



HAL
open science

Le récit de filiation maternelle : réel, deuil et langage dans l'œuvre de Delphine de Vigan

Oksanna Le Rallec

► **To cite this version:**

Oksanna Le Rallec. Le récit de filiation maternelle : réel, deuil et langage dans l'œuvre de Delphine de Vigan. Sciences de l'information et de la communication. 2021. dumas-03597435

HAL Id: dumas-03597435

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03597435>

Submitted on 4 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Rallec Oksanna

Université Paris Nanterre

UFR SITEC

Master 2 Sciences humaines et sociales

Mention Métiers du livre - parcours Édition

2020 – 2021

**Le récit de filiation maternelle. Réel, deuil et langage
dans l'œuvre de Delphine de Vigan**

Mémoire de recherche sous la direction de Cécile Rabot



Roland Topor, *Ciel ouvert*, lithographie, 1976.

**Le récit de filiation maternelle. Réel,
deuil et langage dans l'œuvre de Delphine
de Vigan**

La responsabilité du document n'incombe pas à l'université mais à l'étudiant seul.

À Laetitia et à Josette

Ma mère et la sienne

Remerciements

Je remercie en premier lieu Cécile Rabot pour avoir dirigé mon mémoire avec patience et bienveillance tout au long de ces deux années de recherche, et en prenant toujours le temps de m'éclairer de ressources pertinentes qui ont su me faire avancer.

Je remercie Delphine de Vigan pour m'avoir accordé son temps dans un entretien riche et chaleureux, et sans lequel cette recherche n'aurait pas la même valeur. J'espère que ce mémoire trouvera chez elle un écho.

Je remercie enfin mon père et ma mère d'avoir lu le projet de ce mémoire avec enthousiasme et d'avoir su me donner confiance, mais aussi Xavier Sargood et Aline Tshilombo pour leur indéfectible soutien.

Introduction

« Notre vrai moi n'est pas tout entier en nous. »

Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, « Deuxième dialogue », 1777.

The Autobiography of My Mother. Tel est le titre que Jamaica Kincaid a donné en 1997 à sa fiction narrant une enfance passée dans le deuil de la mère. Formée du grec *auto* qui signifie « soi-même », *bio* « la vie », *graphein* « faire des entailles, graver, écrire », l'étymologie du mot ne laisse pourtant aucun doute : l'autobiographie ne peut être celle que de celui qui l'écrit. Philippe Lejeune, spécialiste français du genre, la définit comme le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹. » Aucun complément du nom ne devrait donc avoir sa place. Pour impropre qu'il paraisse, le syntagme « autobiographie de la mère » apparaît néanmoins riche de sens. Il souligne ce thème récurrent de la figure maternelle dans l'autobiographie, mais plus encore, il vient grammaticalement confondre le sujet et sa mère. Écrire sur sa mère serait un détour pour écrire sur soi.

En effet, en 1999, face à la multiplication de romans sur l'ascendance depuis les années quatre-vingts, Dominique Viart théorise le genre du récit de filiation. Après l'aride période structuraliste du Nouveau Roman, ce récit réinvestit le sujet à travers le père, la mère et autres aïeux, mais sans chercher à construire une histoire familiale chronologique comme dans le roman généalogique. En quête des origines qu'il remonte à contresens, l'auteur de ce récit interroge l'histoire de ses parents depuis la transmission problématique à l'œuvre chez lui.

Les recherches publiées jusqu'alors étudient le récit de filiation comme un geste vers une ascendance indifférenciée, qu'il traite du père ou de la mère, voire valorisent le récit de filiation paternelle. Ainsi Dominique Viart et à sa suite Laurent Demanze consacrent-ils leurs études principales à *L'Orphelin* (1992) et *La Toussaint* (1994) de Pierre Bergounioux, à *Vies minuscules* (1984) et *Rimbaud le fils* (1991) de Pierre Michon ou encore aux œuvres de Gérard Macé.

Le présent mémoire observe quant à lui le récit de filiation porté exclusivement sur la mère, avec l'ambition de distinguer les spécificités de l'écriture de cette figure féminine dont la parole et le silence, son corollaire, connaissent une mutation inédite dans la littérature et l'édition contemporaines.

Ces récits de filiation maternelle, gravitant la plupart du temps autour du thème de la mère morte, tapissent le paysage éditorial des années quatre-vingts à nos jours. Ils s'inscrivent au cœur des instances de légitimation en inondant les dernières rentrées littéraires et en récoltant de nombreux prix. Ainsi, le *Livres Hebdo* du 22 novembre 2019 consacre un article² à *La mère morte* de Blandine de Caunes, paru le 2 janvier 2020 chez Stock, où celle-ci raconte la perte simultanée de sa mère et de sa fille. Quelques mois auparavant, l'assortiment des librairies se garnit des couvertures sépia de *Journal*

¹ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

² « Mères et filles », *Livres Hebdo*, n° 1240, 22 novembre 2019.

d'un amour perdu (Albin Michel), où Éric-Emmanuel Schmitt enfant dépose un baiser sur la joue de sa mère. En 2011, Delphine de Vigan crée l'émoi avec *Rien ne s'oppose à la nuit* (Jean-Claude Lattès), qu'un sondage³ de *Livres Hebdo* désigne livre préféré des libraires et qui remporte de nombreux prix comme le Renaudot des lycéens et le prix France Télévisions, tandis que *Fugitive parce que reine* (Gallimard) de Violaine Huisman remporte le prix du roman Marie-Claire et le prix Françoise-Sagan en 2018. L'engouement n'est pas un phénomène éditorial spécifiquement français comme en témoigne le succès de *Ma mère* (*My Mother*, 1988, traduit en 2009 chez Points) de l'Américain Richard Ford ou du roman *Le Malheur indifférent* (Wunschloses Unglück, 1972, traduit en 1977 chez Gallimard) de l'Autrichien Peter Handke.

S'ils gravitent autour du thème de la mère morte, ces récits de filiation maternelle sont toutefois caractérisés par une grande hybridité. Certains s'inscrivent dans le récit autobiographique, d'autres dans la fiction, d'autres dans un entre-deux autofictionnel, si bien qu'ils sont sous-titrés tantôt *roman* tantôt *récit*. D'autres encore s'inscrivent plus volontiers dans une démarche sociologique, vengeant la mère d'une condition féminine socio-politico-historique délétère ou l'ayant réduite au silence ou à une figure sans histoire ni désir, comme Peter Handke précédemment cité, Annie Ernaux avec *Une femme* (Gallimard, 1987) ou Édouard Louis avec *Combats et métamorphoses d'une femme* (Seuil, 2021), qu'il écrit d'ailleurs alors que sa mère vit toujours, exception assez rare pour être signalée.

Dans le sillage de cet appel à la reconnaissance, il y a aussi les récits qui dénoncent les non-dits et les abus d'une condition féminine en pleine libération. Ces récits-là sont beaucoup plus contemporains et concernent peu les années quatre-vingts. Ils dénoncent ainsi la maltraitance infantile et les abus sexuels comme *Elle, la mère* (Éditions de Minuit, 2021) d'Emmanuel Chaussade ou encore *Rien ne s'oppose à la nuit* et *Fugitive parce que reine* que nous évoquions. Ces quelques exemples lèvent aussi le voile sur l'ambivalence de mères fantasques et lumineuses rattrapées par les troubles psychiatriques – parfois méconnus et mal traités du temps de la mère –, comme de nombreux autres romans tels que *Lambeaux* (P.O.L, 1995) de Charles Juliet ou *Les Fillettes* de Clarisse Gorokhoff (Points, 2020). Ce déterrement des secrets, des silences et des non-dits prend généralement part à une quête de l'auteur pour comprendre une trajectoire destructrice et bien souvent suicidaire.

Parce que ces récits traitent de la mort d'une figure capitale dans la vie de l'auteur, et que cette mort est parfois très violente, notamment dans ces trajectoires suicidaires que nous évoquions, le récit de filiation est aussi une écriture du deuil qui s'exprime de diverses façons. Ce sont parfois des lamentations poétiques déchirées où s'exprime la culpabilité comme *Le Livre de ma mère* d'Albert Cohen (Gallimard, 1954) – qui témoigne de l'importance du thème bien avant les années quatre-vingts⁴ – ou *Lambeaux* de Charles Juliet. La mise en terre est ainsi souvent le premier motif de

³ « Le palmarès 2011 des libraires : ascenseur pour l'émotion », *Livres Hebdo*, 23 septembre 2011.

⁴ À propos de *Rien ne s'oppose à la nuit*, le critique Mohammed Aïssaoui déclare d'ailleurs dans *Le Figaro littéraire* qu'il « il fallait oser pour s'attaquer à un sujet déjà investi par les plus grands écrivains : le livre de ma mère ». On note donc l'émergence dans la presse littéraire d'une catégorie du livre de ma mère, formée comme une antonomase de l'œuvre d'Albert Cohen publiée en 1954.

l'incipit ou l'impulsion sous-jacente au roman comme c'est le cas chez Emmanuel Chausade. D'autres fois, la dégénérescence de la mère ou la scène de la mort occupent une place obsédante qui témoigne d'un traumatisme à dépasser, par exemple dans *Une mort très douce* de Simone de Beauvoir (Gallimard, 1972) ou dans le journal intime d'Annie Ernaux intitulé *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (Gallimard, 1997), qui narre les derniers mois de sa mère atteinte de la maladie d'Alzheimer à l'hôpital.

Ce qu'il y a de commun dans ces récits hybrides c'est une écriture soupçonneuse d'elle-même et de la littérature, qui doute de la mémoire et de son pouvoir, admettant ainsi qu'elle ne résout pas tout à fait le mystère maternel. De ce fait, l'écriture est parfois métatextuelle, se réfléchit, s'autocritique, notamment dans les récits de filiation d'Annie Ernaux, de Delphine de Vigan ou encore de Lionel Duroy comme *L'Absente* (Julliard, 2016) ou *Le Chagrin* (2010). L'écriture réflexive permet un questionnement sur l'héritage maternel, sur la transmission à soi et sur le pouvoir des mots, à l'heure où l'écrivain perd le dernier lien avec le monde dont il est issu pour citer Annie Ernaux dans *Une femme*. L'écriture du deuil est donc aussi, chez ces auteurs, dans le besoin d'apaiser une relation qui a souvent été tumultueuse du vivant de la mère et dont la transmission est problématique. Ainsi, Michel Crépu, le directeur de la NRF, publie-t-il *Rue Saint-Mars* (Gallimard, 2021) où il dépeint la froideur de sa mère soudain matérialisée dans la pierre grise de son tombeau. C'est aussi le cas de Lionel Duroy dont tous les récits de filiation montrent un rapport haïssant à une mère qui n'exprimait rien que des reproches et lui inspirait de la peur, haine qu'il explore et apaise dans *L'Absente* que nous évoquions. De même, Geneviève Brisac, dans *Le Chagrin d'aimer* (Grasset, 2018) raconte une mère incapable de lui montrer son affection et enquête sur son histoire d'apatride pour expliquer historiquement et socialement son rejet de la maternité. Ces récits sont donc habités par l'écriture d'une transmission plus que par la biographie d'une mère en boucle fermée. C'est pourquoi il faut aussi noter parmi eux des romans inversant le processus comme *Le Matin est un tigre* (Flammarion, 2019) de Constance Joly où la mère s'interroge sur les causes de la maladie qui frappe sa fille et sur la mélancolie qu'elle a pu lui transmettre.

Ces récits de la mère, qu'ils soient référentiels ou fictionnels, s'inscrivent donc dans une grande mobilisation auctoriale et éditoriale. L'objet de cette recherche est de tenter de comprendre les enjeux de cet engouement, de saisir pourquoi tant d'auteurs s'emparent de ce thème et pourquoi les éditeurs parient dessus en retour. Pour y parvenir, il a paru nécessaire de définir ce qui, dans cette littérature, se joue de la société contemporaine. Car le récit de filiation maternelle est un genre qui touche autant les primo-romanciers (Violaine Huisman, Emmanuel Chausade) que les écrivains plus aguerris. Ce qu'il faut noter cependant, c'est que le thème maternel est rarement une singularité de parcours mais plutôt un motif récurrent (Annie Ernaux, Lionel Duroy, Geneviève Brisac) et que, même chez des auteures comme Simone de Beauvoir ou Delphine de Vigan qui n'ont consacré qu'un récit de filiation à leur

mère, cette dernière est en toile de fonds de leurs autres romans (*Mémoire d'une jeune fille rangée* pour Simone de Beauvoir, *Jours sans faim* pour Delphine de Vigan).

L'engouement pour le récit de filiation maternelle trouve d'abord une explication dans l'universalité de la thématique puisque tout le monde a une mère (même une mère absente), et que tout le monde perd sa mère un jour ou l'autre. L'autre explication est que cette thématique s'inscrit dans la longue tradition littéraire du « roman familial », du « roman des origines » et de la « fresque généalogique » selon Laurent Demanze⁵. Au XIX^e siècle, la fresque des Rougon-Macquart d'Émile Zola témoigne par exemple de la passion démiurgique familiale. Très schématiquement, dans « Le roman familial des névrosés », Freud défend que l'enfant fantasme une famille imaginaire, invente des parents de substitution pour aboutir sa quête identitaire, à la fois en faisant le deuil de ses parents qui ne sont finalement pas des dieux, et en apaisant sa crainte de ne plus en être aimé. Or, pour Marthe Robert qui fait de l'article du psychanalyste le point de départ de sa recherche dans *Roman des origines et origines du roman*, non seulement la littérature est parcourue par le roman familial mais le roman familial est le creuset de la littérature⁶ : dans toute création de roman évoluent « l'enfant trouvé et son monde chimérique d'une part, et de l'autre le bâtard parti à la conquête du réel⁷. »

C'est peut-être parce que le récit de filiation, qui s'apparente à une littérature de témoignage, s'inscrit finalement dans une tradition ancienne et s'affirme comme creuset de la littérature la plus *légitime*, c'est-à-dire la plus entérinée par les instances de légitimation (prix littéraires, critiques littéraires, salons et festival, enseignement scolaire), qu'il est essentiellement publié par des éditeurs et dans des collections de littérature générale elles-mêmes légitimées. En effet, on constate que la majorité des exemples cités plus avant ont été publiés chez Gallimard et sa collection "Blanche", chez Grasset et sa célèbre collection à couverture jaune, aux Éditions du Seuil et sa collection "Cadre Rouge", chez P.O.L. ou encore chez Albin Michel. Quelques exceptions demeurent comme Delphine de Vigan qui publie *Rien ne s'oppose à la nuit* aux Éditions JC Lattès dont les publications sont plus hétéroclites ou Blandine de Caunes qui publie *La mère morte* dans la collection "La Bleue" des Éditions Stock qui éditent beaucoup de témoignages. Ces exceptions signalent l'ambivalence du récit de filiation comme roman-témoignage, comme un genre de littérature et « au-dessous de la littérature » (*Ern.*, p. 560) pour citer Annie Ernaux.

Si ces portraits de la mère interviennent parfois au terme d'une œuvre déjà consacrée (Marguerite Yourcenar n'écrit *Souvenirs pieux* qu'en 1974, vingt-trois ans après son roman historique *Mémoires d'Hadrien* ; Simone de Beauvoir fait paraître *Une mort très douce* en 1964, quinze ans après *Le Deuxième sexe*), ce n'est peut-être pas tant une question d'âge (en témoigne la jeunesse

⁵ Laurent DEMANZE, *Encres orphelines*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2008, p. 13.

⁶ Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977, [Grasset, 1972].

⁷ Laurent DEMANZE, *op. cit.*, p. 18.

d'Édouard Louis ou de Violaine Huisman). C'est surtout qu'ils prennent généralement part au moment autobiographique des écrivains qui coïncide souvent avec la mort des parents. C'est pourquoi ces portraits de la mère ont une double portée : la perte de l'être cher en est souvent le sujet principal mais elle est aussi l'occasion pour l'auteur d'illustrer un moment de rupture personnelle. Pour ces auteurs, dire adieu à la mère, c'est aussi dire adieu à ses origines, au premier objet d'amour, à l'enfant en soi. La mort du parent balise le moment autobiographique, matérialise la limite imaginaire entre un avant et un après qui, une fois franchie, ouvre la voie à la réflexivité existentielle. Ainsi, si les écrivains investissent tant le sujet et si les éditeurs parient sur ces récits, c'est peut-être parce qu'ils éclairent un double deuil universel : deuil de la mère et deuil d'un soi échu et déchu, au réel vacillant et au langage perdu.

Construction de la problématique

Étudier le rapport entretenu par le récit de filiation maternelle avec l'autobiographie et l'autofiction peut paraître hors propos. Pourtant, cette déconstruction historique du récit de filiation vise à montrer que ses fonctions dépendent justement des genres dont il hérite et desquels il s'écarte. Nous verrons qu'il s'enracine dans le terreau d'une pratique autobiographique qui lui est inadaptée, puis naît avec le mouvement autofictionnel qui amplifie la fonction identitaire des écritures de soi.

L'ambiguïté identitaire autobiographie-biographie

Puisqu'il est un portrait de la mère, le récit de filiation maternelle comporte un aspect biographique qui entraîne l'absence d'« identité de l'auteur, du narrateur et du personnage »⁸ nécessaire à la reconnaissance de l'autobiographie selon Philippe Lejeune. Toutefois, il est indéniable que quelque chose de l'auteur s'exprime dans ce récit. Ainsi, le récit de filiation maternelle est peut-être la marque d'un narrateur qui ne peut plus faire de lui-même le personnage principal. Ce serait un renouvellement du pacte autobiographique où l'identité auteur-narrateur-personnage serait abandonnée au profit d'une identité en miroir d'autrui.

L'enjeu n'est pas de dire si le récit de filiation maternelle est une biographie ou une autobiographie, mais plutôt de concevoir cette ambiguïté générique comme une caractéristique essentielle, définitoire, de ce genre hybride. Puisqu'il fait vaciller l'identité du narrateur et du personnage principal, puisqu'il ne permet pas de dire si le récit porte essentiellement sur le personnage « mère » ou sur le narrateur, on peut imaginer qu'il a une fonction identitaire restructurante. L'ambiguïté structurelle biographie-autobiographie pourrait être le miroir du message transmis à travers le récit : *j'écris sur moi dans un livre sur ma mère car je me définis par rapport à cette filiation problématique*. L'ambiguïté structurelle serait alors une ambiguïté d'ordre identitaire. Héritant du

⁸ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 15.

genre autobiographique tout en le renouvelant, le récit de filiation maternelle en amplifierait la fonction identitaire en délaissant l'impossible identité d'une affirmation de soi par soi.

L'autofiction, une littérature du soupçon

Si le récit de filiation maternelle remet en cause la possibilité de se dire par soi-même, il bouscule aussi le rapport à la vérité. Sceller un pacte de vérité n'est plus l'enjeu de ces écritures de soi, voire s'oppose à son dessein. Un besoin de comprendre son identité et non de témoigner de la vérité émerge, ce qui conduit la fiction à faire irruption dans les écritures de soi à la fin des années 70.

Fiction et vérité ont pourtant longtemps été perçues comme deux éléments insolubles. Ainsi, dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune signifie par une case grise qu'il n'y a pas à sa connaissance de récit opérant un « pacte romanesque » (c'est-à-dire attestant sa fictivité par opposition au pacte autobiographique) et dont le nom du personnage principal serait pourtant le nom de l'auteur. En 1977, Serge Doubrovsky comble ce vide en plaçant le néologisme « autofiction » sur la quatrième de couverture de son récit de filiation *Fils*, récit qu'il présente comme un roman mais dont le personnage principal porte pourtant son nom.

À la suite de cette œuvre fondatrice, l'autofiction est théorisée et fait l'objet de nombreuses interprétations personnelles, dont les divergences tiennent au rapport à la vérité de chaque auteur. Serge Doubrovsky lui-même définit l'autofiction comme un « récit dont la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement fictionnelle »⁹. C'est pour lui « le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une *réinvention* »¹⁰. La *vérité* s'efface donc au profit de l'*authenticité*. Philippe Vilain souligne quant à lui que « l'autofiction joue de son "pacte contradictoire", de sa transitivité, de se donner à la fois comme absolument référentielle (elle se soumet à un principe d'exactitude factuelle) et non référentielle (revendiquée comme un roman, elle atteste son entrée en fiction) »¹¹. Pour Isabelle Grell, l'autofiction est « une allégorie de l'acte de vivre, de se dire, par laquelle un auteur se construit une personnalité, une existence, tout en conservant son identité réelle »¹². Paradoxalement, la transformation de la vérité ne fausserait pas l'identité : l'autofiction serait une autre manière de dire une identité inaccessible par les simples faits.

⁹ Serge DOUBROVSKY, « C'est fini », entretien avec Isabelle Grell, *La Nouvelle Revue française*, n° 598, octobre 2011, p. 24.

¹⁰ Serge DOUBROVSKY, « Les points sur les « i » » in JEANNELLE Jean-Louis, VIOLLET Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvan-la-Neuve, Éditions Bruylant-Academia, 2012, coll. « Au cœur des textes », p. 8.

¹¹ Philippe VILAIN, *Démon de la définition*, in Claude BURGELIN (dir.), Isabelle GRELL, (dir.) et Roger-Yves ROCHE (dir.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 470.

¹² Isabelle GRELL, « À propos de la chose commune : l'Autofiction », entretien de Konan Kouassi Samuel, autofiction.org.

Or, *Fils* est lui-même une sorte de récit de filiation paternelle dont le processus autofictionnel interroge une identité dans la filiation. De surcroît, Dominique Viart estime que le rapport entretenu entre le récit de filiation et l'autofiction est fort puisque c'est autour de la thématique du premier que le second s'est formé¹³. Le récit de filiation maternelle tend donc peut-être à user du détour autofictionnel pour réinventer ses origines ou pour donner une intensité à des événements passés qui marquent son identité et sa mémoire. Enfin, face à une mère dont il ne connaît pas tout et face au soupçon qui pèse sur sa mémoire, le recours à l'autofiction permet peut-être d'assumer le caractère vain de sa quête de vérité et de la poursuivre malgré tout.

L'auteur a conscience que raconter la vie de sa mère dans une posture neutre, sans un point de vue affectif, se modulant sur une échelle allant de l'hommage à la diatribe est impossible. Sigmund Freud, dans *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, explique le soupçon qui doit peser sur les souvenirs d'enfance :

« Nos souvenirs d'enfance n'ont souvent pas d'autre origine. À l'inverse des souvenirs conscients de l'âge adulte, ils ne se fixent, ne se produisent pas à partir de l'événement même, mais ne sont évoqués que tard, l'enfance déjà écoulée, et alors modifiés, faussés, mis au service de tendances ultérieures : de telle sorte qu'ils ne peuvent en général pas très bien se distinguer des fantasmes¹⁴. »

Non seulement, on ne peut pas faire confiance à ses souvenirs mais, puisque notre genre hybride consiste à parler *de soi par l'autre*, il est peu probable que l'on puisse, dans cette brume identitaire, jeter un pont aussi solide entre sa mère et soi sans recourir à une certaine fictionnalisation. Il convient donc de s'interroger sur la place que tient la fiction dans le récit de filiation maternelle, sur le rapport à la vérité et aux défaillances de la mémoire qu'il entretient et sur la façon dont il cherche à les compenser, tout en satisfaisant l'exigence de vérité de son lecteur. Surtout, le récit de filiation maternelle, en s'appropriant le processus autofictionnel, interroge un enjeu identitaire. Peut-être vise-t-il une réinvention de soi, de la mère, et de la filiation, où la transmission problématique ne fasse plus ombrage à la connaissance de soi.

Une transmission rompue

Le *récit de filiation* est une catégorisation proposée par Dominique Viart en 1999 dans son article « Filiations littéraires »¹⁵. Nous avons vu que ces récits sont des infléchissements de l'autobiographie car ce sont des écritures de soi qui troquent l'intériorité pour l'antériorité. Ce sont des récits de l'autre ascendant – père, mère ou autre aïeul – qui permettent la mise au jour d'un héritage. Dans ces fouilles du passé, le matériau extrait est on ne peut plus présent : le récit interroge le

¹³ Dominique VIART, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2*, Caen, Minard, 1999, p. 117.

¹⁴ Sigmund FREUD, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, traduction par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1927, p. 67-70.

¹⁵ Dominique VIART, *ibid.*

continuum familial dont l'auteur est le produit. C'est l'explication que livre Pierre Bergounioux dans son récit de filiation *La Mort de Brune* (1996) :

« Si une part de nous-même s'attarde aux heures anciennes, c'est qu'il a dépendu d'elles qu'il y ait d'autres heures, une issue, un avenir qui soit la négation de la peine, du passé, de l'absence en quoi le présent a pu consister. »

Selon Dominique Viart, ces récits de filiation explosent dans un moment de crise de la modernité : l'après-guerre, incapable d'assimiler les tragédies, se caractérise par une rupture de transmission, l'impossibilité de se retourner sur lui-même. Littérairement, cette rupture se vérifie par la fin des grands récits humanistes.

« [Les récits de filiation] s'imposent à leurs auteurs au lieu même où se sont effondrés les "Grands Récits". À cet égard, ils ont une fonction de substitution : installer dans le grand vide laissé par la disparition des récits globaux ces récits modestes, incertains, parcellaires, singuliers et hypothétiques. Une sorte d'héritage mineur, de « micro-histoire » familiale¹⁶. »

Au Nouveau Roman, qui avait aboli le récit et la prévalence du personnage et de l'intrigue, succède le rétablissement de la transmission et de l'expression du sujet. On éprouve le besoin que la littérature, devenue métalittéraire, se redonne des objets extérieurs à elle-même.

La littérature contemporaine connaît alors un extraordinaire foisonnement du thème familial dans les années quatre-vingts : Annie Ernaux publie *La Place* en 1983, Pierre Michon *Vies minuscules* en 1984, Pierre Bergounioux *L'Orphelin* en 1992, pour ne citer que quelques exemples. Ces récits trouvent racine dans une tradition littéraire ancienne comme nous l'évoquions précédemment, celles des gestes généalogiques des mémorialistes ou des fresques familiales zoliennes, mais ils en sont aussi un renouvellement bien différent. En effet, Laurent Demanze explique dans *Encres orphelines* qu'un thème littéraire récurrent a valeur de symptôme et que par conséquent « l'enquête familiale qui sous-tend nombre de récits depuis les années 1980 circonscrit le lieu d'un malaise. (...) Le récit de filiation semble ainsi de nos jours le symptôme d'une situation historique marquée par la lacune et l'inquiétude de la mémoire¹⁷ ». La littérature contemporaine revient donc au récit et au motif de la fresque familiale, mais dans une interrogation renouvelée qui met à l'honneur « la figure inquiète du sujet ». Pour cette génération, la modernité – synonyme de liquidation du passé – a fait de la mémoire parentale une lacune béante, « comme si le rapport de l'individu contemporain à son passé était infailliblement frappé du sceau de la perte. Tout se passe comme s'il y avait eu une césure historique, et qui le laisse désorienté ».

C'est pourquoi ces récits de filiation reposent sur un travail de reconstitution à tout prix. À tout prix, et c'est justement pourquoi Dominique Viart parle de récit de filiation : face à l'impossible transmission d'une mémoire abandonnée, ces récits mènent des enquêtes généalogiques mais puisent

¹⁶ Dominique VIART « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, 12/01/2010.

¹⁷ Laurent DEMANZE, *op. cit.*

aussi dans un vaste héritage intertextuel (mythologie, « poètes orphelins » du XIX^e siècle), qui aboutissent à des « filiations littéraires » pour reprendre le titre de l'article de Dominique Viart. Ce sont donc des récits qui fabriquent de la filiation et qui s'adonnent à « une archéologie de la perte » selon Laurent Demanze. En effet, Dominique Viart explique que dans ces récits, « le sujet s'appréhende comme celui à qui son passé fait défaut » et qui se trouve dans un égarement identitaire. Le récit de filiation naît donc du manque.

Mais dans cette quête de la mémoire perdue, les récits de filiation ne s'accommodent ni du romanesque ni de l'autobiographique et génèrent un modèle propre, hybride. Éloignés de la chronologie linéaire de l'autobiographie, ils recueillent les événements qui font tension dans l'héritage. Face aux lacunes de la connaissance de l'autre, ils enquêtent, remuent les archives, interrogent les survivants, resituent, restituent et reconstituent sans céder au romanesque, quitte à laisser une large part au questionnement et à l'hypothèse. Ils se refusent aussi à la biographie, dans sa tendance à bâtir une mémoire officielle et "fameuse". Ils dévoilent au contraire les petites vies "infâmes" de leurs ancêtres, tombées dans l'oubli du moderne, dans une attitude parfois sociologique. Leur aboutissement n'est pas la fondation d'une nouvelle identité stable mais la mise au jour d'une inquiétude identitaire. Ainsi il faudra s'interroger sur la manière dont le récit de filiation maternelle s'inscrit dans cette entreprise de transmission, dont il traite « le sujet à qui le passé fait défaut » et comment, par l'écriture, il refait filiation. Enfin, il faudra se demander s'il a les mêmes fonctions que le récit de filiation paternelle, ou s'il interroge un domaine particulier de la transmission.

