida autour du spectre. Voir J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

[15] Les événements ont lieu aux environs de 2020. Ce déplacement dans le temps « me libère de la vraisemblance attachée au temps et à l'espace présents, et me donne de la liberté pour inventer ». M. Darrieussecq, « Entretien exclusif réalisé par Am. Concannon et K. Sweeney en mars 2004 », http://darrieussecq.arizona.edu/fr/entretien-réalisé-par-amy-concannon-et-kerry-sweeney-en-mars-2004.

[16] M. Darrieussecq, *White*, *op. cit.*, p. 24.

[17] J. Lambeth, « Entretien avec Marie Darrieussecq », *The French Review*, 79/4, 2006, p. 817.

[18] *Id.*, p. 816.

[19] M. Darrieussecq, *White*, *op. cit.*, quatrième de couverture écrite par Darrieussecq.

[20] An. Diaktine, « Solange Zoé Tom Edmée », *Libération*, 25 juillet 2011, http://www.liberation.fr/culture/2011/07/25/solange-zoe-tom-edmee_751068.

[21] *Ibid*. Dans cet entretien, Darrieussecq signale aussi la similarité avec ses propres initiales : « Bien après la publication, un ami m'a fait remarquer que cela faisait MD, ce dont je n'avais aucune conscience ».

[22] M. Henich et J. Derrida, *Mille e tre, cinq*. *Lignées*, Bordeaux, William Blake and Co, 1996, légende du dessin n° 916.

plus rien à lire, à entendre, à déchiffrer. Le trait différentiel, à l'endroit du pli, est parfaitement insignifiant, et le non-dit de ce rien autorise non seulement tous les dits, toutes les références, mais même les non-dits déterminés, les silences, les secrets, les scandales et les reconnaissances vers lesquels [n]otre précipitation [n]ous projette » [23]. Dans une « structure anagrammatique » [24], peu importe le sens de la lecture : l'anagramme contient toutes les références possibles [25]. Si Edmée est structurellement parasitée par Médée, s'ensuivent ces questions : qu'est-ce qu'une Médée (ou une Edmée) blanche ? Médée (ou Edmée) peut-elle ne pas tuer ses enfants ? Un roman peut-il être heureux si sa protagoniste s'appelle Médée (ou Edmée) ?

Darrieussecq, dont les romans précédents mettaient en scène le possible fantôme d'un mari disparu [26] et celui d'un petit garçon mort noyé [27], dit, en parlant de *White*, être « en train de passer sur un versant heureux du fantôme » [28]. On peut certainement voir un choix ludique dans une narration confiée à une communauté de fantômes loquaces qui suivent une histoire d'amour en devenir et lire leur évacuation de la position d'énonciation à la fin du roman comme une victoire [29] et comme une réponse à la question qui clôt la quatrième de couverture : « Jusqu'à quel point faut-il se débarrasser des fantômes pour faire l'amour ? ». Ce serait néanmoins ignorer les deux drames au centre de la narration qui intensifient le côté terrifiant du roman. Si Edmée a choisi de tout quitter pour se rendre en mission scientifique en Antarctique, c'est pour partir le plus loin possible pour ne plus penser, pour « faire machine arrière, rentrer, redémarrer à blanc » [30]. Non seulement elle aimerait oublier le fait que sa

---

[23] *Ibid*.

[24] *Ibid*., légende du dessin n° 915.

[25] Dans son œuvre Derrida travaille beaucoup avec des anagrammes ; par exemple, en parlant du spectre, il remarquera que les lettres de ce mot constituent aussi les mots respect et sceptre : « Ces trois mots, respect, spectre et sceptre, forment une configuration dont il y aurait beaucoup à dire, mais qui va aussi sans dire ». J. Derrida et B. Stiegler, *Echographies de la télévision : Entretiens filmés*, Paris, Editions Galilée et Institut national de l'audiovisuel, 1996, p. 139.

[26] M. Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, Paris, p.o.l éditeur, 1998.

[27] M. Darrieussecq, *Bref séjour chez les vivants*, Paris, p.o.l éditeur, 2001.

[28] J.-M. Terrasse, « « Comment j'écris » : Marie Darrieussecq, entretien avec Jean-Marc Terrasse », *in* M. Schmid et P. Gifford (éd.), *La création en acte : Devenir de la critique génétique*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2007, p. 268.

[29] Pour une étude de la voix narrative dans *White*, voir M. Stemberger, « Wir Gespenster oder Wer, wenn wir sprechen, spricht : Zu Marie Darrieussecqs Roman *White* », *Romanische Forschungen*, 122, 2010, p. 59.

[30] M. Darrieussecq, *White*, *op. cit.*, p. 31.

voisine, Imelda Higgins [31], a tué quatre de ses cinq enfants [32] – se sentant quelque peu responsable d'avoir refusé de garder les enfants ce jour-là – mais « l'affaire Higgins » [33] lui rappelle aussi l'infanticide au cœur de sa propre généalogie : « Vers le mitan des années soixante la grand-mère d'Edmée a noyé ses enfants comme des petits chats avant de se trancher les veines, et la mère d'Edmée n'en a réchappé que parce qu'elle était la plus jeune en nourrice » [34]. Nous avons là deux mères, telles Médée, qui ont tué tous leurs enfants sauf un(e) et se sont ensuite « tranché les veines » [35]. Cependant, pour comble de malheur, le nom de l'infanticide Médée parasite Edmée qui (pour l'instant) est innocente d'un tel acte.

En effet, à travers le roman, les articulations de Médée sont multiples, à commencer par l'auteure (MD) qui, en Médée suprême, déclare dans son livre *Le Bébé* (2002) où elle se dit hantée par *White*, « le roman à venir » [36] : « je tuerai autant de bébés qu'il le faut à l'écriture » [37]. Il peut, de plus, sembler incongru que la mère d'Edmée, seule rescapée du drame qui tua sa fratrie, décide de nommer sa fille Edmée. Si elle ne commet pas d'infanticide comme sa propre mère, son rapport à sa fille est néanmoins tendu. Dans les photos témoignant de l'enfance d'Edmée, on remarque que cette dernière est constamment coupée du cadre de vie : « La photo est radicalement décalée sur la gauche, et Edmée se voit ainsi : au bord du cadre, avec tout l'espace à côté d'elle. C'était sa mère qui prenait les photos. Avait-elle un strabisme, ou quelque *malfaçon neurologique* ? » [38]. Cette question est loin d'être innocente, car on apprend qu'il existe « une sorte de *pacte de non-agression* » [39] entre Edmée et sa mère. Si ce pacte est établi pour éviter qu'il y ait des jouets traînant dans la maison, le choix lexical pour en parler souligne la menace qui pèse sur cette famille et le drame qui a eu lieu. En coupant sa fille sur les photographies, la mère d'Edmée révèle et recense quelque chose d'autre, une trace de ce qui lui manque : « du vide flou si une telle chose est possible à photographier (…) les molécules du vide » [40]. L'enfance d'Edmée

---

[31] Le personnage d'Imelda Higgins est inspiré par Andrea Yates, mère américaine qui noie ses cinq enfants le 20 juin 2001 dans une banlieue résidentielle de Houston, Texas. Son mari à cette époque, Russell Yates, est ingénieur pour la NASA, comme Sam le mari d'Edmée. Voir l'article dans le *New York Times* du 28 juin 2001 : http://www.nytimes.com/2001/06/28/us/grief-stricken-father-eulogizes-5-drowned-houston-children.html. Darrieussecq dit à ce propos, « [l]e nom d'Andrea Yates est inconnu en Europe. Ce fait divers est resté américain, avec un débat typiquement américain, très radicalisé, sur le féminisme et la peine de mort. Ce fait divers m'a inspirée, c'est certain, mais si A. Yates avait été connue ici, j'aurais décalé encore davantage le récit par rapport à son histoire ». M. DARRIEUSSECQ, « Entretien exclusif », *loc. cit*.

[32] M. DARRIEUSSECQ, *White*, *op. cit.*, p. 191.

[33] *Ibid*., p. 142.

[34] *Ibid*., p. 66-67.

[35] *Ibid.*, p. 191.

[36] J.-M. TERRASSE, « « Comment j'écris » : Marie Darrieussecq, entretien avec Jean-Marc Terrasse », *op. cit.*, p. 255.

[37] M. DARRIEUSSECQ, *Le Bébé*, Paris, P.O.L éditeur, 2002, p. 54. Phrase citée comme épigraphe.

[38] M. DARRIEUSSECQ, *White*, *op. cit.*, p. 64, mes italiques.

[39] *Ibid*., p. 66.

[40] *Ibid*., p. 65.

est éclipsée par le poids du vide béant de sorte que tout rappelle le moment où une mère (sa grand-mère) a tué quatre de ses cinq enfants [41]. Sur une des photos, celle du dixième anniversaire d'Edmée, on remarque que la mère l'a une fois de plus coupée en deux : « Edmée à gauche, soufflant les cinq bougies de son dixième anniversaire » [42]. Le fait que la mère d'Edmée documente, par le biais de la photo, l'extinction de cinq et non dix bougies et photographie une fois de plus du vide, souligne que sa propre vie a été marquée par ce jour fatidique qui a laissé d'évidentes séquelles : elle est incluse symboliquement dans le nombre des fatalités. En coupant sa fille en deux de manière symbolique, la mère éviterait-elle de devenir une Médée actualisée à son tour ? Est-ce, au contraire, une manière de mutiler sa fille, fût-ce symboliquement ? La mère d'Edmée ne figure dans le récit que par ces quelques lignes nichées dans les souvenirs de la jeune femme et la relation tendue entre mère et fille se résumant à un pacte de non-agression n'est pas plus explorée longuement dans le roman.

Dans son unique mention du nom de Médée dans son livre sur la relation mère/fille, Hirsch suggère qu'en tant qu'héritiers de la mythologie grecque, nous sommes « hantés par le spectre de Médée » [43], particulièrement en ce qui concerne l'impossibilité de la cohabitation de la « colère » (*anger*) et des « soins envers les enfants » (*care*) dans l'expérience des femmes et des mères. Cette séparation, cet impératif culturel tourne souvent au drame. Et comme le montre l'analyse de Hirsch des différentes manières d'inscrire la relation mère/fille dans la littérature (que ce soit au XIXe ou au XXe siècle), il est difficile de se défaire des structures du passé : les héroïnes sont souvent forcées de répéter les erreurs ou les choix de leurs mères ou bien de se démarquer entièrement d'elles mais en perdant ainsi la part d'apprentissage qui découle du partage de l'expérience de leurs mères. C'est ce manque de communication entre mère et fille qui force la fille à apprendre de par sa propre expérience ce qu'elle aurait pu apprendre dans le dialogue avec sa mère. Il en résulte donc que le savoir se limite à une génération, la suivante devant refaire le même chemin. Ainsi Edmée se retrouve-t-elle seule, dotée d'un nom menaçant, entourée de figures médéesques, sans l'appui ou l'oreille d'une mère qui ne peut que s'en tenir à un pacte de non-agression.

Dès le début du roman, Edmée se démarque pourtant clairement de son homonyme quand, debout sur le bateau qui la mène vers le continent, elle déclare ne pas vouloir qu'il y ait de meurtre, même celui d'un animal : « Le bateau se rapproche du phoque, Edmée Blanco s'agite. Est-ce que le commandant a bien vu l'animal ? Les signes qu'il lance ? La proue se soulève, grande masse de métal, *plaf* ! s'abat et la glace craque, du phoque on ferait une crêpe vite fait. Edmée Blanco *préférerait que cette expédition*

---

[41] Le nombre d'enfants de la grand-mère d'Edmée n'est jamais explicitement donné même si Edmée voit en rêve une cérémonie avec quatre petits cercueils dans le lotissement de son enfance (*ibid*., p. 20). De plus, les parallèles entre cet infanticide et celui d'Imelda Higgins, la voisine d'Edmée qui tue quatre de ses cinq enfants, sont frappants. De même, le chiffre cinq revient à travers le roman : « cinq sur cinq » (*ibid*., p. 16), « cinq soleils » (*ibid*., p. 17, 98, 100), « cinq bougies » (*ibid*., p. 65), « cinq créatures » (*ibid*., p. 74), « la chose à cinq yeux » (*ibid*., p. 101), « cinq enfants … cinq non-enfants » (*ibid*., p. 180).

[42] *Ibid*., p. 65.

[43] M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, University of Indiana Press, 1989, p. 170.

ne commence pas par un meurtre » [44]. Etrange tournure de phrase que cette allusion au meurtre qui ne présage rien de bon, surtout dans un roman qui se veut « heureux ». Phrase qui fait aussi écho au scribe melvillien Bartleby et nous invite à nous demander si *White* et la Médée blanche peuvent être lus en gardant à l'esprit la potentialité de cette figure [45]. Si Bartleby « préférerai[t] ne pas (le faire) » [46], Edmée préférerait ne pas être témoin d'un meurtre. Petite différence, certes, mais il faut le rappeler, c'est une figure médéesque qui refuse le meurtre. On pourrait avancer qu'Edmée est une Médée qui préférerait ne pas tuer. Si j'insiste sur le lien avec Bartleby, c'est qu'il y a, par ailleurs, une autre œuvre de Melville, *Moby Dick*, qui est mentionnée dans le roman et qui fait partie de la bibliothèque du bateau [47] – clin d'œil au lecteur. D'autre part, Darrieussecq soutient avoir écrit *White* pour « [q]uestionner le vide », ainsi que ses « romanciers préférés » – elle cite entre autres Melville – qui l'ont fait « chacun à leur façon » [48]. Et si Darrieussecq est intéressée par le vide, par l'absence, par le blanc – et elle le définit en ces termes : « Si le noir est l'absence de couleurs (...) le blanc est la fusion du rien. Toutes les couleurs s'y mélangent jusqu'à l'annulation du prisme » [49] – on se rappellera, à ce sujet, le chapitre « la blancheur de la baleine » dans *Moby Dick* [50] qui décrit précisément l'horreur du blanc. Darrieussecq peut certainement soutenir qu'il y a annulation de tout dans le blanc – on pourrait avancer que c'est le vide – mais ce serait aller trop vite et rater quelque chose d'important. En effet, mettant en relation Bartleby et ce même chapitre sur la blancheur, Branka Arsić remarque : « Loin d'être une « chose vidée » – l'épuisement de toutes significations – cette blancheur est comparée à la potentialité de toutes les significations » [51]. Loin d'être la perte de quelque chose, cela pourrait signifier toutes les choses, donc mêmes paradoxales, contradictoires. C'est dans cet esprit que je propose de lire notre Médée blanche dans le roman *White*, non comme une anti-Médée – une Médée qui ne commettrait pas d'infanticide, une Médée dont la signification, cela même qui la définit, serait annulée – mais bien comme une Médée incarnation d'une potentialité parfaite.

La puissance [*potenza*], dans le sens où Giorgio Agamben l'a développée à partir d'une lecture d'Aristote, n'est pas seulement une force mais un potentiel [52]. Selon Agamben, la réflexion autour de la potentialité revient à questionner le verbe *pouvoir*.

---

[44] M. Darrieussecq, *White*, *op. cit.*, p. 45, mes italiques.

[45] Dans le sens où Giorgio Agamben le propose dans son essai, « Bartleby ou de la contingence ». G. Agamben, « Bartleby o della contingenza », *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993.

[46] Pour utiliser la traduction de Maurice Blanchot. M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 33.

[47] M. Darrieussecq, *White*, *op. cit*., p. 48.

[48] M. Darrieussecq, « Entretien exclusif réalisé par Am. Concannon et K. Sweeney en mars 2004 », *loc. cit.*

[49] M. Darrieussecq, *White*, *op. cit*., p. 171.

[50] H. Melville, *Moby Dick*, chapitre 42.

[51] Br. Arsić, *Passive Constitutions or 7$^{1/2}$ Times Bartleby*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 88.

[52] Deux sens sont présents en italien : on trouve « puissance » dans la traduction française et « potentiality » dans la traduction anglaise. Je voudrais ici souligner le potentiel du nom et j'utiliserai donc « potentialité » pour rendre les choses plus claires.

Que signifie : « je peux, je ne peux pas » [53] ? Il explique qu'Aristote propose de diviser la potentialité [*potenza*] en deux parties : premièrement, une potentialité générique [54], celle de l'enfant qui a le « potentiel de la science » [55] et pour l'actualiser « devra subir une altération à travers l'apprentissage » [56] ; et deuxièmement, une potentialité comme celle de l'architecte qui ne doit pas subir d'altération mais est définie par le fait « d'avoir une privation » [57], c'est-à-dire avoir la possibilité de « ne pas ». Un architecte peut construire mais il peut tout aussi bien choisir de ne pas construire, ce qui ne veut pas dire qu'il n'est pas architecte. Etant architecte, il exerce son droit de construire *et* de ne pas construire. Un nom, tel que celui de Médée, pourrait tenir lieu de profession dans la mesure où si l'on attend d'un architecte qu'il construise, d'un joueur de cithare qu'il joue [58], et ainsi de suite, si l'on attend de Médée qu'elle tue ses enfants [59] – et Roland Barthes nous rappelle la « nature économique du Nom » qui est substitué « à une collection de traits » [60] – ne serait-elle pas alors à mettre dans cette catégorie de potentialité qui est définie non par l'apprentissage mais bien par la possibilité de privation, de « ne pas » ? Dans cette vision de la chose, Médée pourrait exercer son droit de ne pas tuer ses enfants sans perdre son nom. Ainsi une Médée qui ne tue pas ses enfants serait un exemple de potentialité parfaite comme Bartleby [61]. Edmée Blanco se démarque de la lignée des autres figures médéesques qui l'entourent car la Médée blanche est une Médée qui est potentialité : elle peut *et* elle peut ne pas. Cette figure se trouve dans ce moment où ces deux possibilités sont réunies sans s'annuler : c'est l'instant de potentialité parfaite.

En écho à la toute première apparition d'Edmée Blanco – « La mer est belle, c'est-à-dire (Edmée Blanco l'apprend dans le manuel de bord) presque plate » [62] – *White* se termine par un arrêt sur image, une potentialité : « une indifférence souveraine est opposée à toute autre forme d'événement. Le sang bat, la mer est belle, la Terre tourne, et aux deux pôles, tout est calme et blanc » [63]. Le tout suivi d'une étoile à cinq branches ★ – qui sépare chaque fragment tout au long du roman et nous rappelle les générations de cinq enfants marqués par le sceau de l'infanticide. A la fin du roman, nos deux protagonistes Edmée et Peter « arrivent à assumer leur passé traumatique,

---

[53] G. Agamben, *La potenza del pensiero* : *Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2005, p. 273.

[54] *Ibid.*, p. 276.

[55] *Ibid*.

[56] *Ibid*.

[57] *Ibid*.

[58] Architecte et joueur de cithare sont les professions qu'Agamben reprend en tant qu'exemples.

[59] Ainsi que nous l'avons vu dans la réception du livre de Wolf.

[60] R. Barthes, *s/z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 101.

[61] « Comme scribe qui a cessé d'écrire, il est la figure extrême du rien duquel procède toute création, et en même temps, la plus implacable revendication de ce rien en tant que potentialité pure et absolue ». G. Agamben, « Bartleby, o della contingenza », *op. cit*., p. 60.

[62] *Ibid*., p. 10.

[63] *Ibid*., p. 222.

se rencontrer, s'aimer et commencer – littéralement – une nouvelle vie » [64], écrit Catherine Rodgers. Mais peut-on, comme Rodgers et Darrieussecq elle-même, voir une fin positive, la défaite des fantômes et le début d'une nouvelle vie ? *White* est-il vraiment un livre « extrêmement heureux » [65] ? Il est vrai qu'avec Peter, Edmée réussit à se défaire des fantômes pour un bref moment [66]. Mais le début de sa grossesse qui clôt le roman ne se veut-il pas fatidique ? Le fait que jamais plus rien ne se passera, le fait que le roman se termine avec la fertilisation de l'ovule, et puis du blanc, nous laisse dans un moment de potentialité parfaite ; peut-être dans ce sens le livre est-il heureux. Il faut néanmoins garder à l'esprit que le roman ne tranche pas sur la question d'Edmée comme mère infanticide, en ce qu'il n'est pas donné de voir l'évolution d'Edmée en tant que mère. Ce que la potentialité du nom de Médée révèle, c'est que Médée/Edmée peut *et* peut ne pas tuer ses enfants, ces deux possibilités sont réunies et tenues en suspense à la fin du roman.

Pour offrir une piste de recherche : le potentiel du nom de Médée révèle la possibilité de « ne pas » sans pour autant lui retirer la dimension monstrueuse qui est associée à son nom, serait-il ainsi possible de considérer, plus généralement, la mère monstrueuse en ces termes ? Si la Médée de Christa Wolf est complètement absoute, dans l'ambiguïté de la fin, celle de Marie Darrieussecq l'est *et* ne l'est pas. La Médée blanche, avec sa potentialité de « ne pas », ne perd pas sa puissance et serait peut-être une façon de « théoriser une colère pouvant coexister avec de l'amour et sans se transformer en agression » [67].

---

[64] C. Rodgers, « Between "white" and "blanc" : the margin of the fantastic in Marie Darrieussecq's *White* », *in* M.-A. Hutton (éd.), *Redefining the Real : The Fantastic in Contemporary French and Francophone Women's Writing*, *Modern French Identities*, 81, 2009, p. 27.

[65] J. Lambeth, « Entretien », *op. cit.*, p. 811.

[66] Les fantômes sont évacués de la place de narrateurs à la fin du roman : « Une force centrifuge est en train de nous expulser – ils prennent toute la place, ils veulent faire sans nous ! » (M. Darrieussecq, *White*, *op. cit*., p. 192).

[67] M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, *op. cit.*, p. 171.

TROISIÈME PARTIE

Perspectives étrangères

The child murderer in Emmy Hennings' novels *Gefängnis* (*Prison*, 1919) and *Das Haus im Schatten* (*The House in Shadow*, 1929/30)

Lorella Bosco

The singer, cabaret performer, actress and poet Emmy Hennings, a multitalented and highly fascinating, though still underrated, figure of the German avantgarde, often mentioned in the same breath with her partner Hugo Ball, the founder of the Dada movement, is still less known to a wider public. Both her and her husband Hugo Ball's legacy, including an extensive array of unpublished documents and works as well as many different versions of the books she had published during her lifetime, is kept at the Schweizerisches Literaturarchiv (SLA) in Bern. Some of her most relevant novels, like *Gefängnis* (*Prison*, 1919) or *Das Brandmal* (*The Brand*, 1920) have been republished over the last three decades (mostly by the Suhrkamp Publishing-House); a complete edition of her works is now in preparation at the SLA.

Emmy Hennings (born Emma Maria Cordsen, 1885-1948)[1] came from a lower middle-class family in Flensburg (Northern Germany). Although young Emmy read voraciously, was a passionate theatregoer and dreamed of an acting career, she would not continue her education beyond primary school (*Volksschule*), unlike better-off girls from respectable families. Because of her family's limited means, she was forced to drop out at fourteen to help with work, to earn money for her dowry and trousseau and to get married, as she finally did in 1904. With her husband, Joseph Paul Hennings, she shared a passion for theatre. In 1905, after the birth of their first child, they joined a travelling theatre, touring the German provinces. As her husband deserted her, Emmy suddenly found herself completely left to her own devices. She

[1] On Emmy Hennings' life see the biography written by B. Reetz, *Emmy Ball-Hennings. Ein Leben im Vielleicht. Eine Biographie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001, as well as B. Echte (ed.), « *Ich bin so vielfach ... » Texte, Bilder, Dokumente*, Frankfurt a. M., Basel, Stroemfeld Verlag, 1999.

was again with child (presumably by her colleague, the actor Wilhelm Vio); her first baby was by that time already dead. Emmy gave birth to a daughter, Annemarie, who was soon to be left in her mother's care. Only in 1916, almost nine years later, when her grandmother died in Flensburg, would Annemarie (called Annemie) join her mother and her partner and later husband Hugo Ball in Zürich. Hennings' search for individual freedom and self-fulfilment as both a woman and an artist explains her highly controversial relationship with the issues of marriage and motherhood. However, whereas the bourgeois institution of marriage (Hennings calls it "prison" and "grave of all youth and beauty") was frequently called into question at the beginning of the twentieth century, motherhood was still regarded as the fundamental experience of a woman's life and her true natural vocation. It is in this respect not surprising that some of Hennings'works, as we will see below, address the issue of the child murder by presenting female characters who have committed this crime. They express in a paradoxical form the ambiguities and contradictions which made up the bourgeois as well the avant-gardistic discourse on the ultimate vocation of women. They also give voice to Hennings'anxiety about losing the freedom of constantly reinventing herself beyond any social and moral constraints which played a major role in her choice of a theatrical career. My contribution will therefore highlight Hennings' attitude towards motherhood and social expectations about female duties and the natural call of women by analysing her portraits of child murdering women in *Gefängnis* (*Prison*) and *Das Haus im Schatten* (*The House in Shadow*).

Since 1905 Emmy Hennings had been travelling endlessly through Germany and Europe because of her numerous engagements in theatres, cabarets and varietés. She also occasionally worked as a prostitute and a bar girl when she did not obtain any employment, which was quite a common practice among actresses at that time ("We are a complimentary dish offered with sparkling wine", as she puts it in *The Brand*)[2]. Between 1909 and 1913 she gradually rose to become a star in the expressionistic circles in Berlin and Munich and had numerous affairs with famous members of the German bohemia such as the writer and journalist Ferdinand Hardekopf (with whom she had a liason which, though not exclusive, lasted many years until the outbreak of the war), the poets Georg Heym, Johannes Becher and Jakob von Hoddis, the anarchistic writer Erich Mühsam and the painters Ernst Moritz Engert und Reinhold Rudolf Junghanns, for whom she posed as a model in a series of sketches, published in 1913 by the reknowned Kurt-Wolff Verlag with the title *Variationen über ein weibliches Thema* (*Variations on a female theme*). However, even in the years preceding the First World War, the role of Emmy Hennings was not to be confined merely to that of a Muse, inspiring male creativity. Her poems had appeared in well-known expressionist cultural journals and publications: *Pan*, *Die Aktion* and *Der Revoluzzer*; in 1913 a short poetry collection entitled *Die letzte Freude* (*The Last Joy*) was published by the Kurt-Wolff-Publishing House.

[2] E. Hennings, *The Brand. Ein Tagebuch*, with an afterword by E. Süllwold, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999 [1920], p. 196 (*Translation mine*). On this point see also A. Helleis, *Faszination Schauspielerin: von der Antike bis Hollywood. Eine Sozialgeschichte*, Wien, Braumüller, 2006, p. 23 ff.

It is remarkable that most of Emmy Hennings' works contain biographical and autobiographical insights, presenting the author's life story through a personal and extremely creative narrative which interweaves facts and fictions, avoiding to trace a sharp demarcation line between both terms. The traditionally male (auto)biographical genre thus becomes an experimental ground for a radical avant-garde project which dissolves the boundaries between art and life, with a subversive strategy which applies also to other female artists of the time like Else Lasker-Schüler. "My only profession is that of learning what I am" [3] as Hennings puts it in *The Brand*. Identity constitutes itself over a dynamic staging process of the self which never comes to an end. Former, too fixed traditional models of subjectivity are replaced by situationally adapted interaction and communication patterns, while the self has to continuously work on and re-create itself to meet the ever changing requirements. The only (auto)biographical "truth" which emerges from Emmy Hennings' works is therefore the commitment to an aesthetic of the playful transformation of the own unstable subjectivity. For these reasons Hennings' works often focus on the life on stage. Since the self is constantly reinventing itself, identity constitues itself over the dynamic process of writing and rewriting the own story in a variety of different, never definitive versions.

In 1911 Hennings had converted to Catholicism, a step which provoked a sharp reaction from her bohemian friends, but seemed at first not to affect her public behavior, though it was destined to have important consequences on her later existence, especially after the outbreak of the war, during her lifelong relationship to Hugo Ball (they would eventually marry in 1920). The overtly catholic commitment especially of her late work would in fact play a major role in the neglection and incomprehension which greeted her literary endeavours. With Hugo Ball she would leave Germany in 1915 and move to Switzerland. In Zurich, they founded a year later the Cabaret Voltaire together, an experience that only lasted until 1917. Hugo Ball left then Zurich and did not again actively participate in Dada activities, dedicating himself instead to what he believed his ultimate vocation: being a catholic writer who follows the ascetic ideal of the monks and the saints. He encouraged Emmy Hennings to put down in writing the experiences derived from her tumultuous life. In 1919 she therefore published her first autobiographical novel *Prison*, a first person account which treats in literary form some of the author's experiences in jail in Munich at the outbreak of the First World War.

In Prison

Shortly after the outbreak of the First World War Emmy Hennings spent August in pre-trial detention on account of alleged theft from a customer; she was then sentenced to four week imprisonment from September, 20th until October, 19th 1914; over Christmas she was imprisoned again for alleged forgery of documents in order to help the writer Franz Jung to desert. In her book *Prison*, however, as in the later unpublished versions *Das graue Haus* (*The Grey House*, 1924) and *Das Haus im Schatten* (1929/30), the main character, the "I" who never entireley coincides with the author, is rather elusive about the reasons for her imprisonment; there are only hints

[3] *Ibid.*, p. 149.

at what may have happened, the crime is never explicitly mentioned and the narrating voice neither overtly proclaims her innocence nor her guilt [4]. Not surprisingly Henning wrote three versions of her prison-story, which differ on a number of substantial points, not to mention the poems she had dedicated to this topic during the war. On the one hand this shows how relevant the issues of prison and imprisonment were for the author who later in the thirties would also work as a court reporter, especially of cases of female delinquency. On the other hand writing and rewriting texts, even the own life story ("Let us rewrite life every day" as Hugo Ball puts it in *Flight out of time*) both before and after publishing the work, without ever coming to an ultimate version, complied, as we have seen, with the dynamic, performative understanding of art and literature promoted by the Avant-garde.

Prison provides a unique, unconventional glimpse of the daily routine of the inmates, offering deep insights into the individual lives of the imprisoned women from a female point of view. The protagonist, called Emma, almost like the author of the book [5], criticizes bourgeois society and debunks the inconsistencies and contradictions of its male-focused patriarchal structures and courts of justice which claim the right to determine at which moment a woman is to be deemed a criminal. Prisons are in fact, in Foucaltian terms, heterotopias, spaces of otherness, in this case "of deviation", which are neither here nor there. Moreover, they articulate multilayered mirror-like functional relationships with the society system in which they are placed in [6]. Individuals detained in prisons are deviant in relation to the norms required by the bourgeoisie and patriarchal institutions. That also implies that nowhere but in prison can one effectively measure the state of a social system. Bourgeois double moral standards are therefore particularly clear in the case of prostitutes: women alone are convicted of a crime in which male customers are also involved with no lesser degree of guilt. As the narrating voice remarks, not without sarcasm:

> The bias is evident. One should punish seducers and seduced: the open door and the saints. (…) Take the most unprotected creature, a street girl. If it is forbidden to ask for payment for love by the hour, then it must also be forbidden to buy love by the hour. The experience shows however that human beings cannot live without hours of love. Therefore, love should be organised differently. But "organised love" sounds extremely embarrassing. However, there is no way out of this. The court of justice consists of men and it requires less effort to punish the weak sex than to hold those men accountable who wish to keep their strongest drives secret. I would like those raped men sometimes to see the contemptuously smiling faces of their seductresses, who, quietly chatting in the jail hallway, reveal the secrets of their accusers. In the courtyard of the remand prison I saw the smiling superiority on the faces of women and girls

[4] See on this point S. Werner-Birkenbach, "Emmy Hennings. Eine Frau schreibt Gefängnisliteratur", *Hugo Ball-Almanach*, 20, 1996, p. 119-175.

[5] This is one of the distinctive features of "autobiographical novels" which breaks the so-called "autobiographical pact" (Lejeune), making clear, since the author's and the main character's name are not the same, that autobiographical and fictive elements are merged together, without any pretense of factual truth.

[6] See M. Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", in N. Leach (ed.), *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, New York, Routledge, p. 330-336, here 333.

> who sell themselves on the street; of women who are winners and are gracious enough to declare themselves losers. This complaisance seems to be dangerous, since they have been locked inside mighty walls [7].

The scene in which the narrator comes across Else, a twenty-four year old woman who killed her child, is even more striking with regard to the presumptuousness and double standards of patriarchal society towards women. The *Reichsstrafgesetzbuch* (National Code of Criminal Law, RStGB), which had become effective in the German Empire since 1871, recognized the child murder (*Kindstötung*) as a paradigmatic violent crime perpetrated by women, thus strongly determined by their biological sex. Furthermore, §217 regarded infanticide as a criminal offence exclusively perpetrated by a mother who had intentionally killed her illegitimate child during or soon after birth [8]. According to the definition of this offence, a man who had killed a child was merely persecuted as a murderer, not as a child murderer. The close connection established between the moment of birth and the murder itself thus contributed to define infanticide as a specific female crime. For this reason (the distinctive feature of gender in the murderer), the National Code of Criminal Law also regarded infanticide as a *delictum sui generis* (separate crime) which could be as such, in contrast to what happened until the beginning of the 19th century, when the law still provided for the death penalty, relatively mildly sentenced (from a minimum of three up to fifteen years imprisonment). The reason for this reduced sentence was a gender-determined as well as a psychopathological one: birth was considered a "state of bodily emergency (*Ausnahmezustand*)" [9], since the woman in childbirth found herself in an abnormal bodily and psychological condition which inhibited or even paralyzed her self-control. That was for instance the opinion of Magnus Hirschfeld and Jakob R. Spinner who in their pivotal criminological book *Geschlecht und Verbrechen* (*Sex and Crime*, 1930) would emphasise the abnormity of birth and understand therefore infanticide as a sex crime, due to a poisoned metabolism. During the pregnancy the body could produce poisons which affected the nervous system, thus lowering the physical and mental toughness of the women. Birth was therefore a state verging on the pathological. In their criminological theories Hirschfeld and Spinner referred to a widespread medical discourse which ascribed female delinquency to the sexual cycle with its hormone related alterations. The female conduct on the whole was reduced to nature and explained on the grounds of a supposed natural call to motherhood which – as we will see – every woman had to fulfil. Moreover, since female behavior was bound to gender-specific bodily processes, women were deemed less accountable at certain circumstances of their lives, such as the childbirth. When a woman gave birth to a child, a bodily and mental disturbance led to a temporary loss of responsibility of her actions. For this reason the law provided for a lighter sentence than for a murder. Another substantial factor in the definition of the crime of infanticide as well

---

[7] E. Hennings, *Prison*, with an afterword by Heinz Ohff, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien, 1985, p. 105. *Translation mine*.

[8] See H. Siebenpfeiffer, "*Böse Lust": Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*, Köln / Weimar, Böhlau, 2005, p. 150.

[9] *Ibid*., p. 156.

as an extenuating circumstance in its punishment was that the perpetrator had to be an unmarried woman. Fallen women and "corrupted" young girls were believed to possess a peculiar pathological constitution which made them particularly receptive for bodily and mental disturbances during their childbirth and easily lead them to kill their own child (since the murdered children were born out of wedlock, fathers were never mentioned). Besides, they were haunted by economic and social worries about their lives and their social status after the birth of an illegitimate child whom they could not properly bring up. The medical and legal discourse on infanticide merged also psychopathological, sexual and sociological elements. In this respect, Hennings' representation of life in prison and of the female inmates unmasks the assumed gender neutral administration of justice as an indeed very gender specific. The child-murdering mother takes on a special role within this framework.

Shortly before Else's appearance, by describing the dreariness of the prison court, the narrating voice of *Prison* had mentioned children, as a symbol of the lost innocence of the first stage of life, and expressed the hope that they would never come to see the jail. If that were to happen, the children would stare at the prisoners and laugh at them, at how they look in captivity. Emmy, the narrating voice, would not be able to bear the shame of being laughed at by them. In actual fact, there are children in the penitentiary, the children of the director: sometimes the inmates hear their voices and start wondering about the family life unfolding so very close to them, yet so unattainable. Prison, the narrating voice remarks in this passage, is indeed the place where the commandment of love is not respected and "life is destroyed every day" [10], "the sense of freedom eradicated" [11], "the sense of human dignity" [12] degraded. Immediately after these accusations, the narrator's attention switches to Else, thus suggesting a hidden, specular analogy between the consequences of the use of violence by the auhorities on the body and souls of the prisoners and those affecting the child murderer after her dreadful crime. She speaks seldom and "with an empty hopeless voice" [13]. She is still wearing her pregnancy clothes, which are now too big for her, as if she were irreducibly bound to the experience she tried to eliminate from her life by killing her child. The baggy, empty dresses, hanging from her body like from a puppet, simultaneously hide and mark the part of her body where once her child was carried but now is no longer to be seen, with the result that the loss of the child she herself has caused becomes even more evident. She looks apathetic and hopeless. Lost in her thoughts, she does not give the impression of noticing what is going on around her, as if she had lost interest in life. Moreover, she is losing her hair, traditionally a distinctive feature of femininity. When one inmate, a faith-healer who is significantly pregnant and acts as a counter-figure to Else (her eyes are dark and vivid, full of life, whereas Else's appear light blue and almost dead) observes that the child-murderer takes life too seriously, Else answers with a joke: "I don't take it at all. I would rather hand it down unseen; but I feel no desire even to do that" [14].

---

[10] E. Hennings, *Prison*, p. 64. *Translation mine*.
[11] *Ibid*. *Translation mine*.
[12] *Ibid*. *Translation mine*.
[13] *Ibid*., p. 65. *Translation mine*.
[14] *Ibid*. *Translation mine*.

However, as the adjective "unseen" (*unbesehen*) suggests, she is well aware of being exposed to the avid gazes of all the inmates because of the enigmatic inexplicability of the murder she committed. The reason for her crime is indeed not stated in the novel. But precisely because of her awareness of the stares of the other women, she then expresses the thought, shocking at that time, of completely shaving her head, thus openly renouncing her femininity, as she had already done by killing her child. Emmy Hennings was, by the way, one of the first women to wear her hair short in the pre-war period. She also – due to her theatrical career – knew how to play at seeing and being seen and how to skillfully present herself on the stage and in life. This should be regarded as a major aspect of her autobiographical *oeuvre*, deeply influencing her writing strategies, also in *Prison*, where the question of identity, concerning the autobiographical "I" as well as her inmates, constitutes one of the central issues of the book. Each woman shapes her identity anew once in prison and she develops it in a mutual relational way, through the daily contact and the conversations with the others in the given circumstances. That again explains the reason why so much room in the book is devoted to the presentation or self-presentation of the prisoners. This process of shaping and reshaping the self in what could be called role-playing leads to the construction of a multiple, flexible identity, a switching from the previous identity, chronologically and spatially located in the outside world, and the new, chamaleon-like one acquired behind bars [15]. However, one gets the impression that the child murderer, who appears irreducibly tied to the moment of the murder, does not (and cannot) take part in this role playing, reinventing herself in prison. She is also fully aware of her crime and willing to confess it, even if the law supposed a momentary mental alteration in women in her state. With her crime she has lost the ultimate vocation of a woman, according to the medical, legal and cultural discourses of the time: the motherhood. She has become the eye-catcher of the prison, exposed to the gazes of the other prisoners, therefore a monster, since monstrosity, as its Latin etymology suggests, means putting the extraordinary on display.

Modernism, Mothernism

In order to better understand the role that the infanticide as specific female crime plays in *Prison* and successively in *The House of Shadow* I shall briefely sketch out the relevance of the concept of motherhood in the discourse on modernism in Germany and then link it with its dark side, the topic of a monstrous motherhood, as it emerges in the figure of the child murderer in *The House in Shadow*.

At the starting point of Modernism (and subsequently of the avantgarde movements) in Germany there is a striking image that can be considered a kind of hallmark of the new era [16]. It goes back to Eugen Wolffs' pivotal essay on the definition and manifesto of the so called "Klassische Moderne", *Die jüngste deutsche*

[15] On this topic Ch. Baumberger, « Die Literarisierung von Gefängnis-Erfahrungen in der Avantgarde. Emmy Hennings' Gefängnis-Texte », in S. Guddat and S. Hastedt (eds.), *Geschlechterbilder im Wandel? Das Werk deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1894-1945*, Frankfurt a. M. / Berlin / Bern, Peter Lang, 2011, p. 207-224, especially 219 ff.

[16] Ch. Kanz, *Maternale Moderne. Männliche Gebärphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890-1933)*, München, Fink, 2009, p. 75.

Literaturströmung und das Princip der Moderne (*On Recent German Literature and the Principle of Modernism*, 1888, a redacted broader version of the conference the author had held two years before in Berlin) [17]. It depicts a new ideal of woman, almost anticipating in its iconography the nympha-type Aby Warburg would develop in the following decade: a young woman of "wild beauty" [18] with loose hair and flattering clothes, moving forward. The female figure embodying the very notion of modernism is thus a transitional figure cutting across two different and partly conflicting discourses and concepts of femaleness: on the one hand she is still bound to the traditionally female obligation to beauty, on the other, a strong energetic aura and self-confidence spread from her, which means that she is also endowed with qualities that are usually attributed to men. She is a working woman; even if her job is not an intellectual one, she is nevertheless forced to leave the protection of her domestic space to earn her living. But, what is even more striking with regard to Emmy Hennings' work, is that she is a mother, coming home every evening after work to attend to her duties to her child (this part of her daily routine is defined in the text as the realm of beauty and nobility) [19]. A maiden and a mother at the same time, this new female ideal still remains mired in the realm of materiality, for her work is not an intellectual one, as is explicitly mentioned in the essay. Building on the traditional notion of the woman as a mere "vessel" of male creative power, Modernism is therefore embodied by a woman, "filled with modern spirit" (in other words: with modern male creativity) [20]. At this point there is a clear reference to the Immaculate Conception. Modernism is in fact at the same time "a knowing" as well as "a pure woman", well aware of her noble and high destiny as a mother (the latter term implying that she is not unaware of sexuality, even in the sublimated form of motherhood). Men are however still described as to a larger extent provided with "superiority", "spirit" and "culture". Though Naturalism had called into question the traditional understanding of male roles, it had not however threatened men's supremacy in intellectual matters. This remained a male domain [21].

The discourse on motherhood becomes increasingly functionalised from a theoretical, cultural, aesthetic, anthropological and medical point of view by Modernism. That was of course by no means a distinctive feature of the German-speaking area, since even British suffragettes did not reject motherhood, rather its misuse as a justification for the suppression of women's political rights. However, what strikes most about the German discourse on motherhood is its complexity, as reflected by a number of different and partly conflicting cultural and theoretical constructs. In this respect a fundamental point of reference is provided by Bachofen's theory of a primeval Mother Right stage, overlaid by later developments, with its narratives on family, gender role-models and female genealogies, not to mention competing or

---

[17] E. Wolff, *Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Princip der Moderne*, Berlin, Eckstein, 1888.

[18] *Ibid*., p. 47.

[19] *Ibid*.

[20] *Ibid*.

[21] On the effectiveness of this cultural paradigm and on the differentiation traced between a female coded notion of a mere physical "birth" and the male encoded issue of spiritual "creation", see the extensive study by Ch. Kanz, *Maternale Moderne* (see above, footnote 4).

complementary concepts on the origin of society and of the patriarchal gender order, as elaborated in the works of Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud and Otto Weininger. The discursive articulation of different patterns of motherhood is closely associated with issues concerning female authorship and art production, which are reflected in the works of female writers and artists between 19th and 20th century – though each with its own emphasis. Emmy Hennings repeatedly addressed those questions in her writings and took her own remarkably original stand with regard to the contemporary debate on feminism and emancipation.

Erich Mühsam, Hennings' occasional lover, who in his diary accurately records her erotic affairs, describes the impression she left on her male observers in a way that reveals how deeply he was influenced by expressionist appreciation of the prostitute as a counter-image to the repressive bourgeois system of values. Not surprisingly, therefore, Mühsam follows Otto Weininger's misogynistic analysis of the idealisation of motherhood at the turn of the 20th century, as especially outlined in the chapter "Mutterschaft und Prostitution" ("Motherhood and Prostitution") of the book *Geschlecht und Charakter* (*Sex and Character*) [22]. In order to oppose current concepts of motherhood, Weininger had deepened the traditional division between the pure mother and the corrupted prostitute, by affirming that mother and prostitute were ideal types, characters, like Man and Woman. Like individuals, who in Weininger's view can be partly male and partly female, every woman is a mother as well as a prostitute to differing degrees, though he admits modern women are more likely to come closer to the absolute Prostitute than to the absolute Mother. Stating that all women, as pervasively sexual beings, are to a certain extent predisposed to prostitution, he firmly denied that such a thing as the asexual, innocent maiden idealised by bourgeois morality could possibly exist. In Weininger's view, even maternal love was deeply sexualised, in spite of what was commonly assumed at his time, since the prostitute and the mother only differ in the expression of their own pervasive sexuality. Intellectual women were characterologically prostitutes and as such biologically sterile; for this reason they could serve as muses to creative men who for their part found biological fatherhood less appealing than spiritual creation. The work, inspired by the muse and created by the male artist would be the final product of this relationship. Mühsam's description of Emmy Hennings has to be read within this framework, since he calls her "an erotic genius", declaring that what he likes about her is her "naive harlotness", which "knows nothing other than loving and being loved" [23]. Further descriptions of her performances involve stereotypical categorisations like diva, madonna, muse and *femme fatale*. In most of these accounts, insisting on her small, delicate, almost boyish physical frame, Emmy Hennings seems to switch between the roles of playful, innocent, childlike girl and the lascivious, seductive woman. Besides, the anarchistic writer Erich Mühsam generally shares Bachofen's almost mystical exaltation of mother-love as well as his doubts about a supposed superiority of primeval

[22] O. Weininger, *Sex and Character*, London, Heinemann, 1906 ("Motherhood and Prostitution" is chapter X of Part II).