Une identité en question

Si le récit de filiation maternelle s'éloigne de l'autobiographie, il s'éloigne peut-être aussi des fonctions traditionnelles des écritures de soi. Dans *L'Autobiographie en France*¹⁸, Philippe Lejeune repère trois grands paradigmes parmi les raisons d'écrire sur soi : un argument scientifique, contribuer à l'étude anthropologique ; un argument humain, instruire, léguer son expérience ; un argument moral, dévoiler sa vie sous le signe de la vérité.

Dans le récit de filiation maternelle, le besoin de construire sa personnalité, d'aboutir à son identité, semble prédominer. Dans l'article « Le texte autobiographique : une demeure à soi ? », Mounir Laouyen montre la tendance de l'autobiographie à rechercher la cohérence et pour cela à lisser, à supprimer ce qui dépasse, à réécrire pour créer de la cohérence, à établir des liens de cause à effet, dans un besoin d'unité :

« traditionnellement, l'écriture autobiographique a pour fonction de motiver la personnalité de l'adulte, de relier l'origine à l'aboutissement. Autrement dit, l'autobiographe est censé introduire une dynamique causale de manière à opérer une transition intérieure, un

¹⁸ Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, [1971], 1998, p. 56.

passage nécessaire de soi à soi. (...) Écrire sur soi, c'est marquer sa différence, s'octroyer une identité, délimiter son territoire, fonder sa propre demeure »¹⁹.

Ainsi, il faudrait s'interroger sur la possibilité pour le récit de filiation maternelle de « motiver sa personnalité », d'opérer « un passage nécessaire de soi à soi » comme le fait l'autobiographie. En effet, ces récits souvent éclatés sur le fond et la forme, du fait de la thématique de la mort maternelle et d'un portrait déchiré entre la mère et soi, semblent condamner une quête de l'unité du moi, à moins que l'identité qu'ils forgent soit précisément le reflet de cette fragmentation.

Une autohospitalité aliénée

Que l'écriture de soi tende à unir ou à fragmenter l'identité, elle recèle un motif identitaire. Alain Montandon, dans son étude *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, a donné la parole à une dizaine de spécialistes des écritures de soi pour décrire un phénomène récurrent chez ces dernières. Sa théorie est qu'elles visent essentiellement l'autohospitalité, c'est-à-dire l'accueil de soi. En effet, il déclare que l'écriture de soi « est rassemblement de l'être, accueil de parties éparses, divagantes, étrangères, errantes de soi, réappropriation de soi dans la volonté de lever ces profondeurs, obscurités et opacités ». Elle serait donc une manière de s'accueillir lorsque l'être est disloqué, de coudre ensemble les chutes d'une personnalité ou d'une existence. Cette autohospitalité repose sur « la distance fondatrice de la subjectivité comme conscience de soi ». Une telle conception implique que « le sujet ne se définit pas par lui-même, par une identification à quelque chose qui serait en lui, mais par son accueil, l'accueil d'un autre, étranger et extérieur à lui-même ». Cet étranger n'est autre que soi, devenu hôte de lui-même, par le processus d'objectivation de l'écriture. Alors, que fait le récit de filiation maternelle de ce processus d'accueil de soi ? Il semble qu'en faisant place à la mère au cœur de son écriture, il prenne au pied de la lettre cet « accueil d'un autre, étranger et extérieur à lui-même ».

Dans cette étude sur l'autohospitalité des écritures de soi, Daniel Madelénat a rédigé l'article « Se construire en écrivant l'autre : l'autohospitalité dans le roman du biographe ». Il y suggère que les biographies en disent plus long sur le biographe que sur le biographié. Il explique que « les péripéties de la recherche biographique aboutissent souvent, chez l'historien des âmes singulières, à l'émergence de traits psychologiques jusque-là réprimés et refoulés²⁰. » Un récit biographique pourrait donc avoir une valeur autobiographique forte, car en transparence du récit premier on lit une autre épopée : celle d'un auteur qui se passionne, s'enfonce, s'oublie dans l'écriture d'un autre. Quant au récit de filiation

¹⁹ Mounir LAOUYEN, « Le texte autobiographique : une demeure à soi ? », in Alain MONTANDON (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2004, p. 125.

²⁰ Daniel MADELÉNAT, « Se construire en écrivant l'autre : l'autohospitalité dans le roman du biographe », in Alain MONTANDON (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2004, p. 53.

maternelle, mi-biographique, peut-être remplit-il cette fonction d'accueil de soi en resituant l'héritage de la mère en soi et en revenant sur des éléments refoulés par le détour par l'autre.

Le fait d'écrire sur l'autre pour mieux écrire sur soi est une pratique fréquente dans les écritures de soi. C'est ce que note Mounir Laouyen dans l'article « Le texte autobiographique : une demeure à soi ? » qui est une étude des autobiographies de Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, et d'Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'Enchantement* :

« Ces deux textes ont ceci de surprenant : tout en corrodant la centralité de l'ego, ils exhibent la présence obsédante de l'Autre. Entraînant l'écriture autobiographique dans un sens qui lui est contraire, Barthes et Robbe-Grillet semblent opter pour une perspective égofuge. Chez Barthes, c'est la photo de l'Autre, celle de la mère qui inaugure curieusement le livre du moi²¹. »

Ainsi, dans ces pratiques autobiographiques qui recourent à l'image d'autrui et notamment de la mère, l'impossibilité de réunir son identité demeure en toile de fond :

« la quête autobiographique débouche paradoxalement sur une identité vacante, sur un degré zéro de l'égoïté. Loin de recomposer les lignes d'une identité stable, Robbe-Grillet s'efforce d'en brouiller les contours. Témoignant de cette altérité obsédante, l'auteur d'*Angélique ou l'Enchantement* déclare : "Je me sens traversé sans cesse, dans mon existence réelle, par d'autres existences, tout aussi réelles sans doute : des femmes que j'ai connues, mes parents (...) dont les instants éclatés, denses, présents, incontestables, soudain se mêlent aux miens"²². »

L'écriture de soi passe donc traditionnellement par un processus d'extimité et d'aliénation : à des degrés différents – la biographie étant le plus extrême –, l'écriture de soi doit passer par l'autre pour mieux rencontrer son auteur. Ainsi on peut se demander comment le récit de filiation maternelle, dont le véritable objet est peut-être la quête du moi, exprime cette « altérité obsédante » et traduit une « identité vacante » où la mère joue un rôle de premier lieu.

Proximité et opposition à la psychanalyse

Cette recherche d'accéder à sa réalité fragmentée, de se fouiller, d'observer ses souvenirs d'enfance dans une forme obsessionnelle, tend peut-être à rapprocher l'écriture de soi de la psychanalyse et donc d'une démarche thérapeutique, curative. Michel Leiris, avec *L'Âge d'homme*, a justifié son récit comme la poursuite de sa psychanalyse dans une forme d'autoanalyse littéraire. Il a réutilisé les techniques apprises en psychanalyse telles que la libre association d'idées, le récit de rêve, les perceptions phonétiques, transformant ainsi son récit en autoanalyse littéraire, c'est-à-dire en investigation de soi par soi. Cette influence a révolutionné la forme de son autobiographie, qui ne s'est pas proposée dans un ordre linéaire mais dans un ordre obsessionnel, découlant de la libre association

²¹ Mounir LAOUYEN, « Le texte autobiographique : une demeure à soi ? », in Alain MONTANDON (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2004, p. 126.

²² *Op. cit.*, p. 127.

d'idées, afin qu'il puisse accéder à ses névroses. On voit donc que les écritures de soi peuvent aussi avoir une motivation thérapeutique.

Mais peut-on écrire sur soi dans la même perspective qu'une thérapie psychanalytique ? Peut-être que le récit de filiation maternelle permet en effet de faire son deuil en exhumant une relation ou une image abîmée de sa mère pour la restaurer. Le récit de filiation maternelle permettrait alors de déterrer le passé et de mettre des mots sur les traumatismes pour les dépasser. Cependant, on peut aussi imaginer que l'écriture fixe les douleurs plus qu'elle ne les répare. Bernard Pingaud, dans son article « L'écriture et la cure », conclut sur l'opposition de la démarche curative de l'écrivain et du patient psychanalysé :

« Faut-il aller plus loin, et attribuer à l'écriture une véritable valeur thérapeutique ? Tout ce qui précède démontre le contraire. Écrire ne guérit pas, écrire entretient. L'impératif de la cure, c'est : "délivre-toi". Celui de l'écriture, c'est "continue, enfonce-toi". (...) [L'écrivain] utilise, en somme, ce que lui fournit la cure, pour se défendre contre elle, quitte à soumettre ensuite cette défense à l'analyse. Ainsi ne cesse-t-il à la fois d'accéder à la "maturité psychique" et d'affirmer obstinément la valeur absolue, indépassable de ses fixations infantiles²³. »

Ainsi, raconter ses souvenirs d'enfance, expliquer avec obstination sa personnalité, serait une forme de thérapie inversée, puisqu'un tel récit vient consacrer et mythifier la névrose et non la déconstruire. Ainsi continue-t-il :

« Certains disent que l'écriture aide à vivre. Je dirai plutôt qu'elle aide à survivre. Protection négative : aucun problème ne s'y trouve résolu ni même posé. Mais tenus à distance, "fixés", les problèmes de l'écriture cessent d'exercer sur lui leur pression quotidienne. L'étau se desserre, on se supporte mieux. Non, l'écriture ne guérit pas. Elle permet seulement d'attendre. »

Ainsi, si l'écriture ne guérit pas comme une psychanalyse, peut-elle néanmoins aider à vivre en permettant de se connaître ? Selon Didier Anzieu dans « Du mauvais usage de l'auto-analyse », « plus on en sait sur soi, plus cela sert à se méconnaître ». Pour lui, le danger de l'auto-analyse littéraire est donc de croire qu'elle s'inscrit dans la démarche thérapeutique de la psychanalyse alors qu'elle a pris le virage de l'introspection et donc d'une connaissance de soi tronquée. La fixation littéraire de cette connaissance de soi est une résistance à la cure car c'est une manière de compenser son ignorance de soi par l'intellectualisation et la rationalisation de ses raisons. Didier Anzieu rappelle que « la leçon de la psychanalyse est sur ce point essentielle : la relation du patient à autrui (transfert) est plus importante que tout ce qu'il peut dire sur lui-même ». On apprendrait donc mieux à se connaître, non dans l'introspection de soi, mais dans notre relation à autrui. Ainsi, la thérapie de l'écriture de soi ne doit pas être confondue avec celle de la psychanalyse, malgré son influence.

²³ Bernard PINGAUD, « L'écriture et la cure », *Nouvelle Revue Française*, octobre 1970, 18^e année, n° 214, p. 161-163.

Dans *L'Autobiographie en France*, Philippe Lejeune résumait ainsi cette différence : « L'autobiographie n'est pas un travail d'analyse, mais une conduite vitale de synthèse²⁴ ». Les écritures de soi possèdent donc une fonction thérapeutique, mais celle-ci n'est pas tant dans la résolution des névroses que dans la possibilité de leur fixation. À la lumière de ces recherches, on s'interroge sur l'opposition du récit de filiation maternelle à la psychanalyse car il reproduit d'une certaine manière un transfert. Dans *Enfance*, Nathalie Sarraute recrée un transfert en inventant un double d'elle-même avec qui elle dialogue et qui la canalise, dénonce ses mensonges et ses approximations, lui fait dire ce qu'elle tait, la pousse à approfondir. Ainsi, peut-être qu'un tiers, le personnage-mère lui-même ou le narrateur décentré, pourrait jouer le rôle de l'analyste. Le transfert psychanalytique se déplace alors dans le dialogue identitaire entre la mère et l'auteur qui sous-tend le récit.

Ainsi, l'étude des écritures de soi questionne les attributs et les fonctions du récit de filiation maternelle. Partant de cette ambiguïté générique qui nous a conduits à employer l'expression paradoxale d'*autobiographie de la mère* dans l'introduction, la recherche identitaire exacerbée et l'entreprise de réinvention de soi à la lumière de l'autre ont aussi rapproché le récit de filiation maternelle de l'autofiction, définie comme un récit de réinvention d'un soi en perte d'identité, éloigné de la vérité référentielle mais en quête d'une nouvelle authenticité. Explosant dans les années quatre-vingts et toujours aussi omniprésent dans nos dernières rentrées littéraires, le récit de filiation maternelle serait un renouvellement de la pratique autobiographique mettant au jour l'inquiétude nouvelle du Sujet contemporain en rupture de filiation. Ainsi, cette mise en récit de la figure maternelle comme une aliénation étonnamment libératrice d'identité, cette distorsion de l'intimité en extimité, nous questionnent sur les fonctions d'un tel récit pour son auteur mais aussi pour ses lecteurs. Si les écritures de soi révèlent traditionnellement des mobiles identitaires forts mais aussi une thérapeutique spécifique et paradoxale, qui repose sur la fixation synthétique des difficultés et non leur cure, on se questionne sur leur transposition au récit de filiation maternelle. La problématique à laquelle nous devons nous efforcer de répondre est donc la suivante :

Le récit de filiation maternelle est-il une nouvelle écriture de soi, affranchie de la quête du réel et marquée par une fonction identitaire et thérapeutique pour la réinvention d'un être fragmenté et en mal de filiation, dans laquelle le détour par la mère permettrait un décentrement salutaire et produirait, à défaut d'une compréhension de type psychanalytique, un nouvel héritage scripturaire susceptible d'aider à vivre ?

²⁴ Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, [1971], deuxième édition, 1998, p. 71.

Hypothèses

Une réinvention de soi fragmentaire

Le récit de filiation maternelle correspond à une « *réinvention* » de soi à la lumière de l'autre. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary raconte son enfance laborieuse, en Russie, en Pologne, en France, auprès d'une mère passionnée par son fils, qui lui fera promettre de devenir quelqu'un d'important et de conquérir le monde. Pour se raconter et raconter cette mère qui donna naissance à l'adulte avant l'enfant, le hissa au rang d'ambassadeur et d'écrivain célèbre alors qu'il n'était qu'un jeune garçon, qui, en somme, *fictionnalisa* son fils, Romain Gary ne pouvait se raconter autrement que comme une « promesse », une fiction. En quatrième de couverture de *La Promesse de l'aube*, il écrit d'ailleurs :

« Ce livre est d'inspiration autobiographique, mais ce n'est pas une autobiographie. Mon métier d'orfèvre, mon souci de l'art s'est à chaque instant glissé entre l'événement et son expression littéraire, entre la réalité et l'œuvre qui s'en réclamait. Sous la plume, sous le pinceau, sous le burin, toute vérité se réduit seulement à une vérité artistique. »

Parce qu'il se réclame d'une « réinvention » artistique de soi, écho aux mots d'Isabelle Grell, on peut faire l'hypothèse qu'un processus autofictionnel est à l'œuvre dans le récit de filiation maternelle. Précisément parce qu'il est une réinvention de soi fragmentaire et à double-visages, il témoigne davantage du processus autofictionnel que du processus autobiographique, dont les fonctions divergent essentiellement. L'autobiographie est une photographie en mots, un témoignage de soi. L'autofiction n'est pas témoignage de soi, mais réinvention de soi, « allégorie de l'acte de vivre », sorte de deuxième vie créée sur les débris informes de la première. *Le Livre de ma mère*, *Une femme* ou encore *Rien ne s'oppose à la nuit* ont en commun de ne laisser aucun portrait abouti de la mère et de soi : il ne reste à la fin qu'un être déconstruit, qu'un autoportrait bigarré, comme ceux que peignaient Francis Bacon de l'autobiographe Michel Leiris. L'aboutissement du récit est précisément dans la déconstruction narrative qui vient dire la réalité d'une identité fragmentée.

Parallèlement, dans le récit de filiation maternelle, la « réinvention » de soi au sens où Serge Doubrovsky l'entend s'accompagne d'une réinvention de l'autre. En effet, les auteurs brossent toujours un portrait romancé de leur mère, même en faisant preuve du plus grand réalisme. Le portrait est fantasmé, troué, détérioré, ramassé, sublimé, et même sans transformation évidente, il est au moins sélectif. Ainsi, dans *Le Livre de ma mère* Albert Cohen métamorphose-t-il sa génitrice en muse. Il change les traits de sa personnalité les plus anodins en des reliques sanctuarisées, à l'image du souvenir de la cuisson des boulettes :

« De temps en temps, elle allait à la cuisine faire, de ses petites mains où brillait une auguste alliance, d'inutiles et gracieux tapotements artistes avec la cuiller de bois sur les boulettes de viande qui mijotaient dans le coulis grenat des tomates. (...) Naïfs tapotements de ma mère en sa cuisine, tapotements de la cuiller sur les boulettes, ô rites, sages tapotements

tendres et mignons, absurdes et inefficaces, si aimants et si satisfaits, et qui disiez son âme rassérénée de voir que tout allait bien, que les boulettes étaient parfaites et seraient approuvées par ses deux difficiles, ô très avisés et nigauds tapotements à jamais disparus, tapotements de ma mère qui toute seule imperceptiblement souriait en sa cuisine, grâce gauche et majestueuse, majesté de ma mère. » (*Coh.*, p. 14)

Cet éclatement de l'identité s'exprime donc à chaque fois dans une mise en abyme, via le récit d'un autre éclatement : la mort de la mère. Soustrait au regard de la mère vivante, condamné à raconter l'être aimé en son absence, à narrer le manque, l'auteur se heurte à son identité fragmentée, dont une part vient de mourir. Il fait donc l'expérience du manque de l'autre, mais aussi du manque de lui-même. Il peut alors s'extraire de la biographie et s'acheminer vers l'autofiction. Isabelle Grell l'explique en ces mots :

« À travers une esthétique de la déconstruction assumée, l'auteur d'autofictions présente au lecteur une parfaite illustration de l'émiettement et de la dispersion du sujet en mal et en quête d'identité. [...] Ce qui se lit dans ces autofictions de la fracture, ce ne sont pas uniquement des moi subjectifs et singuliers. Il s'agit de narrer une part de la nature profondément humaine, l'expérience de la mort. Dans toutes ces écritures qui jaillissent de la faille de la perte d'un être cher, le lecteur assiste à un travail de (re)connaissance de l'autre et de soi, de déterrement de secrets, d'illumination de coins sombres de la vie. Dans tous ces domaines d'expériences limite, l'écriture autofictionnelle représente l'invention d'une écriture propre au manque : écrire pour se situer dans un monde du manque en utilisant la langue et sa vie. Se faire exister²⁵. »

On peut ainsi faire l'hypothèse que le récit de filiation maternelle témoigne d'une identité en déroute, marquée par le manque de la mère et le manque de soi.

Une filiation maternelle problématique

Le récit de filiation maternelle, hanté par le manque de la mère et de soi, chercherait à rétablir une transmission historique et personnelle rompue et témoignerait de l'inquiétude d'une mémoire perdue. Mais dans cette quête du Sujet et d'une filiation qui font défaut, on peut faire l'hypothèse que le livre de la mère s'interroge sur une transmission qui lui est spécifique, qui n'appartient pas à tous les récits de filiation. Son inquiétude ne serait pas nécessairement celle du récit du père notamment. Dominique Viart, dans son article « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », estime que les livres consacrés aux pères dominent le récit de filiation et que cette prévalence sur la mère n'est pas indifférente.

« Certes, il y a bien sûr, dans leur large éventail, des évocations de figures maternelles (Annie Ernaux, *Une femme* ; Charles Juliet, *Lambeaux...*), mais les figures masculines sont en plus grand nombre. Et même, lorsqu'une mère est l'objet d'un livre, un autre l'a souvent précédé qui évoque d'abord le père (c'est le cas, par exemple, avec Annie Ernaux, dont *Une femme* est précédé de *La place*, avec Jean Rouaud, qui publie *Pour vos cadeaux* et *Sur la scène comme au ciel* après *Les champs d'honneur* et *Des hommes illustres*, avec Claude Simon, dont la mère apparaît plus nettement dans *Le jardin des plantes* et surtout dans *Le tramway*). Il semble que cette insistance soit liée au symbolisme paternel : celui-ci représente l'autorité, le

²⁵ Isabelle GRELL, « À propos de la chose commune : l'Autofiction », entretien de Konan Kouassi Samuel, autofiction.org.

savoir social, plus que la mère, plus largement vouée aux apprentissages intimes de la petite enfance. Il incarne le Discours. Du reste, il n'est guère question, dans les récits de filiation consacrés à des figures féminines, de leur « silence ». Si bien que le silence prend ici une valeur emblématique : c'est la Parole qui s'est tue, le Discours qui n'est plus en mesure d'être tenu, sanction d'un échec des valeurs et des croyances²⁶. »

Le récit de filiation paternelle aurait donc la spécificité de faire le récit d'un silence. On remarque en effet, dans nombre de ces récits, un père « taiseux », à la parole rare, dédié à son travail, aboutissant parfois au sentiment d'une distance incommensurable et d'une transmission manquée. *La Place* d'Annie Ernaux (1983) et *Je ne parle pas la langue de mon père* de Leïla Sebbar (2003) racontent la douloureuse distance culturelle et sociale entre un père et sa fille, *L'Orphelin* de Pierre Bergounioux (1992) et *Papa* de Régis Jauffret (2020) narrent le sentiment de rejet et d'incommunicabilité entre un père et son fils, *Un bon fils* de Pascal Bruckner (2014) la brutalité d'un père. De même, Dominique Viart montre que « le grief du silence des pères est partagé par l'ensemble des textes²⁷ » de son corpus, à savoir *L'Orphelin* de Pierre Bergounioux et *Je ne parle pas la langue de mon père* de Leïla Sebbar, comme évoqué, mais aussi *La marque du père* de Michel Séonnet (2007), *Atelier 62* de Martine Sonnet (2008) et *Le jour où mon père s'est tu* de Virginie Linhart (2008).

Cependant, on peut faire l'hypothèse que les récits de filiation maternelle ne sont ni minoritaires ni moins symboliques que les récits du père, comme le sous-tend Dominique Viart. Il n'est pas certain que l'on puisse réduire la mère à une représentation des « apprentissages intimes de la petite enfance ». Elle pourrait elle aussi incarner la transmission d'un « savoir social » et pas seulement « intime ». Surtout, si les récits du père problématissent essentiellement leur silence, cela n'exclut pas que les livres de la mère l'incarnent aussi. Peut-être que récits du père et récits de la mère interrogent tous deux la transmission et la filiation, mais dans des manquements différents. On peut faire l'hypothèse que du fait de la condition historique de la femme, une transmission problématique et un silence singulier lui sont attachés. Et s'il est vrai qu'une dimension plus affective le caractérise, ce qui se vérifie par la prévalence de récits en forme d'hommage et de livres de deuil, l'intimité du récit de filiation maternelle n'exclut pas l'inquiétude identitaire du Sujet – et peut-être même l'attise –.

L'autre comme vecteur d'un soi disloqué

Le récit de filiation maternelle semble répondre aux mêmes fonctions que celles des écritures de soi traditionnelles : motif scientifique de transmettre un savoir qui va se perdre lorsque Annie Ernaux dresse le portrait « socio-historique » de sa mère ; motif affectif d'Albert Cohen qui invoque, par cette prose poétique, la muse maternelle disparue, mais aussi besoin de transmettre aux lecteurs la nécessité

²⁶ Dominique VIART, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, 12/01/2010.

²⁷ *Ibid.*

d'aimer sa mère : « je n'aurai pas écrit en vain, si l'un de vous, après avoir lu mon chant de mort, est plus doux avec sa mère, un soir, à cause de moi et de ma mère. » (*Coh.*, p. 142)

Mais par sa fracture générique (la confusion biographie-autobiographie) et sa fracture thématique (la mort de la mère), le récit de filiation maternelle accentue particulièrement les motifs affectifs des écritures de soi. On peut faire l'hypothèse que cette esthétique de la fracture augmente la fonction identitaire mais dans un sens opposé : le récit, au lieu de viser l'unité du moi, conduit à la fixation de son morcellement. Écrire sur soi de manière traditionnelle est déjà une manière de se prendre soi-même pour un autre, de placer entre soi et soi une loupe qui objectivise le sujet. Mais le récit de filiation maternelle est une objectivation encore plus poussée car on s'y observe *réellement* au travers de la génitrice. Le récit de filiation maternelle s'inscrit dans une démarche d'autohospitalité tout en restant lucide sur son morcellement dans l'accueil de soi. Cette autohospitalité, qui selon Alain Montandon ne peut passer que par la transformation de soi-même en un étranger à accueillir, pourrait aussi exister dans le récit de filiation maternelle, mais de manière détournée. Dans ce processus d'aliénation de soi, l'étranger accueilli ne serait plus soi, mais la mère.

De même, la théorie de Daniel Madelénat selon laquelle la biographie renseigne plus sur le biographe que sur le biographié se vérifie dans le récit de filiation maternelle. Elle semble tangible dans la dualité narrative dans *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan. Au fur et à mesure qu'elle raconte la vie de sa mère, les digressions métatextuelles augmentent et l'auteure ne cesse de questionner ses propres démons, sa propre écriture. C'est exactement ce que décrit Daniel Madelénat :

« Le biographe ressaisit sa vie au fil d'une autre vie, à travers l'errance, le doute, le traumatisme : re-connaissance, auto-révélation, en échange des liens subis et de la servitude un temps consentie. Le nouveau *je* advient grâce aux interactions qui tournent à la rétroaction ; la destination ultime de l'entreprise biographique était l'édification d'un monument qui provoque une résurrection, le temps d'une lecture : cette *anthropurgie* (forcer une vie à se condenser et à s'objectiver dans l'espace du texte) se transfère au biographe possédé, vampirisé, inoculé de virus étrangers, et, finalement, métamorphosé par cette *initiation* (entrée dans une destinée autre ; surgissement de l'autre en lui). La vie écrite et décrite *prescrit* (périme l'antérieur, commande l'avenir). Quand le processus d'autohospitalité parvient à son terme, le biographe s'est détaché d'un moi inhibé, frileux, superficiel pour reconquérir (grâce à un forage douloureux jusqu'au moi profond) une intimité plus authentique sur une *extimité* superficielle ou aliénée²⁸. »

Ainsi, puisque, selon Daniel Madelénat, la biographie de l'autre est finalement autobiographie de soi, on peut faire l'hypothèse que le récit de filiation maternelle est surtout une écriture de soi. Ainsi, le choix de parler de la mère plutôt que de soi, autrement dit le choix de l'extimité²⁹, forme d'intimité renouvelée, aboutit à une révélation de soi. Dans ces conditions, le livre de la mère serait une tentative pour remédier au morcellement de l'identité. Pourtant, le processus d'autohospitalité

²⁸ Daniel MADELÉNAT, *op. cit.*, p. 60.

²⁹ Jacques Lacan, psychanalyste, définit l'extimité à partir des années soixante comme une « extériorité intime », pour repenser la notion d'intimité : lorsque l'on donne à voir une expérience personnelle qui, au fond, est anonyme, impersonnelle, universelle, il y a de l'extimité.

prend une tournure paradoxale puisqu'il se caractérise par une tendance égofuge : d'une part, il transforme le soi en autre ; d'autre part, il fait de l'autre, la mère, le vecteur d'un soi disloqué.

Une thérapeutique réinventée

Si le récit de filiation maternelle vise l'autohospitalité d'un moi aliéné et morcelé, s'il est accueil de soi et confrontation à ses profondeurs, on peut faire l'hypothèse qu'il a une fonction identitaire mais aussi thérapeutique. Ces récits, écrits dans la douleur du deuil de la mère, sont peut-être la cure mise en place pour guérir, contenir le traumatisme, lui donner une forme tangible, donner une sépulture littéraire, faire face au deuil : écrire la mort de sa mère serait surtout admettre sa propre culpabilité et sa propre douleur vis-à-vis de cette mort pour la dépasser. Seule la mise en récit, la catabase dans sa propre douleur, pourrait permettre à ces auteurs de remonter l'enfer du deuil. Leur mère morte, ils la ressuscitent littérairement et ils deviennent comme mère de leur propre mère.

Même si les recherches précédentes ont montré les limites du rapprochement entre psychanalyse et autobiographie, car la thérapie de la psychanalyse repose plus sur le transfert que sur la connaissance de soi, on peut faire l'hypothèse que le récit de filiation maternelle renoue précisément avec ce mécanisme du transfert. Contrairement aux autobiographies, elle n'est pas exploration de soi mais exploration de l'autre. En ce sens, une autobiographie qui se détourne de soi pour interroger la relation de soi à la mère, qui met en scène un dialogue, pourrait être une vraie tentative thérapeutique, plus que toute autobiographie formelle ne saurait l'être. Il s'agirait d'une forme d'auto-analyse littéraire qui remettrait le transfert si cher à la psychanalyse au cœur du processus de l'écriture de soi.