[23] Diary entry, 10th Mai 1911. In E. Mühsam, *Tagebücher*, vol. 1 : 1910-1911, ed. by Ch. Hirte and C. Piens, Berlin, Verbrecher Verlag, 2011, p. 108. *Translation mine.*

matriarchy to the later patriarchy. This is particularly evident in a number of diary entries on Emmy Hennings and other women who were part of the bohemian scene in Schwabing as well as in his remarks on emancipatory issues. Not unlike intellectuals belonging at that time in Munich to the Kosmiker circle such as Ludwig Klages and Karl Wolfskehl, Mühsam tended to reduce women to their biological child-bearing function, extolling the ideal of motherhood as it was embodied by Franziska von Reventlow, who, though she was sexually promiscuous and occasionally sold herself to provide for basic needs, enthusiastically advocated a single life and the value of motherhood claiming that her son's birthdate had represented the very beginning of her life. Reventlow's views on motherhood were endorsed, though not entirely approved of, by leading feminists such as Helene Stöcker, the founder of the *Bund für Mutterschutz* (*League for the Protection of Motherhood*, an organisation working for the protection of unmarried mothers and the betterment of their conditions). She proclaimed in 1908 that motherhood "should no longer be forced on women by threats of imprisonment, but consciously and responsibly *chosen*" [24]. The League attempted to reconcile sexual freedom (and the consequent choice of a single life) with the traditional comfort of motherhood, acknowledging both as constitutive, "natural" elements of what was called "the female essence". It also pointed out the importance of a proper education for women. As it is evident from this brief outline, motherhood was generally seen by feminists as well by male modernist authors as a timeless principle whose importance in shaping even the image of the New Woman could hardly be underestimated, though it merged with new issues like the women's right to sexual pleasure and to secondary education. Women tried to reconcile their struggle for freedom and – in the artistic field – for autonomous creation with their biological destiny, developing various responses to these cultural patterns. The repressive political system of the German *Kaiserreich* however handicapped women's efforts to achieve equal political rights with men. Defeat in the First World War would – for about a decade – favour the women's movement, by replacing the Kaiser's rule with the democratic Weimar Republic.

***Das Haus im Schatten* (*The House in Shadow*)**

The theme of the child-murdering mother and the related ambivalent attitude to the experience of motherhood haunts Emmy Hennings throughout her work. Her leaving both her children in her mother's care in order to pursue her dream of self-fulfilment as an actress conflicted, as we have already seen, with widespread *fin de siècle*-notions about the association of womanhood, motherhood and Modernism / the Avant-garde, as formulated not only by male authors, but also by "feminist" writers such as Lou Salomé, Franziska zu Reventlow and Ellen Key. Like several feminists, Emmy Hennings advocates for a single life, since marriage requires women to subordinate their desires and aspirations to their husbands, as well as to the task of running an efficient household. Her attitude is nevertheless more ambivalent. In a

[24] Quoted by R. J. Evans, *The Feminist Movement in Germany: 1894-1933*, Beverly Hills, ca, sage, 1976, p. 132. On this topic see also S. Hastedt, « Die große Bedeutung der Frau für die Menschheit liegt in der Mutterschaft. Mutterrollen bei Helene Stöcker und Emmy Ball-Hennings », in S. Guddat and S. Hastedt (eds.), *Geschlechterbilder im Wandel?*, p. 187-206.

later autobiographical novel, *Das flüchtige Spiel* (*The Fleeting Game*), the protagonist Helga remarks, after her marriage : "I did not want to be the private property of a man, and what many women crave for, giving themselves completely and exclusively to a man, was not – I felt more and more – my cup of tea" [25]. When she gives birth to her first child, the happiness she feels cannot overcome her desire for a life which does not entirely coincide with her maternity : "Now I had my eagerly awaited child and it was – to tell the truth – literally the only satisfying thing in my marriage, but this alone was not enough for me" [26]. Later in the book, at the point where she leaves her daughter to her mother in order to be able to continue her theatrical career, she writes, appealing to a higher calling than motherhood :

> My mother urged me to stay, but I could not. (...) Obsessed as I was with my longing for acting, with my addiction to wandering and melodies, even my child could not withhold me. The uncertainty in which I was involved was stronger than the love for my child. However, one ought not to believe that I had little motherlove. (...) It was as if I were driven by a demon I could not resist [27].

Not surprisingly then, in *Das Haus im Schatten* [28], the narrator lays aside Else, who is however still mentioned in the typescript, and gives more room to another child murderer Stella, by whom she is clearly fascinated; she thus surrenders to the inexplicable, enigmatic charm of this prisoner and particularly to her charismatic eyes and beautiful voice. There is almost a witchcraft in her, which goes beyond the nature of the subjects she touches upon; it derives from the sound of her words and transfixes Emma. This fascination, together with the seduction of the voice and the realm of the non-verbal and non-rational, penetrates deep into the narrator's unconscious (Emmy Hennings was, and all the sources agree on this, a gifted singer). But Stella is no longer an object of discursive ascriptions, she articulates herself and speaks up her mind. Stella shows no sign of repentance for the crime she committed in full awareness of the consequences. When asked by one of the inmates, why she did not love her child, why she did not have the "natural" feeling of a mother (even a single one) for her baby, like every animal does, Stella goes so far as to contest the assumed "naturalness" of motherhood, which had proved itself, as we have seen, a keynotion in the definition and self-definition of female role-models as well as in the legal theories on infanticide at the turn of the century. Human beings, unlike animals, have the choice to follow different paths than those dictated by instinct or by custom [29]. For Stella emancipation may in other words also imply an abnormality of behavior and contemplate the denial of all existent life designs and role-models in the pursuit of an absolute freedom without any object and any scope where self-affirmation verges on self-destruction. The child murderer herself attempts to explain the reasons for her

---

[25] E. Hennings, *Das flüchtige Spiel. Wege und Umwege einer Frau*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, p. 58.

[26] *Ibid*., p. 56.

[27] *Ibid*., p. 131.

[28] *The House in Shadow* is a later unpublished version of *Prison*. Schweizerisches Literaturarchiv Bern, HEN-02-b-02.

[29] On this point compare also O. Weininger, *Sex and Character*, p. 226.

crime as a way out of a reparatory marriage with a man whom she no longer wanted to be bound to (whether she loved him or not is not mentioned, since she abruptly stops talking, without ending the sentence). She is therefore unmarried, according to the legal definition of the infanticide crime, but unlike Goethe's Gretchen or Brecht's Marie Farrar, her fiancé was willing to marry her. Her crime was a choice of freedom beyond any social constraints and expectations about women's duties and roles, even if it eventually leads to a blind spot: not to the utopia of the absolute freedom, but to the heterotopia of prison. Carrying out the crime was a necessity, a dreadful one, indeed, but unavoidable in its tragic fatality. Of course she was not driven by temporary hormone related alterations which were so crucial for the definition of infanticide in contemporary legal discourse. Stella takes on an active, though nihilistic, role in her life, showing, by doing so, a resoluteness which was traditionally held to be a male prerogative. In the narrator's eyes she thus turns almost into a supernatural figure, a revelation lost in the world, announcing the coming of a golden age of harmony, unity and love among all the natural elements. With this unexpected turn the author calls into question common definitions of naturalness, suggesting a paradoxical understanding of what might be considered "nature". Even the child murderer with her appalling, monstrous crime belongs to nature, whose wide range of phenomena may encompass contrasting drives and seemingly paradoxical gestures of denial or of affirmation, of destruction and creation. Stella is also one of the few prisoners who openly admit their crime and its deep necessity, without searching for excuses. Not surprisingly, then, as a last consequence of her relentless vindication of the infanticide, she tries to commit suicide by swallowing a needle (piercing the fetus with a knitting needle was a widespread method of performing abortion). This gesture, if accomplished, would have meant a radical rejection of anything that might have infringed upon her freedom, even at the cost of death. Unlike the other prisoners and the narrator herself, who, against the backdrop of oppressive patriarchal structures, negotiate their position every day by using strategies of elusion, subversion and apparent submission, Stella places herself outside, in an uncompromised otherness from which there is no way back to a supposed normality. For his reason she fascinates the narrator who resorts instead to a continuous role and identity playing in order to shape an autonomous sphere of action. It should be taken into account that, precisely because of the absoluteness of the act she committed, the child murderer finds herself irreducibly bound to her crime, which turns into the sole distinctive feature of her identity. In other words, in her case a maximum of freedom coincides with a minimum of freedom, since with her action she has definitively put an end to any possibility of further individual development, like an actor, who in dying on the stage brings about the ultimate fusion of life and profession.

Emmy Hennings' autobiographical work struggles for exactly this form of supreme legitimation in an attempt to achieve the goal of the integration of art with life and bodily experience, which was so crucial for the Avant-garde. However she rather puts the stress on the process of this search for absolute authenticity, which never comes to an end, always articulating itself in strategies of enactment or selfenactment of the (auto)biographical material. Herein lies the subversive and liberatory potential of her writing and of her life choices, which attempted to create a space for free individual

development by refusing to entirely commit itself to any bourgeois institution, to any previously devised role model, by vindicating the right to switch between different places and alternatives, to be, like a nomad, simultaneously at home everywhere and nowhere. Hennings is clearly fascinated by the child murderers because they reflect a deep need for unrestricted freedom, which radically questions the notion of a "natural" call to motherhood in women. For this reason Hennings' child-murderers are fully aware of their crime and never pathologised for that. However, her own personal artistic calling along with her conviction that the highest freedom – of constantly reshaping the own identity – could be achieved only through art, brought Hennings to ultimately regard infanticide as an extreme gesture which had in the end – paradoxically – significantly limited freedom – by irrevocably defining the identity of a woman through her own crime.

« Bad Mothers », mères monstrueuses : la figure de la mère dans la fiction de Zoë Wicomb et d'Alice Walker

Férial Kellaf

La maternité est l'une des principales thématiques des auteures féministes postmodernes. Les écrits de la romancière africaine-américaine [1] Alice Walker ainsi que ceux de la romancière sud-africaine Zoë Wicomb en sont la preuve. En effet, leurs œuvres littéraires révèlent, parfois par des actes violents, la complexité et les attitudes contradictoires concernant la maternité. Le refus de nombreux personnages féminins d'assumer la maternité se manifeste notamment à travers les relations tendues qu'elles entretiennent avec leurs mères, le choix de l'avortement – parfois par contrainte – ou encore l'infanticide. Nous nous proposons de nous interroger sur le regard que portent ces deux écrivaines féministes sur ces mères « monstrueuses ». Nous verrons pourquoi et comment Alice Walker et Zoë Wicomb remettent en cause l'idéalisation du rôle de la femme en tant que mère forte et aimante. Aussi, nous tenterons de répondre aux questionnements suivants : la volonté des romancières est-elle de déconstruire le mythe concernant la « Black Motherhood » en attribuant à la maternité et à la figure de la mère une image négative ? Ou veulent-elles plutôt critiquer les institutions racistes et patriarcales qui obligent ces mères à avorter ou à abandonner leurs enfants ?

[1] L'expression « africain-américain » est, selon la philosophe féministe Elsa Dorlin, largement favorisée par les intellectuels et militants Noirs contrairement à l'expression « afro-américain » qui aurait tendance à minimiser l'héritage, l'identité et la culture africains au profit de l'héritage américain, c'est pourquoi nous utiliserons tout au long de cet article l'expression « africaine-américaine » au lieu de « afro-américaine ». Voir E. Dorlin, *Black Feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, l'Harmattan, 2008.

De l'esclavage à la ségrégation : stéréotypes et ostracisme

Il nous semble important voire inévitable d'analyser la notion de la maternité en prenant en considération le contexte historique et sociopolitique des Etats-Unis et d'Afrique du Sud. Car la maternité, dans une société ségrégationniste, s'exprime de façon particulière selon les circonstances liées à l'esclavage, à la pauvreté, à la ségrégation et au patriarcat. Ces conditions affectent profondément la perception que les femmes ont de la maternité et peuvent en amener certaines à choisir la mort pour le bien de leur progéniture. Ces contraintes rappellent l'acte d'infanticide de Sethe, dans le roman de Toni Morrison, *Beloved*[2], la mère meurtrière qui a choisi désespérément de tuer sa fille dans le but de la sauver de l'esclavage. En outre, les femmes africaines-américaines et sud-africaines ont été l'objet de stéréotypes et d'images dégradantes provenant surtout de l'esclavage et du colonialisme. Selon Barbara Christian, l'idée selon laquelle les mères noires devraient mener une vie de sacrifice et renoncer à leur indépendance a été la norme dans les communautés africaines-américaines et ce, en raison de l'histoire esclavagiste[3]. La maternité ou « Black Motherhood » a longtemps été une idéologie complexe visant à contrôler les femmes noires. Elles ont été désignées à tort comme des « Mammy », « Matriarch », « Sapphire » et « Superwoman », comme le déclare la romancière Alice Walker dans son essai *In Search of Our Mother's Gardens : Womanist Prose* :

> Black women are called, in the folklore that so aptly identifies one's status in society, « *the mule of the world* », because we have been handed the burdens that everyone else refused to carry. We have also been called « Matriarchs », « Superwomen », and « Mean and Evil Bitches ». Not to mention « Castraters » and « Sapphire's » Mama[4].

Alors que la figure de la mère africaine-américaine a souvent été associée au mythe de la « Superwoman »[5], son idéalisation s'est manifestée de façon très prononcée aussi bien dans la littérature africaine-américaine qu'africaine. Cette idéalisation a disparu peu à peu et cédé la place à de nouvelles représentations de la maternité dans la fiction postmoderne.

Par ailleurs, l'abolition de l'esclavage n'était pas synonyme de tolérance raciale. En effet, les femmes Noires (comme les hommes Noirs) ont longtemps souffert du racisme institutionnalisé afin de maintenir la suprématie blanche aux Etats-Unis avec les lois Jim Crow et en Afrique du Sud avec l'apartheid. Cette séparation des

---

[2] T. Morrison, *Beloved*, New York, Knopf, 1987.

[3] B. Christian, « An Angle of Seeing : Motherhood in Buchi Emecheta's Joys of Motherhood and Alice Walker's Meridian », *in* E. Nakano Glenn, G. Chang et L. Rennie Forcey (éd.), *Mothering : Ideology, Experience, and Agency*, New York, Routledge, 1994, p. 97

[4] A. Walker, *In Search of Our Mothers' Gardens : Womanist Prose*, Londres, The Women's Press, 1984, p. 237. Nous soulignons.

[5] Voir M. Wallace, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, New York, Warner Books, 1980 : la féministe y décrit le mythe fondé sur la sagesse et la force incroyable et inhumaine des femmes noires. Alice Walker dans *In Search of Our Mothers' Gardens* conteste cette idée en affirmant que la mère noire n'est pas une femme forte ou libérée, mais plutôt une femme profonde, tragique, mystérieuse et sacrée.

populations selon la couleur de peau a eu un impact majeur sur la vie des femmes Noires. Frieda, la protagoniste du recueil de nouvelles de Zoë Wicomb *You Can't Get Lost in Cape Town*, et Meridian, le personnage éponyme du roman d'Alice Walker, *Meridian*, ont choisi de mettre fin à leurs grossesses chacune pour des raisons différentes. Dans le cas de Frieda, son refus de la maternité est étroitement lié à la situation politique délicate dans laquelle elle se trouve : l'enfant qu'elle attend est le fruit d'une union interdite avec Michael, un homme blanc. Durant l'apartheid et selon l'« Immorality Act », les relations sexuelles interraciales étaient strictement interdites sous peine d'être sévèrement punies par la loi. Meridian, quant à elle, met au monde un enfant issu d'un premier mariage avec un homme noir. Complètement désemparée dans une société sexiste et raciste, la jeune femme songe à l'infanticide, voire au suicide. Ne pouvant être à la hauteur des attentes de la maternité de ses ancêtres africaines-américaines, Meridian décide finalement de faire adopter son premier enfant pour pouvoir continuer ses études. Enceinte une seconde fois, elle décide d'avorter afin de se consacrer exclusivement à son rôle d'activiste dans le mouvement des droits civiques. Notons que la différence entre les deux protagonistes réside dans le fait que Meridian, contrairement à Frieda, n'est pas confrontée à accepter un enfant conçu avec l'homme Blanc.

La frustration de l'avortement

L'avortement est une préoccupation constante chez les féministes. Les romancières décrivent cet acte meurtrier de façon fort détaillée voire grotesque. L'expérience de l'avortement que vivent Meridian et Frieda est à la fois similaire et différente à l'image de leurs cultures qui se ressemblent et diffèrent. Frieda enveloppe le fœtus dans un journal et le jette à la poubelle : « A newspaper parcel dropped into this dustbin would absorb the vinegary smell of discarded fish and chips wrapping in no time »[6]. Meridian, quant à elle, a des pensées monstrueuses qui la hantent et songe même à tuer son enfant : « She began to dream each night, just before her baby sent out his cries, of ways to murder him »[7]. Meridian caresse le corps de son bébé en s'imaginant gratter sa chair avec ses ongles jusqu'à l'os : « She stroked her son's back, her fingers eager to scratch him out of her life »[8]. Ces images choquantes et rebutantes soulignent l'état psychologique et hystérique de ces femmes désorientées pour qui la maternité devient abjecte. La souffrance psychologique de Frieda se manifeste également dans ce passage où elle passe sa main sur les cheveux noirs et humides de son bébé avant de l'empaqueter : « I smoothed the wet black hair before wrapping it up I do not think he will come back »[9], ce qui souligne le décalage entre la tendresse maternelle et l'acte infanticide d'emballer le fœtus[10]. Avant son avortement, Frieda est littéralement perdue géographiquement, elle est désorientée et a peur de se perdre au

[6] Z. Wicomb, *You Can't Get Lost in Cape Town*, New York, The Feminist Press, 2000, p. 81.

[7] A. Walker, *Meridian*, New York, Open Road, 1986, p. 85.

[8] *Ibid*., p. 85.

[9] Z. Wicomb, *You Can't Get Lost in Cape Town*, *op. cit*., p. 81.

[10] F. McCann, *Histoire et histoires dans la fiction d'Yvonne Vera et de Zoe Wicomb*, Thèse de doctorat, Université de Paris III-Nouvelle Sorbonne, 2007, p. 277.

Cap : « I ought to know where I am (...) I have no sense of direction »[11]. Son errance physique et psychologique se manifeste aussi durant la scène de l'avortement. Frieda perd ses repères ainsi que son identité. Quand Madame Coetzee, la femme blanche qui pratique l'avortement dans la zone blanche du Cap, demande à Frieda si elle est métisse, Frieda ment sur son identité et prétend être blanche :

> « You're not Coloured, are you ? » It is an absurd question (...) Then I realised : the educated voice, the accent has blinded her (...) I say « No ». « Good », the woman smiles, showing yellow teeth. « One must check nowadays. These Coloured girls, you know, are very forward, terrible types (...) This is a respectable concern and I try to help decent women, educated you know. No, you can trust me. No Coloured girl's ever been on this sofa »[12].

Une fois l'avortement terminé, Frieda éprouve le sentiment d'avoir perdu sa virginité : « deflowered by yellow hands wielding a catheter »[13]. Le grotesque est aussi très présent dans les écrits de Zoë Wicomb comme le montre ce passage avec la femme qui pratique l'avortement : « I hold my breath ; I will not inhale the foetic air from the mouth of this my grotesque bridegroom with yellow teeth »[14]. Selon Carol Sicherman, cette situation met clairement en évidence la séparation entre les Blancs et les Noirs. L'avortement symbolise aussi l'impossibilité de relier ces deux mondes opposés : « the impossibility of successfully crossing the colour line »[15] et efface par conséquent toute trace physique de cette relation interraciale et les conséquences que cela peut avoir sur cette femme métisse. En outre, Frieda rejette la maternité non seulement en rapport avec la situation où sa grossesse la place, mais surtout parce qu'elle refuse d'assumer ce rôle dans une société patriarcale. Le pacte que la jeune Frieda fait avec ses deux amies au primaire prouve qu'elle a toujours refusé la maternité : « and with an oath invented by Jos we swore that we would never have babies »[16]. Ce pacte est ironiquement confirmé par l'avortement qu'elle subira étant adulte. Sa relation illicite avec Michael n'est donc pas la seule raison de son avortement. De plus, Frieda est obligée d'assumer seule les conséquences de sa grossesse : « I feel angry with Michael (...) but I cannot expect Michael to take responsibility for more than half the things. Michael is scrupulous about this decision »[17]. Wicomb démontre encore une fois les inégalités entre les Métis et les Blancs et critique les structures patriarcales et racistes qui poussent ces « mères sans enfants »[18] à faire de tels choix.

---

[11] Z. Wicomb, *You Can't Get Lost in Cape Town*, *op. cit*., p. 73-74.

[12] *Ibid.*, p. 78.

[13] *Ibid*., p. 80.

[14] *Ibid*.

[15] C. Sicherman, « Zoe Wicomb's You Can't Get Lost in Cape Town : The Narrator's Identity », *in* P. Fletcher (éd.), *Black/White Writing : Essays on South African Literature*, Lewisburg, Bucknell up, 1993, p. 125.

[16] Z. Wicomb, *You Can't Get Lost in Cape Town*, *op. cit*., p. 28.

[17] *Ibid*., p. 66.

[18] Pour reprendre le titre d'un ouvrage célèbre sur « Motherhood » : voir E. Tuttle Hansen, *Mother without Child : Contemporary Fiction and the Crisis of Motherhood*, Berkeley, University of California Press, 1997.

Lorsque Meridian tombe enceinte une seconde fois, elle se fait avorter et prend la décision radicale de se faire stériliser une fois pour toute après que Truman l'eut quittée pour une jeune femme blanche. L'avortement et la stérilisation que subit Meridian symbolisent sa colère et sa frustration contre Truman, mais aussi sa colère contre sa grossesse et la maternité. Chez le médecin qui pratique l'avortement, la réponse de Meridian est révélatrice : « I could tie your tubes (...) if you'll let me in on some of all this extracurricural activity », [said the abortionist]. « Burn them down by the roots for all I care », [Meridian replied] »[19]. Comme Zoë Wicomb, Alice Walker démontre l'expérience de la maternité dans une société patriarcale et raciste. Walker dénonce également l'idée répandue selon laquelle les femmes devraient remplir le rôle de mère du fait qu'elles sont biologiquement capables d'enfanter.

Renoncer à la maternité : adoption ou « othermothing » ?