Philippe Lejeune estime en effet, dans le *Pacte autobiographique*, que « si la psychanalyse apporte une aide précieuse au lecteur d'autobiographie, ce n'est point parce qu'elle explique l'individu à la lumière de son histoire et de son enfance, mais parce qu'elle saisit cette histoire dans son discours et qu'elle fait de l'énonciation le lieu de sa recherche (et de sa thérapeutique)³⁰ ». Ainsi, si le récit de filiation maternelle possède une fonction thérapeutique, celle-ci ne serait pas tant dans l'analyse et le dépassement des manquements maternels, que dans leur fixation comme l'aveu du morcellement du moi.

Méthodologie

Afin de confirmer, d'infirmer, de nuancer mais aussi de dépasser ces hypothèses, le mémoire se construit à partir d'un terrain d'enquête qu'il nous faut justifier pour comprendre la portée mais aussi les limites de cette recherche qui ne saurait être totalement représentative d'un phénomène littéraire et éditorial d'une grande hybridité. La méthodologie retenue est l'observation monographique

³⁰ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 9.

approfondie de l'œuvre de Delphine de Vigan et la mise en perspective de cette œuvre avec un large corpus de récits de filiation maternelle. Cette étude s'accompagne d'un entretien réalisé avec l'auteure pour creuser la dimension auctoriale et d'une étude de la réception de *Rien ne s'oppose à la nuit* à partir du réseau social littéraire Babelio pour analyser la dimension lectoriale. La diversité du terrain d'enquête vise ainsi à rendre compte d'un phénomène littéraire à toutes ses échelles et d'un aller-retour entre auteur et lecteur qui semble significatif.

Étude d'un corpus représentatif de récits de filiation maternelle

Le projet est de mener une enquête autant qualitative que quantitative qui permette à la fois d'étudier un récit en profondeur et de pouvoir le comparer à suffisamment de données pour mettre au jour des caractéristiques communes qui ne soient pas des coïncidences. La motivation de ce mémoire n'est pas d'exposer toutes les déclinaisons des fonctions identitaire et thérapeutique du récit de filiation maternelle, mais plutôt de souligner l'existence ou l'inexistence de ces fonctions à travers des motifs récurrents. Ainsi, l'analyse de *Rien ne s'oppose à la nuit* s'équilibre dans la comparaison à un large corpus de récits de filiation maternelle. En effet, ces récits sont à la fois singuliers et analogues, écrits par des hommes et des femmes, aux débuts du récit de filiation mais aussi ces dernières années :

- *Le Livre de ma mère* (1954) d'Albert Cohen : dix ans après la mort de sa mère Louise Coen, décédée le 10 janvier 1943, Albert Cohen remanie *Chant de mort*, un texte qu'il avait publié en juin 1943 dans le journal *La France libre*, pour exprimer la douleur de la perte de l'être aimé mais aussi de n'avoir pas été présent dans ses derniers instants. À forte imprégnation poétique, *Le Livre de ma mère* est un tombeau littéraire, une lamentation en hommage à sa mère admirée, qui dévoile la culpabilité d'un fils qui s'est jugé négligent.
- *Une femme* (1987) et *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997) d'Annie Ernaux : dans l'année qui suit sa mort le 7 avril 1986, Annie Ernaux brosse le portrait socio-historique de sa mère dans *Une femme*. Elle recense ainsi les manières, les expressions, les croyances d'une femme épicière en Normandie, dont elle se sentit socialement déconnectée en grandissant mais qui représente une origine dont elle veut empêcher l'effacement. Publié dix ans plus tard, *Je ne suis pas sortie de ma nuit* est le journal tenu par l'auteure dans les derniers mois de la vie de sa génitrice, hospitalisée à cause de la maladie d'Alzheimer qui la diminue et laisse l'auteure dans l'affolement de voir sa mère s'effacer vivante.
- *Lambeaux* (1995) de Charles Juliet : divisé en deux parties, le récit raconte d'abord l'histoire de sa mère inconnue, enfant d'un milieu paysan privée de la poursuite de ses études et que la mort d'un être aimé, l'aliénation de la maternité mais surtout la

mélancolie de son destin poussent à la tentative de suicide. Internée pendant la Seconde Guerre mondiale, l'institution la laisse mourir de faim et l'auteur déconstruit sa culpabilité en prenant connaissance de cette explication historique. Dans la seconde partie du récit, il rend hommage à sa deuxième mère d'accueil, qui lui donna les moyens de faire des études et de trouver les mots et la possibilité de se dire. Cette deuxième partie est surtout le moyen d'explorer le dépassement de sa propre dépression en miroir de celle de la mère inconnue.

- *Le Chagrin* (2010) de Lionel Duroy : récit de filiation autant paternelle que maternelle, ce roman explore lui aussi, à partir de la dépression de l'auteur, la vie chaotique de ses parents ruinés et la sienne au sein d'une fratrie de onze enfants, où se dessine une mère insatiable et rejetante. L'auteur explore comment cette figure castratrice et le traumatisme infantile de son abandon symbolique se répercutent ensuite dans sa vie d'adulte. Ce récit de filiation, où l'hommage à la mère n'est pas présent, sera suivi par un véritable récit de filiation maternelle, *L'Absente*, qui amorce une réconciliation textuelle.
- *Rien ne s'oppose à la nuit* (2011) de Delphine de Vigan : partant du suicide de sa mère survenu quelques mois plus tôt, l'auteure explore son enfance dans une famille nombreuse traversée par les drames puis sa vie adulte sous le signe de la bipolarité oscillant entre les espoirs et les rechutes, dont sa sœur et elle-même sont les témoins impuissants et les victimes collatérales. Elle tente d'explorer les raisons qui ont pu expliquer le suicide, comme le rapport précoce à la mort ou l'inceste, mais l'écriture est réflexive et ne cesse de douter de son pouvoir. Le roman est donc aussi l'histoire de cette écriture laborieuse, de ce travail de remémoration et d'investigation qui ne défait pas le mystère maternel.
- *Fugitive parce que reine* (2018) de Violaine Huisman : divisé en deux parties, le roman raconte d'abord l'ambivalence de l'amour et de la violence d'une mère maniaco-dépressive avant, dans un deuxième chapitre, de remonter l'enfance et la vie de cette mère pour expliquer sa déchéance, là encore autour de problématiques liées à l'inceste mais aussi à l'hospitalisation infantile, au désamour maternel et au mariage destructeur.

Étude monographique de l'œuvre de Delphine de Vigan

Pour assurer cet équilibre entre étude quantitative et étude qualitative, *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan fait donc l'objet d'une analyse plus soutenue. Par ailleurs, ce récit de filiation maternelle est étudié en relation avec les autres romans de l'auteure, ce qui en fait une étude monographique, afin de mettre au jour les motifs littéraires transversaux.

Ce choix est d'abord motivé par l'intérêt scientifique. *Rien ne s'oppose à la nuit* se distingue par la richesse de sa réflexion sur l'écriture. En effet, il s'agit d'un récit avec une forte propension à la métatextualité, ce qui donne matière pour analyser les intentions et les enjeux à l'œuvre. Par ailleurs, toute l'œuvre de Delphine de Vigan est traversée par le motif du silence maternel (*Jours sans faim, No et moi*), l'enfance abîmée (*Les Loyautés, Les Enfants sont rois*), les transmissions problématiques (*Les Gratitude*s) ou encore la recherche de la vérité (*D'après une histoire vraie*) dans l'écriture.

La deuxième raison de ce choix est la forte inscription de ce livre dans les instances de légitimation éditoriales et lectorales. Publié en 2011, ce récit est suffisamment récent pour refléter des problématiques de filiation contemporaines. Il s'est vendu à plus d'un million d'exemplaires et a été couronné par de nombreux prix littéraires alors que Delphine de Vigan s'apparentait jusque-là à un écrivain grand public encore en dehors des grandes instances de légitimation du « jeu littéraire » pour citer Bernard Lahire dans *La condition littéraire*. En effet, si son roman *No et moi* reçoit le Prix des libraires en 2008 et est adapté en 2010 au cinéma par Zabou Breitman, *Rien ne s'oppose à la nuit* la consacre réellement : le roman est lauréat en 2011 du Prix du roman Fnac, du Prix du roman France Télévisions et du prix Renaudot des lycéens et, en 2012, du Grand Prix des lectrices de *Elle*. Ses romans sont ensuite traduits dans plus d'une vingtaine de langues. Sa fiction *D'après une histoire vraie* reçoit le prix Renaudot et le prix Goncourt des lycéens en 2015, confirmant sa consécration. Ultime symbole de la consécration de Delphine de Vigan, elle quitte Jean-Claude Lattès pour Gallimard en 2021 à l'occasion de la publication des *Enfants sont rois*.

La troisième raison est que, du fait de sa publication récente, *Rien ne s'oppose à la nuit* ne fait pas encore l'objet de trop de recherche, comme c'est le cas pour l'œuvre d'Annie Ernaux. Le choix de ce corpus répond donc également à un objectif de faisabilité et de disponibilité du champ scientifique.

La méthodologie de cette étude de corpus repose donc essentiellement sur l'analyse littérale du texte de *Rien ne s'oppose à la nuit*. L'étude tâche de décortiquer les procédés d'écriture et les mécanismes narratifs mis en place dans ce récit de filiation maternelle. Ainsi, des enquêtes de lexicométrie sont ponctuellement menées, par exemple pour recenser l'occurrence de termes liés à la fragmentation. Des observations structurelles peuvent également être pertinentes, notamment dans le découpage narratif de l'ouvrage. On peut par exemple observer combien de fois la narratrice digresse du récit de sa mère pour évoquer sa propre écriture. Ce type d'observations a l'avantage d'offrir des données quantifiables pour étoffer l'analyse, donner un faisceau de preuves pour démontrer la prévalence du récit de soi par-delà le récit de la mère, ou au contraire sa minoration. La première de couverture, puissant outil de marketing éditorial influant sur la perception des lecteurs, est elle aussi analysée.

Entretien avec Delphine de Vigan

À travers un entretien d'1h30 réalisé auprès de Delphine de Vigan et reproduit en annexe de ce mémoire, l'enquête confronte à la vision de l'auteure les interprétations issues de l'analyse du texte et de l'étude du corpus secondaire. L'intérêt de cet entretien est d'interroger l'inscription de ce texte dans le champ plus large du récit de filiation maternelle. Questionnée sur sa relation à la fonction thérapeutique de l'écriture, aux rapports entretenus par le texte et les lecteurs, à la possibilité pour le récit d'atteindre une forme de vérité, cet entretien donne un éclairage supplémentaire avec le recul de dix ans de post-publication. Par exemple, Delphine de Vigan est revenue sur l'existence d'une fonction thérapeutique qu'elle réfutait catégoriquement auparavant.

Étude de la réception de *Rien ne s'oppose à la nuit*

Enfin, pour évaluer les pratiques de lecture et les fonctions du récit de filiation maternelle pour les lecteurs, le mémoire repose sur une étude de la réception de *Rien ne s'oppose à la nuit* à partir des avis laissés par les lecteurs sur le réseau social littéraire Babelio, de la même manière qu'Isabelle Charpentier a étudié le courrier des lecteurs d'Annie Ernaux à la publication d'*Une femme*. Contrairement au courrier des lecteurs, les traces laissées par ces internautes sont numériques et ne sont pas directement adressées à l'auteur, bien que l'on observe parfois une rhétorique de l'adresse. Cependant, dans cette communauté littéraire virtuelle où ils interagissent sous pseudonymes, ces lecteurs laissent une trace authentique et souvent très personnelle de leurs lectures, authenticité qui rapproche ce matériau du courrier des lecteurs. En plus d'attribuer un nombre d'étoiles compris entre 0 et 5, ils peuvent extraire des citations et rédiger un avis pour les partager à la communauté.

Ce matériau est essentiellement exploité sous la forme d'études lexicométriques. Il s'agit de recenser les occurrences de certains termes qui éclairent la fonction des récits de filiation maternelle pour ces lecteurs et lectrices. Le mémoire étudie par exemple l'emploi d'un champ lexical de l'émotion, de la thérapie ou la comparaison à sa situation personnelle. Toutefois, l'échantillon quantitatif d'avis étudiés comporte des biais qu'il faut relever.

En effet, au 10 février 2021, *Rien ne s'oppose à la nuit* comporte 771 avis. 74 personnes laissent un avis sans attribuer une note via le système des étoiles ; 24 (3,4 %) donnent une demi-étoile ou une étoile ; 21 (3,0 %) donnent une étoile et demie ou deux étoiles ; 105 (15,1 %) donnent deux étoiles et demie ou trois étoiles ; 238 (34,1 %) donnent trois étoiles et demie ou quatre étoiles ; 309 (44,3 %) donnent quatre étoiles et demie ou cinq étoiles. Puisque les avis sans notation sont tantôt élogieux tantôt négatifs, il convient de les retirer du total pour ne pas fausser les pourcentages d'appréciation. Sans les compter, nous avons donc un total de 607 avis.

Par souci de faisabilité, il est impossible d'étudier l'ensemble des avis. Il aurait été possible d'étudier les avis laissés pendant une période donnée, par exemple pendant l'année de parution en 2011. Cependant, il a été choisi d'étudier exclusivement les 309 avis donnant quatre étoiles et demie ou cinq étoiles au livre. En effet, ils représentent 44,3 % du total des avis moins les avis sans notes, soit la majorité relative. Surtout, ce mémoire a pour ambition d'examiner les conditions de l'engouement des lecteurs pour le récit de filiation maternelle et de reproduire les conditions d'analyse d'un courrier de lecteurs, il est donc pertinent que le terrain d'enquête se limite à l'étude des seules réceptions positives du roman. Ces avis mélioratifs voire dithyrambiques mettent au jour les fonctions d'un tel récit pour les lecteurs qui participent à leur succès, mais aussi de déterminer le profil de ces lecteurs.

Sur les 309 avis laissés sur Babelio, 263 émanent de femmes, 38 émanent d'hommes, et 8 ne permettent pas d'identifier le sexe du lecteur. Sur un total de 301 avis (en ôtant ces 8 avis au sexe indéterminé), il y a donc environ 87,4 % de lectrices contre 12,6 % de lecteurs. Cependant, si ce chiffre montre que *Rien ne s'oppose à la nuit* a touché un lectorat essentiellement féminin, il est à relativiser. En effet, les femmes lisent de manière générale plus de romans que les hommes. Le rapport « Les Français et la lecture » publié par le Centre national du livre (CNL) en 2019 montre que 84 % des femmes ont lu au moins un roman au cours des 12 derniers mois, contre 63 % des hommes. La tendance d'un lectorat féminin n'est donc pas spécifique aux récits de la mère. De plus, l'échantillon des 309 avis prélevés sur Babelio comporte un biais : il s'agit d'individus qui s'adonnent pour une part à la pratique du blog littéraire, or cette pratique pourrait être majoritairement féminine³¹.

Cette tendance est donc à relativiser mais Gérard Mauger la vérifie à l'échelle plus globale de la littérature de l'intime. Selon lui, les pratiques de lecture et notamment la possibilité de se prêter à l'usage de la lecture d'évasion dépendent éminemment du sexe. Les conditions sociales, notamment la division sexuelle du travail,

« assignent aux hommes le monde des choses matérielles (mais aussi la culture scientifique et technique) et aux femmes le monde des choses humaines (et de ce fait la culture littéraire). Par ailleurs, la construction sociale des habitus tend à exclure tout ce qui marque l'appartenance au sexe opposé. De ce fait, l'affirmation de la virilité ne peut que dédaigner la culture de l'intériorité, des sentiments, du rêve et de l'irrationnel indexés au féminin³². »

Selon lui, les « écrits de l'intime », qui regroupent les autobiographies, journaux intimes, mémoires, correspondances, biographies, biographies romancées, romans autobiographiques ou encore les romans d'apprentissage, font appel à une « culture de l'intériorité » que les femmes se sentent légitimes à investir tandis que les hommes y voient plus souvent du « psychologisme » ou du « nombrilisme ». Par-delà la question du sexe, il note que les moments de crise (une rupture, un

³¹ Matthieu PALDACCI, « Le blogueur à l'épreuve de son blog », *Réseaux*, vol. n° 138, n° 4, 2006, p. 73-107.

³² Gérard MAUGER, « Lire au féminin, lire au masculin », *Lecture jeune*, n° 120, décembre 2006.

licenciement, un deuil, une dépression...) favorisent la lecture de littérature intime, dans laquelle le lecteur en quête de lui-même cherche plus volontiers un « prêt-à-porter identitaire ».

Ainsi, bien qu'il faille l'observer avec prudence, le constat d'un lectorat majoritairement féminin dans le champ du récit de filiation maternelle questionne les fonctions d'un tel livre pour la femme. Il invite à réfléchir à la possibilité pour ces récits d'interroger un rapport transféminin dans la filiation, de dire quelque chose d'un rapport mère-fille qui intéresse surtout les femmes, sur le rapport au corps ou à la condition féminine par exemple.

Première partie. Atteindre le réel

La littérature est mue par la « métaphore du reflet³³ » si bien que Stendhal nous laisse cette phrase célèbre selon laquelle le roman est « un miroir que l'on promène le long d'un grand chemin » dans *Le Rouge et le Noir*. Mais l'atteinte du réel travaille particulièrement les auteurs et les lecteurs de récits de filiation maternelle, dans leur besoin de faire jour sur leur ascendance tout en appartenant à ce que Nathalie Sarraute appelle l'*ère du soupçon*. La justesse du souvenir et l'objectivité des mots sont une contrainte qui les inquiète et occupe une part métatextuelle de leur lecture-écriture. Dans cette quête, les auteurs usent d'outils littéraires qui les amènent à faire un double-deuil et à se redéfinir au sein d'un réel qui ne peut être que vacillant.

I. Les outils contradictoires du vrai

Chez les auteurs de récits de filiation mus par l'atteinte du réel, des outils sont mis à profit pour reconstituer l'héritage vacant. Combinaison *a priori* contradictoire, l'enquête et la fiction leur permettent de surmonter tour à tour le besoin de vérité et l'absence de mémoire.

A. L'enquête

Au service de la vérité, l'auteur de récits de filiation déploie une écriture censée le raccrocher au réel et garantir l'objectivité de ses propos. Le roman se caractérise alors par une propension à l'enquête avec tout le lexique qui lui est attaché : l'auteur cherche des *preuves*, des *témoins*, remonte les *archives*, vérifie ses *sources*, il *date* les faits, observe à la *loupe*. Ce rapport à la vérité élève la trace au statut de matériau du réel. Ainsi, l'auteur de récits de filiation n'est jamais loin de l'historien, de l'archéologue, de l'anthropologue voire du policier.

1. L'écrivain procédurier

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan tente de comprendre sa mère en se positionnant en *procédurière*, comme le personnage de Clara dans *Les Enfants sont rois*, le roman policier qu'elle publie en 2021. Clara est une enquêtrice, mais elle est plus exactement une « procédurière³⁴ », le métier de la police qui consiste à accumuler les *preuves* d'une scène de crime. Ce personnage renseigne sur la figure de l'écrivain, comme un double. En effet, Delphine de Vigan fait de son roman une enquête, notamment lorsqu'elle tente d'établir la vérité quant au viol de Lucile par son propre père. Son lexique (« un indice ») et la tension qui l'habite sont ceux d'une enquêtrice :

³³ Gérard MAUGER, « Les autobiographies littéraires. Objets et outils de recherche sur les milieux populaires », *Politix*, vol. 7, n° 27, *La biographie. Usages scientifiques et sociaux*, troisième trimestre 1994, p. 34.

³⁴ Delphine DE VIGAN, *Les Enfants sont rois*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2021, p. 53.

« Huit lettres en trois semaines, parfois deux datées du même jour. J'ai frêmi à l'idée d'y trouver un indice, un détail, qui eût échappé à la vigilance de ma sœur et les ai lues avec la plus grande attention. Mais ces lettres ne révèlent rien. » (p. 229). Le terme *indice* revient aussi lorsqu'elle lit la lettre d'adieu de sa mère, tentant d'y déceler l'explication du suicide : « J'ai relu cette lettre des dizaines de fois, à la recherche d'un indice, d'un détail, d'un message au-delà du message, quelque chose qui m'eût échappé » (p. 393).

Ce lexique est commun aux auteurs de récits de filiation. Lionel Duroy incarne aussi la figure de l'écrivain procédurier dans *Le Chagrin*. À de nombreuses reprises, la loupe qu'il utilise pour observer les détails des photographies de sa famille métaphorise sa figure d'enquêteur, notamment lorsqu'il tente d'expliquer la sensation que son frère aîné a toujours été le préféré de sa mère : « Scrutant cette photo à la loupe, je m'avise soudain que c'est Frédéric qui figure dans le cadre posé sur le secrétaire de notre mère. ("Tiens, me dis-je tout haut, un peu plus et je ratais ce détail.") » (*Dur.*, p. 83).

Par ailleurs, dans le processus d'écriture de chacun de ses romans, Delphine de Vigan se livre à une phase d'enquête, comme elle l'explique dans un entretien à la librairie Mollat en 2021 : « Il y a une part d'enquête, comme je le fais toujours d'ailleurs en amont de mes livres. J'ai toujours besoin de cette phase d'immersion, quel que soit l'univers que j'aborde, y compris pour des romans plus intimes³⁵. » Ainsi, l'écrivain contemporain attache une importance accrue à la documentation de son histoire pour attester de son authenticité et son besoin d'écrire est « indissociable de [s]on besoin de vrai » (*Jul.*, 153) pour citer Charles Juliet.

2. L'écrivain archéologue

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, les fouilles tiennent donc une place primordiale, qui font aussi de l'auteure une archéologue, comme en témoigne cette citation écrite sur le mode de l'accumulation :

« J'ai demandé à ma sœur de récupérer dans sa cave les lettres, les écrits, les dessins, j'ai cherché, fouillé, gratté, déterré, exhumé. J'ai passé des heures à lire et à relire, à regarder des films, des photos, j'ai reposé les mêmes questions, et d'autres encore. » (*Vig.*, p. 18)

Elle se replonge ainsi dans des archives écrites qu'elle exhume. Elles sont parfois très intimes, à l'instar de son propre journal intime ou du journal intime de sa mère, de ses lettres et de ses écrits destinés à la publication. Elle s'intéresse aussi à des documents écrits plus extimes, qui fixent l'existence de sa famille dans une réalité plus large et plus historique : le rapport de police à la suite de la crise de Lucile qui met en danger sa fille Manon et qui lui vaut d'être internée ; l'article qui titrait « L'enfant martyr n'a pas survécu à son passé » à la mort de Jean-Marc, le frère adoptif de Lucile ; les articles du journal *L'Yonne républicaine* consacrés au vol des carottes métalliques des buralistes

³⁵ Entretien de Sylvie Hazebrouxq avec Delphine de Vigan pour la présentation de son roman *Les Enfants sont rois*, librairie Mollat, 01/04/21.

auquel sa mère participe. Des plus graves aux plus anecdotiques, ces références extimes jalonnent l'invérifiable histoire de la mère de signaux de vérité qui rassurent.

Elle a aussi accès à des documents audio et vidéo plutôt extraordinaires, qui témoignent d'une mémoire familiale bien conservée mais aussi mythifiée : les cinquante heures de souvenirs réparties dans trente-sept cassettes audio que Georges, le père de sa mère, a enregistrées pour y raconter sa vie ; un documentaire diffusé sur la première chaîne de l'ORTF en février 1969 sur les familles nombreuses et qui prend en exemple la famille Poirier ; une série de films sur les vacances de la famille Poirier dans le Sud ; un film du mariage de ses parents ; un film tourné par le père et la belle-mère de l'auteure, où Delphine et sa sœur exécutent une imitation qui traduit déjà un certain rapport à la folie.

Cet usage archéologique est commun aux autres récits de filiation, notamment à *Une femme* d'Annie Ernaux. Elle aussi fait appel à des documents datés, comme « une photo de septembre 1971 » (*Ern.*, p. 585) pour ancrer sa mère dans l'histoire. Pour la décrire, elle multiplie des référents au réel : des dates (« l'hiver 1916 » p. 562), des lieux (« Yvetot » p. 560, « Lillebonne » p. 567), des usages (« déboucher une bouteille en la maintenant entre ses jambes » p. 578), des auteurs (« Bernanos, Mauriac » p. 568), des musiques (« Bach » p. 584), des journaux (« *Le Petit Écho de la mode* » p. 563, « *Le Monde* », « *Le Nouvel Observateur* » p. 585), ou encore du théâtre (« *Roger la honte* et *Le Maître de forges* » p. 564). La mère, indicible par son intériorité, se déchiffre à la lumière de son époque et de sa géographie.

Ce rapport archéologique au réel conduit souvent les auteurs de récits de filiation à mettre une photographie de leur mère en couverture, ce qui place alors le roman sous le signe de cette relique du vrai. Ce n'est pas le cas quand la ligne graphique de la maison d'édition ne le permet pas, comme *Une femme* d'Annie Ernaux dans la collection Blanche³⁶ de Gallimard ou *Lambeaux* de Charles Juliet chez P.O.L. Mais *Rien ne s'oppose à la nuit* chez Jean-Claude Lattès tout comme *Le Chagrin* de Lionel Duroy chez Julliard présentent une photographie de la mère dont le noir et blanc symbolise la recherche ascendante. Il semble que plus l'éditeur aspire au témoignage plutôt qu'à la littérature, plus la couverture est une photographie. Cette dernière est elle-même mise en abyme dans le récit :

« Parmi les photos de Lucile que nous avons retrouvées chez elle, sur une planche contact en noir et blanc, j'ai repéré cette toute petite image de ma mère, prise à la table familiale de Versailles ou de Pierremont. Sur la même planche, on reconnaît Liane, Georges, Gabriel, Lisbeth et d'autres encore.

Lucile y apparaît de profil, elle porte un pull à col roulé noir, tient une cigarette dans la main gauche, elle semble regarder quelqu'un ou quelque chose, mais probablement ne regarde rien, son sourire est d'une obscure douceur. » (*Vig.*, p. 400)

³⁶ Toutefois, *Une femme* est republié dans la collection « Quarto » de Gallimard qui réunit toute l'œuvre d'Annie Ernaux, or cette réédition fait précéder les textes d'un recueil de photographies d'Annie Ernaux et de sa famille.

Le choix de cette photographie³⁷ montre combien l'auteure souhaite atteindre le réel par l'exhaustivité. Au premier plan, Lucile est assise de profil, offrant un jeu clair-obscur qui traduit son mystère, son front et sa main gauche éclatant dans la lumière tandis que son pull et ses yeux cerclés de noir la ramènent dans l'ombre. Elle tient dans sa main une cigarette, symbole d'une époque où elle était omniprésente et dont l'auteure veut témoigner.

À l'arrière-plan, caché par cette cigarette, un homme marqué par la calvitie se devine. Lucile, attablée, participe vraisemblablement d'une réunion familiale. L'auteure inscrit ainsi la trajectoire de sa mère dans celle de sa famille et peut-être, plus métaphoriquement, dans celle de son père qui que soit l'homme à la calvitie. Car la cigarette reflète l'époque mais aussi l'addiction de Lucile, sa lente déchéance, et la photographie figure un homme derrière cette cigarette, comme une façon de dire qu'il est *derrière tout ça*. Lucile a les mains liées autour de cette cigarette, mais elle regarde aussi ailleurs, un léger sourire aux lèvres, révélant l'aspect plus poétique de sa mélancolie.

Quant à la couverture du *Chagrin*³⁸, on y retrouve la même volonté d'exhaustivité, de paraphrase photographique du roman. Elle montre la mère de l'auteur tractant une poussette et entourée de deux garçons. Les enfants tournent leur visage dans sa direction, l'un est même très souriant, mais la mère regarde droit devant elle, inaccessible et absente. La poussette réapparaît régulièrement dans le récit :

« Un dimanche de ce mois de décembre 1947, deux ou trois semaines avant l'accouchement, Toto veut montrer le vieux port à maman, et il la convainc de faire cette promenade en dépit de son ventre. Frédéric et Christine sont installés dans cette poussette à deux places qui nous accompagnera quinze années durant, avec ses chromes piqués de rouille et ses gros garde-boue cabossés. » (*Dur.*, p. 38)

Elle est la métaphore du désastre d'une famille d'onze enfants où chaque nouvelle naissance annonce la déchéance plus profonde à venir. Elle est l'objet qui a traversé le réel et en rappelle l'unité de lieu et de temps. La photographie sert donc l'ambition archéologique du récit de filiation.

La photographie n'a pas pour seul usage la documentation de la vie. Elle est aussi l'expérience d'un micro-deuil, puisqu'elle donne à voir un passé mort et révolu. Pour Pierre-Louis Fort, la photographie de la mère défunte offre le paradoxe de la présence d'une absence et de l'absence d'une présence. Elle ancre l'inadmissible vérité de la mort dans le réel. Selon lui, la fixité et la découpe de la photographie témoignent de la « dissolution incessante³⁹ » du temps. Ainsi, Roland Barthes déclarait :

³⁷ Voir annexe 1.

³⁸ Voir annexe 2.

³⁹ Pierre-Louis FORT, *Ma mère, la morte*, Paris, Éditions Imago, 2007, p. 148.