En devenant activiste dans le mouvement pour les droits civiques, Meridian se consacre entièrement à la lutte pour l'égalité sociale et politique du peuple africain-américain. Elle se voue corps et âme à la protection et à l'éducation des enfants de sa communauté qui ne sont pas les siens et devient ainsi ce qu'on appelle : « an othermother »[20]. Dans le contexte du mouvement de libération, Meridian renonce à la maternité « mothering » et opte pour une maternité universelle, comme le déclare Susan Willis : « She carves out a new social function for herself by refusing ever to be a mother to a particular child, but opts for mothering in a broader sense, by caring for the community »[21].

La première grossesse de Meridian est un choc pour elle. N'ayant pas reçu d'éducation sexuelle de la part de sa mère, elle se retrouve enceinte alors qu'elle n'est encore qu'une adolescente. Le chapitre intitulé *The Happy Mother* examine les effets de la maternité sur Meridian. L'association du terme « happiness » avec « motherhood » est ironique dans la mesure où Meridian est une jeune épouse et mère qui frôle la dépression et considère même l'éventualité de se suicider. Elle est tout sauf une « mère heureuse ». Selon Barbara Christian, Alice Walker, ayant un point de vue féministe sur la notion de la maternité, va permettre finalement à son personnage de « vivre » pleinement sa vie personnelle :

> As many radical feminists blamed motherhood for the waste in women's lives and saw it as a dead end for a woman, Walker insisted on a deeper analysis : She did not present motherhood itself as restrictive. It is so because of the little value society places (...) on mothers, especially black mothers, on life itself. In the novel, Walker acknowledged that a mother in this society is often « buried alive, walled away from

[19] A. Walker, *Meridian*, *op. cit*., p. 101.

[20] Terme désignant une femme qui s'occupe et materne des enfants qui ne sont pas biologiquement les siens. Ce concept est très fréquent dans les communautés africaines-américaines, voir P. Hill Collins, *Black Women and Motherhood : Black Feminist Thought*, *Knowledge : Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York et Londres, Routledge, 2000.

[21] S. Willis, *Specifying : Black Women Writing the American Experience*, Wisconsin, the University of Wisconsin Press, 1987, p. 123.

her own life, brick by brick ». Yet the novel is based on Meridian's insistence on the sacredness of life [22].

Pour Barbara Christian, Meridian et par extension Alice Walker, ne s'opposent pas à la maternité en tant que telle, mais plutôt au rôle qu'une mère doit endosser pour être à la hauteur des attentes de la société patriarcale. Car selon le mythe de la « Black Motherhood », la mère doit sacrifier ses préoccupations personnelles pour se consacrer exclusivement à ses enfants. Tout en reconnaissant la force et le sacrifice de ces ancêtres africaines-américaines, Walker insiste sur le fait que les mères ont le droit au bonheur et à l'indépendance. Meridian, qui s'est mariée à contre-cœur, a fait le choix d'abandonner son enfant et ce, malgré la désapprobation de sa mère. Ainsi, dans son cas, le rejet de la maternité devient aussi un moyen de rébellion. Cependant, il ne s'agit pas tant de se demander si l'attitude anti-maternelle de Meridian est excusable ou s'il faut la condamner car de nos jours, même si l'infanticide est un crime, confier son enfant à l'adoption n'en est pas un [23]. De plus, bien qu'elles soient entièrement responsables de leurs actes monstrueux, ces personnages féminins sont vus comme des victimes. En effet, beaucoup de critiques [24] considèrentent que Meridian doit renoncer à son enfant afin de poursuivre sa vie en tant qu'activiste et de s'affirmer en tant que femme. Par ailleurs, selon Elaine Tuttle Hansen, Meridian reflète l'ère du féminisme de la deuxième vague qui se manifeste par la répudiation radicale de la maternité : « [Meridian] never thought about the baby at all (...) She knew she did not want it » [25]. Ainsi, l'histoire de Frieda et de Meridian serait perçue de la sorte : « the story of the heroine's quest for selfhood set against the forces, including motherhood, that threaten her. Notably selfhood and motherhood are locked in opposition (...) It is further assumed that mothering necessarily entails a sacrifice » [26]. Meridian se trouve alors dans une telle situation : « an age of choice » [27] où elle doit choisir entre ses intérêts individuels et ceux de son enfant. Fast Mary, un autre personnage du roman, est une adolescente qui se retrouve enceinte involontairement. Après son accouchement, la jeune mère tue son enfant et se pend juste après à cause des préjugés patriarcaux et racistes au sein de la communauté sudiste : « She had carefully chopped the infant into

---

[22] B. Christian, *Black Feminist Criticism : Perspectives on Black Women Writers*, New York, Pergamon, 1985, p. 90.

[23] E. Tuttle Hansen, *Mother without Child : Contemporary Fiction and the Crisis of Motherhood*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 68.

[24] A. Nadel, « Reading the Body : Alice Walker's Meridian and the Archeology of Self », *Modern Fiction Studies*, 34/1, 1988, p. 59-62. Nadel déclare : « to become an activist, [Meridian] has to relinquish her role as mother [her body, which] reflects the conflict between her role as a mother and a self-fulfilling woman must be overcome or renounced ». Voir également D. Sadoff, « Black Matrilineage : Walker and Hurston », *Signs*, 11/1, 1985, p. 4-26 et K. Stein, « Meridian : Alice Walker's Critique of Revolution », *Black American Literature Forum*, 20/2, 1986, p. 129-141.

[25] A. Walker, *Meridian*, *op. cit*., p. 69.

[26] E. Tuttle Hansen, *Mother without Child, op. cit.*, p. 68.

[27] A. Walker, *Meridian*, *op. cit*., p 123.

bits and fed it into the commode »[28]. Le parcours d'infanticide et de suicide de cette adolescente aurait pu être celui de Meridian :

> She might not have given him away to the people who wanted him. She might have murdered him instead. Then killed herself. She might have done it that way except for one thing : One day she really looked at her child and loved him with as much love as she loved the moon or a tree, which was a considerable amount of impersonal love (...) When she gave him away she did so with a light heart. She did not look back, believing she had saved a small person's life[29].

D'un côté, on peut considérer l'adoption comme un acte visant à sauver son enfant contrairement à l'infanticide et le suicide que beaucoup de femmes autour d'elle ont connu. Mais d'un autre côté, cet acte est irrespectueux envers sa mère et ses ancêtres, des femmes esclaves qui se sont battues pour leur progéniture. De plus, les tendances infanticides de Meridian ne sont pas similaires ni comparables à l'acte meurtrier de Sethe, le personnage de Toni Morrison, car ces « mauvaises mères » n'ont pas commis ce crime pour les mêmes raisons. Alors que Meridian n'était pas obligée d'abandonner son enfant, Sethe était forcée de tuer l'être qu'elle aimait le plus dans le but de le sauver de l'esclavage. Zoë Wicomb explore également la question de l'adoption dans une nouvelle intitulée *A Clearing in the Bush* où Tamieta adopte la fille de sa cousine, Beatrice. Cette adoption est pour Tamieta un moyen d'éviter l'expérience de la maternité : « She (...) would have a child without the clumsiness of pregnancy, the burden of birth and the tobacco-breathed attentions of men with damp fumbling hands »[30]. Ainsi, Tamieta semble rejeter la notion essentialiste de la maternité fondée sur la capacité d'une femme à concevoir et à procréer avec toutes les souffrances que cela implique. Tamieta rejette, par conséquent, les perceptions patriarcales sur le corps féminin et ses capacités reproductives, comme l'explique Obioma Nnaemekka : « the women's eagerness to « mother » while rejecting the abuses (physical, sexual, emotional, etc) of the institution of motherhood under patriarchy »[31].

« Mothering » : secrets, mensonges et crise identitaire

Le refus et l'absence de la maternité, ou « mothering », apparaît dans plusieurs relations mères-filles dans les romans de Walker et de Wicomb. Selon Eva Hunter, la fiction et la théorie féministe postmoderne se caractérise par l'absence maternelle ainsi que le refus de la maternité. C'est ce que Hunter décrit comme « matrophobia »[32]. Les romans de Walker et Wicomb semblent justement appartenir à la fiction féministe « matrophobique ». La relation entre Frieda et sa mère est faite de tensions et d'incompréhensions. Si bien que Frieda, la narratrice, tue sa mère

[28] *Ibid*., p. 37.

[29] *Ibid*., p. 80.

[30] Z. Wicomb, *You Can't Get Lost in Cape Town*, *op. cit*., p. 45.

[31] O. Nnaemeka (éd.), *The Politics of (M)othering : Womanhood, Identity and Resistance in African Literature*, Londres, Routledge, 1997, p. 5.

[32] E. Hunter, « A Mother is Nothing but a Backbone : Women, Tradition and Change in Miriam Tlali's Footprints in the Quag », *Current Writing*, 5/1, 1993, p. 73.

dans la nouvelle intitulée *Home Sweet Home* afin de trouver sa voie[33], pour ensuite la ressusciter dans la dernière nouvelle. Hannah Shenton, la mère de Frieda, est décrite comme une mère dominatrice, sévère et anglophile. La langue anglaise est la principale source de tension entre elles. La mère de Frieda et son père lui imposent la langue anglaise qu'ils considèrent comme un moyen d'échapper à l'oppression afrikaner et d'acquérir ainsi un statut social élevé contrairement à l'Afrikaans. Ses parents contribuent par là à la confusion identitaire de leur fille en l'assimilant à la culture et aux valeurs anglaises : « We, the Shentons, had an ancestor, an Englishman whose memory must be kept sacred, must not be defiled by associating with those beneath us. We were respectable Coloured »[34]. La mère de Frieda manifeste, dès la première nouvelle, un dégoût profond pour les Boers. Elle exprime de l'admiration pour les Anglais et rejette ainsi ses origines Griquas[35]. Cette instabilité identitaire que subit Frieda va donc l'amener à s'exiler et à s'isoler de sa famille et de son pays natal[36]. D'autre part, la discorde entre Frieda et sa mère se manifeste lorsque sa mère, en lisant les nouvelles de sa fille, découvre à son grand désarroi que celle-ci l'a tuée. Les tendances matricides de Frieda (dans ses écrits) ainsi que « l'infanticide » qu'elle a commis en avortant rendent sa mère furieuse : « To write from under your mother's skirts, to shout at the world that it's alright to kill God's unborn child ! You've killed me over and over so it was unnecessary to invent my death. Do people ever do anything decent with their education ? »[37]. Pour sa mère, le comportement de Frieda n'accorde pas le respect que ses parents méritent à travers le langage qu'elle emploie, comme l'affirme Madame Shenton :

> My mother said it was a mistake when I brought you up to speak English. Said people spoke English just to be disrespectful to their elders, to You and Your them about. And that is precisely what you do. Now you use the very language against me that I've stubbed my tongue on trying to teach you it. No respect ! Use your English as a catapult [38] !

Sa mère reproche aussi à sa fille de ne pas être en mesure d'écrire sur son pays natal qu'elle a quitté. Elle ne lui a jamais pardonné de s'être expatriée en Angleterre : « What do you know about things, about people, this place where you were born? About your ancestors who roamed these hills ? You left. Remember ? »[39]. Cependant, dans la dernière nouvelle du recueil intitulée *A Trip to the Gifberge*, Madame Shenton, ressuscitée, tente de se réconcilier avec sa fille, chose qu'elle n'a pu faire auparavant. Son discours s'avère plus sensé, elle est radicalement différente de la femme identifiée dans les nouvelles précédentes. Frieda s'interroge sur l'identité qu'elle s'est construite

---

[33] Z. Wicomb, *Interview with Eva Hunter : Between the Lines II*, E. Hunter et C. Mackenzie (éd.), Grahamstown, National English Literary Museum, 1993.

[34] Z. Wicomb, *You Can't Get Lost in Cape Town*, *op. cit*., p. 116.

[35] Griqua : peuple d'Afrique du Sud de la tribu des Khoikhoi, considéré sous l'apartheid comme des « Coloured », des métis.

[36] R. Gaylard, « Exile and Homecoming : Identity in Zoë Wicomb's You Can't Get Lost in Cape Town », *A Review of International English Literature*, 27/1, 1996, p. 181.

[37] Z. Wicomb, *You Can't Get Lost in Cape Town*, *op. cit*., p. 172.

[38] *Ibid*., p. 171.

[39] *Ibid*., p. 172.

en Angleterre et reconnaît enfin l'identité de ses ancêtres. Après ce voyage au cœur des montagnes du Cap, toutes deux sont désormais fières de leurs origines Griquas[40]. Quand Frieda évoque la possibilité de revenir vivre au Cap, sa mère est enchantée : « I say, « I wouldn't be surprised if I came back to live in Cape Town again » (...) Her eyes nevertheless glow with interest »[41]. La communication entre mère et fille semble enfin rétablie.

Dans un autre roman de Zoë Wicomb, *Playing in The Light*, Helen, la mère du personnage principale Marion, est furieuse lorsqu'elle apprend qu'elle est enceinte. Elle craint que l'enfant qu'elle attend ne soit pas clair de peau et que l'on apprenne donc le secret qu'elle cache en tant que « Play-White ». Sa grossesse inattendue et involontaire fait d'elle une femme anxieuse. Même lorsque Marion naît avec la peau claire et les cheveux lisses, sa mère n'est pas soulagée. Cette anxiété se répercute dans sa relation tendue et froide avec sa fille. Cette pression est ancrée dans un contexte historique et raciste traumatisant. Etant métis, les parents de Marion, surtout sa mère, ont choisi la couleur de la réussite selon le « Population Registration Act »[42]. Helen était particulièrement déterminée à accéder à la blancheur afin de mener une vie meilleure au point que les membres de sa famille n'avaient pas le droit de leur rendre visite sauf s'ils avaient la peau claire et de bonnes manières. Helen est allée jusqu'à permettre à sa mère, Tokkie, de leur rendre visite uniquement en tant que servante car celle-ci avait la peau foncée. Cette femme noire que Marion considérait comme une nounou aimable et attentionnée, une mère de substitution , « a surrogate mother », est en réalité sa grand-mère maternelle. Cette découverte va bouleverser la vie de la jeune femme qui doit faire face à ce passé fait de mensonges et de silences. Ce changement de catégorie raciale qu'Helen entreprend va de pair avec le changement de langue qu'elle impose à sa fille. Tout comme la mère de Frieda, la langue anglaise représente pour Helen la clef de la réussite et le moyen qui les relieraient aux Anglais et leur permettraient de vivre comme des Blancs. A travers ces deux protagonistes, Zoë Wicomb démontre les séquelles de l'apartheid ainsi que l'obsession de la blancheur des mères de Frieda et de Marion. Cette obsession a eu des conséquences considérables sur la psyché et la vie de leurs filles. En changeant de catégorie raciale et en cachant ce secret pesant à sa fille, la mère de Marion a envisagé une vie privilégiée pour sa fille, mais ce désir s'est transformé en déception et en perte identitaire :

> [Marion] is exhausted by the idea of Helen, by the bits and pieces she has had to put together, by the construction of a sci-fi monster of moulded steel plates, ill-fitting bolts and scraps of rusted corrugated iron, like the sculptures made by township artists [...] Her mother has been bolted together and then undone as new information comes to light [...] The self-made woman, unmade and several times over reassembled[43].

---

[40] C. Sicherman, « Zoe Wicomb's You Can't Get Lost in Cape Town : The Narrator's Identity », *op. cit*., p. 128.

[41] Z. Wicomb, *You Can't Get Lost in Cape Town*, *op. cit*., p. 182.

[42] Durant l'apartheid et sous le « Population Registration Act », la population était classée et enregistrée en fonction de la couleur de la peau et de certaines caractéristiques telles que l'ascendance, l'appartenance et l'acceptation. Il était possible de passer d'une catégorie à l'autre, d'où les expressions anglaises « passing » et « playing white ».

[43] Z. Wicomb, *Playing in the Light*, New York, New Press, 2006, p. 175.

Même si les actes de sa mère partaient de bonnes intentions, elle a engendré un conflit générationnel où Marion se trouve prisonnière et qu'elle perçoit comme un monstre frankensteinien. Marion doit alors rassembler et reconstruire les fragments de son identité pour reconstituer sa véritable histoire et son identité, ce qui représente une quête difficile.

Confrontation mère-fille : hantise, dépression et culpabilité

Dans le roman *Meridian*, l'idéologie d'Alice Walker sur la maternité est au cœur du chapitre intitulé *Battle Fatigue*, qui analyse la confrontation entre Meridian et sa mère. Pour Madame Hill, Meridian perd son temps et sa vie dans le mouvement pour les droits civiques et ne comprend pas pourquoi sa fille s'y est autant engagée : « as far as I'm concerned (...) you've wasted a year of your life, fooling around with those people. (...) It never bothered me to sit in the back of the bus, you get just as good a view and you don't have all those nasty white asses passing you »[44]. Le désir d'indépendance personnelle de Meridian va l'amener à un désaccord avec sa mère. Madame Hill est outrée face à l'acte honteux de sa fille qui résiste à la maternité et opte pour l'adoption, cet enfant n'étant pour Meridian qu'un fardeau : « a ball and chain »[45]. Sa mère la condamne et ne comprend pas sa décision : « it is just selfishness. You ought to hang head in shame. I have six children (...) though I never wanted to have any, and I raised everyone myself »[46]. Plus tard, Meridian en paye le prix, l'enfant auquel elle a renoncé hante son sommeil. Des cauchemars de son enfant envahissent son sommeil. Elle entend même sa voix : « a voice that cursed her existence, an existence that could not live up to the standard of motherhood that had gone before »[47]. L'apparition de cette voix est selon Barbara Chrisitian la première indication de la dépression de Meridian qui va l'amener à la folie[48]. Meridian est rongée de remords et a le sentiment de ne pas avoir suivi l'exemple de ses ancêtres. Elle a le sentiment d'avoir transgressé l'histoire maternelle de sa communauté car cette histoire est faite du sacrifice de femmes esclaves et de mères à qui on a arraché leurs enfants. La liberté de pouvoir garder leurs enfants près de ces mères esclaves et de s'en occuper n'avait pas de prix, alors que Meridian a choisi de renoncer à sa progéniture et par conséquent à son héritage :

> Meridian knew that enslaved women (...) had laid down their lives, gladly, for their children, that the daughters of these enslaved women had thought their greatest blessing from « Freedom » was that it meant they could keep their own children. And what had Meridian Hill done with her precious child ? She had given him away. She thought (...) of herself as belonging to an unworthy minority, for which there was no precedent and of which she was, as far as she knew, the only member[49].

---

[44] A. Walker, *Meridian*, *op. cit*., p. 74.
[45] *Ibid.*, p. 58.
[46] *Ibid*., p. 79.
[47] *Ibid*., p. 81.
[48] B. Christian, *An Angle of Seeing*, *op. cit*., p. 109.
[49] A. Walker, *Meridian*, *op. cit.*, p. 81.

Barbara Christian souligne que Meridian identifie sa mère au mythe de la « Black Motherhood »[50] comme il est dit dans le roman : « her mother [was] worthy of [African American] maternal history »[51]. Cependant, contrairement à ces ancêtres, la mère de Meridian n'incarne pas vraiment les caractéristiques positives relatives à la maternité et n'est en aucun cas la mère mythique dont parle Meridian. Sa rigidité et sa cruauté envers Meridian le prouve dans le chapitre intitulé *Have you Stolen Anything ?* Ce chapitre reflète la froideur et la distance qui caractérisent la relation de madame Hill avec ses enfants. Madame Hill est incapable d'aimer ses enfants et de leur pardonner d'être nés : « [Meridian's] mother was not a woman who should have had children. She was capable of thought and growth and action only if unfettered by the needs of dependents, or the demands, requirements of a husband »[52]. Pour la mère de Meridian, la maternité est un fardeau auquel elle n'était pas préparée, comme Meridian d'ailleurs. Elle ne peut pardonner à sa famille de ne pas l'avoir prévenue de la responsabilité de la maternité : « she could never forgive her community, her family, the whole world, for not warning her against children (...) in her first pregnancy she became distracted from who she was (...) Her frail independence gave way to the pressure of motherhood »[53]. Vers la fin du roman, Meridian fait un rêve où elle déclare à sa mère : « Mama, I love you. Let me go »[54]. Mais la mère de Meridian ne lui pardonnera jamais. C'est Miss Winter, qui est pour Meridian une mère de substitution et traite Meridian comme son propre enfant, qui lui pardonne[55]. Certaines mères telles que Madame Hill n'ont certes pas eu recours à l'avortement, mais elles ont renoncé à leurs responsabilités de materner et d'aimer leurs enfants et contribué à empoisonner leurs vies. En définitif, parce que leur mères sont incapables de leur procurer tous les soins maternels dont elles ont besoin, ces protagonistes démontrent à leur tour leur incapacité à materner leurs propres enfants.

Somme toute, Alice Walker et Zoë Wicomb sont parmi les écrivaines qui désirent déconstruire les stéréotypes et les mythes concernant l'idéalisation du rôle de la mère. Les romancières souhaitent aussi les libérer de certains rôles et positions sociales prédéfinis dans leur société respective et ce, en représentant des femmes qui refusent la maternité. Certaines pour des raisons liées à la liberté personnelle, les études et la vie professionnelle, comme Meridian. D'autres sont contraintes de le faire en raison de la situation politique, comme c'est le cas pour Frieda. Alors que la figure de la mère est très respectée dans les communautés africaines-américaines et africaines[56], la nouvelle génération d'auteures dépeint la mère comme irresponsable et sèche.

---

[50] B. Christian, « The Black Woman Artist as Wayward », *in* Harold Bloom (éd.), *Alice Walker : Modern Critical Views*, New York, Chelsea House, 1989, p. 47.

[51] A. Walker, *Meridian*, *op. cit*., p. 82.

[52] *Ibid.*, p. 39.

[53] *Ibid.*

[54] *Ibid.*, p. 109.

[55] M. J. McGowan, « Atonement and Release in Alice Walker's Meridian », *Studies in Contemporary Fiction*, 23/1, 1981, p. 31.

[56] Voir B. Christian, « An Angle of Seeing : Motherhood in Buchi Emecheta's Joys of Motherhood and Alice Walker's Meridian », *op. cit*., p. 97. Dans cet article, Christian compare la notion de maternité dans les cultures africaines et africaines-américaines.

Ainsi, en démontrant leurs propres perceptions sur la maternité et en défiant les discours dominants, ces romancières se distancient de la tradition littéraire et tentent de redéfinir la maternité des femmes noires dans une société où règnent le racisme, le sexisme et les préjugés. Car Alice Walker comme Zoë Wicomb conviennent que la maternité n'est pas une question qui relève de l'individuel, mais plutôt une idéologie ancrée dans des aspects et des structures de la société.

QUATRIÈME PARTIE

Questions de représentations visuelles

A l'ombre de *Maman* – représentation des mères monstrueuses dans l'art contemporain et au cinéma

Muriel Andrin et Anaëlle Prêtre

Le film *Alien* que Ridley Scott a réalisé en 1979, met en scène un « personnage » particulier : celui de *Mother*, le vaisseau dans lequel sont transportés les scientifiques, dont Ripley (Sigourney Weaver), qui abrite la procréation des monstres et marque un comportement particulièrement hostile envers l'héroïne du film. Mais *Mother* dépasse la simple adéquation avec le vaisseau et incarne aussi l'entité qui génère les monstres. Rosi Braidotti, dans son manifeste post-humain « Cyberfeminism with a Difference », décrit cette entité, au travers d'une vision anthropomorphique : « Mother is an all powerful generative force, pre-phallic and malignent ; she is a non-representable abyss from which all life and death comes »[1]. Barbara Creed, dans son livre *The Monstruous-Feminine*, complète cette définition en établissant *Mother* comme la Mère archaïque : « The archaic mother is the parthenogenetic mother, the mother as primordial abyss, the point of origin and of end. Although the archaic mother, the creature who laid the eggs, is never seen in *Alien*, her presence is signaled in a number of ways »[2]. Selon Creed, cette mère archaïque ne se définit, tout comme la femme considérée comme monstrueuse, que par sa relation à la maternité et à ses fonctions

[1] « Mother est une force générative puissante, pré-phallique et maligne ; elle est une abyme non représentable de laquelle surgit tout vie et toute mort ». Rosi Braidotti, « Cyberfeminism with a Difference ». Site internet de l'Université d'Utrecht, département Women Studies. Dernière consultation le 21 février 2014, http://www.let.uu.nl/women_studies/rosi/cyberfem.htm.

[2] « La mère archaïque est la mère parto-génétique, la mère comme abyme primordial, le point d'origine et de fin. Bien que la mère archaïque, la créature qui pond les œufs, ne soit jamais vue dans *Alien*, sa présence est signalée de différentes façons ». B. Creed, « The womb in horror films », *in The Monstruous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1993.

reproductives ; elle est la mère qui conçoit tout par elle-même, le parent originel, celle qui se tient en dehors de la morale et de la loi, en un mot, une figure profondément ambivalente ou monstrueuse. Mais que ce soit dans les exemples filmiques repris par Creed (*Alien*, *The Exorcist* ou encore *Psycho*) ou l'interprétation de Braidotti, ce *monstrueux-féminin* est difficilement représentable. Ces théories nous permettent de plonger au cœur du problème qui nous occupe ici : celui de la maternité monstrueuse et, dans le cas de ce texte, de sa représentation visuelle. Comment, en dehors des traces laissées par des entités invisibles, représenter la monstruosité des mères ? Par quelles caractéristiques visuelles ? Questions qui mènent bien évidemment à s'interroger aussi sur ce qui rend ces mères monstrueuses.

En effet, si la monstruosité maternelle s'inscrit facilement (et le plus souvent) dans des actes transgressifs, et profondément *irreprésentables*, aussi bien d'un point de vue moral que légal, elle s'étend bien au-delà de ceux-ci. Il faut ici, pour concevoir les représentations de ces figures, dépasser le mal social pour comprendre les conceptions qui s'articulent de façon plus profonde autour des représentations genrées. La monstruosité maternelle n'est pas que celle qui s'exprime dans l'infanticide (d'où le choix de s'écarter volontairement des représentations faisant explicitement référence à Médée), elle est liée à la fois à des considérations iconographiques (la représentation des monstres), mais également, comme nous le constaterons plus tard, mythiques.

Il faut en effet s'intéresser à la dimension « monstrueuse » dans le sens visuel du terme pour pouvoir comprendre son impact. Le monstrueux s'articule au travers de la figure du monstre, cette figure de l'entre-deux, généralement à mi-chemin entre le monde des vivants et celui des morts. Sa présence marque l'intervention d'un corps étranger dans la réalité, la perturbation de celle-ci par cet être qui ne tient aucun compte des lois humaines, judiciaires ou morales. Selon Steven Neale dans son livre *Genre*, il existe deux façons d'interpréter le monstre : « la première est que le monstre signifie la frontière entre l'humain et le non-humain. La deuxième est que c'est la peur masculine de la castration qui finalement produit et délimite le monstre »[3]. Avec son néologisme le *monstrueux-féminin* que nous utiliserons ici comme outil méthodologique dans une légère variation (le *monstrueux-maternel*), Barbara Creed souligne le fait que la monstruosité féminine ne se définit pas en porte-à-faux avec la monstruosité masculine. En effet, les raisons pour lesquelles cette dernière effraie le public sont bien différentes du monstre masculin. Creed base cette différence (et donc le « monstrueux ») sur deux perspectives essentielles ; la première est celle de l'abject (qui, selon Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, s'inscrit notamment au travers du corps féminin et de ses fonctions maternelles)[4] ; la seconde tient de la sexualité qui prend en charge l'effet d'effroi (toujours selon Creed, « comme pour tous les autres stéréotypes féminins, de la vierge à la prostituée, elle est définie par sa sexualité »)[5].

Ces divers éléments vont se retrouver dans les exemples qui suivent, mais contrairement à ceux incarnant le *monstrueux-féminin* de Creed (et dans un dépassement radical vis-à-vis du film d'horreur), les *monstrueux-maternels* que nous

---

[3] Repris par B. Creed, *ibid*., p. 5.

[4] J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

[5] B. Creed, *op. cit.*, p. 5.

allons rencontrer ici vont imposer leur ambivalence de façon explicite. La monstruosité maternelle proposée cette fois par des artistes femmes va en effet imposer un double discours : celui du monstrueux et de sa répulsion intrinsèque, mais aussi celui de la fascination pour le mal et le pouvoir. Dans une inscription féministe, les représentations de la maternité monstrueuse vont conjuguer recyclage (et détournement) des figures stéréotypées sur la maternité, et prise de pouvoir symbolique.

Afin de proposer une typologie des *monstrueux-maternels*, deux axes vont plus particulièrement nous intéresser : dans un premier temps, nous examinerons ce qui concerne la relation entre la mère et l'enfant, de l'accouchement et de ses traces corporelles à la relation effective entre des êtres différenciés mais liés par le sang. Dans un deuxième temps, la représentation physique (expression du visage, du corps) de la figure maternelle, en tant qu'entité isolée, autonome et pourtant toujours représentative de la monstruosité maternelle. Mais, comme le précise Brigitte Bercoff, « la sélection du moment, sa scénographie, et le contexte de diffusion de l'œuvre sont autant de paramètres »[6] dont nous tiendrons compte dans l'analyse de ces représentations.

Corps en gestations du *monstrueux-maternel*

La monstruosité maternelle commence donc dès les représentations liées à l'enfantement, fortement éloignées de l'image idyllique associée d'habitude à la maternité. Ces images bousculent la morale en donnant forme à des sujets qui ne s'inscrivent dans aucune iconographie existante. Pour une société conservatrice, les sujets abordés – que ce soit l'accouchement en lui-même, mais aussi les aléas de la fausse couche ou encore le choix spécifique d'un avortement – sont considérés comme tabous, simplement parce qu'ils relèvent de l'intimité et de la sexualité féminine. Ils illustrent aussi des représentations de l'abject, et par conséquent du *monstrueux-féminin*. Comme le précise Creed, se basant sur les théories de Kristeva, l'abject est avant tout lié aux fonctions corporelles biologiques – les restes évacués par le corps comme les excréments, le sang, la salive, la sueur, les larmes et aussi, par conséquent, les menstruations ou même tout de ce qui est lié à l'enfantement : « The womb represents the utmost in abject for it contains a new life form which will pass from inside to outside bringing with it traces of contamination – blood, afterbirth, faeces »[7].

Tracey Emin, représentante de ceux que Charles Saatchi a nommé les *Young British Artists*, fait partie de ces artistes femmes qui cherchent à établir de nouveaux codes de la représentation féminine et maternelle, même si elle les investit de façon très personnelle. En 1994, elle choisit de se faire avorter, un événement qui est venu hanter ses dessins à plusieurs reprises, notamment dans *From the Week of Hell'94* (1995)[8] et *Terribly Wrong* (1997). Emin s'inscrit dans une démarche quasi documentaire. Les

---

[6] B. Bercoff, *Mythes en images : Médée, Orphée, Œdipe*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2007, p. 11.

[7] B. Creed, *op. cit.*, p. 49.

[8] Ce dessin s'insère dans une série intitulée *A Week from Hell*, exposée pour la première fois à Londres en 1995. La série s'inspire d'une période sombre que l'artiste a traversée en 1994, marquée par une rupture amoureuse et cet avortement.

dessins cités reprennent le même schéma, à savoir un corps de femme dont nous ne distinguons que le tronc avec les jambes ouvertes et pliées. Le premier présente un contexte médical avec une table d'auscultation et le schéma de l'appareil génital féminin, tandis que le second laisse supposer qu'un drame est en train de se produire puisque la femme est victime de pertes de sang. Les mots écrits au-dessus du dessin – « Something Wrong » – viennent renforcer cette impression. Tout en gardant sa facture minimaliste, Emin n'épargne rien de son expérience et fait notamment preuve d'une certaine ambivalence entre son refus d'être mère – traduit par plusieurs avortements – et son obsession pour la maternité [9]. Emin semble sous-entendre que cette ambiguïté pourrait s'expliquer par le traumatisme qu'a été sa propre naissance et qu'elle décrit en ces termes : « Je n'ai pas pleuré. Mais au moment de ma venue au monde, j'ai eu l'impression en quelque sorte qu'il s'agissait d'une erreur » [10]. Dans le dessin *Do Not Abandon Me* (*I Just Died At Birth*) [11], l'artiste quitte le rôle de mère potentielle pour revenir à celui de « fille de ». Elle y représente un minuscule bébé filiforme expulsé du corps de sa mère qui, quant à elle, porte encore les stigmates de la grossesse – le ventre rond et la poitrine volumineuse. Emin introduit dans le corps maternel représenté un texte dans lequel elle s'adresse à sa mère. Renforcé par la puissance du titre, cet appel prend la forme d'un exutoire, lorsqu'elle écrit : « My own birth stopped me from ever giving birth my own internal faers (...) » [12]. Le comportement de l'artiste s'explique par celui de sa propre mère, qui donne l'impression de l'avoir conditionnée à craindre la maternité. Certains estimeront que le monstrueux s'inscrit dans l'attitude d'Emin, au sens où elle ne répond pas aux attentes sociétales qui voudraient faire de toute femme une mère. Mais c'est surtout dans la froideur clinique avec laquelle elle traite stylistiquement de ces évènements que s'inscrit la monstruosité. Cependant Emin dresse un voile de pudeur sur ses dessins très épurés à propos desquels elle ne fournit que peu d'explications.

Bien avant les dessins d'Emin, les représentations proposées par Frida Kahlo étaient, quant à elles, plus directes et moins allusives. L'artiste mexicaine y a introduit l'idée d'une représentation liée à l'abjection, qui passe par un rapport au sang et à ce qui devrait être contenu à l'intérieur du corps, engendrant des représentations en apparence monstrueuses car liées au tabou et à ce qui semblait irreprésentable.

---

[9] En 2008, les National Galleries of Scotland ont consacré une rétrospective à Tracey Emin. Une des quatre parties de cette exposition s'intitulait *Pregnancy* et rendait compte de l'importance de la grossesse dans l'œuvre de l'artiste.

[10] Fr. Joseph-Lowery, « Tracey Emin en conversation avec Louise Bourgeois », *Artpress*, 374, janvier 2011, p. 39.

[11] La série *Do Not Abandon Me* (2009-2010) se compose de seize dessins réalisés en collaboration avec Louise Bourgeois. Celle-ci a dessiné des corps de profil et choisi le titre de la série. Tandis que Tracey Emin est intervenue sur ces dessins à la gouache, au dessin ou en ajoutant du texte.

[12] « Ma propre naissance m'a empêchée de jamais donner la vie à mes propres peurs internes », la traduction n'est pas littérale en raison des « fautes » présentes dans l'écriture de l'artiste. Nous avons retranscrit ici la phrase telle qu'elle est orthographiée par Tracey Emin dans son œuvre. Pour la consulter : site internet du moma, New York. Dernière consultation le 21 février 2014, http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=153480.

Kahlo compte ainsi parmi les premières artistes à avoir traité de la maternité, et particulièrement de l'absence de grossesse. A l'instar de Tracey Emin, les expériences qu'elle a traversées l'ont largement inspirée. Fragilisée physiquement par plusieurs accidents et maladies, qui l'ont rendue trop faible pour supporter une grossesse [13], l'artiste s'est pourtant toujours obstinée, désirant à tout prix porter un enfant. Sans réellement y parvenir, Kahlo a connu plusieurs fausses couches et avortements thérapeutiques. La même année, elle rend compte de sa douleur et de sa détresse au travers de deux œuvres. Un dessin intitulé *El Aborto* [*L'avortement*] (1932) reprend les codes des schémas anatomiques. L'artiste nue, appareil génital apparent, se tient debout en regardant son fœtus encore relié par le cordon enroulé autour de sa jambe. Ce même fœtus [14] se retrouve dans la peinture *Henry Ford Hospital* (1932), relié par un fil rouge, tel un vaisseau sanguin, au corps de l'artiste. Elle se représente nue, allongée dans un lit d'hôpital, les draps ensanglantés. La dureté de cette vision de l'abject est renforcée par l'environnement dans lequel l'artiste s'est située, isolée et perdue à Detroit, loin de son Mexique natal. Ces éléments traduisent l'obstination de Frida Kahlo à devenir mère, contrairement à Tracey Emin qui lutte pour ne pas le devenir. A l'image de ce fœtus extrêmement réaliste qui revient dans les deux œuvres, l'artiste mexicaine livre des représentations figuratives et par conséquent plus crues.

D'autres artistes sont encore plus explicites dans la représentation de l'abject et, par conséquent, de la monstruosité, grâce à l'utilisation de la photographie. A la manière de Roland Barthes qui définit le « ça a été » comme une des premières fonctions de l'image photographique [15], ces artistes vont témoigner d'une réalité de la maternité encore inconnue. La réalisatrice et photographe argentine Ana Álvarez-Errecalde a ainsi réalisé une série photographique sur les accouchements par césarienne, pour un livre intitulé *CESÁREA, más allá de la Herida* [*CÉSARIENNE, au-delà de la Blessure*]. [16] Cette trentaine d'images capture sans détour « la cicatrice physique et émotionnelle » [17] qu'est la naissance d'un enfant : les mères s'exposent nues, cicatrice apparente, avec ou sans leur nourrisson. Ana Álvarez-Errecalde montre ce qui devrait être caché, en mêlant force vitale et morbide. Elle-même s'était déjà mise en scène en 2005 lors de la naissance de sa fille dans une série d'autoportraits intitulée *El Nacimiento de mi Hija* [*La naissance de ma fille*]. Elle s'exposait encore couverte de sang, cordon ombilical et placenta hors de son corps, rendant ainsi confuses les frontières entre intérieur et extérieur du corps féminin. Ces deux séries de représentations de la maternité

---

[13] Voir H. Herrera, *Frida. Une biographie de Frida Kahlo*, Paris, Flammarion (coll. « Grandes bibliographies »), 2013.

[14] Frida Kahlo reprend exactement les mêmes caractéristiques lorsqu'elle représente un fœtus : mêmes position, forme et proportions.

[15] R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil/Gallimard (coll. « Cahiers du cinéma »), 1980.

[16] Livre édité en collaboration avec l'association espagnole *El Parto es Nuestro*, en 2010, dans le but d'encourager les césariennes. Il mélange les photographies et les témoignages de mères ayant accouché selon cette pratique.

[17] Idée développée par Ana Álvarez-Errecalde. Site internet de l'artiste. Dernière consultation le 4 février 2014, http://www.alvarezerrecalde.com/index.php?/projects-proyectos/cesarea-mas-alla-de-la-herida-/.

cristallisent plusieurs discours – maternité explicite, corps marqué par la cicatrice, horreur provoquée par les éléments de l'abject (dans le sens proposé par Kristeva : sang, cordon, placenta) – qui, ensemble, convoquent le monstrueux. Pour autant, Ana Álvarez-Errecalde parvient à rendre compte d'une prise de pouvoir symbolique qui naît de la décontextualisation du portrait – le fond est neutre, sans objet – le regard de ces mères défiant l'objectif. Avant cet exemple marquant, la photographe hollandaise Rineke Dijkstra avait déjà capturé cette prise de pouvoir symbolique, en choisissant le même type de mise en scène : des mères nues portent leur enfant contre elles, posant dans un banal couloir d'hôpital. La série *Maternités*[18] (1994) s'éloignait ainsi des représentations stéréotypées de la maternité pour trahir le sentiment de ces mères qui oscillent entre fierté et doute, profondément marquées par ce changement physique et psychique, et exposant leurs corps transformés par l'expérience.

Au-delà du réalisme horrifique qui imprègne ces représentations liées à de vrais accouchements, une artiste a choisi d'inscrire le monstrueux dans un acte de procréation symbolique : Orlan, qui offre l'image d'un auto-enfantement dans *Orlan accouche d'elle m'aime* (1964). L'artiste s'y photographie en plongée, nue sur un drap, les jambes écartées pour mettre au monde un buste féminin. Dans cet acte emblématique[19], l'artiste défie l'idée de procréation traditionnelle et offre l'image d'une prise de pouvoir absolue de la femme vis-à-vis de ce qu'elle engendre.

De la mère et de l'enfant

Si elle s'inscrit dans les traces visibles de l'accouchement, la monstruosité maternelle se retrouve, également et en toute logique, dans la représentation de la relation entre la mère et son enfant. Les références à la maternité ont jalonné l'histoire de l'art ; pourtant elles sont plus discrètes dans l'art contemporain, ce qui peut s'expliquer par la difficulté de rendre compte de cette relation tout en l'associant à une revendication féministe. La finlandaise Katharina Bosse donne ainsi l'image d'une monstruosité maternelle caricaturée dans la série *A Portrait of the Artist as a Young Mother* (2009). Prises dans des paysages naturels, ces photographies mettent en scène l'artiste et ses enfants. Katharina Bosse dit vouloir répondre à « l'absence de mots et d'images liés aux expériences de la maternité »[20]. Pour ce faire, elle interroge différentes visions stéréotypées de la maternité et de la féminité. *Heide* [*Bruyère*] la montre nue, presque allongée sur son enfant pour lui donner le sein. Dans *Kornfeld* [*Champ de blé*], c'est avec fierté qu'elle pose accroupie, seulement vêtue de bottes, de bas et de sous-vêtements transparents. Elle est encore nue, seulement couverte par de la fourrure – courte veste et bottes – dans *Schnee* [*Neige*], enfant au sein et bouteille d'alcool à ses pieds. Au travers de cette série, elle construit une œuvre qui oscille entre animalité, provocation, vie débridée et sexualité affirmée ; en associant ses enfants à ces représentations, l'artiste défie la morale et convoque ainsi le monstrueux maternel.

---

[18] Cette série se compose de trois photographies couleurs : *Julie, Den Haag, Netherlands* / *Tecla, Amsterdam, Netherlands* / *Saskia, Harderwijk, Netherlands*.

[19] Orlan a réalisé cette action à seulement dix-sept ans. Celle-ci est pourtant représentative de ce que sera sa pratique artistique, puisqu'elle n'aura de cesse de recomposer son corps par des opérations de chirurgie esthétique, reconstruisant ainsi son identité physique.

[20] K. Bosse, *A Portrait of the Artist as a Young Mother*, Trézélan, Filigranes, p. 6.

Situant cette série à la frontière de la moralité, Katharina Bosse illustre somme toute parfaitement « l'éternelle dualité de la maman et de la putain »[21].

Plus encore que les tabous moraux, représenter les actes transgressifs d'une mère est compliqué, puisqu'irreprésentable par essence. La solution peut résider dans le moyen stylistique qui participe lui-même au monstrueux. Dans son film *Sacha and Mum* (1996), l'anglaise Gillian Wearing met en scène une situation dérangeante : dans une chambre, une mère câline puis frappe violemment sa fille qui est encore en sous-vêtements, en se servant d'un essuie de bain pour la battre. Le spectateur ne sait rien de ces femmes, de la situation qui est en train de se jouer. Pourtant, son regard saisit les éléments qui concourent au monstrueux : la différence d'âge entre les deux femmes, leur rapport de pouvoir, les gestes incontrôlés, la répétition des images, mais surtout la déformation de chaque élément liée au fait que le film est projeté à l'envers, brouillant les pistes entre origines et conséquences, tout en rendant leur relation extrêmement étrange. Ceci est renforcé par la bande sonore très présente : le spectateur entend des sons, mais ne les distingue pas, il y a du bruit mais aussi et surtout absence d'un langage cohérent. Gillian Wearing a utilisé la confusion comme la clé de ce huis-clos étouffant, et les significations se perdent dans cette vidéo qui parle « d'amour et de haine entremêlés »[22]. A travers la mise en scène de ce processus d'aliénation, la mère castratrice est clairement lisible dans cette représentation. De plus, les figures dépassent leur nature tant elles sont assimilées aux mouvements saccadés du support inversé ; dans son agressive folie, la mère entraîne sa fille. Elles ne sont plus humaines.

La violence et le dépassement de la nature humaine se retrouvent dans le film d'Asia Argento, *The Heart is Deceitful About All Things/Le livre de Jérémie* (2003), adaptation du livre de J.T. Leroy. Récit halluciné et trash, le film rend compte de la relation violente et excessive entre Jérémie, sept ans, et sa mère biologique Sarah, vingt-trois ans, en rébellion contre ses propres parents ultra-catholiques et le monde. La mère monstrueuse l'est ici par son incapacité à incarner une maternité attendue : elle est droguée, prostituée, irresponsable, menaçante, transgressive au travers des gestes, et de sa violence intrinsèque et parfois exposée, mais aussi figure du pouvoir (celui d'arracher Jérémie à ses parents adoptifs). La représentation physique de la mère elle-même, son apparence fortement sexualisée, la mascarade de son maquillage et rouge-à-lèvres éclatant, permet d'incarner le monstrueux, un monstre défini par le regard posé sur la mère par l'enfant, et, via une identification, par le spectateur. Incarnation du corps abject dont Jérémie voudra désespérément se détacher durant tout le film, Sarah est monstrueuse avant tout parce qu'elle expose sa sexualité là où la maternité aurait dû définitivement la cacher/la refouler (dans cette ambivalence du regard sociétal pour lequel la maternité semble devoir se détacher de toute sexualité), mais aussi parce qu'elle refuse à l'enfant de le laisser prendre sa place dans l'ordre symbolique des choses.

---

[21] D. Baqué, « La Photographie. Sujets sensibles », *Artpress*, 354, mars 2009, p. 96.

[22] I. de Visscher-Lemaître, « Entretien avec Gillian Wearing », *Dits*, 11, automne-hiver 2008, p. 65.