« la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part ; si elle n'est plus (ou moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs, peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie⁴⁰. »

Cependant, pour Pierre-Louis Fort, l'usage de la photographie dans le récit de filiation traduit une certaine ambivalence. D'une part, il surenchérit la fixité et l'aspect révolu de la photographie, donc il redouble le caractère définitif de la mort. D'un autre côté, il s'oppose à la fixité de la mort en remettant en mouvement textuellement les contours carrés et irrémédiables de la photographie qui agissait comme un *memento mori* trop éprouvant.

3. L'écrivain anthropologue

Ainsi, l'auteur de récits de filiation n'est pas tant tourné vers l'ascendance morte que vers ce qui survit de l'ascendance dans le présent. À ce titre, il est aussi un anthropologue. Dans son enquête, Delphine de Vigan interroge toutes les personnes – à l'exception des conjoints – qui ont connu Lucile d'assez près : Lisbeth, Barthélémy, Violette et Justine, à savoir ses frères et sœurs encore vivants, à l'exception de Tom, atteint de trisomie, qui est en institution ; sa deuxième fille Manon ; Camille, la plus jeune sœur de Gabriel et l'une des meilleures amies de sa mère quand elles avaient une vingtaine d'années ; Marie-Noëlle, la collaboratrice de Georges, amie de longue date de la famille, mais aussi grande sœur de Gabriel (et donc peut-être de Camille).

Les entretiens sont peut-être la source qui compte le plus pour elle, justement parce que c'est un « matériau vivant ». L'enquête permet de mettre au jour toute l'organisation culturelle, affective, psychologique d'un clan familial déterminé par les mêmes racines. Justine voudrait que le roman se termine bien comme s'il pouvait déterminer le destin de toute une famille :

« Et puis ces mots de Justine, alors que je la raccompagnais au métro à la fin de l'après-midi qu'elle venait de passer chez moi pour me parler de Lucile :

— Tu le termineras sur une note positive, ton roman, parce que tu comprends, on vient tous de là.

À une amie avec laquelle je déjeunais, alors que je terminais ces retranscriptions, toujours à l'arrêt dans l'écriture, je m'entendis expliquer : ma mère est morte mais je manipule un matériau vivant. » (Vig., p. 41)

Chez Annie Ernaux, la conscience de manier un « matériau vivant » est omniprésente mais avec une peur accrue qu'il ne s'efface, comme un ethnologue s'inquiéterait d'un peuple en voie d'extinction. La mère incarne un monde social perdu. En effet, parmi les référents au réel qu'elle multiplie, les plus nombreux sont les locutions maternelles, par exemple : « elle ne sortait plus "en cheveux". Elle a commencé de se demander avant d'acheter une robe si celle-ci avait "du chic". L'espoir, puis la certitude de ne plus "faire campagne" » (Ern., p. 568). Contrairement à la photographie, le langage maternel est ce qui survit en elle, la marque d'un réel continu et partagé.

⁴⁰ Roland BARTHES, *La Chambre claire* (1980), in E. Marty (dir.), *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 863.

Dans *Le Chagrin*, Lionel Duroy met en abyme ce travail anthropologique lorsque, enfant, il découvre dans des malles les affaires personnelles de son grand-père paternel décédé. Dans une immense excitation, il exhume des objets, des photographies, des écrits qui lui apprennent qu'il est un héros de la bataille de Verdun, alors que sa mère l'avait toujours dénigré. En écrivant la scène de fouille, l'auteur rejoue ce souvenir anthropologique. Il qualifie lui-même sa recherche de « travail d'anthropologue » :

« La découverte de la citation du 8 octobre 1916, résumant sa bravoure devant Verdun (...) nous fige dans un silence plein de silence à l'égard de notre mère. C'est donc cet homme, ce héros, qu'elle ose traiter de "pauvre raté", de "traîne-sabre"... Nous sommes ulcérés, et sans doute tenons-nous là ce que nous cherchions, sans en avoir tout à fait conscience, car dès lors notre travail d'anthropologue s'organise avec un peu plus d'intelligence. » (*Dur.*, p. 290)

Cette découverte anthropologique souligne que les figures maternelles jouent doublement le rôle d'un brouilleur de filiation. Premièrement, la grand-mère paternelle de Lionel Duroy dénigre l'héritage de son propre mari en répétant que les malles ne contiennent « rien d'intéressant » ou seulement des « vieilleries ». Ensuite, la mère de l'auteur, par ses insultes répétées, fait croire aux enfants que ce grand-père paternel n'était qu'un médiocre soldat, puisque « traîne-sabre » signifie qu'il combattait à cheval par opposition aux courageux fantassins. Or, l'auteur a toujours été affilié à sa famille paternelle par sa physionomie. Il a incorporé cette honte qui lui a été transmise dans un mélange de mythes et de non-dits. Ce travail anthropologique permet donc d'accéder à une vérité sur l'ascendance qui défait la honte et clarifie l'identité des descendants.

4. Une narration au-dessous de la littérature

Une telle propension à l'enquête impacte nécessairement la forme de l'écriture. Les récits de filiation se distinguent ainsi par une écriture qui aspire à la reconnaissance littéraire mais reste au-dessous de la littérature. En effet, leur style est généralement marqué par la brièveté, l'absence de figures de style, la précision et la pertinence des mots, ce que confirme Delphine de Vigan dans notre entretien :

« oui, de fait, j'accorde une très grande importance au langage, à la nécessité de parler, à la nécessité de nommer, de dire les choses. Dans mon travail d'écriture, l'une de mes préoccupations majeures est sans doute de trouver le mot juste, désigner très précisément la sensation, l'émotion, la situation. Je ne suis pas dans une recherche de prouesse syntaxique, ou métaphorique, mais plutôt dans une recherche d'acuité, de précision. »

De surcroît, Delphine de Vigan introduit les éléments d'enquête par des choix narratifs particuliers : ils sont généralement traités de façon isolée et successive, sont déconnectés des passages précédents et sont faiblement littérisés. Lorsqu'elle tente de faire la lumière sur le viol de Lucile par son père, les *preuves à charge* se succèdent en paragraphes isolés, sans coordination : elle révèle d'abord les accusations de Lucile en retranscrivant les textes plutôt qu'en les narrant. Elle y ajoute le témoignage de Justine, l'une des sœurs de Lucile, elle aussi harcelée sexuellement par son père. Elle

révèle ensuite le témoignage clé de Camille, que Georges parvient à violer par abus de pouvoir (se substitue au terme *viol* l'euphémisme « parvenir à ses fins »), et enfin le témoignage de sa propre sœur Manon qui a également fait l'expérience de l'ambiguïté sexuelle de son grand-père. Les témoignages se succèdent, au-dessous de la littérature, comme des témoins passant à la barre d'un procès.

Sur le plan discursif, l'usage que fait Annie Ernaux du langage n'est pas non plus commun : les mots qu'elle emploie renvoient à des objets du monde réel, mais surtout à leur référent dans le langage. Les souvenirs de sa mère ne sont pas tant des éléments du réel que des éléments du langage d'Annie Ernaux, seul matériau et héritage qu'elle partage encore avec sa mère. Ils font donc l'objet d'un usage métadiscursif.

Elle recourt aussi à des énumérations, séparées par un simple alinéa, sans majuscule en début de phrase. Cela participe d'un style d'écriture qui s'oppose à la narration, qui la fait passer d'écrivaine à collectionneuse d'« images », voire ethnologue. Sa mère ne se dit que dans l'accumulation, l'addition de souvenirs et non dans la synthèse :

« Images d'elle, entre quarante et quarante-six ans : un matin d'hiver, elle ose entrer dans la classe pour réclamer à la maîtresse qu'on retrouve l'écharpe de laine que j'ai oubliée dans les toilettes et qui a coûté cher (j'ai su longtemps le prix).

un été, au bord de la mer, elle pêche des moules à Veules-les-roses, avec une belle-sœur plus jeune. Sa robe, mauve à rayures noires, est relevée et nouée par-devant. Plusieurs fois, elles vont boire des apéritifs et manger des gâteaux dans un café installé dans un baraquement près de la plage, elles rient sans arrêt.

à l'église, elle chantait à pleine voix le cantique à la Vierge, *J'irai la voir, un jour, au ciel, au ciel*. Cela me donnait envie de pleurer et je la détestais.

elle avait des robes vives et un tailleur noir en « grain de poudre », elle lisait *Confidences* et *La Mode du jour*. Elle mettait ses serviettes avec du sang dans un coin du grenier, jusqu'au mardi de la lessive.

quand je la regardais trop, elle s'énervait, "tu veux m'acheter ?" (...) » (*Ern.*, p. 571-572)

Ainsi, pour atteindre le réel, les récits de filiation présentent une part importante d'enquête, qui repose sur la collecte de preuves qui réfèrent au réel, tantôt des traces matérielles comme la photographie, tantôt des vestiges immatériels comme les expressions du langage. À ce titre, c'est une littérature qui renie en partie sa littéarité, qui s'inscrit dans une forme de quête ethnologique et muséale, plaçant ainsi le récit de filiation « au-dessous de la littérature » selon Annie Ernaux :

« Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots. (C'est-à-dire que ni les photos, ni mes souvenirs, ni les témoignages de la famille ne peuvent me donner cette vérité.) Mais je souhaite rester, d'une certaine façon au-dessous de la littérature. » (*Ern.*, p. 560)

Cependant, la citation ci-dessus tirée d'*Une femme* laisse aussi entendre que les archives ne peuvent à elles seules « donner cette vérité », et que celles-ci s'équilibrent avec la fiction.

B. La fiction

Malgré leur caractère antithétique, enquête et fiction cohabitent dans le récit de filiation qui, comme nous l'expliquions dans l'introduction, naît avec le genre autofictionnel. Delphine de Vigan explique que l'enquête n'est jamais assez dans l'écriture. Elle n'est qu'une forme de terrain préparatoire dans lequel elle laisse « entrer la fiction », quitte à tout modeler par la suite. L'enquête montre seulement la face visible du réel, un *réel photographique* pourrions-nous dire, nécessaire pour fixer des contours. Selon elle, le roman a aussi le pouvoir « d'inventer par la fiction l'envers du décor ». L'envers du décor, ce sont les angles manqués, le hors-cadre et le photographe derrière l'appareil. Le sacrifice de ces éléments inscrit nécessairement le réel photographique dans le mythe. La fiction permet alors « d'approcher » la vérité, comme elle l'explique dans un entretien pour la publication de son roman *Les Enfants sont rois* :

« Le projet du roman c'était d'inventer par la fiction l'envers du décor, de tenter de m'en approcher, de l'imaginer. (...) Une fois que j'ai observé tout cela, que j'ai compris globalement comment cela pouvait fonctionner, mon propos c'est de faire entrer le roman, de faire entrer la fiction, parce que j'ai foi en la fiction dans sa capacité à dire l'essentiel et à imaginer ce qui peut se passer à l'intérieur de ces familles. (...) Au-delà de ce travail documentaire, il y a un moment donné où (...) il faut oublier tout ce que j'ai pu observer pour laisser entrer autre chose mais quelque chose qui, pour moi, approche une vérité presque plus profonde⁴¹. »

L'auteure revendique la singularité de *Rien ne s'oppose à la nuit* par rapport à ses fictions, c'est pourquoi cette citation ne s'y applique peut-être pas. Mais il n'en reste pas moins qu'elle recourt à la fiction, y compris dans ce roman personnel, pour combler les lacunes de l'enquête et qu'elle s'accroche à l'idée d'atteindre le réel par ce biais.

1. Une fiction involontaire

Ainsi, dans notre entretien, Delphine de Vigan évoque plutôt *Rien ne s'oppose à la nuit* comme une fiction involontaire. Motivée par un idéal de vérité, elle est une fiction dans le résultat :

« Autant *Rien ne s'oppose à la nuit* c'est un texte que je mets à part dans mon travail, parce que tout en expliquant toujours à quel point ça n'est que ma vision des choses, que ça ne peut pas être quelque chose d'objectif, néanmoins ce que j'ai cherché c'est à raconter une vérité, je n'ai pas fictionné volontairement. S'il y a de la fiction, elle est involontaire, c'est celle de la mémoire qui parfois, on le sait bien, fabrique à notre insu des faux souvenirs ou des souvenirs tronqués, et puis c'est celle de l'écriture parce que parfois aussi, ne serait-ce que quand je mets en scène des moments de l'enfance de ma mère, par définition je n'y étais pas, ils m'ont été racontés par d'autres, donc à travers la mémoire d'autres qui est déjà, elle aussi, une fabrique de fiction et moi en plus j'ai choisi parmi ces versions. Mais mon élan, mon intention, c'était vraiment de raconter, d'essayer de trouver une forme de vérité. Alors quand même assez vite je me suis rendu compte que ça n'allait pas être possible malheureusement mais qu'au fond ça n'empêchait pas d'essayer, d'être au plus près. »

⁴¹ Cf. note de bas de page n°35.

Selon elle, il y a donc deux niveaux de subjectivité, l'un propre à la mémoire puis l'autre à l'élaboration littéraire, qui agissent à l'insu même de celui qui écrit, puisque ce dernier est absolument authentique dans sa perception des événements. Dans notre entretien, elle illustre le caractère involontaire de cette fiction par l'exemple de sa cour d'école. Dans ses yeux d'enfant, la cour de son école primaire de Yerres dans l'Essonne est immense, tout comme les arbres et le préau qui la composent. Mais lorsqu'elle y revient avec un journaliste après la parution de *Rien ne s'oppose à la nuit*, elle est frappée par sa petitesse. Alors comment dire objectivement si sa cour d'école est petite ou grande ? C'est dans ce dilemme qu'elle situe la nécessaire subjectivité de l'écriture.

Sa prise de conscience que la fiction l'emporte sur l'enquête se mesure à la catégorisation éditoriale de l'ouvrage : *Rien ne s'oppose à la nuit*, de la même façon que *Le Chagrin*, est sous-titré « Roman » et non pas « Récit » comme d'autres récits de filiation tels que *La mère morte* de Blandine de Caunes. C'est un choix porteur de sens : l'auteure refuse par ce sous-titre inscrit sur la couverture de passer le pacte autobiographique avec le lecteur. Ce choix ne signifie pas qu'elle ne racontera pas des éléments vécus réellement. Il informe seulement sur son rapport au vrai : elle signifie par là sa croyance en une forme de vérité *approchée* dans la fiction, son incertitude à atteindre le vrai par la trace, et la nécessaire reconfiguration que suppose la mise en récit d'une vie, qui plus est d'une vie qui n'est pas la sienne mais qui n'est pas tout à fait extérieure à soi.

2. La fiction par la narration omnisciente

Ainsi, dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, l'auteure fait entrer la fiction dans le récit par une narration omnisciente, dans un chapitre qu'elle balise par l'inscription « PREMIÈRE PARTIE ». En vérité, le travail de fiction commence après l'incipit où l'auteure nous raconte la découverte de sa mère morte (p. 19), et se termine un peu avant la fin de la première partie, lorsqu'elle annonce sa propre naissance, qu'elle met à distance une dernière fois en objectivant sa propre personne sous l'appellation « une petite fille » : « Au début de mars, Lucile accoucha d'une petite fille dans une clinique de Boulogne » (p. 154). La fiction intervient donc pour narrer l'enfance et la jeunesse de Lucile, dans les périodes où l'auteure n'est pas encore née. Parce que la narratrice ne peut pas encore dire *je*, ne trouve pas sa place, ne peut pas raconter depuis son propre regard, elle pallie ce manque par la fiction.

Dans la fiction, la narratrice est omnisciente et connaît les émotions de Lucile. La première occurrence de cette narration omnisciente la montre enfant et déconnectée de ses frères et sœurs. Cette première scène fictionnelle est une scène d'observation, marquée par le champ lexical de la vue (« observait », « suivre », « voir ») et par une syntaxe traduisant le mouvement (« leur élan du sol à la pierre, de la pierre à l'arbre, de l'arbre au sol »). Cette imitation du réel traduit la tentative de la

narratrice de se convaincre elle-même, au seuil de l'écriture de cet impossible roman, qu'elle pourrait infiltrer le regard de sa mère :

« Depuis plus d'une heure Lucile observait ses frères, leur élan du sol à la pierre, de la pierre à l'arbre, de l'arbre au sol, dans un ballet discontinu qu'elle avait du mal à suivre, rassemblés maintenant autour de ce qu'elle avait deviné être un insecte mais qu'elle ne pouvait voir, aussitôt rejoints par leurs sœurs, fébriles et empressées, qui tentaient de se frayer une place au milieu du groupe. » (Vig., p. 19)

Delphine de Vigan a lu *Le Chagrin* de Lionel Duroy, paru une année avant *Rien ne s'oppose à la nuit*, puisqu'elle le mentionne à deux reprises. Lionel Duroy se livre bien plus qu'elle à ce travail d'entrée de la fiction dans le récit. Là où la photographie manque ou lorsque la mémoire fait défaut, la fiction lui paraît légitime, y compris dans le récit des années qui ont précédé sa naissance : « J'essaie de reconstituer ce premier dîner au cours duquel les Viala sont entrés dans notre vie, près de deux années avant ma naissance. Je n'ai aucune photo de l'événement, aucun témoignage » (Dur., p. 45). Il réécrit volontiers les dialogues et use de la focalisation interne chez plusieurs personnages. Mais dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, l'auteure confie la peur que, comme Lionel Duroy, elle soit rejetée des siens après avoir écrit sur eux : peut-être est-ce aussi une des raisons pour lesquelles la fiction y est moins avancée⁴².

En revanche, *Une femme* d'Annie Ernaux s'inscrit clairement dans la non-fiction, avec une forte prépondérance sociologique. C'est peut-être là une évolution du récit de filiation entre les années quatre-vingts et les années deux mille, ces dernières étant marquées par un recul de la sociologie et un engouement pour la fiction. Dans notre entretien, Delphine de Vigan estime voir un retour de la fiction, dont témoigne par exemple le phénomène des séries. Violaine Huisman ou encore Charles Juliet utilisent eux aussi la narration omnisciente dans leur récit de filiation maternelle respectif. À de rares exceptions, le récit de filiation fait donc place à la fiction, dans l'espoir paradoxal de dire le vrai.

II. Le deuil du réalisme littéraire

Cependant, ces outils du réel, l'enquête et la fiction, qui pouvaient paraître antithétiques, se révèlent incapables de dire le vrai. L'un produit une réalité photographique, l'autre une reconstitution arbitraire. Le récit de filiation est alors le roman d'un autre deuil que celui de la mère : celui du réalisme littéraire. C'est un deuil ancien, qui se révèle finalement fertile pour l'auteur, mais que le lecteur, qui lit à des fins d'identification, assimile avec peine.

⁴² Cf. « Un récit qui abîme les relations familiales », p. 77.

A. Un deuil ancien : Maupassant, Bourdieu et Lacan

Le deuil de la vérité qui occupe les écrivains contemporains est une inquiétude ancienne mais surtout pluridisciplinaire. Maupassant, Bourdieu, Lacan ou encore Barthes et, à travers eux, la littérature, la linguistique, la sociologie et la psychanalyse, sont autant de figures et de champs qui se sont attelés à déconstruire la théorie d'une vérité littéraire. Le récit de filiation maternelle accueille cet héritage.

1. Guy de Maupassant : le réalisme est un illusionnisme

Maupassant, le chef de file des Réalistes au XIX^e siècle, estime que le mouvement littéraire aurait dû s'appeler mouvement des Illusionnistes. Pour Maupassant, atteindre le réel dans la littérature est un mirage, mais l'écrivain ne doit pas renoncer à ce projet pour autant : tout son art consiste à donner l'illusion du réel, illusion presque plus saisissante que le réel lui-même. Il définit ainsi sa vision du réalisme dans la préface de *Pierre et Jean*. Pour lui, raconter tout serait impossible pour une raison d'abord quantitative, car le réel est une somme « d'incidents insignifiants » qui ne sauraient tenir dans un ouvrage. La deuxième raison est que l'écrivain écrit autour d'un sujet et qu'il doit donc éloigner de sa narration les événements « sans chaîne » et « illogiques », sans cause ni conséquence, qui composent la vie et ne servent pas son propos. La troisième raison est le relief des faits que produit l'écriture alors que la vie « laisse tout au même plan » : l'écrivain ménage « des transitions savantes et dissimulées » pour qu'il y ait des secondes qui durent plus longtemps et des heures écourtées. L'ultime raison avancée par Maupassant est qu'il y a « autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre » puisque nos sens, nos « organes, diversement impressionnés » perçoivent singulièrement les faits qui se déroulent. Ainsi Maupassant conclut :

« Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes⁴³. »

Maupassant note que l'écrivain réaliste s'attache à délaissier les « futilités », à ne garder que « l'essentiel », tout en maintenant une illusion de réel. Sur Babelio, une lectrice exprime justement la sensation que Delphine de Vigan n'a donné à voir que ce qui tenait de l'exceptionnel dans *Rien ne s'oppose à la nuit* :

« Cette famille attire le lecteur qui oublie par moments que Delphine parle de ses proches, elle est si romanesque avec ses personnages tous plus originaux les uns que les autres ! De plus, ils semblent dépourvus du quotidien aride qui compose les existences ordinaires. Il est écrit roman sur la page de couverture, et cette façon de combler les vides ressemble parfois à un aveu d'impuissance. »

⁴³ Guy DE MAUPASSANT, préface de *Pierre et Jean*, [Paul Ollendorff, 1888], Flammarion, Libro, 2011, p. 9-10.

2. Jacques Lacan : le réel est inaccessible par essence

Par ailleurs, à cette objection de Maupassant sur l'impossibilité de tout raconter s'ajoute le fait que le roman, qui plus est autobiographique, recèle une quête de sens et de causalité. Julian Barnes l'explique très simplement : « Les livres disent : elle fit ceci parce que. La vie dit : elle fit ceci. Les livres, c'est là où les choses vous sont expliquées ; la vie c'est là où les choses ne le sont pas. Je ne suis pas étonné que certains préfèrent les livres. Les livres donnent un sens à la vie⁴⁴. »

Or, pour le psychanalyste Jacques Lacan, la perpétuelle recherche de sens propre à tout discours, dont la littérature, est incompatible avec l'accès au réel. Au fil de ses séminaires consacrés à l'analyse du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire, qu'il considère comme les trois tiroirs de la réalité humaine, le réel est le registre qui prend progressivement le plus d'ampleur dans sa thèse.

Le réel n'est pas la réalité pour Lacan. Le réel est l'impensable, ce qui échappe au prisme de l'imaginaire et au prisme du symbolique, et donc à notre compréhension. La réalité, c'est le réel travesti sous la lunette du symbolique et de l'imaginaire, le réel passé dans le décodeur du langage et de la machine à signifier. Le réel est brut et brutal, infiniment présent à nous et infiniment absent de notre compréhension – il fait écho en ce sens à *la part manquante* de Georges Bataille. Le réel nous est rendu accessible au prix d'une déformation qui le corrompt. Cette corruption est la réalité, qui n'est que la représentation du monde extérieur.

Dans le prolongement du travail des linguistes comme Ferdinand de Saussure, la réalité est pour Lacan une création de l'humain, d'un *parlêtre* qui associe signifiants et signifiés pour créer du sens. Si le réel est ce qui échappe par définition à l'élaboration humaine, à la symbolisation et à l'imaginaire, le réalisme littéraire est évidemment impossible. Jacques Lacan le sanctionne dans l'un de ses séminaires :

« C'est dans une perspective de perpétuel glissement du sens que tout discours qui vise à aborder la réalité, est forcé de se tenir. C'est ce qui fait son mérite, et ce qui fait aussi qu'il n'y a pas de réalisme littéraire⁴⁵. »

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Jacques Lacan occupe une place importante dans les délires de Lucile. Sans que l'on puisse déterminer la part de réalité dans son discours, elle raconte le consulter comme psychanalyste et s'être battue avec lui (p. 241). Mais son évocation vise surtout à raconter une époque que sa pensée et son personnage traversaient.

⁴⁴ Julian BARNES, *Le perroquet de Flaubert*, Paris, Stock, 1986, p. 206.

⁴⁵ Jacques LACAN, *Le Séminaire, livre V, La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1998, p. 78.

3. Pierre Bourdieu : l'autobiographie et « le postulat du sens de l'existence racontée »

L'impossibilité du réalisme littéraire est enfin soulignée par Pierre Bourdieu dans le champ particulier des écritures de soi. S'il étudie ce domaine éloigné du sien, c'est parce que le sociologue constate que ses confrères ont tendance, dans le champ sociologique, à percevoir l'existence sous le prisme de la littérature qui laisse croire à la possibilité d'une « histoire de vie ». Il constate par exemple que ses collègues utilisent les termes *chemin*, *carrière*, *voyage* ou encore *cursus*. Selon Bourdieu, toute écriture biographique, y compris autobiographique, est mue par un désir de mise en cohérence et repose sur le mirage d'une vie conçue comme « un tout, un ensemble cohérent et orienté, qui peut et doit être appréhendé comme expression unitaire d'une intention subjective et objective ».

L'autobiographe est tenu par ce qu'il appelle « le postulat du sens de l'existence racontée », théorie qui le pousse à décrire l'existence comme mue par une orientation, par un besoin de donner du sens aux événements et d'induire une logique dans leur succession, afin que s'en dégage une identité stable, signifiante et totalisante :

« On est sans doute en droit de supposer que le récit autobiographique s'inspire toujours, au moins pour une part, du souci de donner sens, de rendre raison, de dégager une logique à la fois rétrospective et prospective, une consistance et une constance, en établissant des relations intelligibles, comme celle de l'effet à la cause efficiente ou finale, entre les états successifs, ainsi constitués en *étapes* d'un développement nécessaire⁴⁶. »

Finalement, dans le champ des sciences sociales, la défiance envers la littérature et sa capacité à dire le réel est tenace. Elle est peut-être même encore plus forte à l'égard de la littérature autobiographique qui laisse croire, par son pacte de vérité, qu'elle pourra refléter davantage le réel qu'un roman de science-fiction, alors que comme tout discours, elle est un énoncé imbriqué dans son propre système sémiotique, son propre système de signes, sa propre langue, et qu'elle ne peut donc être qu'autoréférentielle.

Le sociologue Gérard Mauger saisit très bien cette défiance des sociologues, défiance issue de la linguistique, à l'égard de l'autobiographie (même s'il estime que la sociologie peut utiliser la littérature autobiographique comme matériau d'étude, puisque le texte littéraire appartient au réel) :

« L'autobiographie, de ce point de vue, est le produit et l'objet d'une double illusion. "Illusion référentielle" de toute littérature qui, dans le cas présent, "consiste à croire, comme le dit Sartre, qu'une vie vécue peut ressembler à une vie racontée". Illusion redoublée ici de la croyance en l'existence d'un "moi", d'un "sujet" à décrire, conjointement récusée au début des années soixante par la linguistique et la psychanalyse, Lacan, Derrida, Foucault et "le nouveau roman". Le personnage n'est ni reflet ni copie mais illusion⁴⁷. »

⁴⁶ Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1986, p. 69.

⁴⁷ Gérard MAUGER, *op. cit.*, p. 34.

Finalement, dans le roman autobiographique, l'illusion d'unité est redoublée par rapport au roman fictif : l'écrivain recherche l'unité du roman lui-même, mais intratextuellement il recherche aussi l'unité du sujet. Ce sujet, il pense qu'il s'agit de lui-même. Or l'écrivain appartient au réel, alors que le personnage appartient au discours.

Ainsi, le roman, comme discours produisant sa propre langue, sa propre sémiotique et donc son propre système référentiel, est pour Maupassant, Bourdieu ou encore Lacan, un lieu autoréférentiel qui ne peut dire le réel. Lorsqu'*a fortiori* il est autobiographique, le roman se pare d'un désir d'unification et de sens qui, censé le rapprocher du réel, l'en éloigne plus encore. Les auteurs de récits de filiation contemporains écrivent donc avec, dans leur ombre, les sciences sociales qui ont fait le deuil du réalisme littéraire tout au long du XX^e siècle.

B. Un deuil créateur : une écriture métatextuelle hybride

Ainsi, le deuil du réalisme littéraire, qui inquiétait déjà les Réalistes du XIX^e siècle, continue de marquer l'écriture contemporaine sous une forme plus assumée.

1. L'hybridité du récit de filiation comme réponse à l'ère du soupçon

Pour l'écrivain contemporain, il n'est plus question de faire illusion, mais bien de faire place à la méconnaissance du réel et au soupçon. C'est tout le propos de Dominique Viart dans sa théorisation du récit de filiation en 1999. Selon lui, depuis le début des années quatre-vingts, la littérature, qui était dominée jusque-là par le structuralisme du Nouveau Roman, assignant au silence l'expression du sujet et du réel, connaît d'importants bouleversements.