Les enfants semblent donc doublement victimes du *monstrueux-maternel*, d'abord, comme proies de leur mère, ensuite en devenant à leur tour des figures non humaines. L'Américaine Kara Walker nous propose un exemple de cette double victimisation. La représentation des femmes et des enfants revient en effet continuellement chez cette artiste controversée pour son utilisation des stéréotypes physiques associés aux noirs. Avec une technique particulière – des découpes de cartons noirs et blancs – elle interroge l'identité afro-américaine en n'esquissant que les contours de ses personnages. C'est notamment le cas dans une œuvre sans titre datée de 1996, dans laquelle elle met en scène un binôme femme/enfant. Aucun élément critique ou théorique existant n'est venu confirmer cette interprétation, mais nous supposons qu'il s'agit d'une mère et de sa fille tant leurs caractéristiques physiques sont similaires : même bouche, bas du visage semblable, même nez arrondi et posture des mains identique. Mais l'enfant n'est pas « normale », elle est mi-humaine, mi-animale. Le haut de son corps a une forme humaine, tandis que ses membres ressemblent plus à des pattes, et qu'elle a une longue queue de reptile. La mère soulève sa fille par une des tresses qu'elle a dans les cheveux, en la tenant du bout des doigts, suffisamment éloignée d'elle. L'attitude de cette femme s'inscrit parfaitement dans les représentations de Kara Walker qui n'épargnent personne, car « les femmes exercent elles aussi une violence, un harcèlement sexuel »[23].

Soulignons aussi que Walker, en représentant souvent les femmes accompagnées d'enfants, fait finalement participer les mères à la violence qui imprègne ses œuvres. Puisque Kara Walker dépeint un univers empreint de racisme et de préjugés – rappelons qu'elle caricature une Amérique marquée par l'esclavagisme – il semble que chaque protagoniste soit la victime d'un-e autre. La mère et son enfant représentent une des facettes de la relation de bourreau à victime, tant la mère s'acharne à vouloir punir son enfant avec un dégoût[24] non dissimulé. Walker illustre finalement l'idée d'une violence sans fin. La mère reproduit les traitements qu'elle a subis, en faisant à son tour preuve d'une attitude humiliante envers sa fille. La violence maternelle a une incidence directe sur cette enfant qui se transforme en « monstre ». En définitive, c'est la monstruosité maternelle qui la transforme en être hybride et non humain. La monstruosité peut alors s'envisager de deux manières. Peut-être quitte-t-elle le monde des humains puisque sa mère ne la traite pas comme telle, ou bien devient-elle à son tour un bourreau.

Marlene Dumas a elle aussi représenté des enfants monstrueux, n'appartenant plus tout à fait au monde des humains. La peintre sud-africaine installée aux Pays-Bas, est habituée à créer des figures enfantines qu'elle place volontairement en dehors de la réalité : elles ne sont pas identifiables, ni par la race, ni par le sexe. Marlene Dumas compare les enfants qu'elle représente à des « êtres imaginaires »[25].

---

[23] U. Grosenick (éd.), *Women Artists. Femmes artistes du XXIe siècle*, Paris, Taschen, p. 530.

[24] Nous avons remarqué que la notion de dégoût est souvent présente dans les œuvres de Kara Walker. S'il se retrouve ici dans la posture de la mère qui tient son enfant du bout des doigts, le dégoût ressort généralement des comportements scatologiques que Kara Walker confère à ses personnages.

[25] B. Bloom, D. van den Boogerd et M. Casadio, *Marlene Dumas*, Paris, Phaidon, 2006, p. 73.

Ils sont « plus proches du monde des fantômes et des anges, des rêves éveillés et des cauchemars (...) »[26], jouant ainsi « avec nos peurs et fantasmes sexuels, avec nos opinions politiques toutes faites »[27]. Visuellement, ceci se traduit par la taille des figures enfantines qui apparaissent toujours gigantesques et disproportionnées, notamment par rapport aux adultes. L'œuvre *How to Kill your Mother* (1989) l'illustre à la perfection puisqu'elle présente un bébé joufflu assis sur sa mère ; elle-même allongée sur le dos, tête penchée vers le spectateur, les jambes repliées. Les deux corps nus ne forment qu'une seule et même entité. Ensemble, mère et enfant se muent en monstre à la fois unique et hybride. Dès lors, ils semblent s'annihiler l'un l'autre, ce qui est renforcé par le titre de l'œuvre qui renvoie à l'idée d'une maternité assassine. A l'instar de Kara Walker, la mère monstrueuse entraîne son enfant dans sa déchéance. A cela près que Kara Walker instaure une sorte de distance sanitaire entre la mère et sa fille, ce qui ne se retrouve pas dans l'œuvre de Marlene Dumas. En effet, la nudité et la position des corps inscrivent le processus de transformation en monstre dans une proximité presqu'indécente.

Si la figure maternelle est omniprésente dans l'œuvre de Marlene Dumas, elle est physiquement absente de la série *Scarred for Life* (1994) de l'Australienne Tracey Moffat. C'est d'abord l'ambiguïté qui transparaît dans les photographies de cette série qui donne à voir des scènes de l'enfance, présentées dans un montage qui rappelle celui du magazine *Life*[28], chaque photographie étant accompagnée d'un titre et d'une légende. Ces courts textes servent à expliciter ce que Moffat considère comme des « dilemmes authentiques »[29] ; ils transforment chacune de ces scènes ordinaires en autant d'instants traumatiques. Les légendes renseignent également sur le statut de la figure maternelle ; bien qu'absente de la représentation, la mère apparaît comme l'élément déclencheur de ces situations dramatiques. Prenons deux exemples. Tracey Moffat dresse d'abord le portrait d'une mère qui – pour punir sa fille – a choisi de la faire souffrir. La photographie de *Birth Certificate, 1962* montre une jeune fille en pleurs appuyée sur un lavabo en tenant un document, tandis que la légende explique : « During the fight, her mother threw her birth certificate at her. This is how she found out her real father's name »[30]. A la représentation de la souffrance morale, l'artiste ajoute un autre pan de la monstruosité maternelle avec l'illustration d'un acte de violence physique. En choisissant le flou dans *Mother's Day 1975*, l'artiste fait comprendre au spectateur que l'adolescente – dont il voit le visage en gros plan – a un mouvement de recul car elle vient de recevoir une gifle. Ce que le texte confirme effectivement en ces termes : « On Mother's Day, as the family watched, she copped a backhander from

---

[26] *Loc. cit.*

[27] *Loc. cit.*

[28] Renseigné par l'artiste dans *Tracey Moffat*, Paris, Centre national de la photographie, 1999, p. 24.

Exposition : Barcelone, Centro Cultural de la Fundació la Caixa, 20 mai – 18 juillet 1999 / Saint-Jacques-de-Compostelle, Centro Galego de Arte Contemporánea, 30 juillet – 3 octobre 1999 / Paris, Centre national de la photographie, 17 novembre 1999 – 24 janvier 2000.

[29] *Ibid*., p. 23.

[30] « Pendant la dispute, sa mère lui lança son certificat de naissance à la figure. C'est ainsi qu'elle a découvert le vrai nom de son père ».

her mother »[31]. Nonobstant leur absence physique des photographies, la présence de ces mères est prégnante tant leurs actes ont des répercussions sur ce qui se joue à l'image. Tracey Moffat rend compte de relations malsaines, puisque foncièrement dysfonctionnelles ou abusives[32]. Ces mères dépassées ne trouvent comme issue que la violence, qu'elle soit physique ou psychique. Dans cette partie, nous avons volontairement choisi deux photographies où la cruauté maternelle s'exerce à l'encontre de filles, car les rapports complexes entre mère et fille avaient déjà intéressé Tracey Moffat dans sa vidéo *Night Cries* (1989). Cette œuvre très personnelle lui a été inspirée par la relation qu'elle entretenait avec sa mère adoptive, « rapports où l'amour se mêlait à la haine »[33]. Cette dualité transparaît dans les œuvres de Tracey Moffat qui dessine finalement les contours d'une monstruosité maternelle ordinaire, où chaque situation banale peut devenir traumatique.

La monstruosité maternelle peut donc s'inscrire au-delà de la représentation effective de la relation mère/enfant. La Française Irina Ionesco a utilisé sa fille Eva comme modèle de ses photographies dans les années soixante-dix (Eva avait alors entre quatre et douze ans). Adepte d'un univers érotique en noir et blanc, Irina Ionesco n'a rien changé à sa pratique lorsqu'elle a fait poser sa fille. Eva était généralement nue, ou avec des accessoires qui participaient à sa sexualisation : porte-jarretelles, lingerie fine, chaussures à talon, foulard, gants et autres bijoux. Il s'agit là d'attributs symboliques tant ils sont associés à une féminité exacerbée mais aussi débridée. A ceci s'ajoutent un maquillage prononcé et surtout les attitudes hautement suggestives imposées à Eva apparaissant le corps cambré, le regard perçant, avec une gestuelle expressive et séductrice. Ces clichés très crus nous donnaient à voir l'enfant grimée en femme fatale et séductrice. Se rangeant derrière le prétexte artistique, Irina Ionesco a finalement fait de sa fille un objet érotique en l'offrant au public au travers d'expositions et d'une publication[34]. L'emprise qu'avait Irina sur sa fille et la nature du lien qui les unissait renvoient à la mère maquerelle. Mais au-delà de la relation transgressive, on comprend que la mère a pu se projeter à travers sa fille. Dans une digression faite alors qu'elle évoquait un autre projet artistique[35], Irina Ionesco analyse le rôle qu'elle a imposé à sa fille : « Parce que le monstre pouvait être aussi moi-même par rapport à ma fille Eva, en tant que je me suis servie d'Eva comme d'un double de moi-même. Car je lui ai fait vivre des moments qui étaient peut-être forts pour elle. J'ai joué son

---

[31] « Le jour de la Fête des Mères, pendant que la famille regardait, elle prit une gifle de sa mère ».

[32] Idée développée dans *Trauma*, Londres, Hayward Gallery, 2001, p. 53.

Exposition : Dundee, Dundee Contemporary Arts, 7 juillet – 2 septembre / Colchester, Firstsite, 15 septembre – 17 novembre 2001 / Oxford, Museum of Modern Art, 25 janvier – 7 avril 2002.

[33] *Tracey Moffat*, *op. cit*., p. 26.

[34] A l'époque des prises de vues, les photographies mettant en scène Eva avaient déjà paru sur divers supports. Des années plus tard, elles se retrouvent compilées dans le catalogue : I. Ionesco, *Eva. Eloge de ma fille*, Londres, Alice Press, 2004.

[35] Il s'agit de l'œuvre *Baby Jane* (1984). Dans le cadre de ce projet, Irina Ionesco a photographié chaque plan du film *What Ever Happened to Baby Jane ?* de Robert Aldrich (1962), pour – par un procédé de montage – devenir elle-même un personnage du film.

regard, je l'ai prise pour moi. Je l'ai doublement investie »[36]. Irina confirme elle-même la domination qu'elle exerçait sur sa fille Eva. La monstruosité maternelle se retrouve donc à deux niveaux. De manière plus évidente, dans l'hypersexualisation et l'objectification d'Eva par Irina, qui possède ici le double statut d'artiste et surtout de mère. Mais c'est évidemment la monstruosité symbolique qui est la plus prégnante tant la relation entre mère et fille apparaît comme ambivalente.

Pourtant, s'éloignant des photographies tout en cherchant à révéler l'horreur qui s'y cache, c'est la double représentation monstrueuse qu'a choisie Eva Ionesco (devenue réalisatrice) pour représenter sa relation trouble et inhumaine avec sa mère. Dans *My Little Princess* (2011), elle articule bien évidemment son film sur la monstruosité de la mère indigne, Hanna (incarnée par l'extraordinaire Isabelle Huppert), qui surgit sporadiquement dans des tenues extravagantes dans la vie de sa fille, élevée par sa grand-mère, la plongeant dans une fascination sans borne mais aussi un malaise profond, pour finalement lui voler son image au travers de photographies qu'elle revend sous le manteau. Mais Ionesco illustre aussi la transmission du monstrueux à Violetta (Anamaria Vartolomei), l'enfant devenue simulacre érotique. Rejetée par ses camarades de classe, disparaissant sous les bijoux, le maquillage et les poses pornographiques malgré quelques actes de rébellion sauvage, Violetta *aspire à devenir* sa mère, pour ensuite se détacher progressivement de toute forme de réalité, de lien social, voire de vie.

Au-delà de la représentation de cette double monstruosité, Candice Breitz a quant à elle fait le choix de se concentrer sur les figures parentales, bannissant toute représentation enfantine de son œuvre. L'artiste sud-africaine installée à Berlin choisit de portraiturer des pères et des mères cinématographiques dans sa double installation vidéo *Mother and Father* (2005). De ce mélange de stéréotypes surgissent des similitudes entre les représentations de la paternité et de la maternité – même si nous nous concentrons sur ces dernières. Les six écrans qui composent la séquence sur les mères cinématographiques diffusent des séquences tirées de films hollywoodiens – *Kramer vs Kramer* (Robert Benton, 1979), *Mommie Dearest* (Frank Perry, 1981) ou *Postcard from the Edge* (Mike Nichols, 1990) – desquels ont été extraits de courts dialogues articulés dans un suivi continu. C'est parmi les modèles de mères dysfonctionnelles offerts par Hollywood que Candice Breitz a choisi les six protagonistes qui peuvent être décrites comme des « mères névrosées oscillant entre apitoiement sur elles-mêmes, attitudes défensives, et crises de nerfs hystériques »[37]. Si la matière initiale est déjà typiquement représentative de la monstruosité maternelle, c'est en travaillant le montage que Candice Breitz parfait ces « monstres ». Elle isole au préalable ces mères en les projetant sur un fond noir. Coupées de leur environnement domestique, leurs attitudes apparaissent comme encore plus dérangeantes. Il est vrai que l'effet obtenu rend l'impression d'une narration unique malgré les diverses performances, transformant ainsi leur comportement en un « chorus of parental

[36] A. Quinet, « Entretien avec Irina Ionesco ». Site internet *Cairn.info*. Dernière consultation le 2 février 2014, http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2004-1-page-223.htm.

[37] T. J. Demos, « Le jeu d'acteur (in)volontaire : l'art de Candice Breitz », *in Candice Breitz, Mother + Father*, Monaco, Fondation Prince Pierre de Monaco, 2007, p. 25.

breakdown »[38]. La démultiplication visuelle créée en collant les six écrans donne l'impression d'un monstre maternel à six têtes, qui se trouve intensifié par la répétition systématique de réactions stéréotypées. Les mêmes phrases, expressions ou cris reviennent effectivement sans cesse dans un effet chorale. Citons Susan Sarandon qui répète frénétiquement : « You couldn't be a mother ! You couldn't be a mother ! You couldn't be a mother ! »[39]. En définitive, tout réside dans ces paroles désespérées, puisque Candice Breitz rassemble dans cette œuvre des mères qui partagent les mêmes doutes et angoisses, offrant à son tour une représentation type de mère monstrueuse. Le travail de Breitz pose également la question du masque monstrueux de la maternité comme une construction systématique au travers de l'industrie hollywoodienne (on pense ici aux traits déformés de Joan Crawford, au visage de pierre de Meryl Streep, exemples parfaits de la menace de castration énoncée par Steve Neale).

Un *monstrueux-maternel* mythique

Si ces exemples établissent l'idée du monstre de nature non humaine (selon Neale), il reste encore à découvrir un dernier visage de la mère monstrueuse, celle qui dépasse l'humain et vient rencontrer une dimension mythique. Comme en témoigne une photographie de l'Américaine Annie Leibowitz appartenant à une série publicitaire créée pour le café italien Lavazza en 2009 (une mère-louve, fixant l'objectif et couvrant ses deux bébés tout en tenant une tasse de café devant un cirque romain incarne les mois de janvier-février), le monstrueux s'allie ici à l'animalier pour s'ancrer également dans le rapport au mythe.

Dans *Titus*, adaptation du *Titus Andronicus* shakespearien par la réalisatrice américaine Julie Taymor (1999), le personnage de Tamora (Jessica Lange), motivé par une vengeance sanglante, est extrêmement complexe[40]. Contrairement à Médée, elle ne tue pas ses enfants, mais s'en sert comme moyen cruel de vengeance – elle les pousse au meurtre et au viol sans aucun état d'âme. Mais la monstruosité de Tamora renvoie aussi à l'idée du masque (sublimé par le gros plan), de la sexualité explicite (au travers de ses rapports avec le Maure, mais aussi ses propres enfants) symbolisée dans son flamboyant manteau rouge sang, mais surtout à celle de l'animalier, du non-humain. Devant son manque de pitié, sa victime, Lavinia, lui crie : « Tu as le visage d'une femme… n'es-tu pas une femme ? ». Derrière le masque de fureur que nous offre Taymor dans le dernier plan de la séquence, Tamora se révèle « ignoble

[38] « Un chœur de dépression parentale ». Présentation de Candice Breitz. Site internet de la galerie White Cube, Londres. Dernière consultation le 17 février 2014, http://whitecube.com/artists/candice_breitz/.

[39] « Tu ne pourrais pas être une mère ! Tu ne pourrais pas être une mère ! Tu ne pourrais pas être une mère ! ».

[40] Le général romain Titus Andronicus (Anthony Hopkins) revient à Rome en héros à la suite d'une victoire écrasante contre les Goths. La reine Tamora (Jessica Lange) est faite prisonnière avec ses trois fils et son amant, un Maure. Titus décide de sacrifier le fils aîné de Tamora pour rendre hommage à ses fils morts au combat. Il le fait dépecer et jeter au feu. Tamora décide alors de se venger de façon implacable. Et Titus Andonicus va lui en donner l'occasion en refusant le trône et en le laissant à un incapable influençable, Saturninus…

créature », une araignée, qui tisse sa toile, y englue non seulement ses enfants, mais aussi ses conquêtes, ses ennemis, et finalement, le spectateur.

Une mère monstrueuse est ainsi sans aucun doute une figure maternelle qui exerce ou manifeste un pouvoir pratiquement absolu sur sa progéniture et parfois même sur d'autres êtres. L'idée d'omnipotence s'inscrit ici : la mère est celle qui donne la vie, mais peut aussi décider de la reprendre. Ce pouvoir et sa manifestation induisent une forme de terreur qui est dès lors impliquée dans la représentation. Plusieurs courts-métrages d'Isabella Rossellini viennent à la fois alimenter et contrecarrer, dans toute sa force burlesque et iconoclaste, toute autre forme d'exemple. Dans sa série *Mammas* (2013), elle incarne un ensemble de personnages-animaux dont les comportements sont analysés dans des saynètes irrésistibles. Ainsi, dans une forme typique adoptée par Rossellini pour cette série (décors artificiels, costumes sur mesure pour la comédienne/réalisatrice, adresses à la caméra de discours mi-didactiques, mi-ironiques), celle-ci met en scène le destin d'une mère, jetée derrière les barreaux d'une prison pour infanticide et qui revendique son incapacité à agir autrement. S'en suit le cas troublant de la mère-hamster (incarnée par Rossellini elle-même, déguisée en hamster, les moustaches saillantes) qui explique que, ne pouvant prendre en charge la responsabilité de nourrir toute sa progéniture, elle n'a pas d'autre choix que de manger ceux qu'elle juge de trop, et de le faire, devant l'œil rapproché de la caméra. En jouant sur de vieux réflexes d'anthropomorphisation, l'actrice/réalisatrice fait ici se rejoindre les règles naturelles du règne animal et la transgression ultime du règne humain, l'infanticide.

Epilogue

Dans notre prologue, Braidotti établissait « mother » comme une forme procréative, pré-phallique et maléfique, mais irreprésentable. Au vaisseau *Mother* de l'exemple d'*Alien* dans notre introduction, vient se substituer, pour un dernier exemple, la *Maman* de Louise Bourgeois. L'artiste française inscrit l'imagerie maternelle dans une ambivalence bien plus prégnante que tous les exemples déjà évoqués. Illustrant un motif qui parcourt une grande partie de la production de l'artiste, *Maman* (apparue en tant que telle en 1997), est l'appellation donnée par Louise Bourgeois à cette série d'araignées géantes qui prennent place, de Londres[41] à Ottawa en passant par Saint-Pétersbourg, et qui trône littéralement devant le musée Guggenheim à Bilbao. Cette araignée géante présente huit fines pattes courbées, un petit corps rond sous lequel elle renferme ses œufs. Louise Bourgeois prétendait ne voir en l'araignée qu'une figure bénéfique[42], pourtant nous ne pouvons ignorer son ambiguïté. Au premier abord, l'araignée est monstrueuse tant elle réveille nos peurs primaires. Avec presque dix mètres de hauteur, l'échelle utilisée par Louise Bourgeois ne fait qu'accentuer cette impression. Mais elle est également mythique, puisque génératrice d'une force créatrice féminine. Dans le cas de *Maman*, tant la relation entre la mère et l'enfant que la représentation féminine sont implicites. Louise Bourgeois joue ici sur un système

[41] L'œuvre acquise par la Tate Modern de Londres est présentée comme la version originale, elle est en acier. Les autres exemplaires sont en bronze.

[42] Idée reprise dans M.-L. BERNADAC, *Louise Bourgeois*, Paris, Centre national des arts plastiques/Flammarion, 1995, p. 149.

d'association linguistique (l'araignée et la mère), relevant d'un pouvoir symbolique ; elle joue aussi sur la peur habituellement associée à l'insecte, sans compter sur le caractère géant ou démesuré de la bête.

C'est ici que s'articule au mieux l'idée d'un dépassement du monstrueux, qui allie réception de la beauté et de la terreur. *Maman* est l'expérience d'une vision de ce qui est puissant, infini, violent, et qui génère chez le spectateur ce qu'Edmund Burke a défini comme le *delight*[43] ; une terreur, liée aux idées de douleur et de danger, mais qui reste à distance et qui épargne donc ces conséquences au spectateur – un savant mélange entre plaisir et souffrance. Jacques Aumont parle de « douleur exquise » : « En somme, le *delight* est une expérience psychologique aussi proche qu'il se peut du douloureux, sans que cela obère notre capacité à rester éveillé (...) donc aussi, sans obérer notre capacité de jouissance esthétique »[44]. Si Philippe Dubois insiste sur la beauté de la terreur qui engendre sa fascination, il revient lui aussi sur la double position du spectateur, au cœur de la « tempête » tout en restant à l'abri de son déferlement : « Telle est la double distance (morale autant que physique) du sublime, par où la terreur peut se révéler beauté, comme expérience et comme spectacle »[45]. Comme en témoigne encore dernièrement le film *Enemy* de Denis Villeneuve (2014) dans lequel *Maman*, une araignée géante, apparaît en mouvement, menaçant une ville entière de sa présence monstrueuse, l'œuvre de Bourgeois s'inscrit ici dans la dimension mythique des mères monstrueuses, exerçant sa fascination et dépassant de loin toute représentation stéréotypée. Car aussi menaçante qu'elle soit, l'araignée de Louise Bourgeois est aussi symbole de création. Dans le mythe de la Femme-Araignée des Indiens nord-américains, elle est celle qui tisse l'univers, puis crée deux filles dont jaillit toute la vie. Souvenons-nous enfin ici de son utilisation par Emily Dickinson ou Virginia Woolf, dans *Une chambre à soi*, pour incarner la spécificité d'une écriture au féminin : « le roman est semblable à une toile d'araignée, attachée très légèrement peut-être, mais enfin attachée à la vie par quatre coins (...). Mais quand la toile est tirée sur le côté, arrachée sur ses bords, déchirée en son milieu, on se souvient que ces toiles ne sont pas tissées dans le vide par des créatures intemporelles mais sont l'œuvre d'une humanité souffrante et liée à des choses grossièrement matérielles, tels la santé, l'argent et les maisons où nous vivons »[46].