Toutefois, il n'est pas question de faire rupture avec cette littérature de recherche qui ne fait plus place à l'intrigue. La littérature contemporaine prend acte du discrédit jeté sur la littérature moderne et sur le discours en général. Le récit de filiation entend les critiques structuralistes et en fait précisément son terreau. Hiroshima et la Shoah sont pour Dominique Viart des fractures qui invalident si profondément les idéologies du progrès de l'époque moderne que le champ littéraire subit l'onde de choc de cette désillusion. Comment dorénavant faire du sujet le centre de l'écriture ? Comment écrire des histoires sans la boussole « du sens mélioratif de l'Histoire » ? Comment décemment produire une fiction en plein deuil de la foi envers le discours ? Le Nouveau Roman se désintéresse alors du sujet et du réel pour la structure : la littérature s'examine, en pénitence.

Le récit de filiation contemporain exprime son désarroi d'être désincarné et signe le retour du sujet et du réel. Mais puisque le discours n'est plus digne de confiance, c'est précisément ce désarroi du sujet face à la vérité et à son identité qu'il mettra en scène : l'auteur, « loin de se placer au-delà du

soupçon, s'installe au contraire dans le soupçon et parle depuis ce point étonnant où il est si déséquilibrant de se tenir⁴⁸. »

On pourrait alors opposer au récit de filiation l'argument selon lequel il produit malgré tout un discours. Mais le récit de filiation n'est pas tant un discours qu'un « affolement du discursif sans discours véritable, où le discours n'est donné finalement que dans une exhibition critique qui en défait les avancées. » Si les mouvements littéraires sont souvent présentés comme des enchaînements de ruptures et de contreréactions, la littérature de filiation avance bien au contraire sur le modèle de la transmission : elle préserve du structuralisme la suspicion et l'aspect métadiscursif, et renoue avec l'incarnation du sujet de la littérature moderne.

Le deuil du réalisme littéraire est donc fécond pour la littérature contemporaine. Selon Annick Louis, elle est marquée par une propension au récit hybride, dont le récit de filiation fait partie. Le récit hybride contemporain se distingue par des mélanges de genres irrésolubles – fiction et non-fiction, biographie et autobiographie, autofiction et autobiographie. Selon elle, l'absence de résolution du conflit générique est la caractéristique même du récit hybride⁴⁹.

Parmi les récits de filiation qui traduisent le mieux ce phénomène, il faut sans doute évoquer *Enfance* de Nathalie Sarraute. En 1956, elle avait pourtant écrit *L'Ère du soupçon*, essai dans lequel elle critiquait le roman moderne pour la méconnaissance de sa propre inauthenticité, parce que le langage cache des sous-langages, des non-dits et donc des illusions. Elle est en tête de file du mouvement du Nouveau Roman, mais elle écrit pourtant ce récit de filiation qui signe le retour du sujet en 1983. Mais il n'y a pas de rupture : *Enfance* est la mise en œuvre de la théorie d'une littérature du soupçon. Nathalie Sarraute met en place un dialogue avec un double d'elle-même qui vient sans cesse relever ses égarements, ses non-dits et interroger l'exactitude de ses propos. C'est le cas par exemple lorsque Nathalie tente d'expliquer le rejet de sa belle-mère Véra alors que sa mère, restée en Russie, l'abandonne progressivement :

« "Ce n'est pas ta maison"... On a peine à le croire, et pourtant c'est ce qu'un jour Véra m'a dit. Quand je lui ai demandé si nous allions bientôt rentrer à la maison, elle m'a dit : "Ce n'est pas ta maison."

- Tout à fait ce que la méchante marâtre aurait pu répondre à la pauvre Cendrillon. C'est ce qui t'a fait hésiter...
- En effet, je craignais qu'en revivant cela, je ne me laisse pousser à faire de Véra et de moi des personnages de contes de fées...

⁴⁸ Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines n°2*, « États du roman contemporain », Paris-Caen, Éditions des lettres modernes Minard, 1999.

⁴⁹ Annick LOUIS, maîtresse de conférences à l'Université de Besançon et au CRAL, *L'objet littéraire : savoirs, pratiques, et fonctionnement communautaire. Les séductions de l'enquête : l'axe fiction/non fiction dans la littérature contemporaine. Les narrateurs des récits qui brouillent les frontières entre fiction et non fiction sont-ils fiables ?*, séminaire dispensé à l'EHESS le 13 avril 2021.

- Il faut dire que Véra, par moments, quand on s'efforce de l'évoquer, donne le sentiment de décoller du réel, de s'envoler dans la fiction...
- Mais ne pourrait-on pas, cette fois, pour se maintenir dans la réalité, essayer d'imaginer que ces paroles, elle les a prononcées parce qu'il restait entendu que ma mère allait me reprendre, qu'il ne fallait pas trop m'habituer à me sentir chez moi dans une maison que je devrais bientôt quitter... elle voulait m'éviter un nouveau déchirement...
- Admettons-le... Et admettons aussi qu'elle commençait peut-être à craindre que tu ne restes ici... c'était pour cette jeune femme une lourde charge... tout à fait imprévue (...) » (Sar., p. 130-131)

Rien ne s'oppose à la nuit s'inscrit pleinement dans cette écriture du soupçon et de l'hybridité. L'hybridité entre l'enquête et la fiction est l'outil de la littérature contemporaine pour atteindre le réel – comme nous l'avons vu dans la première partie – en même temps qu'elle est l'aveu de son échec. À propos de *Rien ne s'oppose à la nuit*, Clotilde Leguil explique ainsi que le premier deuil que doit affronter l'auteure est l'impossible reconstitution de la réalité :

« La réalité ne peut jamais être rejointe qu'asymptotiquement par le langage. Même réaliste, la littérature n'est que métonymie, jamais représentation de la réalité. L'écriture ne sera pas un précipité de la réalité. Elle ne délivrera pas la vérité dernière du drame. Tenter de retrouver ce qui s'est vraiment passé est une impasse. Ni réalité, ni vérité. "Je me suis trompée de couleurs, de décor, j'ai tout mélangé, confondu le rouge et le noir et perdu le fil en route." C'est le premier deuil que fera la narratrice⁵⁰. »

Dans cette citation que fait Clotilde Leguil de la page 155 de *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan dit qu'elle a « confondu le rouge et le noir », et il est difficile d'ignorer l'allusion désabusée à Stendhal, grand représentant du réalisme psychologique et du roman autobiographique moderne avec *Vie de Henry Brulard*. Si Delphine de Vigan confond le rouge et le noir, elle faillit donc au dessein de faire de son roman « un miroir que l'on promène le long d'un grand chemin ».

2. La métatextualité comme expression du doute

En effet, Dominique Viart note que les récits de filiation ont pleine conscience de leur aspect défaillant, déformant et incertain. L'écriture de ces récits a pour point commun d'afficher « dans le corps même du texte les hésitations de forme comme de contenu qui l'envahissent⁵¹. » Selon lui, le récit de filiation ne se conçoit pas comme une narration pleine et assurée. Il se définit au contraire comme une « tentative de restitution », expression qu'il emprunte à Claude Simon, dans le sous-titre de son roman *Le Vent*, récit de filiation où le protagoniste reçoit l'héritage d'un père qu'il n'a jamais connu.

Cette expression, *tentative de restitution*, fait écho à celle de *recherche* qu'emploie Delphine de Vigan dans notre entretien. Elle explique avoir dû justifier auprès de certains lecteurs le sous-titre

⁵⁰ Clotilde LEGUIL, « Delphine de Vigan : un réel, couleur noire », *L'École de la Cause freudienne*, 2014, p. 50.

⁵¹ Dominique VIART (dir.), *op. cit.*, p. 116.

roman sur sa couverture : « On m'a beaucoup interrogée sur ce point. J'ai souvent expliqué qu'il ne s'agissait pas de la vérité, mais de *ma* vérité. Et d'une recherche avant tout. » La tentative, la recherche est bien ce qui meut l'auteur de récits de filiation et c'est pourquoi il s'accompagne nécessairement d'un métadiscours sur l'écriture elle-même.

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, la fiction à laquelle se livre l'auteure des pages 19 à 154 est ponctuée de quatre retours au temps de l'énonciation. Ces quatre coupures métatextuelles sont des moments de doute, qui interviennent après une tentative de fictionnalisation. Elles sont des sortes de sursauts de lucidité, comme si l'auteure, après s'être donné corps et âme dans la narration d'un événement de l'enfance de Lucile, se tournait vers le lecteur pour lui confesser l'escroquerie.

Dans ces quatre passages métatextuels, la narratrice voit peu à peu son projet d'écriture se solder en échec. Dans la première introspection des pages 39-44, elle vient de narrer la mort d'Antonin, le frère de Lucile, et elle sanctionne son écriture, découragée : « Cela ne fonctionnait pas, ce n'était pas ça, cela n'avait rien à voir avec ce que je voulais, imaginais, j'avais perdu l'élan. » (p. 39). Elle est certaine que la tâche est « insurmontable » parce qu'elle n'a pas seulement la responsabilité d'une morte, mais d'un « matériau vivant » (p. 41), puisque le passé continue de vivre dans la famille, en héritage. Or, par l'écriture, elle n'accède pas au vrai mais au « vraisemblable ».

En effet, pour raconter la mort d'Antonin, elle a entendu les différents témoignages et aucun ne coïncide parfaitement, elle a donc dû choisir, se plaçant dans la position d'une narratrice omnipotente. La fiction entre par effraction et lui laisse un goût amer. Elle condamne alors son projet d'écriture par des questions mi délibératives mi rhétoriques, en tout cas accusatrices, renforcées par l'anaphore en « Que » et un italique railleur (« *petit marché* ») :

« Qu'avais-je imaginé ? Que je pouvais raconter l'enfance de Lucile à travers une narration objective, omnisciente et toute-puissante ? Qu'il me suffisait de puiser dans le matériau qui m'avait été confié et faire mon choix, autant dire mon *petit marché* ? Mais de quel droit ?

Sans doute avais-je espéré que, de cette étrange matière, se dégagerait une vérité. Mais la vérité n'existait pas. Je n'avais que des morceaux épars et le fait même de les ordonner constituait déjà une fiction. Quoi que j'écrive, je serais dans la fable. Comment avais-je pu imaginer, un seul instant, pouvoir rendre compte de la vie de Lucile ? Que cherchais-je au fond si ce n'était approcher la douleur de ma mère, en explorer le contour, les replis secrets, l'ombre portée ? » (*Vig.*, p. 42)

Nous disions dans l'introduction l'influence qu'avait eue l'autofiction dans le récit de filiation. Nous voyons ici que la tentation de combler les lacunes par la vérité alternative de la fiction est perçue péjorativement par Delphine de Vigan comme un « *petit marché* ». Le récit de filiation se construit dans les pas de l'autofiction, mais elle devient peu à peu une impasse face à l'obsession du vrai et au besoin de comprendre l'héritage tout en faisant le deuil du réel.

Le retour au temps de l'énonciation permet donc à l'auteure de livrer les autres versions de la mort d'Antonin et d'accéder à la seule vérité atteignable : celle de ne rien savoir. C'est ici qu'elle définit son projet d'écriture tel qu'il existera réellement. L'écriture apparaît comme une nécessité, ce dont témoigne la modalité impérative (« il fallait que j'écrive »)⁵². Mais surtout, le caractère vain du projet devient l'essence du récit de filiation. Il n'est plus en premier lieu une biographie de la mère, il est avant tout « le récit de cette quête », ce qui fait de lui un genre surtout métatextuel :

« Un matin je me suis levée et j'ai pensé qu'il fallait que j'écrive, dussé-je m'attacher à ma chaise, et que je continue de chercher, même dans la certitude de ne jamais trouver de réponse. Le livre, peut-être, ne serait rien d'autre que ça, le récit de cette quête, contiendrait en lui-même sa propre genèse, ses errances narratives, ses tentatives inachevées. Mais il serait cet élan, de moi vers elle, hésitant et inabouti. » (*Vig.*, p. 44)

Dans le deuxième retour métatextuel des pages 77-82, après qu'elle a raconté les années passées par la famille Poirier dans « la rue de Maubeuge », elle souligne à nouveau que l'échec est l'essence de son projet. Elle affirme combien est « vaine » sa quête d'une « cause objective » à la souffrance de sa mère, d'un « moment précis où le noyau de sa personne eût été entamé d'une manière définitive et irréparable » (p. 78). La littérature demande des jalons (un premier mot, un incipit, un nœud, une première péripétie, un ordre et une linéarité) qui ne reflètent par le réel.

Le dernier retour métatextuel de la première partie du roman, aux pages 138-139, fait une fois pour toutes le deuil du projet d'écriture d'origine. Ce passage succède au récit de la vie de la famille Poirier après son déménagement à Versailles, notamment après la mort de Jean-Marc, l'enfant maltraité qui avait été adopté. Comme pour la mort d'Antonin dans le premier retour métatextuel, l'auteure constate qu'il est difficile de reconstituer la vérité : les témoignages autour de la mort de Jean-Marc ne reflètent qu'une vérité relative. Pour préserver les enfants, Liane et Georges ont d'abord expliqué que son asphyxie par un sac plastique avait été causée par l'habitude qu'avait Jean-Marc, en tant qu'enfant battu, « de se protéger la tête au moment de s'endormir » (p. 137), or ce mensonge, dit « d'une voix posée », a ancré en Lucile l'idée que cette « mort étrange » était un suicide (p. 142).

L'explication la plus proche du réel est transmise au lecteur par l'emploi de noms scientifiques, qui agissent comme des garants du réel : « J'ai appris beaucoup plus tard par Violette que Jean-Marc était mort d'hypoxiphilie, appelée également asphyxie autoérotique » (p. 141). Pourtant, même cette cause exacte ne laisse pas à l'auteure le sentiment de narrer la vérité : elle n'est pas seulement dans les événements mais aussi dans leur perception, dans leur manière de se déposer chez les autres et notamment chez sa mère. Ce qui l'intéresse est « comment ces événements se sont inscrits en elle » (p. 143).

⁵² Cette idée correspond à une vision romantique de l'écrivain appelé à son devoir, chez qui l'écriture s'impose dans un sens quasi religieux, comme une révélation, ce que renforce la syntaxe de ces deux propositions étonnamment coordonnées : « un matin je me suis levée et j'ai pensé qu'il fallait que j'écrive ».

L'auteure ne peut alors que rejeter la narration omnisciente qu'elle avait imaginée, reniement qu'elle souligne par un champ lexical de la toute-puissance qui la discrédite : « aucun mal », « aucun scrupule », « maître », « capable », « maîtrisée », « assurée », « mener », « manipuler », « à ma guise ». Le deuil du réalisme par la fiction est également souligné par de multiples verbes de croyance à l'imparfait : « je pensais », « j'imaginai », « je croyais », « j'espérais », refrain soudainement brisé par un retour à la ligne, la locution conjonctive anaphorique « au lieu de quoi » et le retour au présent. Enfin, la métaphore filée entre son métier d'écrivain et deux métiers qui manient et manipulent un matériau périssable jusqu'à lui donner une forme tout autre, la boulangère et le boucher, achève de donner une connotation péjorative à son projet :

« Au commencement, lorsque j'ai fini par accepter l'idée d'écrire ce livre, après une longue et silencieuse négociation avec moi-même, je pensais que je n'aurais aucun mal à y introduire de la fiction, ni aucun scrupule à combler les manques. Je veux dire, en quelque sorte, que je pensais rester maître à bord. J'imaginai être capable de construire une histoire, fluide et maîtrisée, ou tout au moins un texte qui s'élaborerait dans une forme assurée et constante et prendrait sens à mesure qu'il progresserait. Je croyais pouvoir inventer, donner un souffle, une direction, créer de la tension, mener l'affaire d'un bout à l'autre sans ligne de faille ni point de rupture. J'espérais pouvoir manipuler le matériau à ma guise, et c'est l'image un peu classique d'une pâte qui me vient, une pâte à tarte comme Liane m'avait appris à les faire quand j'étais enfant, brisée ou feuilletée, que j'aurais fabriquée entre mes mains à partir d'ingrédients épars avant de la faire rouler sous ma paume, de l'aplatir avec force, voire de la projeter vers le plafond pour observer de quelle manière elle s'y collerait.

Au lieu de quoi je ne peux toucher à rien. Au lieu de quoi il me semble que je reste des heures les mains en l'air, les manches remontées jusqu'aux coudes, ficelée dans un horrible tablier de bouchère, terrorisée à l'idée de trahir l'histoire, de me tromper dans les dates, les lieux, les âges, au lieu de quoi je crains d'échouer dans la construction du récit telle que je l'avais envisagée. » (Vig., p. 138)

L'usage du métadiscours pour exprimer le doute est commun aux auteurs de récits de filiation contemporains. Lionel Duroy en use à de nombreuses reprises dans *Le Chagrin*. Parfois, il en use par conscience d'avoir projeté un regard d'enfant sur un événement du passé. C'est le cas lorsqu'il se rappelle le regard porté par le valeureux commandant Henri Viala sur son père, petit représentant de commerce :

« Puis les premiers mots échangés le confortent dans sa première impression. J'allais écrire dans sa mauvaise impression, mais non, c'est idiot, ce serait lui prêter les sentiments que je lisais, enfant, dans les regards de nos adversaires, or le commandant se refuse à condamner qui que ce soit » (Dur., p. 47)

D'autres fois, c'est parce qu'il n'a même pas connaissance ou souvenir de ce qu'il narre, par exemple lorsqu'il raconte le choléra qui a failli emporter son frère Frédéric. On voit comme l'auteur est mû par la volonté de photographier le réel, le réel comme enchaînement immuable de mots et de faits, mais aussi par celle de capter une vérité *sentie* alors même qu'il n'a aucune mémoire de cet épisode durant lequel il venait de naître. Cette contradiction l'oblige à donner à voir ses défaillances en questionnant l'emploi des mots :

« Je n'ai pas les mots exacts, maman ne nous a jamais rapporté précisément comment les choses ont été exprimées, puis se sont enchaînées, j'essaie seulement de traduire ici le petit haussement d'épaules qu'elle avait, l'air de dire "Les salauds, comment ont-ils pu ?" à l'instant de raconter qu'à l'hôpital on lui avait laissé entendre que son enfant allait mourir, était *en train* de mourir. Ont-ils dit "mourir" ? » (*Dur.*, p. 58)

Enfin, les retours métatextuels lui servent à mettre en relief des cas d'amnésie traumatique, où sa mémoire a vraisemblablement supprimé des souvenirs entiers ou des conclusions de souvenirs pourtant très déterminants pour la suite. Il se rappelle par exemple avec force détails son exclusion de l'école pour défaut de paiement et la terreur d'imaginer la réaction de sa mère en arrivant chez lui accompagné du surveillant. Mais au moment de raconter la réaction maternelle, c'est le trou noir. Le caractère bancal de la restitution transparait à travers la répétition de *sans doute* :

« Mais ensuite, je ne sais plus. Pourquoi ma mémoire a-t-elle si fidèlement conservé la scène de la crise de nerfs avec la friteuse, et complètement effacé celle-ci ? Pourquoi ? J'aimerais tellement pouvoir me souvenir de tout. Sans doute maman est-elle prise de sanglots en découvrant la lettre de l'économiste, et sans doute se met-elle à taper du pied en grondant « Le salaud ! Le salaud » à l'adresse de notre père (comme je l'ai vue tant de fois faire), et sans doute le surveillant en profite-t-il pour s'éclipser discrètement. Je ne sais pas. » (*Dur.*, p. 190)

Delphine de Vigan, qui vient de lire *Le Chagrin* quand elle écrit *Rien ne s'oppose à la nuit*, se heurte sans doute à l'exercice auquel s'est livré Lionel Duroy. Contrairement à lui, après la tentative de fiction de la première partie, elle ne tente plus d'imaginer des dialogues ou de reconstituer des événements comme lui continue à le faire jusqu'à la fin du récit. Mais l'emploi de la première personne, pour ne parler que de son point de vue subjectif, ne la tranquillise pas plus :

« Dès lors que Lucile est devenue mère, c'est-à-dire dès lors que je suis apparue dans la vie de Lucile, j'ai abandonné toute tentative de récit objectif à la troisième personne. Sans doute m'a-t-il semblé que le *je* pouvait s'intégrer dans le récit lui-même, tenter de l'assumer. C'est un leurre, bien entendu. Qu'ai-je vu du haut de mes six mois, de mes quatre ans, de mes dix ans (et même de mes quarante) ? Rien. » (*Vig.*, p. 251)

Ainsi, à des degrés divers, ces *recherches* de vérité, ces *tentatives de restitution* que sont les récits de filiation « interrogent l'écriture en même temps qu'elles entreprennent de la tenir⁵³ ». Elles occupent cette position instable, sur le fil, qui consiste à déconstruire pour construire, à écrire pour s'accuser et à s'accuser pour continuer à écrire.

3. L'achèvement du deuil dans la redéfinition du projet littéraire

Finalement, le deuil du réalisme littéraire oblige l'auteur de récits de filiation à redéfinir son projet. En effet, Dominique Viart parle lui-même de *deuil* lorsqu'il explique que le récit de filiation est au fond « une écriture critique qui, interrogeant l'être et le monde, s'interroge elle-même, interroge en elle-même ce qui la sépare de son projet et fait son deuil de toute saisie immédiate des choses⁵⁴ ». Le

⁵³ Dominique VIART, *op. cit.*, p. 116

⁵⁴ Dominique VIART, *op. cit.*, p. 136.

récit de filiation contemporain se distingue donc par l'accueil de la *falsification*, une capacité de l'écriture à évoluer à travers une remise en question critique permanente et assumée.

Pour Delphine de Vigan, le récit de filiation sera le projet de l'inconciliable : un parfait mélange entre une recherche de « vérité » et une « fiction », une « fable ». L'un et l'autre, antithétiques, s'équilibrent pourtant : la fiction permet de fabriquer un réel, de combler l'infinie vacance de la vérité ; la quête de vérité, qui se maintient malgré tout, examine, met en doute, accable et sanctionne la fiction en contrepartie :

« Incapable de m'affranchir tout à fait du réel, je produis une fiction involontaire, je cherche l'angle qui me permettra de m'approcher encore, plus près, toujours plus près, je cherche un espace qui ne serait ni la vérité ni la fable, mais les deux à la fois. » (Vig., p. 139)

Après le renoncement du projet de fiction omnisciente, lorsque le personnage de Delphine apparaît dans la vie de sa mère, l'écriture reste marquée par une esthétique du deuil. Cette esthétique concerne bien moins la mort de la mère que la mort du réel. L'anaphore au conditionnel marque ici le regret de ce réel indicible :

« J'aurais voulu donner à lire ma famille dans ce qu'elle avait de plus joyeux, cette vitalité bruyante et excessive qui l'animait, cette manière puissante de lutter contre le drame. J'aurais voulu donner à lire les multiples étés que Liane et Georges ont passés avec leurs enfants sur les plages du sud (...) » (Vig., p. 155)

Dans le deuil de « l'impossible vérité », le refus de s'abandonner à la fiction la met à rude épreuve. La fiction est un mirage salvateur auquel elle voudrait céder. Mais derrière la louange pointe la conscience qu'il s'agit d'une chimère, ce que l'on perçoit aux accumulations et aux superlatifs ironiques :

« Parfois je rêve que je reviens à la fiction, je me roule dedans, j'invente, j'élucubre, j'imagine, j'opte pour le plus romanesque, le moins vraisemblable, j'ajoute quelques péripéties, m'offre des digressions, je suis mes chemins de traverse, je m'affranchis du passé et de son impossible vérité. » (Vig., p. 189)

Ainsi, confronté au deuil du réalisme littéraire, l'auteur de récits de filiation ne peut se raccrocher au réel que par l'usage d'une narration réflexive : dire le réel ne peut aboutir que s'il fait aussi le récit de son écriture. Dire qu'il sait qu'il ne sait pas devient le seul *vrai* à atteindre. L'auteur achève donc son deuil du réalisme littéraire par la redéfinition de son projet : le récit de filiation ne sera rien d'autre qu'une recherche de vérité, *recherche* devenant le terme clé plus que celui de *vérité*. L'auteur de récits de filiation poursuit sa quête de fixer le réel, mais un réel qu'il sait maintenant vain et vacillant.

III. Fixer le réel vacillant

Fixer le réel vacillant est donc le projet littéraire que se donnent les auteurs de récits de filiation maternelle. En plongée dans leur ascendance, ils tentent de rendre compte d'une intimité qui peine à faire jour et à laquelle s'identifie le lecteur. En racontant la mère, ils reconstituent l'histoire de leur famille et de leur époque, témoignant d'un besoin d'extimité dans l'intimité. Au cœur de ce tableau, la mère, figure mystérieuse et indicible, est crayonnée dans un jeu d'ombre et de lumière.

A. Une lecture d'identification à l'ère du soupçon

1. Une lecture d'évasion universelle

Le récit de filiation est un genre qui suscite un immense intérêt auprès des lecteurs. Dans notre entretien, Delphine de Vigan explique avoir été la première surprise par le succès de *Rien ne s'oppose à la nuit*, sans commune mesure avec ses romans précédents. Elle pensait précisément que l'aspect autobiographique désintéresserait ses lecteurs, habitués à son travail de fiction, comme elle l'explique dans notre entretien :

« En ce qui concerne *Rien ne s'oppose à la nuit*, je ne l'ai pas vu venir. Je me disais "c'est pas possible", c'est comme si on avait prévenu les gens quinze jours plus tôt en leur disant "attention, elle va sortir un livre qui parle de ça" et c'est une bombe. C'était très étrange. D'abord parce que j'étais persuadée au contraire que le livre serait plus confidentiel que mes précédents qui était des romans plus sociaux, en tout cas reçus comme tels. J'avais écrit jusque-là *No et moi*, *Les heures souterraines*, deux livres qui avaient rencontré un certain succès, qui m'avaient donné accès à un lectorat plus large. À l'époque, les journalistes disaient "enfin un artiste qui ne parle pas de son père, sa mère... et qui raconte quelque chose de la société et du monde". (...) Je pensais que cette histoire familiale n'intéresserait pas grand monde, rendrait le livre plus confidentiel. J'ai été très surprise par l'engouement qui est venu très, très vite. »

Ce succès s'explique peut-être par le fait que, comme l'auteur de récits de filiation, le lecteur poursuit une quête du vrai qui s'épanouit dans les récits de l'intime, lui qui est constamment mû par un besoin d'identification dans sa lecture. En effet, le besoin de réel chez le lecteur a quelque chose d'impérieux, qui excède d'ailleurs le genre du récit de filiation. De manière générale, la littérature lui doit d'être un miroir. Lorsqu'elle s'interroge dans notre entretien sur la raison du succès de *Rien ne s'oppose à la nuit*, c'est le terme *miroir* qui vient aux lèvres de Delphine de Vigan, mais un miroir aux multiples reflets, capables de renvoyer des réalités différentes :

« Petit à petit, ce sont les réactions de lecteurs qui m'ont permis de comprendre qu'il y avait plusieurs points d'entrée dans le roman, beaucoup plus que ce que j'avais imaginé. C'était à la fois un récit de filiation, en tout cas un hommage d'une fille à sa mère, l'histoire d'une relation mère-fille, un livre sur le trouble psychique, on en a parlé, le suicide, la famille nombreuse... Je me rendais compte que finalement les gens entraient dans le roman pour des raisons différentes, avec cette idée d'une histoire vraie. (...) Et je me suis rendu compte que le livre fonctionnait un peu en miroir. Je me suis dit que le livre tend un miroir aux gens qui le lisent. C'est-à-dire que chacun y trouve quelque part son reflet. »

Elle relevait sensiblement le même phénomène d'identification à propos de *Rien ne s'oppose à la nuit* dans son livre suivant *D'après une histoire vraie* :

« Ainsi pouvais-je écouter, parler, comprendre, ce qui se tissait à l'endroit du livre, ce va-et-vient opéré entre le lecteur et le texte, le livre renvoyant le lecteur, presque toujours – et pour une raison que je ne sais pas expliquer –, à sa propre histoire. Le livre était une sorte de miroir, dont la profondeur de champ et les contours ne m'appartenaient plus. » (*Dap.*, p. 17)

Ainsi, Delphine de Vigan parle de « points d'entrée », de thématiques qui renvoient les lecteurs à leur propre famille. Certaines de ces thématiques sont évoquées dans l'espace public et la littérature depuis très peu de temps, soit parce qu'elles étaient méconnues à l'instar de la bipolarité, soit parce qu'elles étaient taboues, surtout en ce qui concerne l'inceste. Leur révélation dans la littérature entraîne des effets d'identification très intenses, car certains lecteurs sortent ainsi de leur isolement et sont fascinés de lire chez autrui un reflet de soi qu'ils observent parfois pour la première fois.

Les écrivains eux-mêmes sont avant tout des lecteurs qui écrivent sous l'impulsion de la reconnaissance en d'autres. Sans doute que Delphine de Vigan, lisant la naissance des onze frères et sœurs de Lionel Duroy et voyant combien leur enchaînement précipite la déchéance familiale, songe elle-même à la fratrie de huit de sa propre mère, « grappe » (p. 22) où il était parfois si difficile de trouver sa place.

Ainsi, les lecteurs trouvent dans les récits de filiation un reflet plus ou moins brouillé d'eux-mêmes et donc la possibilité de s'identifier grâce à leur caractère universel. D'une part, universalité de leur thématique : tout le monde a une mère et une famille, même absentes, et tout le monde est touché de près ou de loin par cette question de l'héritage et de la transmission. D'autre part, universalité de leur forme *suspicieuse* car chacun est confronté à la défaillance de sa mémoire. L'écriture marquée par le doute renvoie universellement le lecteur à son humanité car l'homme contemporain, martelé de rationalité et de connaissances qui réduisent la part d'inconnu à peau de chagrin, se définit peut-être paradoxalement comme cet *être qui doute*.

Les lecteurs de Babelio témoignent de cette universalité qui les interpelle. Certains s'identifient très spécifiquement aux thématiques du roman, notamment au suicide (« La lecture de ce livre pour moi a été un retour vers ma propre enfance... Vers mon propre vécu... Et la tragédie de ce livre pourrait constituer un avenir proche ») ou à la bipolarité (« Ma mère souffre de la même maladie, les troubles bipolaires, une sorte de folie, qui a sinistré toute mon enfance, et qui encore aujourd'hui, à 43 ans, me touche infiniment. Ce livre doit être lu, c'est nécessaire »).

D'autres, sans avoir nécessairement connu la même histoire, y reconnaissent le poids de l'héritage et des drames familiaux en général : « Ce livre m'a fait penser à ma propre famille, aux kyrielles de suicides, de maladies et de non-dits. À ce lourd héritage que l'on porte malgré soi et aux questions qui nous effleurent quand on regarde ses enfants ». Une autre lectrice ajoute que « le lecteur

saisit la portée universelle de cette histoire, la relation entre les individus d'une même famille, les drames intérieurs. C'est un bonheur de lecteur d'être touché par un livre authentique ».

Parmi tous les témoignages allant dans ce sens, une lectrice s'interroge à propos de son identification au texte alors même qu'elle perçoit combien l'histoire est propre à Delphine de Vigan. De sa réflexion, elle fait émerger une hypothèse intéressante : l'identification découle non pas d'un vécu identique mais de la sincérité. Ce n'est pas la similitude qui produit l'effet miroir, c'est la certitude que l'autre est *lui* comme je suis *moi* et que, dans le discours, il s'efforce de transmettre cette identité.

« Il s'agit pourtant d'une histoire très personnelle, celle de sa famille. Pourquoi cela m'a-t-il intéressée et séduite ? Moi comme plusieurs centaines de milliers de lecteurs ? Sans doute parce que Delphine de Vigan parle avec une extrême sincérité et c'est cela qui nous touche. Même si la famille dont elle brosse le portrait est différente de la nôtre, on projette nos propres expériences ; à la lecture de son récit ressurgissent nos propres souvenirs, qui font écho aux mots que nous lisons. L'expérience de la mort, de l'amour, de la maladie, du passage à l'âge adulte sont universelles et l'auteur sait trouver les mots justes pour en parler. Elle le fait avec ses interrogations, ses doutes et c'est ce qui donne de la force à son récit. »

Ce miroir tendu permet au lecteur de s'évader du monde réel vers un monde représenté, tout en maintenant les schèmes d'interprétation nécessaires à son identification, comme l'explique Roger Caillois :

« La vie que le lecteur exige est toujours plus ou moins sa propre vie, ou mieux, une existence qu'il imagine à partir de la sienne, moitié par contraste, moitié par décalque. Il poursuit un monde qui le change du sien, mais où il puisse s'acclimater, un monde qui à la fois bouleverse ses habitudes et satisfasse ses désirs. »⁵⁵

Gérard Mauger distingue les usages de la lecture entre lecture d'évasion, lecture de salut, lecture didactique et lecture esthète. Selon lui, l'attitude du lecteur qui s'échappe du monde réel mais doit tout de même s'identifier dans le monde représenté, « ce double processus de séparation et de captation »⁵⁶, autrement dit « la compatibilité entre d'une part les schèmes de perception qui organisent le monde du texte et les schèmes d'interprétation et d'action des personnages, d'autre part ceux du lecteur », est le propre de la lecture d'évasion.

Or, le récit de filiation répond en grande partie à la lecture d'évasion. Le lecteur a littéralement l'occasion de se plonger dans la vie d'un autre. Pourtant, cet autre, comme lui, dit *je*. Bien sûr, *je* ne renvoie pas au même signifié, mais le simple usage du même signifiant suffit à lui fournir un schème d'interprétation intelligible, comme dans tout témoignage. Le récit de filiation, comme l'autobiographie, intéresse d'abord parce qu'il est une littérature de témoignage. Dans notre entretien, Delphine de Vigan note cet intérêt, d'ailleurs transmédiatique et omniprésent dans les années quatre-vingts :

⁵⁵ Roger CAILLOIS, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 210.

⁵⁶ Gérard MAUGER, « Lire au féminin, lire au masculin », *Lecture jeune*, n° 120, décembre 2006.

« Il y a eu à la télévision tout une période où les plateaux étaient envahis de témoins de toute sorte, venus témoigner de leurs pathologies ou de leurs drames familiaux. Dans les années quatre-vingts, époque qui a d'ailleurs plus ou moins correspondu avec l'essor de l'autofiction. Le spectateur était en demande de voir des *vrais gens*, comme d'ailleurs avec la télé-réalité. Peut-être qu'on en revient un petit peu, j'ai l'impression que la fiction retrouve peu à peu sa place. »

Cette caractéristique de notre époque contemporaine montre donc que le récit de filiation ne répond pas seulement à un besoin d'identification qu'une illusion littéraire pourrait satisfaire : à l'ère du soupçon, le lecteur veut s'identifier de manière référentielle. *Il faut* que ce soit vrai.

2. La couverture référentielle en noir et blanc

La couverture de *Rien ne s'oppose à la nuit*, composée de cette photographie authentique de sa mère en noir et blanc⁵⁷, est désignée par Delphine de Vigan comme un facteur de vente chez le lecteur dans *D'après une histoire vraie* :

« Je n'avais pas imaginé la multiplication de l'objet et ses conséquences, je n'avais pas imaginé cette image de ma mère, reproduite par centaines puis par milliers, cette photo mise en jaquette qui avait largement contribué à la propagation du texte. » (*Dap.*, p. 16)

Ce constat correspond avec l'étude lexicométrique des avis de lecteurs laissés sur Babelio. 33 avis mentionnent la photographie de la couverture. D'abord, certains tiennent simplement à souligner que la femme de la couverture est bien la protagoniste du récit comme si ce sceau de la vérité référentielle conférait une valeur au livre : « Je viens de lire que la femme en couverture était la mère de l'auteur », « D'ailleurs la photo illustrant la couverture de ce livre est une photographie de Lucile ». Quelques avis brefs ne mentionnent même pas le texte de *Rien ne s'oppose à la nuit*, attestant que la couverture produit un effet métonymique fort.

Nombreux sont ceux qui témoignent avoir été attirés par la photographie de Lucile, avoir été subjugués par sa beauté et son mystère : « Lucile, si belle (non, mais la photo de la couverture, quoi ! Elle était magnifique) », « Outre le fait que j'aime beaucoup les livres de Delphine de Vigan, j'ai directement été attirée par la couverture et par cette femme que j'ai trouvé d'emblée très belle, mystérieuse, attirante », « Avant même de lire le titre, on voit la couverture et l'on est séduit par cette femme ».

Mais c'est surtout le mélange entre l'éclat et la tristesse, la dualité du personnage qui les fascine : « Une jeune femme blonde, lèvres légèrement entrouvertes, tient une cigarette de la main gauche, les yeux rivés, rêveurs ?, sur quelque chose ou quelqu'un que nous ne voyons pas. Cette femme est belle. Dououreusement belle. », « Lucile est belle. Sublime. Il n'y a qu'à regarder la première de couverture pour s'en apercevoir. Lucile est également malheureuse. Torturée. Tourmentée.

⁵⁷ Cf. « L'écrivain archéologue », p. 32.

Fantastique. Malade. », « La photo choisie pour la couverture illustre magnifiquement ce roman autobiographique : une belle femme qui peut permettre à notre imagination de vagabonder, de l'imaginer autre. Une héroïne à la Romy Schneider qui, derrière l'apparence lisse, cache bien des souffrances ». Par ailleurs, les lecteurs attachent une grande importance à la présentation en noir et blanc de la photographie (« cette très belle femme énigmatique en noir et blanc sur la page de couverture ») qui la rend un peu plus inaccessible.

Cette attraction de la photographie sur le lecteur est telle qu'elle motive souvent l'achat ou l'emprunt du livre : « attirée comme un aimant par les histoires sur les mères et l'enfance en général, quand la couverture du livre m'a fait de l'œil sur le présentoir de la petite bibliothèque de mon tout petit village, je me suis dit que c'était le destin », « C'est attirée par le titre (magnifique) et par cette dame mystérieuse de la couverture que j'ai débuté la lecture de *Rien ne s'oppose à la nuit* », « Ce livre est un coup de cœur, d'abord très attirée par sa couverture et cette femme mystérieuse que représente cette photo en noir et blanc », « Je suis tombé sur ce livre à l'époque à la bibliothèque du CRE, je l'ai tout de suite trouvé beau, la couverture et cet instant pris par la photo de couverture qui dit l'important, l'important du moment, à dire ou ne pas dire, cette ambiance en noir et blanc toute familière ».

Elle conduit aussi certains lecteurs à l'obsession de la couverture même après leur lecture, comme en témoigne l'usage du terme *hantée* que l'on retrouve chez plusieurs lecteurs : « Fermer la dernière page est une déchirure et la photo de couverture hante l'esprit », « Une fois le livre refermé, il m'a fallu quelques minutes pour revenir à mes activités. Quelques minutes pendant lesquelles, hantée par la photo de sa mère en couverture du livre, je me suis dit que l'écriture a probablement permis à Delphine de Vigan de ne pas péter les plombs ».

Nombreux sont aussi ceux qui ont cherché dans la couverture une confirmation du texte, qui ont voulu constater la concordance de la description physique de Lucile et de sa description psychologique : « Toute la fragilité, le mystère maternel, la prescience d'un destin tragique est là, sur cette photo en noir et blanc de la première de couverture... », « La photo de la couverture illustre bien cette femme que l'auteur décrit : sa mère, disparue trop tôt, une femme magnifique et tourmentée ». C'est la preuve d'un besoin de redoubler la certitude référentielle par l'image.

Enfin, le besoin de rattacher le réel à un référent photographique est tel que certains lecteurs font des allers-retours entre le texte et l'image pendant leur lecture : « Dix fois, vingt fois, durant la lecture de *Rien ne s'oppose à la nuit*, on ne peut s'empêcher de regarder encore et encore la photo en couverture du roman de Delphine de Vigan », « ce livre est tout simplement bouleversant comme je trouve l'est la photo de couverture, sublime, sur laquelle je n'ai cessé de m'interroger, et dont la fin du livre m'a apporté la réponse », « Enfin, un mot sur la photo de couverture du livre qui nous révèle dans les dernières lignes que c'est Lucile (même si on s'en doute) et que je n'ai eu de cesse de regarder pendant toute ma lecture : elle est tout simplement magnifique ! ».

3. Le besoin d'une identification référentielle

Ainsi, le besoin d'identification ne se contente pas d'une illusion de réel. Le lecteur veut que le réel soit vrai, au sens de référentiel, ce que la photographie vient combler. La quête de vrai du lecteur rejoint par certains aspects la quête de vrai de l'auteur, au sens où tous deux sont obsédés par la trace et notamment par la photographie. Dans notre entretien, Delphine de Vigan raconte l'obsession des lecteurs pour le vrai, par exemple autour de cette journée de 1981 où sa mère, dans une crise de folie, a violenté sa sœur :

« Cette question du réel, de la vérité, dans les rencontres avec les lecteurs, m'était souvent posée... Est-ce que c'est vrai ? Est-ce que tout est vrai ? Je revendiquais à la fois la recherche de vérité, et la subjectivité. Je tentais d'expliquer qu'il n'y avait pas une seule vérité, mais plusieurs. Quand j'écrivis cette journée du 31 janvier 1980, il y a un rapport de police qui atteste que cela a bien eu lieu et donne une version factuelle des événements. Cela s'est passé. Cela a eu lieu. Ma mère a été internée, et du jour au lendemain nous sommes parties vivre chez mon père. Mais moi je vous le raconte d'après mes souvenirs, d'après la souffrance. Je vous le raconte à travers mon prisme, de mon point de vue. Ma mère, de fait, l'avait écrit d'une autre manière et ma sœur aussi. »

S'interrogeant sur cette réaction collective de son lectorat, Delphine de Vigan publie *D'après une histoire vraie* à la suite de *Rien ne s'oppose à la nuit*. L'auteure joue alors sur la frontière du vrai : elle y met en scène le personnage de Delphine qui, par bien des références⁵⁸, lui ressemble. Delphine tente d'écrire son roman après *Rien ne s'oppose à la nuit* mais elle rencontre L., un *Doppelgänger* mystérieux qui tient Delphine sous son emprise et qui estime qu'elle n'a plus le droit de retourner à la fiction, qu'elle doit répondre à l'appel des lecteurs qui ne « veulent que du vrai ». Tout l'art du livre est de laisser le lecteur dans cette incertitude du vrai, puisqu'il est abreuvé de références au monde réel mais en même temps la possible prise de pouvoir de L. sur Delphine laisse croire à une fiction montée de toute pièce. Finalement, Delphine de Vigan produit un livre mais aussi une expérience sociale de lecture : que se passe-t-il si l'on brise le pacte de vérité ? quel lecteur le contemporain désire-t-il être ? Dans notre entretien, elle revient sur ce projet :

« C'est tout ce questionnement que j'ai utilisé ensuite dans *D'après une histoire vraie*, en me disant au fond : est-ce qu'une histoire n'est intéressante que parce qu'elle est vraie ou soi-disant vraie ? Parce que c'était ça le questionnement qu'avaient parfois les lecteurs, pas tous les lecteurs, mais certains me disaient "est-ce que c'est vrai, est-ce que tout est vrai, est-ce que ci, est-ce que ça..." et je disais "mais est-ce que ça vous intéresserait moins si c'était pas vrai ?". Et sans doute que oui, ça les intéresserait moins en fait. »

Mais comme pour *Rien ne s'oppose à la nuit*, *D'après une histoire vraie* suscite chez les lecteurs de Delphine de Vigan un grand appétit pour le vrai, plutôt que de le remettre en question. Dans notre entretien, elle décrit des lecteurs qui, lors de dédicaces, lui demandaient sans arrêt si L.

⁵⁸ Pour ne citer que quelques exemples de référents au réel dans *D'après une histoire vraie*, la narratrice dépeint sa relation avec François qui correspond au critique littéraire François Busnel, raconte sa participation au Salon du Livre de Paris ou encore la rédaction d'une préface pour le roman *Notre cœur* de Maupassant.

existait vraiment, voire refusaient d'imaginer l'inverse. Parmi ces anecdotes, elle raconte l'attitude à la fois révélatrice mais aussi peu commune d'une lectrice lors d'une séance de dédicaces à Toulouse :

« J'explique de nouveau toute cette réflexion qui sous-tend le roman, l'envie de prendre le contrepied, de jouer avec les codes de l'autofiction pour les désamorcer, d'amener le lecteur à s'interroger sur son appétit pour les histoires vraies... À la fin de la rencontre, une femme prend la parole et me dit "je suis typiquement le genre de lecteurs que vous décrivez, ou que L. incarne, c'est-à-dire que la fiction ne m'intéresse pas. Moi j'aime les histoires vraies, les biographies, les témoignages, etc. Donc quand je vais à la librairie, je demande au libraire un récit de vie, une histoire inspirée de faits réels. Votre livre, je l'ai acheté sans poser de question, parce que c'était marqué dessus *D'après une histoire vraie*. Elle poursuit son récit : j'ai commencé le livre, c'était prenant, et puis au bout d'un moment, je me suis dit « oh non là c'est pas possible », et puis « non là, elle exagère ». Et puis, peu à peu, j'ai compris votre stratagème. Et quand j'ai refermé le livre, je me suis dit : » elle m'a réconciliée avec la fiction ». C'était magnifique, non ? Elle ne pouvait pas me faire plus plaisir. C'est exactement ce que j'espérais : que le lecteur commence le livre en étant persuadé qu'il s'agissait d'une autofiction, ou d'un récit autobiographique, et qu'il se rende peu à peu compte que le pacte était rompu. Mais tous les lecteurs n'ont pas fait ce chemin. Certains sont restés persuadés... que tout était vrai. »

Les instances de légitimation littéraire comme la presse participent aussi de cette obsession pour le vrai, répondant à la soif de témoignages des lecteurs. Dans notre entretien, à propos d'une interview donnée à *Thé ou Café*, Delphine de Vigan raconte sa colère et sa culpabilité lorsqu'elle découvre que l'émission retransmet en direct les images du documentaire de l'INA qu'elle évoquait p. 160, révélant ainsi les vrais visages et prénoms des membres de sa famille, alors même que dans le roman elle s'était évertuée à changer les prénoms. Elle note aussi que de nombreux lecteurs ont fait des demandes à l'INA pour y avoir accès, au point que l'INA a mis en ligne le documentaire contre paiement. Lecteurs et instances littéraires participent donc d'une obsession pour le vrai, le témoignage, le documentaire, pour tout ce qui confirme l'inscription dans le réel.

C'est sans doute que l'ère du soupçon que nous évoquions plus haut, issue des grandes faillites des idéologies humanistes, impacte tout autant les lecteurs. À la théorie de Dominique Viart qui étudie essentiellement des auteurs des années quatre-vingts, nous pourrions ajouter l'hypothèse selon laquelle les auteurs plus contemporains des années deux mille (Delphine de Vigan, Lionel Duroy, Violaine Huisman, Emmanuel Carrère...) sont encore plus ancrés dans l'ère du soupçon.

En effet, les années deux mille sont marquées par un virage numérique qui engendre une telle multiplication de l'image et une telle facilité pour la falsifier que même l'écriture référentielle, l'écriture appelant à des photographies, des archives, des journaux, ne suffit plus à convaincre le lecteur. Les garants traditionnels du réel, ceux-là même qui avaient permis de discréditer l'humanisme pendant la guerre (on pense aux photographies des charniers), ne peuvent plus rien. L'image contemporaine, démultipliée, décontextualisée, intraquable et infiniment modifiable laisse le spectateur dans une position ambiguë : un appétit débordant et une méfiance grandissante.

B. Fixer le réel de l'intimité dans l'extimité

Pour fixer le réel vacillant de son intimité et convaincre le lecteur de sa sincérité, l'auteur de récits de filiation s'ancre dans une pratique de l'extimité à toutes les échelles. Son incertaine présence intérieure trouve assurance dans le monde qui l'entoure. L'extimité s'exprime d'abord dans la description d'une époque révolue et en décalage avec notre société contemporaine. Elle s'exprime ensuite dans la recomposition d'un roman familial qui tâche de déconstruire l'aspect mythologique de la famille. Enfin, l'auteur projette l'écriture de soi sur sa mère, préférant le détour par cet Autre qu'il a d'abord pensé être lui-même et qui est devenu de plus en plus étranger.

1. Rendre compte d'une époque révolue

Les auteurs de récits de filiation tentent de réinscrire leurs ascendants dans une époque révolue qui va généralement de l'entre-deux-guerres aux années quatre-vingts. Alors que l'intériorité de leurs parents leur est inaccessible, ils tentent d'aller à leur rencontre par le biais de l'environnement dans lequel ils ont évolué. L'extimité semble receler une objectivité plus rassurante que leur mémoire individuelle qu'il suspecte constamment. Delphine de Vigan inscrit ainsi sa mère dans des lieux-époques : « À tâtons, j'écrivais sur "la rue de Maubeuge", avec la volonté de rendre compte à la fois de l'époque et du milieu social dans lequel ma mère avait grandi » (p. 97). C'est particulièrement évident dans les récits de filiation d'Annie Ernaux, qui tente d'approcher sa mère sous le prisme de l'extimité sociale :

« J'essaie de ne pas considérer la violence, les débordements de tendresse, les reproches de ma mère comme seulement des traits personnels de caractère, mais de les situer aussi dans son histoire et sa condition sociale. Cette façon d'écrire, qui me semble aller dans le sens de la vérité, m'aide à sortir de la solitude et de l'obscurité du souvenir individuel, par la découverte d'une signification plus générale. » (*Ern.*, p. 573)

Dans notre entretien, Delphine de Vigan témoigne de cette envie de s'inscrire dans la lignée d'Annie Ernaux. Pour elle, la capacité à ancrer le récit de filiation dans l'extimité de l'époque participe aussi de l'universalité du texte :

« j'aime énormément le travail d'Annie Ernaux. (...) Cette recherche dans laquelle elle est, ce fil qu'elle tisse entre l'autobiographique et l'universel, est vraiment fascinante. Il me semble qu'elle est une des seules à avoir su faire ça, c'est-à-dire trouver à ce point un récit de soi qui raconte l'époque, le milieu dont elle vient, etc. Il y a dans son travail une dimension universelle qui est incontestable. À mon modeste niveau, j'espérais quand même que *Rien ne s'oppose à la nuit* pourrait être un petit peu dans ce sillage, même si le livre diffère de son approche en bien des points. En tout cas, j'espérais ne pas être seulement dans le récit de soi, ou de ma mère, mais que cela raconte quelque chose de l'époque, de la France, de ce qu'est une famille nombreuse, etc. »

En effet, *Rien ne s'oppose à la nuit* offre un véritable panorama de la France des années cinquante jusqu'aux années quatre-vingt-dix. Elle inscrit la personnalité de sa famille et de sa mère dans l'époque des Trente Glorieuses marquée par la société de consommation et une relative

insouciance. Cette atmosphère est symbolisée par l'engouement pour les nouvelles technologies, notamment pour le « petit écran », au point que la maison familiale de Pierremont lui dédie une salle de télévision. Les marques (« le catalogue des Trois Suisses », les cigarettes « Camel »), les voitures (la « 4L » de sa grand-mère, « la Peugeot 202 » de son grand-père), les « robots de cuisine », l'élection de François Mitterrand en 1981, les vacances à la mer où la famille pratique le ski nautique, les femmes portent des bikinis et les hommes achètent des bateaux sont autant de repères d'une époque légère et dont le confort est exponentiel.

L'auteure retranscrit cette insouciance qui tourne parfois à l'« inconséquence », comme si l'excentricité de sa famille découlait aussi d'un état de la société. L'inconséquence de l'époque transparait surtout dans le récit du weekend que ses grands-parents ont passé à Londres, laissant leurs enfants s'autogérer à la maison, seulement quelques mois après la mort accidentelle d'un de leurs fils. Au milieu de la nuit, Violette, qui n'est encore que bébé, est inconsolable et ils doivent aller chercher les voisins. L'auteure est « sidérée » mais comprend l'imprégnation de l'époque. Dans *Le Chagrin*, c'est le père Toto qui incarne davantage cette inconséquence, déscolarisant ses enfants lorsqu'il manque d'argent et leur demandant de l'attendre dehors en plein hiver le temps qu'il vienne les chercher.

C'est aussi l'insouciance des années soixante-dix qui est retranscrite chez Delphine de Vigan, lorsque sa propre mère devient adulte et vit à Yerres avec Tibère. Lucile est habillée d'un « pantalon pattes d'éléphant en damier multicolore », les photographies dégagent une couleur particulière, les enfants courent nus sur la plage, on parle de Freud, de Foucault et de Wilhelm Reich. Mais cette extimité vient toujours refléter une intimité :

« Ces images, et chacun de leurs détails (vêtements, coupes de cheveux, bijoux) font partie de ma mythologie personnelle. Si les époques se résument au lieu qui les contient, Yerres reste pour moi l'emblème d'un avant. Avant l'inquiétude. Avant la peur. Avant que Lucile déraile. » (*Vig.*, p. 181)

C'est la deuxième fois que revient cette idée selon laquelle les lieux racontent des époques : « Comme c'est le cas dans bon nombre de familles, les époques se résument au lieu qui les contient » disait-elle à propos de la « la rue de Maubeuge » où vivaient ses grands-parents dans les années cinquante. Cela témoigne donc d'un besoin de circonscrire, de cartographier le passé, de le rendre lisible par un effort de balisage.

En décrivant les années soixante-dix par une accumulation d'objets fétiches, Delphine de Vigan laisse poindre la négligence derrière l'insouciance sans jamais la sanctionner moralement, car elle inscrit la parentalité de sa mère dans une époque qui justifiait cette totale liberté :

« Lucile partait tôt le matin et rentrait tard le soir, nous traînions du côté des tirettes à un franc, nous jouions aux billes sur les allées de goudron rose, nous écoutions Dave et Ringo sur des mange-disques, nous coupions les cheveux des poupées. Entre la sortie de l'école et l'heure

du retour de Lucile se déployait un temps où l'enfance était reine, un temps vagabond que suffisait à combler la dégustation d'un roudoudou, un temps qui filait entre nos doigts poisseux et semblait n'avoir aucune limite. » (*Vig.*, p. 184)

Finalement, le paysage extérieur matérialise un paysage intérieur indicible, saisit la mère par le détour. Ainsi, la petite Delphine décrit François Mitterrand comme un « sauveur », l'homme du « recommencement » (p. 271), mais ces qualificatifs ont un double-sens familial et politique. Son élection comme Président donne la perspective d'une alternance politique signe de renouveau tout comme il incarne l'espoir d'une amélioration dans la dépression de sa mère, le retour de « la parole si précieuse de Lucile, son espoir conjugué ». Mais dans les mois qui suivent, l'espoir fait place à la désillusion, sa mère s'enfonce dans la dépression et l'auteure conclut que « François Mitterrand n'y pouvait rien » (p. 280). De même, l'incipit de *Fugitive parce que reine* de Violaine Huisman se construit autour de « la chute du mur de Berlin » (*Fug.*, p. 13). À l'effondrement du mur se superpose l'effondrement de sa mère, qu'elle retrouve après qu'elle a été hospitalisée de longs mois pour soigner ses troubles maniaco-dépressifs. Elle y voit « les vestiges de maman, son portrait magnifié parmi les ruines, son corps dissimulé sous les décombres, son visage sous les gravats » (p. 14) et est fascinée par l'intonation tantôt « aiguë » tantôt « descendante » du présentateur du journal qui pourrait métaphoriser la bipolarité de sa mère. Seule l'histoire politique, objective et partagée, est à même de refléter des expériences si irréelles.

La plongée dans l'époque est également un facteur d'appréciation pour les lecteurs, qui en perçoivent le signe dès la couverture car Lucile est montrée tenant une cigarette. La description de l'époque renforce l'identification. Pour un lecteur, « une ambiance extraordinaire émane de cette photo au temps où les ayatollahs de la santé n'empêchaient pas les gens de fumer à table, une époque où l'on s'engueulait dans les repas de famille lors de dimanches interminables... ». Un autre lecteur s'interroge sur le fait que toutes les familles partagent sans doute ce passé révolu : « Cette histoire est-elle commune à toutes nos familles ? Pour ma part, j'ai retrouvé dans ce livre certains traits, des similitudes avec ma propre famille. En effet, la cellule familiale dans les années 60/70 fonctionnait selon des codes bien définis. Les rôles sociaux du père et de la mère, l'éducation des enfants et la communication entre les différents membres étaient complètement différents de nos modèles familiaux actuels. » Il y a donc un vrai plaisir chez le lecteur contemporain à éprouver le caractère universel de son passé et à construire une identité dans l'extimité partagée.

Par ailleurs, l'insouciance de l'époque se cristallise dans le symbole de la famille nombreuse dans certains récits de filiation, comme dans *Les Bourgeois* d'Alice Ferney. Dans *Le Chagrin*, Lionel Duroy fait partie d'une fratrie d'onze enfants et dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Lucile fait partie d'une fratrie de neuf. Dans les deux romans, les parents suivent tout au plus la « méthode Ogino » mais les enfants s'enchaînent. Les dates de naissance (et de mort) des enfants sont écrites à la craie dans la cuisine de la grand-mère de Delphine de Vigan. La « famille nombreuse » incarne cette époque

bruyante, pleine d'espoir, mais qui noie aussi les enfants dans une espèce d'indifférenciation. Lorsque le sixième bébé de Liane et Georges naît, les enfants sont comme interchangeables dans les faire-part : « comme il n'avait pas de photo de Justine sous la main, il avait utilisé celle de Milo bébé. Entre les deux, on n'y avait vu que du feu. » (p. 107). Dans *Le Chagrin* et dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, cette indifférenciation explique pour partie la mélancolie de Lionel et de Lucile. Lucile ressent une difficulté à définir son individualité, comme étouffée dans la fratrie qui prend un aspect monstrueux et aliénant :

« Elle regarda ses frères et sœurs s'éparpiller d'abord, puis s'unir en grappe, puis se séparer de nouveau, il lui sembla contempler une pieuvre ou une méduse, ou, à y réfléchir, un animal visqueux à plusieurs têtes comme il n'en existait pas. Il y avait dans cet être protéiforme qu'elle ne savait nommer – auquel elle était certaine pourtant d'appartenir, comme chaque anneau, même lorsqu'il s'en détache, appartient au ver – quelque chose qui la recouvrait tout entière, la submergeait. » (Vig., p. 22)

Ainsi, on voit combien le besoin de reconstituer l'époque pour toucher au vrai par l'extimité amène l'auteur de récits de filiation à s'interroger sur sa famille et à la reconstituer à son tour. La compréhension de sa mère et de lui-même passe par cette entité dont il est distinct et dont il participe paradoxalement. Pour mieux accéder au vrai et fixer le réel vacillant, il lui faudra interroger la part mythologique de sa famille.