---

[43] E. Burke, dans son essai *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).

[44] J. Aumont (éd.), *Jean Epstein – Cinéaste, Poète, Philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, p. 95.

[45] P. Dubois, « La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », *in ibid*., p. 278.

[46] V. Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, 10-18, 2001, p. 64.

L'infanticide dans la pièce *Autour de Marilyn* d'Alfonso Zurro :
tragique, transgression et *sauvagerie* maternelle

Anne-Claire Yemsi-Paillissé

Parmi les grands personnages de mères mythiques et tragiques, on rencontre quelques protagonistes de la passion et de l'*hybris*. Le plus souvent, l'aveuglement et la violence de ces personnages ont pour origine la grande douleur causée par la mort de l'enfant. Par exemple, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, Clytemnestre venge la mort de sa fille Iphigénie – sacrifiée au départ de Troie – en tuant Agamemnon, son époux, de ses propres mains. Médée fait quant à elle figure d'exception parmi les célèbres mères mythiques : elle sombre dans la folie meurtrière non parce que son enfant est mort, mais parce que son mari la trompe et la quitte pour une autre. Dans la célèbre version d'Euripide, Médée est une magicienne très puissante, une demi-déesse [1]. Mais c'est avant tout une femme, passionnément amoureuse, une amante qui quittera sa patrie pour suivre l'homme qu'elle aime, en tuant son propre frère dans sa fuite. Médée est l'étrangère dont tous les Corinthiens se méfient. Aussi, alors que la postérité a surtout retenu sa dimension infanticide [2], tous les traits caractéristiques du personnage le définissent comme un « monstre » féminin et maternel, un être prodigieux qui désobéit aux lois des hommes et aux lois de la nature. Demi-déesse et étrangère, Médée est un monstre non humain dont les pouvoirs sont surhumains ; l'infanticide fait d'elle le parangon de la mère inhumaine. Enfin, en commettant un double infanticide, Médée se rend coupable d'une transgression massive à l'égard

[1] *Le dictionnaire des personnages* retrace son ascendance moitié divine, moitié humaine : « Fille d'Eétès, roi de Colchide ; petite-fille d'Hélios (le Soleil) ; fille de l'Océanide Idyie ou de la déesse Hécate », R. Laffont, V. Bompiani, *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Laffont, 2002, p. 650.

[2] Les auteurs qui ont le plus insisté sur la maternité criminelle de Médée sont Euripide, Sénèque et Corneille en France. Chez Eschyle, Sophocle et Pindare, Médée était plutôt une redoutable magicienne qu'une criminelle cruelle.

de la mission traditionnellement assignée à la Mère méditerranéenne traditionnelle[3] : porter et enfanter des êtres qu'elle soignera et maternera avec attention tout en assurant la stabilité de l'ensemble familial.

Dans les dramaturgies de l'Espagne contemporaine, ce grand personnage s'est peu à peu changé en une figure de rébellion féminine – et féministe – face à l'abandon et la trahison masculines. Au sortir de la période franquiste, Médée est plus largement valorisée comme un symbole de lutte pour la liberté individuelle, une figure d'opposition aux valeurs et aux pouvoirs établis : une icône de transgression[4].

La pièce *A solas con Marilyn* (« Autour de Marilyn ») a été écrite en 1998[5] par Alfonso Zurro, dramaturge et metteur en scène né en 1953 dans la province de Salamanque. Les créations de cet homme de théâtre passionné, à l'univers divers et éclectique, oscillent entre deux pôles : le théâtre avant-gardiste et expérimental d'une part, avec des pièces comme *Carnicero torero* (1987), *La pelota* (1998), ou, justement, *A solas con Marilyn* (1998) et d'autre part, la farce populaire avec par exemple des pièces telles que *Por narices* (1990), ou *Bufonerías* (1994). La pièce *A solas con Marilyn*, de facture résolument contemporaine[6], met en scène la parole d'une épouse abandonnée par un mari qu'elle soupçonne d'adultère, et mère d'un enfant dont elle craint de perdre la garde. Au fil des séquences, le phrasé halluciné du personnage en détresse glisse vers la noirceur et vers l'abîme jusqu'à ce que la mère commette l'irréparable infanticide. Marilyn est un personnage complexe et problématique : s'agit-il encore d'une Médée transgressive, évoquant une forme de rébellion contre l'ordre établi ?

Après avoir étudié les modalités de réécriture et de transposition du mythe par Alfonso Zurro, nous tenterons d'analyser le type de tragique auquel l'énonciatrice de la pièce est confrontée. Ce tragique vient-il exclusivement d'une menace transcendante et aveugle qui s'abat sur le personnage ? Nous verrons ensuite que le personnage de Zurro est un être « borderline » qui méconnaît la notion de limite, et qui mélange les places et les rôles. Dans quelle mesure passe-t-on, enfin, de la monstruosité maternelle

---

[3] Y. Knibiehler, « Préface », *in* G. Dermenjian, J. Guilhaumou, M. Lapied (dir.), *La puissance maternelle en Méditerranée*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 13-17.

[4] Dans son article consacré aux réécritures dramatiques récentes du mythe de Médée, Pilar Nieva de la Paz cite pas moins de sept recréations : quatre signées par des auteurs appartenant au canon espagnol du XXe siècle : Miguel de Unamuno, Alfredo Marquerie, Alfonso Sastre, José Bergamín, ainsi que trois réécritures plus contemporaines et plus libres : *Polifonía* de Diana de Paco Serrano, *Medea es un buen chico* de Luis Riaza et *A solas con Marilyn* d'Alfonso Zurro, auxquelles il faudrait aussi ajouter, d'après nous, la pièce *Tras las tocas* du groupe des Marías Guerreras. Voir « Las transformaciones de un antiprototipo femenino : Medea en el teatro español contemporáneo », *in* M. F. Vilches Frutos, *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 46.

[5] Nous travaillerons sur l'édition bilingue français/espagnol de la pièce, parue en 2002 aux Presses universitaires du Mirail. Voir A. Zurro, *A solas con Marylin*, *Autour de Marilyn*, Toulouse, PUM/Théâtre de la Digue, 2002, p. 142-169.

[6] Citons l'introduction à l'édition susdite, réalisée par Agnès Surbézy, « Alfonso qui pleure et Alfonso qui rit », A. Surbézy, *ibid.*, p. 9-34 : « *A solas con Marilyn* est un monologue tragique de facture contemporaine, voire postmoderne ».

mythique à la « sauvagerie maternelle » (A. Dufourmentelle) qui apparaît dans cette pièce ?

Le mythe et sa réécriture par Alfonso Zurro

Dans la pièce *Autour de Marilyn*, les principaux « mythèmes » de l'histoire de Médée – ces grandes unités de sens « cherchant à traduire la succession des événements au moyen des phrases les plus courtes possibles » [7] – semblent avoir été conservés. Comme Médée, l'énonciatrice de la pièce de Zurro est profondément jalouse : son compagnon est tombé amoureux d'une autre femme. Comme Médée, la douleur de l'énonciatrice est implacable et se transforme en colère et en crainte qu'on lui enlève son enfant. Comme Médée, la jalousie et la crainte associées à une soif de vengeance acculent la mère à commettre l'infanticide. Certes, du mythe à la pièce contemporaine, la trame a été considérablement épurée et décontextualisée. Au niveau structurel, le dramaturge espagnol a composé trente-trois séquences brèves, chacune dure à peine quinze lignes. Le monologue qui prend forme peu à peu fait état des fantasmes, des rêves, des souvenirs, imperceptiblement mêlés à la « parole-action » du personnage sans nom. Pourtant, au fil des séquences de *Autour de Marilyn,* le ressort est bandé : un dénouement terrible approche. Les visions de la mère ainsi que les faits qu'elle relate jouent le rôle de symboles funestes qui, tels des oiseaux de malheur, volètent au-dessus de la mère et exacerbent la tension dramatique. Citons les séquences où la mère raconte les cauchemars de l'enfant, la chauve-souris menaçante qu'elle voit voleter dans la maison, la grosse balle noire qu'elle retrouve, flottant dans l'eau du bain de l'enfant, le nuage qui plane au bout du couloir... Arrêtons-nous quelques instants sur la quinzième séquence où l'énonciatrice aperçoit une ombre noire qui entre dans sa maison. Elle associe tout de suite cette apparition à une chauve-souris, animal nocturne de mauvais augure, que notre culture associe aux ténèbres [8] :

> Une ombre noire est entrée dans la maison et j'ai eu un serrement de cœur l'ombre immense et sombre volait en zigzaguant elle tournoyait dans le salon au bout d'un moment j'ai dit une chauve-souris tu n'es qu'une chauve-souris (…) et tout d'un coup elle m'est apparue comme l'ange de la mort (p. 157).

Le monologue frise ici le fantastique : dans l'esprit altéré de l'énonciatrice, la grande ombre ne peut être qu'un « ange de la mort », une malédiction qui vient frapper

---

[7] Lévi-Strauss assimilait le mythe à un langage, et ses composantes symboliques aux phonèmes. Les grands mythes sont ainsi composés de plusieurs « grosses unités constitutives », les mythèmes. Lévi-Strauss étudiera le mythe d'Œdipe et mettra en évidence les mythèmes qui le constituent (pour exemple et puisqu'il s'agit d'unité phrastique : *Œdipe tue son père Laïos*, *Œdipe épouse sa mère Jocaste*, et ainsi de suite). Dans cette démarche structurale qui pourrait sembler dépassée, nous faisons le choix de conserver la notion de « mythème », car elle aide à comprendre les adaptations contemporaines de certains grands mythes occidentaux, C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 241.

[8] La chauve-souris n'a pas bonne presse dans la culture occidentale : l'animal est associé aux ténèbres, au malheur et à la mort. De même que celle de la mère dans la pièce de A. Zurro, l'existence de Dracula, l'homme chauve-souris créé par Bram Stoker (1987), n'est que malheur et souffrance. Il est forcé de sucer le sang de ses semblables pour survivre, tel un prédateur ; quant à son âme de damné, elle erre sur terre sans pouvoir accéder au repos et à la vie éternelle.

sa maison. Peu après que l'animal a disparu, la mère est saisie d'une vision affreuse : la chauve-souris est entrée dans la bouche de son enfant endormi. Pour la faire sortir du corps de son fils, la mère se met à administrer des gifles violentes à l'enfant. Outre le fait qu'elle relance la tension dramatique et sert de prolepse du terrible *finale*, la séquence de la chauve-souris est aussi une mise en abyme. En héraldique, une figure est dite en abyme « lorsqu'elle est placée au cœur de l'écu et reproduit elle-même cet écu, sous une forme miniaturisée »[9]. De même que l'abyme du blason, la scène de la chauve-souris est à comprendre comme un concentré symbolique de la pièce tout entière. En effet, la chauve-souris symbolise un des premiers assauts de la pulsion de mort qui meut l'énonciatrice : cette même pulsion deviendra de plus en plus prégnante au fil de la pièce, poussant le personnage à commettre l'irréparable.

Malgré sa construction fragmentaire et monologique, *Autour de Marilyn* est un texte éminemment dynamique et téléologique, orienté vers un but précis : le dénouement assurément tragique. Ce tragique − largement remis au goût du jour par l'esthétique postmoderne – est un registre très utilisé par les dramaturges femmes d'aujourd'hui, « un des ressorts éthiques et esthétiques du théâtre espagnol contemporain » (E. Garnier)[10]. Les personnages tragiques sont les jouets d'un ordre supérieur – la nature, les Dieux, ou tout autre pouvoir ascendant ou toute contrainte existentielle – qui les rend impuissants et les écrase. Le tragique c'est, comme l'écrit H. Gouhier, « la présence d'une transcendance »[11] – qui broie irrémédiablement le personnage. De même que la Médée d'Euripide reproche à Thémis, la déesse de la Justice et de l'Equité, d'avoir guidé ses pas jusqu'en Corinthe[12], de même dans *Autour de Marilyn*, les personnages féminins sont les jouets non plus des Dieux, mais d'un système capitaliste dépeint comme inique, qui les accule à effectuer un travail aliénant. En témoignent les onomatopées du personnage qui imite le bruit de son lecteur de code-barres, abruti devant le défilé des produits que les clients achètent :

> Je suis assise devant la caisse les clients défilent devant moi dans le brouillard et le silence je prends les articles et je les passe devant le lecteur de code-barre l'ordinateur fait bip et affiche le prix et moi je prends un article puis un autre puis lentilles bip biscuits aux céréales bip boucherie bip boîtes de thon bip gel douche bip (p. 149).

En outre, le personnage de *Autour de Marilyn* est porteur d'une forme de détresse essentielle, qui s'ajoute à son tragique existentiel. La femme abandonnée et trahie qui prend la parole est habitée d'un profond pessimisme et d'un sentiment d'effroi devant le néant de la vie. Le tragique, dans sa transposition théâtrale contemporaine,

---

[9] H. Van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001, entrée « abyme (mise en) ».

[10] E. Garnier, *Les dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine. Le tragique au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 15.

[11] H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1991, p. 33-47.

[12] Voici les paroles du Chœur à la fin du prologue de la pièce d'Euripide : « Le Chœur. J'ai entendu le bruit plaintif de ses gémissements ; elle [Médée] pousse des cris aigus, lamentables, contre son mauvais époux, traître au lit conjugal. Elle invoque, victime de cet outrage, la fille de Zeus, la gardienne des serments, Thémis, qui l'a menée en Grèce, de l'autre côté du détroit, à travers les sombres flots, jusqu'à la porte d'eau salée qui ouvre sur la mer infinie », Euripide, *Médée*, traduction de Marie Delcourt-Curvert, Paris, Payot, 1997, p. 69.

se manifeste notamment par l'expression d'une perte totale des repères, plongeant le personnage dans un profond état de déréliction. Aussi la pièce à l'étude ici, douloureuse incursion au cœur de la psyché maternelle, nous présente-t-elle un tableau clinique des symptômes de l'angoisse et de la dépression.

La Médée de Zurro, un personnage « borderline »

On peut donner deux sens à l'expression « état limite ». Au sens clinique, le sujet « borderline » se trouve dans un état frontière entre une structure névrotique et une structure psychotique. Le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*[13] explique que le « borderline » est hanté par des sentiments chroniques de vide et qu'il ne supporte pas d'être abandonné. La septième séquence de la pièce montre le néant auquel le personnage se compare :

> Le pire c'est ce sentiment stupide d'abandon qui m'envahit complètement (…) j'ai l'impression d'être un arbre fendu un nuage vagabond un rêve oublié un torchon qu'on jette un oiseau noyé une graine emportée par le vent un feu éteint une femme expulsée de expulsée de (p. 151).

La mère se chosifie en s'assimilant à des objets morts (l'arbre fendu, le feu éteint), inutiles (le chiffon tombé par terre), ou sans consistance (le nuage vagabond, la graine emportée par le vent). Son sentiment frise l'ineffable : la phrase citée ci-dessus reste inachevée.

Ensuite, l'oscillation entre névrose et psychose a pour conséquence une instabilité et une intensité très grandes des émotions et de l'image de soi. Cette cyclothymie se manifeste dans la pièce sous la forme d'accès de pleurs ou de rage irrépressibles. A la cinquième séquence, la mère fond subitement en pleurs au supermarché : elle compare ses larmes avec un torrent ou avec un robinet ouvert[14]. Puis, à la trente et unième séquence, c'est une colère hyperbolique qui envahit soudain le personnage, une colère métaphorisée par d'indomptables coulées de sang (p. 169).

Le sujet « borderline » souffre d'une perturbation de son identité propre. Ce trouble rejoint le sens figuré que l'on peut donner à la notion d'état limite : la mère de *Autour de Marilyn* perd ses propres repères identitaires et parvient même à mélanger dangereusement les identités de ceux qui l'entourent − l'ex-compagnon, la rivale Marilyn et même l'enfant. D'après la psychanalyste Françoise Couchard, il est fréquent qu'une femme maltraitée décharge sa haine sur sa progéniture. La violence maternelle peut être la conséquence d'une blessure narcissique non résolue pouvant prendre la forme de châtiments corporels injustifiés mais aussi de violences ou de vexations psychologiques répétées :

> Le désir de maltraiter l'enfant ne surgit pas naturellement, il a sa source dans une blessure narcissique, une humiliation permanente faite à la femme, dans son rapport

[13] R. Spitzer, M. Gibbon, A. Skodol *et al.*, *DSM-IV-TR : cas cliniques*, Masson, Issy-Les-Moulineaux, 2008.

[14] « et tout à coup des larmes sans gémir sans plisser les yeux des torrents de larmes la dame qui est en face de moi me regarde déconcertée parce que les larmes ne cessent de couler et tombent sur ses anchois offre spéciale je ne peux pas couper les robinets du chagrin » (p. 149).

> avec l'homme : il serait trop dangereux de s'attaquer directement à ce dernier, le ressentiment et la vengeance sont donc détournés sur l'enfant [15].

Cette théorie psychanalytique, qui conçoit l'enfant maltraité comme une victime expiatoire, pourrait expliquer en partie l'infanticide pratiqué dans la pièce. Il est clair qu'en déchargeant sa haine sur le petit innocent parce qu'elle ne peut atteindre sa véritable cible – le compagnon –, l'énonciatrice mélange tragiquement les places du père et de l'enfant. Mais le compagnon invisible n'apparaît pas comme le seul coupable, l'énonciatrice rend aussi Marilyn, la maîtresse inconnue, responsable du crime qui va être commis :

> vous me poussez à l'acte le plus inhumain qu'une femme puisse exécuter le plus fou le plus sanguinaire le plus infâme le plus sauvage vous ne me laissez pas le choix je n'ai pas d'autre issue (p. 168).

En fait, davantage que la figure du compagnon, c'est Marilyn qui hante l'énonciatrice. Il suffit de constater les dix-huit occurrences du prénom maudit dans le monologue ainsi que les nombreuses adresses directes à Marilyn. Même le « bip » du lecteur de codes-barres – transcrit « pí » en espagnol – se transforme en « Marilyn », le terrible prénom dont les consonances sont encore plus insupportables et entêtantes que le « bip » de l'appareil (p. 149).

Nous avons commenté ci-dessus la scène de la chauve-souris, dans laquelle la mère gifle son petit endormi : c'est là un exemple du comportement totalement réversible et imprévisible de l'énonciatrice, capable d'une douceur extrême et immédiatement après, sans transition, d'une violence subite envers l'enfant. De même, la huitième séquence relate un moment de douceur et de tendresse entre la mère et l'enfant : le petit love sa main dans celle de sa mère, il rit, la mère reproduit les battements de cœur de l'enfant. En bref, la proxémique traduit une relation symbiotique entre les deux personnages. Mais ce moment d'harmonie est de courte durée : la mère, rattrapée par ses démons, se met à écrire sur le front de son enfant bien-aimé le nom de la rivale détestée :

> il dirige ma main sur sa joue et la place comme un coquillage ou un oreiller il y dépose sa petite tête se laisse porter par le silence et finit par s'endormir alors je ne sais pas pourquoi je dessine avec mon doigt sur son front une série de lettres ème a ère marilyn (p. 151).

A nouveau, l'énonciatrice mélange les rôles et les places des êtres qui peuplent son théâtre intérieur. La substitution de l'image mentale de l'enfant adoré par celle de l'autre femme détestée est une autre prolepse du tragique *finale*. Mais en fin de compte, qui est cette Marilyn ? Une pure création de l'esprit de l'énonciatrice, ou une femme véritable ? Rapidement, l'image initiale de la Marilyn que la mère fantasme, celle de la triomphante croqueuse d'hommes du mythe hollywoodien, s'évanouit. Cette image flamboyante laisse peu à peu la place à un tableau plus ambigu. Marilyn ne peut pas avoir d'enfant : « stérile tu es une mule stérile c'est pour ça que vous

---

[15] F. Couchard, *Emprise et violence maternelle. Etude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, 2003, p. 35.

voulez l'enfant » (p. 165). En fait, Marilyn est elle aussi une femme fragile, au regard vide et mélancolique. Les failles de la rivale la rendent finalement assez semblable à l'énonciatrice. Comme l'écrit Monique Martinez :

> L'autre est donc à la fois autre et identique au personnage (elle-même malheureuse et trahie) et cette altérité complexe est encore plus terrible. Elle désoriente, pulvérise tous les repères et pose cruellement le problème de l'identité, de la conscience de soi : qui suis-je et qu'est-ce qui me différencie de l'autre qui semble être moi-même [16] ?

Enfin, l'énonciatrice est seule sur scène pour prononcer son monologue. Confirmant le fait que toute énonciation – même celle produite en l'absence de destinataire, comme c'est le cas dans la pièce à l'étude ici – est foncièrement interactive [17], le discours de l'énonciatrice de la pièce est dialogique dans la mesure où il est « adressé ». Nous sommes paradoxalement placés devant un monologue que l'auteur lui-même présente comme un face-à-face, une confrontation entre deux personnages, d'où le titre en version originale *A solas con Marilyn* (qui se traduirait littéralement par « Seule à seule avec Marilyn »). Pourtant, la rivale détestée n'est à aucun moment une allocutaire véritable. Les paroles de Marilyn ne se font entendre à aucun moment dans la pièce. Ainsi la parole de l'énonciatrice est-elle un monologue halluciné où – symptôme de la folie qui habite la mère – la notion d'altérité a disparu. Dans ce monologue l'autre n'a pas sa place : le personnage est plongé dans un « état limite » où les frontières n'ont plus de sens. L'énonciatrice n'est pas en ce sens un être transgressif mais plutôt un « être-limite », qui ne connaît plus les limites, qui en fait fi et qui sombrera dans le chaos.

Monstruosité ou « sauvagerie maternelle » ?

On l'a vu, la mère infanticide mythique était le parangon d'une maternité abjecte. Une telle dichotomie entre « bonne mère » et « mauvaise mère » est très ancienne : d'après Colette Soler, la mère est la figure symbolique qui centralise les principales angoisses du sujet. Dans les associations libres des patients, C. Soler constate l'omniprésence de la figure maternelle dont les manquements apparaissent

---

[16] M. Martinez, « Attention, un crime peut en cacher un autre… La problématique du même et de l'autre dans deux monologues de Ernesto Caballero et de Alfonso Zurro », *in* E. Lavaud (dir.), *Le xxe siècle, parcours et repères*, *Hispanística xx*, 17, 1999, p. 298.