2. Construire et déconstruire la mythologie familiale

Pour le lecteur contemporain, lire sur la famille reflète une époque où elle apparaît comme un repère social en pleine recomposition : la supériorité hiérarchique du père change profondément, les tabous familiaux autour de l'inceste ou de l'homosexualité se lèvent, les femmes ont moins d'enfants et travaillent en même temps. Ainsi, pour une lectrice, le roman s'inscrit dans une époque où les enfants peuvent remettre en question leurs aînés : « Familles je vous "haine", ou comment réussir à se construire dans une famille pourrie aux racines, comment aimer les parents qui vous rendent la vie impossible, comment gérer la culpabilité, la leur et celle qu'on ressent à leur rappeler leurs erreurs. »

Finalement, le récit de filiation maternelle déterre les secrets de famille qui la sclérosent. Il s'inscrit dans une littérature contemporaine de dénonciation qui reflète mais aussi participe de notre époque en quête de justice. En témoigne le succès de livres qui, comme *Rien ne s'oppose à la nuit*, révèlent les violences sexuelles incestuelles à l'instar de *La Familia grande* de Camille Kouchner ou de *La Fabrique des pervers* de Sophie Chauveau. Delphine de Vigan explique que ces récits sont profondément libérateurs pour les auteurs comme les lecteurs et ont ainsi un réel pouvoir :

« Camille Kouchner montre très bien comment la fabrique du silence détruit une victime en particulier, mais aussi toute une famille. Du point de vue de la libération de la parole, les réseaux sociaux jouent un rôle formidable en offrant la possibilité de partager sur les violences sexuelles et sur l'inceste, qui était le dernier tabou. *La Familia grande*, c'est pour moi

la preuve du pouvoir d'un livre. Quand il est sorti, je me suis dit "quel dommage que ma mère n'ait pas vécu cela". Cette possibilité de dire et de reconnaître les dégâts⁵⁹. »

En effet, le lecteur est sensible à l'universalité du secret de famille : « il y a cet étrange sentiment d'un livre totalement intime, autobiographique et d'une grande universalité comme si sa douleur qui est principalement celle du silence et du non-dit (l'inceste) est celle de toutes les familles » dit un lecteur de *Rien ne s'oppose à la nuit*. Dans le roman, Delphine de Vigan dévoile qu'elle est elle-même une lectrice de cette littérature de dénonciation et qu'il existe une forme d'intertextualité qui encourage les livres entre eux :

« Je relis ces mots de *L'Inceste*, où Christine Angot révèle comment son père a abusé de l'ascendant qu'il avait sur elle : "Je suis désolée de vous parler de tout ça, j'aimerais tellement pouvoir vous parler d'autre chose. Mais comment je suis devenue folle, c'est ça. J'en suis sûre, c'est à cause de ça que je suis devenue folle." » (Vig., p. 232)

Découvrir chez d'autres que l'inceste a pu être à l'origine de la folie aide le lecteur-auteur à se sentir moins seul et à faire la lumière sur son propre vécu. Le récit de filiation maternelle se lit comme un corpus pluriel qui offre un savoir empirique par l'intertextualité. Selon un lecteur, cette littérature de filiation permet alors de briser le mythe de la « sacro-sainte famille » non pas à l'échelle intime mais à l'échelle sociale.

En témoigne le projet littéraire et communautaire de Morgane Ortin en 2021. Cette dernière construit, avec ses abonnés Instagram, un livre intitulé *Les Secrets* où elle raconte ses entretiens itinérants auprès des membres de sa famille pour en élucider les mystères tout en demandant à ses abonnés de lui révéler leurs propres secrets sur le réseau social, secrets qu'elle repartage anonymement à la vue de tous. En combinant l'intime et le communautaire, celle-ci espère offrir une radiographie du secret dans la société. C'est la somme des expériences individuelles qui offre ce tableau social. Elle crée alors des effets d'identification et de reconnaissance entre ses lecteurs qui sont libérateurs.

Ainsi, les avis sur Babelio montrent que *Rien ne s'oppose à la nuit* marque les esprits des lecteurs sur le plan de la famille, autant que sur celui de la mère. L'étude lexicométrique montre que le terme *famille* revient 375 fois parmi les 309 avis. 30 lecteurs qualifient même le roman d'*histoire familiale*, 5 de *saga familiale*, 2 de *fresque familiale* et 2 de *roman familial*, genre dont ils revendiquent leur attachement : « Très attaché aux sagas familiales, aux histoires de générations etc., j'ai l'impression d'avoir vu un film et plus encore d'avoir fait la connaissance d'une famille où la douleur de la mort domine la douceur du souvenir. »

Comme nous le disions plus haut sur le besoin d'identification des lecteurs, la famille de Delphine de Vigan leur renvoie un miroir d'eux-mêmes et un tableau extraordinaire à la fois : tandis

⁵⁹ « Delphine de Vigan, l'écrivaine qui touche au cœur », *Elle*, 05/03/21.

qu'un lecteur explique qu'il a « trouvé que ce récit était représentatif de ce qu'est une famille sur plusieurs générations et surtout, [que] cette histoire nous renvoie chacun vers notre propre histoire familiale », un autre conclut à « une histoire familiale hors-normes ! »

Le récit de filiation a ainsi un véritable usage didactique de connaissance de soi car il pousse le lecteur à s'interroger dans le miroir. En effet, une lectrice estime que « c'est le genre de livre qui fait réfléchir sur sa propre famille, ses propres relations avec les différents membres qui la composent... et on a tous nos propres "valises" à traîner. Un récit sensible et fascinant, qui fait écho aux blessures de chacun... ». Une autre confirme ces propos et en vient même à songer fouiller sa propre histoire familiale : « c'est un livre qui donne à s'interroger sur sa propre famille. Il m'a donné une envie : celle d'aller voir mes grands-mères et leur demander comment étaient mes parents enfants. »

Répondant à cet appétit des lecteurs, les auteurs de récits de filiation sont soucieux de laisser une trace de leur famille dans la postérité, considérant leur aspect atypique comme une raison de la hisser à la littérature. Ainsi Delphine de Vigan explique-t-elle dans un entretien avec Arte Radio que si elle a écrit ce livre, c'est aussi parce que durant toute son enfance, elle a entendu des gens dire qu'il faudrait « écrire sur cette famille, que cette famille est romanesque⁶⁰. » Cependant, au cours de leur phase d'enquête, ces auteurs s'aperçoivent qu'ils ne connaissent pas tout de leur famille, et le récit de filiation revêt alors pour eux un usage didactique, à la manière de ceux qui se lancent dans des enquêtes généalogiques. Ainsi, dans notre entretien, Delphine de Vigan raconte que *Rien ne s'oppose à la nuit* l'a renseignée sur l'origine sociale de ses grands-parents :

« d'un point de vue plus général, plus sociologique ou plus historique, je me suis rendu compte à cette occasion que je connaissais assez peu de choses de l'histoire de mes grands-parents. Retracer la vie de ma mère, – car tel était ce projet un peu fou –, c'était forcément m'intéresser à mes grands-parents. D'où ils venaient, par exemple, leur milieu social à l'un et à l'autre. C'étaient des choses que je savais d'une certaine manière, que j'avais intégrées, mais sur lesquelles je ne m'étais jamais vraiment questionnée. Par exemple, la différence de milieu social entre mes deux grands-parents : ma grand-mère qui venait d'un milieu plus bourgeois et mon grand-père au contraire du Nord, d'un milieu beaucoup plus modeste. »

Comme Delphine de Vigan l'explique ici, c'est aussi une manière pour ces auteurs d'étudier le milieu dont leur mère est issue pour mieux la comprendre. Grands-parents, oncles et tantes, cousins et cousines, amis et amies de la famille sont autant de points d'ancrage solides pour reconstituer la filiation. C'est ainsi que, dans notre entretien, Delphine de Vigan définit l'aisance oratoire de sa mère comme une caractéristique familiale :

« Ma mère avait une véritable aptitude au récit, qu'avaient tous ses frères et sœurs, et qui est un trait caractéristique de la famille. C'est une famille qui adorait raconter les choses, en général avec force détails, emphase, avec une manière très habile de manier le langage, pour la plupart d'entre eux, y compris ma mère qui était quelqu'un qui s'exprimait très bien. Peu mais très bien. Quant à ses frères et sœurs, ils rivalisaient de bons mots et d'éloquence. Mes

⁶⁰ « Bookmakers : Delphine de Vigan (2/3). Rien qu'une humble vérité », entretien réalisé par Richard Gaitet, Arte Radio, 25/06/2020.

grands-parents aussi, ils aimaient manier le langage, ils aimaient raconter des histoires. N'importe quelle anecdote pouvait prendre des allures d'épopée. Il y avait toujours quelque chose à raconter. »

Cependant, le terme d'*épopée* et la réflexion sur l'art de raconter renseignent aussi sur la suspicion qu'éprouvent ces auteurs à l'égard de la mémoire familiale. Ils savent combien, passée de bouche en bouche et de générations en générations, cette dernière tend vers la mythologie. C'est pourquoi ils tentent de restaurer mais aussi de déconstruire l'héritage familial qui a été déformé jusqu'à servir une véritable mythologie.

Par mythologie, il faut entendre ce que Roland Barthes signifie dans son ouvrage *Mythologies* lorsqu'il critique l'idéologie masquée de la bourgeoisie des années cinquante. La mythologie existe lorsqu'un fait se donne pour naturel alors qu'il est éminemment construit. Il liste ainsi un ensemble de mythes quotidiens comme la nouvelle Citroën qu'il démystifie en montrant qu'elle n'est pas une simple voiture mais un outil de promotion de la société de masse ménagère et petite-bourgeoise. Selon Barthes, « le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un système sémiologique second⁶¹ ». La chaîne sémiologique est toujours constituée d'un *signifiant* (une forme) et d'un *signifié* (un concept) qui forment ensemble un *signe* (un sens). Dire que le mythe est un « système sémiologique second » signifie que le mythe détourne le *signe* d'un système sémiologique premier comme *signifiant* d'un deuxième. Ainsi, pour Roland Barthes, le mythe est toujours un vol de langage, le produit d'une déformation. Dans la mythologie, le langage est détourné au service d'une idéologie.

En effet, dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, la mémoire familiale est au service d'une idéologie qui en retour la consolide : la mythologie de la famille nombreuse et heureuse. Le reportage de l'INA sur les familles nombreuses en perpétue l'image, de même que les cassettes du grand-père Georges qui y « a enregistré plus de cinquante heures de souvenirs » (p. 105).

À l'inverse de la plupart des familles, la mémoire familiale de Delphine de Vigan est donc archivée, mais elle s'est aussi mythifiée. Dans les cassettes, la version de Georges à propos de la mort d'Antonin « diffère de toutes celles que [l'auteure a] entendues » (p. 106). La visualisation du reportage de l'ORTF pousse la narratrice à employer le champ lexical mythologique, expliquant qu'elle est ici « au cœur du mythe » et que « le film est à l'image de la légende que Liane et Georges écrivent à mesure qu'ils la construisent, comme nous le faisons tous de nos propres vies » (p. 163) ou encore qu'« à eux deux, [Georges et Liane] reconstruisent leur petit monde des années cinquante, leurs heures de gloire et d'insouciance ». La famille de Lucile est donc présentée sous le jour d'une « mythologie familiale » (p. 158) ou encore d'une « gazette familiale » (p. 357).

⁶¹ Roland BARTHES, *Mythologies*, [Éditions du Seuil, 1957], Points, coll. « Points Essais », 2014.

La grand-mère, Liane, est en effet une figure maternelle quasi mythologique. Le reportage de l'INA fait d'elle une sorte de Junon, déesse de la fécondité à la tête d'une lignée de huit enfants, et qui, « malgré ses grossesses répétées, gardait cette silhouette athlétique, charpentée, se tenait droite, la tête haute » et qui « avait déclaré devant témoins qu'elle serait encore capable d'exécuter le grand écart le jour de ses soixante-dix ans » (p. 90). Le champ lexical qui l'entoure au fil du roman lui confère toujours un aspect olympien, son caractère ou ses gestes étant qualifiés de « légendaire », « formidable » ou d'« exploits » (p. 45). La narratrice raconte comment à plus de quatre-vingts ans elle parvient à se relever d'une chute « au prix d'un effort surhumain » (p. 357). Ses huit enfants sont eux-mêmes des demi-dieux herculéens réalisant tous les exploits sportifs, à l'exception de Lucile qui supporte le « supplice » (p. 91) des cours de gymnastique, comme un Ixion ou un Sisyphe. Lucile, exclue du mythe sportif, fait donc quand même partie de la mythologie familiale comme figure contrastante.

Si Liane incarne le mythe, elle est aussi la conteuse de mythes qui perpétue sa propre mythologie, comme une sorte d'Homère. Son vocabulaire traduit un goût pour le mythique et le spectaculaire puisque la narratrice note que « son lexique (*épatant, formidable, magnifique, gondolant*) était à l'image de sa personne » (p. 357). Tout en elle tient de l'extraordinaire :

« Liane, ma grand-mère, était une formidable conteuse. Lorsque je pense à elle, outre son légendaire grand écart et ses nombreux exploits sportifs, je la revois assise dans sa cuisine, emmitouflée dans un invraisemblable pyjama de laine rouge tricoté maison (jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans, Liane a porté divers prototypes de vêtements de nuit de sa production personnelle, de couleurs vives, avec ou sans capuche), tel un lutin facétieux ou un farfadet d'intérieur, racontant pour la centième fois la même histoire, l'œil brillant et le rire chantant. Liane aimait raconter. Par exemple comment, à l'âge de vingt-deux ans, elle avait rompu ses fiançailles après que sa mère lui eut expliqué, à quelques jours de la date fatidique, en quoi consistait son futur rôle d'épouse. » (*Vig.*, p. 45)

En tant que conteuse, Liane participe de transmettre le souvenir de la mort de ses enfants dans une dimension légendaire. La façon par laquelle elle transmet cette mythologie de la mort l'accentue, par les mots « fameuse » et « légendes ». Mais la narratrice, par une mise en abyme, ne nous donne ici pas tant à voir le mythe que la conteuse de mythes elle-même, avec ses talents narratifs rappelant l'art dramatique :

« Assise sur son petit tabouret, dans cette fameuse cuisine jaune qui fut celle de toutes les légendes, ma grand-mère nous a raconté ses fils, de sa voix mélodieuse et légère, avec parfois ce rire attendri qui n'appartenait qu'à elle, et ces soupirs sonores, chargés d'angoisse, qui seuls laissaient entendre la détresse dans laquelle ces morts l'avaient laissée. » (*Vig.*, p. 141)

On perçoit combien la mort s'inscrit dans une perception tragique, qui laisse Liane impuissante face au destin. On peut faire l'hypothèse que cette mythologie de la mort tragique – et donc inévitable – permet à la famille de refouler sa responsabilité dans le déroulement des événements. L'imprudence voire la négligence des grands-parents, le caractère tendancieux de Georges,

l'indifférenciation des enfants dans la famille nombreuse sont autant de facteurs que les grands-parents n'évoqueront jamais pour expliquer les accidents et suicides de leurs enfants. Cette mythologie de la mort inéluctable et fatale s'inscrit durablement chez l'auteure. Ainsi, dans notre entretien elle déclare :

« Ces récits familiaux ont bercé mon enfance. Le récit des morts, peut-être avant toute chose. La mort des trois frères de ma mère, cela a fait partie de mon enfance. Les photos trônaient sur la cheminée. Et nous, les petits-enfants, avec cette attirance que les enfants ont souvent pour le morbide, nous faisions raconter à ma pauvre grand-mère vingt-cinq fois la mort de l'un, la mort de l'autre... C'était le récit de quelque chose qui s'était passé mais qui, au fil du temps et des conteurs, supportait quelques variations. »

L'auteure succombe à cette mythologie de la mort puisqu'elle aussi, dans la construction de son roman, fait le choix de narrer les drames les uns après les autres. Leur enchaînement paraît irrémédiable comme si l'auteure mettait en scène un *fatum* tragique contre lequel l'héroïne, à la manière d'un Œdipe, ne pouvait rien. Son avenir est tracé, déterminé par une faille passée et primaire, par « la mort d'Antonin – considérée, dans la mythologie familiale, comme *le* drame inaugural » (p. 41). Toutefois, la narratrice utilise plusieurs fois la locution « la légende » pour faire le récit de ces morts, comme si elle perpétuait la dimension mythologique tout en montrant qu'elle n'est pas dupe de sa vraie nature, dans un mélange de fidélité à sa grand-mère et d'ironie, une sorte de parodie hésitante :

« La légende raconte que tous les trois, Niels, Milo et Baptiste, un soir qu'ils avaient un peu d'argent à flamber et dinaient dans un grand restaurant, ont fait la promesse de mettre fin à leurs jours. La légende parle d'un pacte, passé entre eux, dont Lucile connaissait l'existence, voire auquel, de manière tacite, elle s'était associée. » (Vig., p. 206)

Si Delphine de Vigan a ce rapport si ambigu avec la mythologie familiale c'est qu'elle est aux prises avec deux enjeux : d'une part, protéger la mémoire de la mythification qui l'aliène et qui la laisse dans une inquiétude identitaire où ce qu'elle est ne correspond pas à ce qui lui a été transmis ; d'autre part, perpétuer la mythologie familiale pour préserver la filiation ou le simulacre de filiation, parce que la mémoire mythologique reste un héritage réel, un autre langage, une autre vérité. Delphine de Vigan exprime cette ambiguïté :

« Je suis le produit de ce mythe et, d'une certaine manière, il me revient de l'entretenir, de le perpétuer, afin que vive ma famille et se prolonge la fantaisie un peu absurde et désespérée qui est la nôtre. Pourtant, à la vision de ce reportage, à les voir tous si beaux, si bien dotés, à la fois si différents les uns des autres et si semblablement charismatiques, me sont venus ces mots : *quel gâchis*. » (Vig., p. 164)

On se doute que si l'auteure s'attèle à déconstruire la mythologie familiale, elle n'est pas dupe de celle qu'elle pourrait construire à son tour. Dans *D'après une histoire vraie*, son double, L., emploie ce mot à propos de son rapport à ses enfants : « L. aimait m'écouter parler de mes enfants, j'en suis sûre, les souvenirs de leurs premières années, la manière dont ils avaient grandi, et de leurs préoccupations adolescentes. L. réclamait des détails, s'amusait de notre petite mythologie familiale. » (Dap., p. 70).

Finalement, la parodie mythologique de la première partie du roman – qu'elle chapitre d'ailleurs « Première partie » comme pour mieux l'isoler rétrospectivement – est mise en place pour être mieux déconstruite. Dans les sursauts narratologiques qui se révoltent contre la mythologie, la narratrice récuse son omniscience. Ainsi, p. 79, elle qualifie sa description de la vie dans la maison de ses grands-parents de « mythologie ». Le terme est ensuite souligné par la triple anaphore « Derrière la mythologie, il y a (...) ». Il faut donc d'abord faire place à la mythologie, la fixer dans l'écriture pour pouvoir ensuite la dépasser :

« Encore aujourd'hui, « la rue de Maubeuge » ne se raconte pas sans sa part de mythologie : le dévouement de Lisbeth, les frasques de Barthélémy sur la corniche du deuxième étage, le succès des photos de Lucile, les colères retentissantes de Justine, l'appétit exemplaire de Violette, la *schmoulz* de Madame Couture, les pique-niques du dimanche, l'immuable sourire de Liane.

Derrière la mythologie, il y a la mort d'un enfant et l'arrivée d'un autre : *une pièce de puzzle qu'on essaie de faire entrer de force*, me dira Violette lors de mes entretiens. Dans des notes que Lucile a écrites sur son enfance, récupérées chez elle au fond d'un carton, à propos de l'arrivée de Jean-Marc, j'ai trouvé cette phrase : *Ainsi je découvrais confusément, malgré les explications et les dénégations, que nous étions interchangeable. Je n'ai jamais pu me convaincre par la suite du contraire, ni dans les rapports amoureux, ni dans les rapports amicaux.*

Derrière la mythologie, il y a l'immense fatigue de Liane, son incapacité à s'occuper de Justine après la disparition d'Antonin, une forme d'indistinction propre aux familles nombreuses, les liens d'allégeance, de rivalité, de complicité que nouent en secret les enfants, leurs paroles, leurs fantasmes, cette circulation invisible entre eux qui échappe aux adultes.

Derrière la mythologie, il y a Milo, dont on ne raconte pas grand-chose, si ce n'est qu'il est comme l'eau qui dort, lisse et sans remous apparent. Et Barthélémy, qui se retrouve en observation psychiatrique à l'hôpital Necker, pour un motif dont il n'est pas très sûr aujourd'hui, probablement parce qu'il était extrêmement turbulent et faisait encore pipi au lit. » (Vig., p. 79)

Ainsi, comme Roland Barthes dans *Mythologies*, Delphine de Vigan décortique la légende familiale pour retrouver le système sémiologique premier qui a été détourné et montrer combien la mémoire familiale est construite idéologiquement et donc au service de la mythologie de *l'heureuse famille nombreuse*. On voit dans ce long passage que pour détruire la mythologie, elle doit lui substituer une autre parole, et que pour ce faire elle cite des extraits d'entretien ou de journal intime, des outils du vrai qui ajustent le réel vacillant.

Les personnages de Delphine de Vigan sont souvent des caractères qui se révoltent contre ces mythologies et qui incarnent cette jeune fille qu'elle n'a pas pu être dans sa jeunesse, comme elle l'explique dans une interview : « Mon histoire familiale fait que mon adolescence a été une grande période de silence, où la révolte n'était pas possible⁶². » Ainsi dans *No et moi*, Lou se plaît à décrire le grand mensonge des fêtes marquées par « la trêve de Noël » qui consiste à « faire semblant d'être content, d'être heureux, de bien s'entendre avec tout le monde » (No., p. 83). Elle perçoit Noël comme

⁶² Interview de Delphine de Vigan accordée à *Linternaute*, novembre 2007.

« un mensonge qui réunit les familles autour d'un arbre mort recouvert de lumières, un mensonge tissé de conversations insipides, enfoui sous des kilos de crème au beurre, un mensonge auquel personne ne croit » (p. 84). Dans les romans de Delphine de Vigan, le père incarne souvent celui qui maintient l'illusion, à l'instar du père de Lou qui « s'y connaît en illusion familiale » (p. 84). La mère, à l'inverse, incarne cet être taiseux et mystérieux qui s'est muré dans le silence plutôt que la mythologie familiale.

C. « Approcher » la femme mystérieuse

1. Extraire la mère de la mythologie familiale et maternelle

Si l'auteur de récits de filiation interroge le monde extérieur, c'est parce que la mère incarne un être mystérieux et insondable, qui a tu ses origines ou n'a pas été en mesure de les communiquer, précisément pour échapper à l'histoire familiale mythologique :

« Je perçois chaque jour qui passe combien il m'est difficile d'écrire ma mère, de la cerner par les mots, combien sa voix me manque. Lucile nous a très peu parlé de son enfance. Elle ne racontait pas. Aujourd'hui, je me dis que c'était sa manière d'échapper à la mythologie, de refuser la part de fabulation et de reconstruction narrative qu'abritent toutes les familles. »
(Vig., p. 139)

Ainsi, le récit de filiation tente de donner une histoire à la mère, mais une histoire qui soit motivée par la quête du réel et qui, par conséquent, fasse place à son mystère. Toute la fertilité du récit de filiation repose dans ce paradoxe qui consiste à extraire la mère de l'histoire familiale mythologique tout en bâtissant sa nouvelle histoire sur l'écoute de la mémoire familiale, mais dans la posture réflexive du soupçon. *Extraire* la mère de l'histoire familiale mythologique revêt ainsi les deux sens du terme : c'est tout à la fois la percevoir comme un échantillon de cette famille et l'y ôter.

Finalement, dans le récit de filiation, l'analyse de l'époque et de la famille vise essentiellement à réinscrire la mère dans une réalité partagée pour mieux comprendre son identité et sa trajectoire. C'est ainsi qu'au début de la phase de recherche de son roman, Delphine de Vigan demande aux frères et sœurs de sa mère de lui parler d'elle et qu'ils acceptent avec joie cette perspective : « Rendre hommage à Lucile, tenter de l'approcher : oui, bien sûr. » (p. 223).

Déchiffrer sa mère passe ainsi par l'observation de ce qu'elle a de commun ou d'antagonique avec ses parents et ses frères et sœurs, pour déceler ce qui tient du système familial ou de sa singularité. Interroger le regard de la famille sur sa mère répond aussi au besoin de la dépeindre avec justesse, en prenant en compte son existence antérieure à la naissance de l'auteur mais également un prisme qui n'est pas seulement maternel :

« C'est à travers ce prisme que j'ai interrogé ses frères et sœurs, dont la douleur, pour certains, fut au moins aussi visible que celle de ma mère, que je les ai questionnés avec la même détermination, avide de détails, à l'affût en quelque sorte d'une cause objective qui

m'échappe à mesure que je crois l'approcher. C'est ainsi que je les ai interrogés, sans jamais poser cette question à laquelle ils ont pourtant répondu : est-ce que la souffrance était déjà là ? » (Vig., p. 78)

Le récit de filiation maternelle entraîne donc aussi l'auteur à se défaire de sa propre mythologie d'enfant et donc à extraire la femme de la mère. C'est l'apprentissage d'une identité dans la continuité et dans la distinction à la mère puisque l'auteur n'a pas idée de la femme qu'elle a été avant son existence. Annie Ernaux exprime cette difficulté d'objectiver la mère hors de sa fonction maternelle dans *Une femme* :

« C'est une entreprise difficile. Pour moi, ma mère n'a pas d'histoire. Elle a toujours été là. Mon premier mouvement, en parlant d'elle, c'est de la fixer dans des images sans notion de temps : "elle était violente", "c'était une femme qui brûlait tout", et d'évoquer en désordre des scènes où elle apparaît. Je ne retrouve ainsi que la femme de mon imaginaire (...) Je voudrais saisir aussi la femme qui a existé en dehors de moi, la femme réelle, née dans le quartier rural d'une petite ville de Normandie et morte dans le service de gériatrie d'un hôpital de la région parisienne. » (Ern., p. 560)

Le choix de ce titre, *Une femme*, révèle à lui seul cette ambition. Elle ne choisit pas l'article défini qui aurait donné *La femme*, auquel cas elle situerait le personnage au centre de l'Histoire alors qu'Annie Ernaux montre précisément la réalité d'une existence comme une autre. Elle ne choisit pas non plus *Une mère* qui aurait réduit son personnage à sa perception de fille.

Dans cette difficile entreprise d'objectivation, la fabrication d'un caractère aide Delphine de Vigan. Pour fixer ce personnage si lié à soi qu'est la mère, l'auteure passe par une objectivation nominale. L'objectivation nominale accompagne le mouvement de différenciation de la mère et de soi propre au récit de filiation, et d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un récit de femme à femme. Ce n'est toutefois pas une caractéristique commune à tous les récits de filiation puisque Lionel Duroy dit plus volontiers « Maman » par exemple. Delphine de Vigan oscille quant à elle entre les deux appellations, « ma mère » et « Lucile », ce qui montre un besoin de l'observer avec un peu de hauteur et pas seulement comme sa fille⁶³.

L'emploi du nom propre fixe l'identité de cet être soluble. En effet, dans *L'illusion biographique*, Pierre Bourdieu explique que la société a le besoin d'observer chez tout individu une « constance à soi-même » grâce à des « institutions de totalisation et d'unification du moi » très puissantes comme le prénom. Ce dernier permet de désigner un être de façon fixe et rigide dans une multiplicité de plans diachroniques et synchroniques, c'est-à-dire selon des temps différents ou selon des champs différents :

« En tant qu'institution, le nom propre est arraché au temps et à l'espace, et aux variations selon les lieux et les moments : par là, il assure aux individus désignés, par-delà

⁶³ Cependant, le fait de l'appeler « Lucile » revêt sans doute d'autres usages : ce pourrait aussi être une façon de dire qu'au contraire, son écriture étant subjective, elle n'a d'autre choix que de faire d'elle un personnage de fiction avec un nom de fiction.

tous les changements et toutes les fluctuations biologiques et sociales, la constance nominale, l'identité au sens d'identité à soi-même, *de constantia sibi*, que demande l'ordre social⁶⁴. »

Or, comme nous l'avons vu, le récit de filiation contemporain est marqué par un aller-retour entre temps de la narration de la mère et temps de l'énonciation réflexive. Le nom propre garantit donc une identité stable dans cette expérience profondément instable.