[17] Selon Dominique Maingueneau : « Toute énonciation, même produite sans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une interactivité constitutive (on parle aussi de dialogisme), elle est un échange, explicite ou implicite, avec d'autres énonciateurs, virtuels ou réels, elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse l'énonciateur et par rapport à laquelle il construit son propre discours », D. Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, 1998, p. 40. Dans le cas particulier du théâtre, Anne Ubersfeld ne dit pas autre chose lorsqu'elle affirme que le « non-dialogue » est dialogique parce qu'il est toujours adressé à au moins un récepteur (à commencer par le lecteur-spectateur) et parce qu'il est construit sur le principe d'une division interne et de la présence d'un énonciateur « autre », A. Ubersfeld, *Lire le théâtre iii, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 21.

toujours avec une grande acuité dans l'inconscient[18]. C'est parce qu'elle est tout particulièrement liée à l'enfant que la mère cristallise aussi les possibles tensions voire les haines que cette même relation peut engendrer. Julia Kristeva nous rappelle que le lien, consubstantiel au statut maternel, n'a souvent rien d'idyllique :

> C'est l'instabilité qui caractérise cette relation d'objet précoce, instabilité toujours susceptible de virer à l'exaltation maniaque ou à la dépression et à l'agressivité : lui ou moi, projection-identification. (…) C'est la raison pour laquelle, avec ses violences d'amour et de haine, la maternité ressemble à une analyse des états limites et des perversions.[19]

La mère sera-t-elle toujours prisonnière de ce jugement de valeur binaire – la « bonne » mère d'un côté, la « mauvaise » mère de l'autre – alors que tout porte à dire que les choses sont en fait beaucoup plus nuancées ? Le pédiatre et psychologue anglais Donald Winnicott fut un des premiers à infléchir l'implacable logique de la bonne et de la mauvaise mère, qui pèse lourdement sur les comportements maternels. Cependant, même si la « good enough mother »[20] de Winnicott apparaît plus souple à première vue, ce modèle reste teinté de manichéisme : dans « mère suffisamment bonne », il y a encore l'adjectif « bonne », dont l'antonyme est bien « mauvais »... Une telle dichotomie a la vie dure : Nathalie Heinich et Caroline Eliacheff démontrent tout au long de leur ouvrage à quel point l'alternative entre la « bonne » mère aimante et la « mauvaise » mère indifférente est récurrente dans la fiction[21].

Certains artistes contemporains[22] ne cherchent plus seulement à présenter le type de la « mauvaise » mère mais à le comprendre en explorant les côtés les plus sombres de sa psyché. C'est dans cette lignée que s'inscrit la pièce d'Alfonso Zurro. Le dramaturge espagnol contribue sans doute à annoncer une phase nouvelle de la réflexion féministe : celle qui n'occulte plus le côté mortifère de la psyché maternelle. En effet, l'onirisme et la folie qui habitent l'énonciatrice figurent – plutôt qu'une abjection envers la mère, ou un rejet des figures maternelles limite – le paradoxe de la maternité défaillante qu'il ne s'agit pas seulement de condamner, mais qu'il faut aussi comprendre afin de lui faire remplir une fonction réparatrice et initiatique. Dans ces conditions, Médée n'est plus rejetée en dehors de la maternité comme si elle incarnait

---

[18] C. Soler, *Ce que Lacan disait des femmes : étude de psychanalyse*, Paris, Editions du Champ Lacanien, 2003, p. 119.

[19] J. Kristeva, « Etre mère aujourd'hui », en ligne http://www.kristeva.fr/etremere.html, consulté le 30 novembre 2013.

[20] C'est-à-dire une « mère suffisamment bonne » ou « mère ordinaire normalement dévouée ». Pour plus de détails, voir notamment D. Winnicott, *La mère suffisamment bonne*, Paris, Payot, 2006.

[21] N. Heinich, C. Eliacheff, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.

[22] Citons quelques productions françaises récentes qui vont dans le sens de l'exploration de la maternité « abjecte » : au cinéma notamment, le film *Le lait de la tendresse humaine* de Dominique Cabrera traite de dépression *post partum* et de psychose puerpérale ; dans *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* de Sandrine Veysset est abordé le thème de l'infanticide et du suicide collectif. Enfin, dans la nouvelle de Véronique Olmi, *Bord de mer*, une mère célibataire, aimante mais dépressive – qui a de nombreux points communs avec l'énonciatrice de *A solas* – commet un double infanticide.

une sorte d'« antémère », un terrible monstre maternel. Le personnage cristallise plutôt l'une des faces cachées de la maternité : cet espace de non-coïncidence avec soi, d'absence à soi-même qui peut se révéler dangereux pour l'enfant. C'est cet espace que la psychanalyste Anne Dufourmentelle définit comme celui de « sauvagerie maternelle » :

> Toute mère est sauvage. Sauvage en ce qu'elle appartient à une mémoire plus ancienne qu'elle, à un corps plus originel que son propre corps, boue, sable, eau, matière, liquide, sang, humeurs, à un corps de mort, de pourriture et de guerre, à un corps de vierge céleste aussi [23].

Toute mère est sauvage parce qu'elle ne s'appartient pas totalement. Par le simple fait d'engendrer, elle rejoint sans le vouloir un espace foisonnant de représentations diverses, sur lesquelles elle n'a aucune maîtrise : ni connaissance, ni souvenir. Lorsqu'elle tente de dresser une cartographie de la sauvagerie maternelle, Anne Dufourmentelle voit se dessiner « un territoire de rituels, de traces, d'emblèmes, de frontières, de pulsions chaotiques et violentes » [24]. Dans la pièce d'Alfonso Zurro, la totale ambiguïté du sentiment maternel culmine à la dernière séquence, lorsque la mère étreint son enfant à mort, les gestes de tendresse se mêlant presque indistinctement au geste criminel :

> alors je serre dans mes bras et je coince son visage contre mon ventre de toutes mes forces pour qu'il ne puisse pas respirer (…) les heures ont passé j'ai perdu le compte (…) quand je sépare le petit de mon ventre il est blanc inerte je l'embrasse sur les lèvres (…) maintenant tu peux prendre le petit maintenant tu as un fils marylin (p. 168).

Conclusion

Dans la pièce *Autour de Marilyn*, les dimensions transcendantale et mythique de l'histoire de Médée sont transposées dans le quotidien d'une femme humble à l'époque contemporaine. En effet, la Médée mise en scène ici n'est pas un être dynamique, en rébellion contre l'ordre et le pouvoir établis mais plutôt une victime, prisonnière de sa condition de femme trompée et de mère esseulée. Alfonso Zurro rejette les images stéréotypées du mythe : il inscrit son personnage dans un entre-deux, à savoir une mère victime et bourreau, tout à la fois folle, sensée, aimante et violente, comme pour rendre manifeste l'existence d'élans maternels ambigus et tabous. L'énonciatrice n'est pas une demi-déesse aux pouvoirs magiques mais une petite caissière abandonnée, une quidam rongée par le chagrin. Ainsi passe-t-on de l'infanticide majeur de la grande Médée mythique, ce personnage hors norme qui incarne la « monstruosité » féminine et maternelle, à l'infanticide mineur du personnage de *A solas con Marilyn* : ce petit personnage, cette Médée du peuple qui incarne une « sauvagerie » dont chaque femme, chaque mère est potentiellement porteuse.

---

[23] A. DUFOURMENTELLE, *La sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 13.
[24] *Ibid.*, p. 19.

L'auteur cherche sans doute de la sorte à représenter les limites entre le bien et le mal, sans trancher véritablement. Il revient au lecteur, s'il le souhaite, de juger ce personnage qui incarne un tragique résolument postmoderne, c'est-à-dire :

> Un tragique existentiel, aporétique par essence, dont il ne s'agit pas tant de définir les utopiques modalités de résolution que de le transformer en vérité de laquelle puisse naître une vision nouvelle, et *in fine*, une vie nouvelle, plus sereine, moins tourmentée [25].

Enfin, comment nous positionner, nous lecteurs/spectateurs, face à l'acte commis par le personnage ? L'énonciatrice n'est pas le monstre sans pitié que l'on peut rencontrer dans certaines versions stéréotypées du mythe, ni la Femme forte, amoureuse éconduite au courroux implacable ; son forfait ne doit pas non plus, d'après nous, être considéré comme un « suicide altruiste » commis pour sauver l'enfant des misères d'un monde cruel [26]. Le personnage est une femme « plus femme que mère » [27], l'incarnation misérable de l'amante éconduite et jalouse, et aussi, d'une certaine manière, le parangon de l'individualisme forcené d'une époque, l'amante blessée dans son ego, aveuglée par la jalousie et la rancœur, qui se réfugie dans les perversions. L'infanticide final fait définitivement sombrer le personnage dans la plus atroce des perversions : tuer un enfant, et à plus forte raison, tuer son enfant, c'est mettre à mort la Vie elle-même.

---

[25] E. Garnier, *op. cit.,* p. 232.

[26] « L'hypothèse la plus classique en psychiatrie légale concernant l'infanticide, c'est ce que l'on appelle le suicide altruiste : il s'agit d'un passage à l'acte qui, paradoxalement, peut être un geste d'amour et qui consiste à emmener dans la mort avec soi ceux que l'on aime. (…) La vie étant considérée comme finie, sans issue ni avenir, elle ne vaut pas la peine d'être vécue : laisser ses enfants dans ce monde est une idée intolérable », P. Bensussan, « Elle tue ses enfants pour les prendre avec elle dans la mort », en ligne sur http://www.au-troisieme-oeil.com/index.php?page=actu&type=skr&news=23736, consulté le 23 novembre 2013.

[27] Nous reprenons ici une expression de Nathalie Heinich et Caroline Eliacheff dans *Mères-filles, une relation à trois*, *op. cit*., p. 18.

Liste des auteur.e.s

Muriel Andrin est présidente de filière et chargée de cours au sein du Master en Ecriture et analyse cinématographiques de l'Université libre de Bruxelles. Elle est également présidente du Centre de recherches SAGES (Savoirs, genre et sociétés). Docteur en cinéma depuis 2001, elle dispense aussi des conférences à la Cinematek et a publié des articles sur la représentation des femmes dans le cinéma, sur des réalisatrices telles que Germaine Dulac, Jane Campion, Marion Hansel, Chantal Akerman, ainsi que sur les variations syncrétiques entre le cinéma et l'art contemporain.

Lorella Bosco, Dr. Phil. Habil., is Assistant Professor of German Literature at the University of Bari (Italy). In 2010 she was awarded an Alexander-von-Humboldt-Fellowship for experienced researches for her research project about the modernist author and performer Emmy Hennings. Among her publications: *"Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen". Deutsche Antikebilder (1755-1875)*, Würzburg, Königshausen&Neumann, 2004; *Tra Babilonia e Gerusalemme. Scrittori ebreo-tedeschi e il "terzo spazio"*, Milano, Bruno Mondadori, 2012; (with Anke Gilleir), *Schmerz. Lust. Künstlerinnen und Autorinnen der deutschen Avantgarde*, Bielefeld, Aisthesis, 2015.

Annick Durand a obtenu un PH.D. de Littérature comparée à la New York University avec une thèse sur le Maghreb et l'orientalisme. Enseignante à Zayed University Dubai (Emirats arabes unis), elle a pour domaines de recherche l'écriture du voyage, l'orientalisme et la littérature maghrébine francophone.

Carine Fréville est titulaire d'une thèse de doctorat portant sur les représentations plurielles du traumatisme chez Marie Darrieussecq, Malika Mokeddem et Lorette

Nobécourt (Centre d'études féminines et d'études de genre, Université Paris VIII, France) et enseigne actuellement à l'Université du Kent à Paris. Elle a publié des articles portant sur la spectralité et le deuil dans les œuvres de Marie Darrieussecq, sur la réécriture d'événements traumatiques et sur les problématiques d'identité et de genre chez Malika Mokeddem, et sur le rapport au maternel chez Lorette Nobécourt. Elle a co-édité avec le Dr Ana de Medeiros (Université du Kent, Royaume-Uni) un recueil d'articles intitulé *Contemporary Women's Representations of Wounded Bodies and Minds*, portant sur des représentations féminines contemporaines de corps et d'esprits blessés dans la littérature et les films en langue française de l'extrême contemporain (années 2000-2010) dans le *International Journal of Francophone Studies* (15/2, décembre 2012). Ses publications à paraître prochainement portent sur les retours et réécritures de l'enfance et du Japon dans les œuvres d'Amélie Nothomb et sur la visualité, les disparitions et les dédoublements dans *Photo-Photo* de Marie Nimier.

Férial Kellaf est doctorante en fin de thèse à l'Université du Maine, Le Mans. Elle est également enseignante vacataire d'anglais à l'ESPE du Mans. Sa thèse de doctorat (« Identités hybrides et hybridité textuelle dans la fiction d'Alice Walker et de Zoë Wicomb ») est une étude comparative de deux romancières métisses contemporaines qui écrivent surtout sur la condition des femmes de couleur aux Etats-Unis et en Afrique du Sud, selon un aspect transnational du féminisme. Travaillant sur le féminisme américain et africain ainsi que sur l'écriture féminine, elle s'intéresse aussi aux questions relatives à l'hybridité et au métissage en littérature, à l'identité et au trauma.

Stéphanie Loriaux est chargée de cours au sein du Département de Langues et Lettres de l'Université libre de Bruxelles où elle enseigne la littérature, l'histoire de la littérature et la civilisation des pays et régions néerlandophones. Ses domaines de recherche se concentrent sur les auteures (post)coloniales néerlandaises et sur la problématique identitaire des personnages féminins dans les romans flamands et néerlandais contemporains. Elle est membre des centres de recherche PHILIXTE (Etudes littéraires, philologiques et textuelles) et SAGES (Savoirs, genre et sociétés) de l'ULB. Elle est la co-présidente francophone de SOPHIA, le réseau belge des études de genre depuis 2007, et a cofondé en 2008 le réseau académique de soutien aux jeunes chercheur-e-s GRABUGES (Groupe belge associatif et universitaire en études féministes, de genre et sur les sexualités) et le groupe de recherche associé « *Gender : from theories to research practises* ».

Barbara Obst est licenciée en philologie germanique. Après l'obtention du certificat en hautes études européennes, elle a travaillé pendant de nombreuses années comme journaliste spécialiste des questions européennes et économiques avant de s'intéresser au e-learning. Elle est aujourd'hui assistante à l'Université libre de Bruxelles. Ses domaines de recherches sont entre autres le genre, c'est-à-dire la catégorie des sexes, dans la littérature d'expression allemande et notamment dans les romans populaires et

policiers. Elle est membre du centre de recherches SAGES (Savoirs, genre et sociétés) de l'ULB depuis sa création.

Anaëlle Prêtre est doctorante en histoire de l'art (Université libre de Bruxelles / aspirante FNRS). Elle prépare une thèse intitulée « Les artistes femmes et les nouvelles images. Evolution d'une pratique corporelle engagée et d'un art féministe vers une perspective intersectionnelle de l'art (1980-2010) ». Elle a publié sur les questions de genre dans l'œuvre d'artistes contemporaines telles que Yoko Ono ou Fanny Viollet.

Amélie Richeux est doctorante en littérature française à la Ruhr-Universität de Bochum (Allemagne) et chercheure au sein du projet « Die Causes célèbres des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland. Narrative Formen und anthropologische Funktionen » (Fritz Thyssen Stiftung). Sous la direction de Rudolf Behrens, elle prépare une thèse de doctorat sur la construction du/de la « criminel(le) » en tant que type social dans les *Causes célèbres* de la France du XIXe siècle. Sur cette question, elle a par ailleurs publié « Kriminalität und Heroismus. Die Darstellung und [Anti-]Heroisierung des Kriminellen in den Causes célèbres im Frankreich des 19. Jahrhunderts », *helden. heroes. héros.* (2015).

Matthew Sandefer is a Ph.D. candidate at Princeton University. His research explores the representation of evil in short prose during the early decades of France's Third Republic. He is interested in particular in the work of Catholic authors such as Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy, and Villiers de l'Isle-Adam.

Sonja Stojanovic est doctorante en études françaises à Brown University (Etats-Unis). Sa thèse porte sur le spectral dans les œuvres de Marie Darrieussecq, Georges Perec, Hélène Cixous et Patrick Modiano. Elle travaille aussi sur la représentation de la figure de la mère dans la littérature contemporaine.

Anne-Claire Yemsi-Paillissé est professeure agrégée et docteure en espagnol (littérature contemporaine). Elle effectue ses recherches au sein du laboratoire LLA-CREATIS (Création, émergence en lettres, langages, arts). Actuellement, elle s'intéresse aux dispositifs de représentation dans les arts de la scène contemporains. Son corpus est constitué pour l'essentiel de pièces de théâtre des années 1980 à nos jours. Elle s'intéresse aussi à la théorie du personnage dramatique et à la représentation de la famille. Sa thèse, soutenue en 2011, portait sur l'étude du personnage de la mère en tant qu'« interpersonnage » dans une trentaine d'œuvres récentes. Chercheuse associée au pôle Tourisme, alimentation, santé du laboratoire CERTOP, A.C. Yemsi-Paillissé s'intéresse aussi à un autre type de scène hispanique : la (s)cène gastronomique, à travers l'étude de la scénographie et des dispositifs de représentation dans des « gastrodrames » contemporains, mais aussi dans les arts culinaires récents et dans les propositions de cuisiniers-artistes espagnols et dans certaines pratiques alimentaires telles que les *tapas*.

Table des matières

Introduction
Muriel Andrin, Stéphanie Loriaux et Barbara Obst 7

PREMIÈRE PARTIE
Textes et contextes

La mère *monstrueuse* et la représentation de l'infanticide dans les *causes célèbres* de la France du XIXe siècle
Amélie Richeux 13

Infanticide in *fin-de-siècle* France : The example of *Le Gil Blas* (1879-1900)
Mattheuw Sandefer 29

DEUXIÈME PARTIE
Aspects littéraires francophones

Mère tortionnaire, société tortionnaire. Maternité, virginité et révolte dans *La jeune fille et la mère* de Leïla Marouane
Annick Durand 41

Représentation d'un infanticide dans *Je dois tout à ton oubli* de Malika Mokeddem
Carine Fréville 55

De Médée à Edmée : *White* de Marie Darrieussecq
Sonja Stojanovic 67

TROISIÈME PARTIE

Perspectives étrangères

The child murderer in Emmy Hennings' novels *Gefängnis* (*Prison*, 1919) and *Das Haus im Schatten* (*The House in Shadow*, 1929/30)
Lorella Bosco 79

« Bad Mothers », mères monstrueuses : la figure de la mère dans la fiction de Zoë Wicomb et d'Alice Walker
Férial Kellaf 93

QUATRIÈME PARTIE

Questions de représentations visuelles

A l'ombre de *Maman* – représentation des mères monstrueuses dans l'art contemporain et au cinéma
Muriel Andrin et Anaëlle Prêtre 107

L'infanticide dans la pièce *Autour de Marilyn* d'Alfonso Zurro : tragique, transgression et *sauvagerie* maternelle
Anne-Claire Yemsi-Paillissé 121

Liste des auteur.e.s 131

EDITIONS DE L'UNIVERSITE DE BRUXELLES

Fondées en 1972, les Editions de l'Université de Bruxelles sont un département de l'Université libre de Bruxelles (Belgique). Elles publient des ouvrages de recherche et des manuels universitaires d'auteurs issus de l'Union européenne.

Principales collections et directeurs de collection

- Commentaire J. Mégret (Comité de rédaction : Marianne Dony (directeur), Emmanuelle Bribosia (secrétaire de rédaction), Claude Blumann, Jacques Bourgeois, Laurence Idot, Jean-Paul Jacqué, Henry Labayle, Fabrice Picod)
- Architecture, aménagement du territoire et environnement (Christian Vandermotten et Jean-Louis Genard)
- Etudes européennes (Marianne Dony et François Foret)
- Histoire (Eliane Gubin et Kenneth Bertrams)
- Histoire – conflits – mondialisation (Pieter Lagrou)
- Philosophie politique : généalogies et actualités (Thomas Berns)
- Religion, laïcité et société (Monique Weis)
- Science politique (Pascal Delwit)
- Sociologie et anthropologie (Mateo Alaluf et Pierre Desmarez)
- UBlire (collection de poche)

Elles éditent trois séries thématiques, les *Problèmes d'histoire des religions* (direction : Sylvie Peperstraete), les *Etudes sur le XVIIIe siècle* (direction : Valérie André et Brigitte D'Hainaut-Zveny) et *Sextant* (direction : Valérie Piette et David Paternotte).

Les ouvrages des Editions de l'Université de Bruxelles sont soumis à une procédure de *referees* nationaux et internationaux.

Des ouvrages des Editions de l'Université de Bruxelles figurent sur le site de la Digithèque de l'ULB. Ils sont aussi accessibles via le site des Editions.

Founded in 1972, Editions de l'Université de Bruxelles is a department of the Université libre de Bruxelles (Belgium). It publishes textbooks, university level and research oriented books in law, political science, economics, sociology, history, philosophy, …

Editions de l'Université de Bruxelles, avenue Paul Héger 26 – CPI 163, 1000 Bruxelles, Belgique, EDITIONS@ulb.ac.be, http://www.editions-universite-bruxelles.be
Diffusion/distribution : Interforum Benelux (Belgique, Pays-Bas et grand-duché de Luxembourg) ; SODIS/ToThèmes (France) ; Servidis (Suisse) ; Somabec (Canada).

M comme mère,
M comme monstre

De tout temps, la monstruosité des mères a suscité l'intérêt de la société. Déclenchant les débats éthiques, des déchaînements médiatiques, elle est aussi à l'origine d'un nombre impressionnant d'œuvres artistiques complexes. L'infanticide maternel, cet acte incompréhensible en soi, a toujours fasciné et répugné à la fois, poussant la médecine à expliquer ces actes par des pathologies aux noms impressionnants tels que le « syndrome de Munchhausen par procuration » ou la « psychose postpartum ». D'un point de vue artistique, le motif connaît, du moins depuis la Médée d'Euripide, une longue tradition qui s'inscrit dans la littérature mondiale, mais aussi dans le théâtre, le cinéma ou les arts plastiques. Tantôt furies, tantôt sorcières, ces mères monstrueuses continuent-elles à être considérées comme des êtres contre nature ou la description de ces femmes, de leurs actes et motivations présumées a-t-elle changé au travers les siècles, reflétant les changements des représentations féminines ou encore le traitement de faits d'actualité ?

9 782800 415956

www.editions-universite-bruxelles.be

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mises en ligne par les Archives & Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayant droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines défectuosités peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les Archives & Bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (editions@admin.ulb.ac.be).

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'usager s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :
a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir Article 3) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Archives & Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.