2. Approcher plutôt que saisir

Malgré l'objectivation nominale, le soupçon reste toutefois au premier plan. Lorsque Delphine de Vigan explique son intention de raconter sa mère, elle emploie fréquemment le terme *approcher*. Finalement, dans la myriade de justifications qu'elle trouve à son récit, c'est cette explication qui l'emporte : « plus j'avance, plus j'ai l'intime conviction que je devais le faire, non pas pour réhabiliter, honorer, prouver, rétablir, révéler ou réparer quoi que ce fût, seulement pour m'approcher. » (p. 274).

Ce terme renvoie à plusieurs notions. Vouloir s'approcher c'est d'abord s'inscrire dans la quête du réel. Le récit de filiation permet de *voir de plus près*, de découvrir des détails plus précis, de clarifier des contours qui étaient brouillés par la distance.

Il traduit aussi quelque chose du rapport entretenu par l'auteure et sa mère, la volonté de réduire une distance physique qu'elle décrit tout au long de *Rien ne s'oppose à la nuit* mais aussi dans d'autres romans. Lorsqu'elle raconte l'une des crises de Lucile, elle emploie en effet ce même mot : « Je ne m'approchai pas de Lucile. J'étais terrorisée à l'idée qu'elle puisse mourir là, sous nos yeux » (p. 216). La littérature permet donc de se rapprocher physiquement de la mère, celle-là même dont l'enfant a dû s'éloigner dans le réel. C'est une réécriture qui répare la distance physique.

Enfin, ce terme trahit l'aveu d'un échec. S'approcher c'est, par contraste, ne pas être tout à fait au cœur de ce que l'on observe, être toujours un peu à côté. C'est peut-être le terme le plus adapté pour traduire le deuil du réalisme littéraire qui traverse les récits de filiation. Il prouve que l'auteure a déjà compris qu'il lui serait impossible de reconstituer la vérité sur sa mère et qu'elle relativise le pouvoir de son roman :

« Comment avais-je pu imaginer, un seul instant, pouvoir rendre compte de la vie de Lucile ? Que cherchais-je au fond si ce n'était approcher la douleur de ma mère, en explorer le contour, les replis secrets, l'ombre portée ? » (Vig., p. 42)

Le terme est fréquemment utilisé dans le roman sur le mode de l'échec car, voulant s'approcher par l'écriture, l'auteure met en place des stratégies fictionnelles qui la renvoient à un personnage à nouveau mythologique. Ainsi, lorsqu'elle imagine, comme pour inscrire cette folie dans le réel,

⁶⁴ Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986, p. 69-72.

recopier le rapport de police établi à la suite de la crise nerveuse de sa mère qui a tenté de mettre des aiguilles dans les yeux de sa fille Manon, l'auteure se ravise, estimant que ce serait « un effet de réel d'une nécessité douteuse » et surtout qu'elle n'est pas sûre que cela lui aurait permis de s'« approcher ». Finalement, l'ancrage dans le réel reconstruit un artefact de sa mère :

« Je tente pourtant de reconstituer sa vision à partir des fragments qu'elle a livrés aux uns et aux autres, à Violette, peu de temps avant sa mort, à ma sœur Manon, à moi parfois. Je recompose, certes, je comble les creux, j'arrange à ma manière. Je m'éloigne un peu plus de Lucile en voulant l'approcher. » (Vig., p. 140)

3. Déchiffrer le réel maternel distordu par la folie

Cette impossibilité de saisir au-delà de s'approcher, ce profond mystère qu'incarne la mère pour l'auteur de récits de filiation repose sur l'incommunicabilité et le silence qui entoure son histoire, mais aussi sur un rapport distordu au réel qui le laisse dans un décalage indépassable. Chez Annie Ernaux, ce décalage du réel est surtout sociologique : le réel de sa mère est sociologiquement trop éloigné pour celle qui s'affirme peu à peu comme transfuge de classe. Pour Nathalie Sarraute, il est d'abord l'œuvre du temps et de la distance puisque sa mère, restée en Russie, l'abandonne à son père en France sans jamais le formuler ni peut-être se le formuler à elle-même. Pour Lionel Duroy, sa mère, qui ne cesse de mépriser son père et exclut symboliquement son fils de sa descendance parce qu'il ressemble physiquement à la lignée paternelle, induit un rapport au réel biaisé d'un point de vue identitaire.

Pour Delphine de Vigan, la folie de sa mère crée un rapport au réel incertain. En effet, dans notre entretien, Delphine de Vigan raconte qu'elle a grandi au milieu d'adultes dont la perception du réel était complètement instable, à commencer par sa mère bipolaire. Dès ses douze ans, à la suite d'une dispute avec elle, l'écriture d'un journal intime devient un moyen de fixer le réel vacillant, de garder une trace écrite et tangible de ce qu'elle vit face à des discours incohérents. Lorsqu'elle devient écrivain, elle explique dans notre entretien que c'est toujours cette nécessité d'être certaine que ce qu'elle vit a existé qui dicte sa vocation :

« Aujourd'hui, je me dis parfois que je suis devenue écrivain pour fixer ma propre perception du réel (celle qui me semblait juste, par définition) contre d'autres récits, d'autres perceptions (ceux de mon père et de ma mère) qui ont pu être très envahissants et ont menacé, à un moment donné, ma propre santé mentale. Au fond, si je devais schématiser pourquoi je suis devenue écrivain, je suis devenue écrivain pour écrire ma propre réalité. La fixer. M'y accrocher. »

Mais cette ambition de fixer le réel distordu par une mère folle est double : il s'agit de fixer son propre réel, celui de l'auteure, mais aussi d'accueillir le monde fantasmagique de sa mère comme un réel légitime, en somme de faire place au réel de la mère dans le sien. Or, en faisant des fictions de sa mère une fiction littéraire, l'auteure leur donne une réalité. La folie devient une réalité vécue.

Surtout, le récit de filiation est construit à partir d'une phase d'enquête qui lui confère un véritable usage didactique et lui permet de mieux connaître scientifiquement la folie. La bipolarité de

sa mère ne lui renvoie plus alors qu'à ses propres sensations d'effroi et d'enfant. Cette objectivation scientifique est marquée dans le roman par les parallèles qui sont faits entre Lucile et Barbara, la sœur de sa grand-mère, elle aussi atteinte de bipolarité et qui a écrit le livre *Deux et la folie* sur le sujet. Les fictions de Lucile restent « impénétrables » (p. 322) mais les mécanismes du trouble mental jettent un pont avec son réel.

La folie de sa mère est aussi plus ancrée dans le réel parce que l'auteure s'aperçoit qu'elle est le reflet d'une époque. Elle peut donc la rattacher à un contexte social qui assure une forme de compréhension. Comme elle le dit dans notre entretien, la folie de sa mère, cette partie la plus complexe à cerner, permet finalement de lever le voile sur son univers :

« Plus tard, ma mère a construit des récits de fiction, qui s'apparentaient au délire. Lors de ses bouffées délirantes, elle allait dîner chez Kant ou Monet. Lorsqu'il m'a fallu écrire cela, dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, je me suis rendu compte à quel point le trouble psychique s'ancrait dans la culture. Finalement, toutes ces références de ma mère, racontaient quelque chose d'elle, de ses centres d'intérêt, de ses passions. »

Ainsi, le récit de filiation permet d'ancrer la mère mystérieuse dans un réel, certes vacillant et toujours frappé du doute, mais qui fait écho à une extimité partagée qui l'équilibre. Cette fixation du réel a par ailleurs une fonction thérapeutique pour Delphine de Vigan, puisqu'elle explique dans l'entretien à la librairie Mollat que cette quête impossible du vrai lui a permis d'avoir un « socle », de « tenir debout », comme si la déconnexion au réel était la source du déséquilibre :

« ça m'a permis de me construire probablement, de créer une sorte de socle qui était finalement une manière de me raconter mon histoire, de me raconter ce que je vivais, de me raconter ma famille, avec peut-être l'intuition que ce matériau me serait précieux pour tenir debout⁶⁵. »

En faisant le récit des crises, des périodes d'accalmie et des rechutes de sa mère, l'auteure se documente sur la bipolarité et donne un usage didactique thérapeutique au récit de filiation. Rien ne s'oppose à la nuit mais toujours est-il que le roman tente inexorablement de faire jour sur la nuit identitaire maternelle. Elle peut enfin répondre à cette interrogation de l'enfance qui la faisait douter du réel, ce paradoxe inassimilable d'avoir une mère que l'on a toutes les raisons de croire mais dont les propos sont incroyables :

« Ma mère était une adulte, ma mère avait beaucoup lu et connaissait des tas de choses, ma mère était savante, comment pouvais-je imaginer que ma mère pût dire n'importe quoi ? (...) Quelque chose était en train de se passer qui ne se formulait pas, qui échappait à ma connaissance. » (*Vig.*, p. 241)

Mais la fonction thérapeutique du récit de filiation n'est totale que par sa capacité à être une écriture-lecture, à être une littérature dont la réception compte autant que la production. L'auteure se nourrit, dans les dédicaces, les courriers, les ateliers d'écriture et les salons littéraires des connaissances et expériences de ses lecteurs sur la folie pour identifier les stigmates de la bipolarité et

⁶⁵ Cf. note de bas de page n° 35.

reconstruire les contours de la personnalité de sa mère. Elle explique cet effet empirique dans notre entretien :

« J'ai beaucoup appris sur ma mère grâce au roman. Le roman m'a donné l'occasion d'être en lien avec des gens qui étaient malades, d'entendre de la part d'autres gens ce que ça voulait dire, ce que cela représentait, au quotidien. Moi je ne connaissais de la maladie que ma mère, et ces deux choses se confondaient... Je ne savais pas distinguer ce qui relevait de la personnalité de ma mère et ce qui relevait de la maladie. Grâce au livre, j'ai rencontré des gens qui étaient eux-mêmes malades, et je me suis impliquée ensuite dans une association dans laquelle j'anime toujours des ateliers d'écriture auprès de gens qui ont des troubles psychiques. Cela m'a permis de comprendre des choses rétrospectivement, de me dire, sur tel ou tel aspect : « eh bien, cela, en fait, ce n'est pas ma mère, c'est une caractéristique de la maladie (ou des médicaments) »

L'hommage, qui suppose la fixation d'une nouvelle identité, se parachève donc au moment de la réception, et avec lui la fonction thérapeutique du récit de filiation. Pour aller au bout de son potentiel didactique, le récit de filiation ne peut donc se passer du processus d'édition, ne peut rester un manuscrit pour soi. Dans cette extimité, l'auteure comprend que la folie est une réalité partagée. Quand la folie devient un fait médical et social, elle devient une donnée du réel. C'est véritablement la rencontre avec le lecteur qui permet d'établir une dissociation entre la maladie et sa mère.

D'ailleurs, le lecteur bénéficie des mêmes effets didactiques et thérapeutiques que l'auteur. Lui aussi connaît mieux sa mère, les mystères et les non-dits qui l'ont traversée. Les lecteurs sont nombreux à expliquer que *Rien ne s'oppose à la nuit* leur a permis d'identifier les symptômes et les phases de la bipolarité, de l'identifier comme une maladie à part entière qui ne se transmet pas magiquement, comme une lectrice le défend :

« Mon beau-père a vécu ce qu'a vécu l'auteure avec sa mère, avec sa défunte épouse, bipolaire et qui s'est suicidée des suites de sa maladie. Lire ce roman m'a mieux permis d'imaginer ce qu'il a pu traverser et ce qu'elle a pu ressentir et de mieux comprendre cette famille. »

Pour une autre, c'est un soulagement de voir ce tabou être abordé et documenté :

« La bipolarité, lourde maladie qui bouleverse une vie de famille heureuse ! (...) Le monde psychiatrique ne sait toujours pas comment aider les personnes manico-dépressives, aujourd'hui appelée des bipolaires ! Delphine de Vigan a dû faire face très tôt à la maladie de sa maman, elle a malgré tout une belle image de cette mère en souffrance. Ce livre m'a fait du bien, aujourd'hui encore il m'aide face à la haine que je ressens pour cette maladie dont tout le monde se fout ! Merci. »

La fixation du réel vacillant, distordu et finalement recomposé n'est donc pas sans rapport avec une fonction thérapeutique, puisqu'en se connaissant mieux, auteurs et lecteurs éclaircissent des origines et des événements traumatiques qui restaient insondables et qui continuaient d'agir souterrainement.

Deuxième partie. Une fonction thérapeutique

Les lecteurs de *Rien ne s'oppose à la nuit* sont très nombreux à percevoir une fonction thérapeutique dans cette entreprise. En effet, ils emploient les termes *thérapie, exorciser, libérer, aller mieux, apaiser, résilience* ou encore *s'en sortir* pour caractériser le roman : « Sans doute pas facile d'écrire un tel livre sans heurter sa famille. Si Delphine de Vigan l'a fait, c'est qu'elle en ressentait le besoin, peut-être comme une thérapie » ; « Un livre très poignant, à mi-chemin entre désir de comprendre ce qu'a été sa mère et psychanalyse personnelle pour arriver à s'en sortir » ; « Quand l'enfance est douloureuse, il n'y a donc jamais de répit, jamais on ne pose ses valises ? Delphine de Vigan nous propose quelques pistes et, par ce livre, témoigne en tout cas qu'écrire peut permettre d'apaiser et de dire ce qui n'a pu l'être, son amour pour sa mère. »

Le récit de filiation maternelle relève cependant d'une fonction thérapeutique complexe. Sous certains aspects, il constitue une autoanalyse littéraire qui n'est pas sans similitude avec la psychanalyse. En effet, dans sa vaine tentative de mise en cohérence de la mère morte et de la filiation, il se heurte à des obstacles qui poussent l'auteur et ses lecteurs, plutôt qu'à guérir, à faire l'expérience de la douleur. Cependant, il joue un rôle important dans l'assimilation du deuil et dans la connaissance de soi libératrice, pour soi-même et pour la descendance.

I. Les obstacles à l'écriture thérapeutique

Des obstacles font barrage à la fonction thérapeutique des récits de filiation. Delphine de Vigan doute du pouvoir salutaire de *Rien ne s'oppose à la nuit* et évoque un processus d'écriture douloureux, tout comme ses lecteurs sont nombreux à dire qu'ils ne sont « pas sortis indemnes » de cette lecture. L'auteure explique enfin que son livre a entraîné des conflits familiaux destructeurs, thème d'ailleurs repris fictivement dans son roman suivant *D'après une histoire vraie*. Toutes ces raisons font du récit de filiation une épreuve qui décrédibilise *a priori* l'idée d'une fonction thérapeutique.

A. L'impuissance de l'écriture

Delphine de Vigan a longtemps affirmé catégoriquement que l'écriture n'avait aucun pouvoir thérapeutique, comme elle l'évoque dans notre entretien, bien qu'elle admette que son roman fasse suite à un choc très violent :

« Le livre s'inscrit dans quelque chose d'un peu post-traumatique, même si le mot est sans doute un peu fort. Je ne peux pas non plus vous dire que c'est un processus de deuil. Parce qu'en réalité, je ne suis pas certaine que l'écriture aide tellement à faire le deuil, ni qu'elle soit thérapeutique en quoi que ce soit. »

Pour elle, l'écriture pour soi, dans un journal intime, est la seule qui puisse avoir une telle fonction⁶⁶. Ce pouvoir est mis en abyme dans son premier roman autobiographique, *Jours sans faim*, où le journal intime joue un rôle dans la guérison de la protagoniste face à l'anorexie : « Laure écrit de plus en plus. Elle n'a plus mal quand elle reste assise. Elle n'a plus froid. Elle écrit la bleue⁶⁷, et les autres » (*Jou.*, p. 55). À mesure que Laure abandonne le combat contre elle-même, elle invente dans son journal intime le personnage de Lanor, la part d'elle-même qui veut rester *l'anorexique*. Ce faisant, ce personnage lui permet de verbaliser ce qu'elle ressent mais également de mettre à distance cette part d'elle-même : « Elle cherche à mettre des mots sur ces petits îlots de vie qui commencent peu à peu à battre en elle. Elle refait le chemin à l'envers. Elle écrit encore⁶⁸. » Chaque jour, le journal intime assure la sauvegarde d'une mémoire à court terme vouée à s'effacer et fixe un vécu quotidien brut en une synthèse intelligible.

Dans notre entretien, Delphine de Vigan explique qu'elle ne souhaite pas donner à la littérature, à l'écriture pour autrui, cette fonction utilitariste qu'a le journal intime. Elle insère ainsi cette citation de *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes au début de son roman *Un soir de décembre* : « savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément *là où tu n'es pas* – c'est le commencement de l'écriture⁶⁹. » Comme un écho, la narratrice de *Rien ne s'oppose à la nuit*, après avoir désavoué sa tentative de narration omnisciente, fait tomber sa sanction : « L'écriture ne peut rien. Tout au plus permet-elle de poser les questions et d'interroger la mémoire » (p. 43). Or l'idée d'une visée thérapeutique s'inscrit trop dans cet utilitarisme qu'elle rejette.

Cette phrase, « l'écriture ne peut rien », n'est pas sans rappeler celle d'un autre récit de filiation, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, journal intime tenu par Annie Ernaux dans les dernières années de la maladie d'Alzheimer de sa mère, et publié en l'état. Au lendemain de sa mort, elle y déclare : « Demain, je pourrai jeter une fleur dans son cercueil, lui mettre son chapelet. Mais pour rien au monde, quelque chose *d'écrit*. Horreur d'imaginer un livre sur elle. La littérature ne peut rien. » (*Ern2.*, p. 651). Pourtant, dès le lendemain, la nécessité la rattrape : « Sans doute pourrais-je attendre avant d'écrire sur ma mère. Attendre de m'être évadée de ces jours. Mais ce sont eux la vérité, bien que je ne sache pas laquelle. » Les auteurs de récits de filiation partagent donc la vision d'une écriture impuissante.

⁶⁶ « Bookmakers : Delphine de Vigan (1/3). Osez, osez Delphine : la naissance de l'écriture », entretien réalisé par Richard Gaitet, Arte Radio, 25 juin 2020.

⁶⁷ « La bleue » est une patiente de l'hôpital qui l'importune.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁹ Delphine DE VIGAN, *Un soir de décembre*, [Jean-Claude Lattès, 2005], Le Livre de poche, 2018.

B. Un récit qui abîme les relations familiales

Non seulement l'écriture ne peut rien pour Delphine de Vigan, mais le récit de filiation abîme les relations familiales parce qu'il met en scène des parents qui ne partagent pas toujours la même vision de leur famille et expose l'auteur à la rupture. Ce fut le cas pour Lionel Duroy qui a subi les foudres de sa famille après ses récits *Priez pour nous* et *Le Chagrin*, et dont la maison d'édition Robert Laffont a même été condamnée à verser des dommages-intérêts à son fils pour non-respect du droit à la vie privée dans *Colères*⁷⁰.

Or, Delphine de Vigan a lu Lionel Duroy et mesure ce potentiel destructeur en faisant allusion à lui par deux fois (p. 221 et 307). Voyant qu'il reste aujourd'hui « le traître, le paria », Delphine de Vigan en ressent de la « terreur ». Dans son roman suivant, *D'après une histoire vraie*, elle mentionne Lionel Duroy sous un ton humoristique mais qui renvoie à lui comme une forme d'alter ego. L., prête-plume qui écrit les autobiographies des stars, mais qui, au fil du roman, usurpe le personnage de Delphine, déplore que l'autobiographie de Gérard Depardieu ait été confiée à Lionel Duroy plutôt qu'à elle et ajoute que « ce n'était pas la première fois qu'elle était en concurrence avec l'écrivain » (*Dap.*, p. 240). Peut-être concourent-ils en effet au même destin familial.

Avant même de commencer l'écriture, Delphine de Vigan perçoit donc le danger de son roman. Certains passages de *Rien ne s'oppose à la nuit* ne semblent pas tant destinés à son lectorat qu'à sa famille. Son écriture est entourée de précautions, elle assure de son amour, de sa « tendresse infinie » pour eux mais elle prévoit déjà leur offense comme pour l'atténuer et la désamorcer en affirmant sa « certitude (...) de les heurter, de les décevoir » (p. 144). L'auteure n'hésite pas à réitérer plusieurs fois ses précautions, réaffirmant sa « certitude » de les blesser mais aussi de se disputer avec eux, et utilisant le mode déclaratif pour affirmer que sa famille n'a « aucune envie de lire » son roman. Sans doute n'évitera-t-elle pas leur déception mais au moins assure-t-elle que nulle n'était son intention :

« Écrire sur sa famille est sans aucun doute le moyen le plus sûr de se fâcher avec elle. Les frères et sœurs de Lucile n'ont aucune envie de lire ce que je viens de retranscrire ni ce que m'apprête éventuellement à en dire, je le sens dans la tension qui entoure maintenant mon projet et la certitude que j'ai de les blesser me perturbe plus qu'aucune autre. » (*Vig.*, p. 220)

On note le verbe *perturber* qui montre combien la crainte du jugement familial conduit l'auteure à modifier le processus d'écriture, notamment à différer certains thèmes ou certains matériaux. Son inquiétude se cristallise autour d'une altercation avec Violette, la plus jeune sœur de sa mère. La souffrance liée à cet événement est tangible à sa narration différée. Delphine de Vigan amorce une première fois les effets de cette altercation sur elle page 96 mais n'en décrit le contenu qu'à la page 230. L'adjectif *terrible* revient dans ces deux passages : la scène est « d'une violence terrible »

⁷⁰ « Vie privée : le fils de Lionel Duroy fait condamner l'éditeur de son père », *Le Point*, 25/03/13.

dans le premier et Violette entre « dans une colère terrible » dans le second. Violette craint que les cassettes audios dans lesquelles Georges raconte sa vie en une cinquantaine d'heures soient utilisées contre lui et à ce titre elle refuse d'abord de les lui céder. L'altercation conduit à différer le processus d'écriture à tous les niveaux : différer l'écoute des fameuses cassettes jusqu'à un point avancé du roman, puis différer l'évocation du viol de Lucile par son père dans la deuxième moitié du roman.

Delphine de Vigan interprète le refus de Violette comme une résistance au sujet du viol de Lucile. La forme même du roman traduit cette difficulté à introduire ce nœud : en plus d'attendre la moitié du roman, Delphine de Vigan ne le met pas en récit, elle reproduit un extrait d'un texte écrit par Lucile (p. 219) puis, comme pour marquer son intention de *sauter le pas*, elle saute une page et se lance dans l'analyse. La répétition de la question isolée « La peur suffit-elle à se taire ? » à la page suivante traduit le combat qu'elle se livre à elle-même.

Sa peur n'est pas infondée puisque, dans notre entretien, elle confirme que le roman a suscité beaucoup de « remous familiaux ». De même, dans son roman suivant *D'après une histoire vraie*, le personnage de Delphine accuse les dégâts de cette rupture de filiation :

« J'avais écrit un livre dont l'effet au sein de ma famille et autour de moi se diffuserait en plusieurs vagues, dont je n'avais pas anticipé les dommages collatéraux, un livre qui ne tarderait pas à désigner mes appuis indéfectibles mais aussi mes faux alliés, et dont les effets retard se prolongeraient longtemps. » (*Dap.*, p. 14)

En effet, cette dernière reçoit des lettres de menace anonymes qui ponctuent le roman et qui émanent vraisemblablement d'un membre de sa famille (toutefois le lecteur ne saura jamais rien de l'identité du corbeau). Bien qu'il soit un roman jouant sur la frontière du réel et de la fiction et qu'il n'atteste donc d'aucune vérité, cette mise en abyme dit quelque chose de l'angoisse de Delphine de Vigan.

La première lettre témoigne du ressentiment. On lui reproche d'avoir utilisé la fiction pour se dédouaner : « Tu crois pouvoir t'en tirer comme ça, parce que ton livre est soi-disant un roman et que tu as changé quelques prénoms » ; ou encore d'avoir instrumentalisé sa mère : « Tu as vendu ta mère et ça t'a rapporté gros. Tu gagnes du fric, n'est-ce pas ? Ça paye bien, la saga familiale, hein, ça rapport un maximum ? » (p. 37).

Ainsi, dans le récit de filiation, plus que dans toute œuvre littéraire, y compris l'autobiographie, l'écrivain engage sa personne et sa famille si bien que l'extimité a le pouvoir de fragiliser l'intimité. C'est en effet l'extimité constitutive du projet littéraire qui l'engage : extimité par le fonds puisque qu'il mobilise l'image d'autrui, extimité par la forme puisqu'il laisse entrer le public par effraction dans l'intime. La possibilité d'une rupture familiale transforme cette écriture en épreuve.

C. Une lecture-écriture éprouvante

Non seulement l'auteur de récits de filiation se risque à une rupture familiale, mais le fait d'exhumer un passé difficile et de se focaliser autour du traumatisme de la mort rend les processus d'écriture et de lecture douloureux, occasionnant chez eux des symptômes physiques forts.

1. Une écriture physiquement douloureuse

Lorsqu'une journaliste demande à Delphine de Vigan si ce livre « ne cicatrise pas les plaies⁷¹ », elle répond qu'au contraire « ça a tendance à les gratter, et qu'il faut être suffisamment fort et construit, avoir fait une partie du travail, avant de se lancer dans l'écriture ». Une lectrice file aussi cette métaphore de la plaie à cicatriser et se questionne sur l'aspect libérateur d'un roman si douloureux : « J'espère que ce roman a été vécu comme une catharsis par l'auteure, parce que je le vois plus comme une plaie ouverte que comme une cicatrice. » Finalement, l'équilibre entre d'une part la libération éprouvée à se connaître, à dire ses douleurs, la « catharsis » autrement dit, et d'autre part la réouverture de la « plaie » est rompu : l'écriture engluerait l'auteur dans sa douleur.

Un grand nombre de lecteurs de *Rien ne s'oppose à la nuit* sont conscients de ce processus d'écriture douloureux. Ils qualifient son travail de *périlleux, difficile, éprouvant* pour l'auteure, jusqu'à employer le champ lexical de la toxicité : « Ce livre chaloupe dangereusement vers une autobiographie vénéneuse qui empoisonne l'auteure peu à peu. Laissez la toxicité agir ! ». 34 lecteurs, soit 11 % de l'échantillon, qualifient le roman (ou l'auteure) de *courageux*, jusqu'à le considérer comme une prise du risque : « L'auteure a pris un risque réel en le faisant, elle s'est mise à nu, au risque de se détruire en se confrontant à ses blessures. »

Cette question du *risque réel*, d'une vision de l'autobiographie comme d'un écrit qui met nécessairement en danger son auteur, se cristallise dans le champ des écritures de soi au tournant de *L'Âge d'homme* de Michel Leiris et surtout de sa préface *De la littérature considérée comme une tauromachie*. L'auteur y sanctionne l'écriture de soi qui laisse indemne : « ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste "esthétique", anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit un équivalent (...) de ce qu'est pour le torero la corne acérée du taureau⁷² ». L'autobiographie de Michel Leiris a marqué durablement les modalités des écritures de soi du XX^e siècle, qui ont alors cessé de percevoir l'autobiographie comme un exercice de valorisation de soi.

⁷¹ *Thé ou café*, émission présentée par Catherine Ceylac, France 2, 03/03/2018.

⁷² Michel LEIRIS, *L'Âge d'homme* précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Gallimard, [1939], coll. « Folio », 1973, p. 10.

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, six passages disséminés au fil du roman décrivent la souffrance provoquée par cette entreprise littéraire, une souffrance essentiellement physique. On constate que ces somatisations sont essentiellement des troubles du sommeil (rêve, terreur nocturne, tachycardie nocturne, insomnie...) ou des blocages physiques (lumbago, contractures musculaires, crampes, torticolis) qui traduisent le travail psychique à l'œuvre dans l'inconscient. Delphine de Vigan emploie d'ailleurs le mot « perturbation » dans trois de ces passages (**1**, **5**, **6**), répétition qui indique la rupture d'un équilibre.

1. « L'homme que j'aime, dont l'amour se heurte parfois à mes absences, s'est inquiété, il y a quelque temps de me voir entreprendre ce travail. (...) Je sais aujourd'hui l'état de tension particulier dans lequel me plonge cette écriture, combien celle-ci me questionne, me perturbe, m'épuise, en un mot me coûte, au sens physique du terme. » (*Vig.*, p. 77)

2. « Je me réveille en sursaut et trempée de sueur. L'homme que j'aime et à qui je raconterai ce rêve quelques heures plus tard, sans être capable d'en transmettre l'effroi, dort à côté de moi. Tout est calme autour de nous. Il me faut quelques minutes pour que ralentisse mon pouls. Je ne me rendors pas. Pas une minute. Je sais vers quoi j'avance. » (*Vig.*, p. 167)

3. « J'évoque alors avec force détails les affres dans lesquelles je me débats, (...) mes somatisations diverses (lumbago, contractures musculaires, crampes, torticolis) visant à m'empêcher de m'asseoir devant mon ordinateur, les cheveux que je m'arrache au sens propre comme au figuré, les vingt-cinq cigarettes que je rêve de fumer d'affilée sans reprendre mon souffle, (...) ce sentiment de me battre au sens physique du terme, d'en découdre pour de bon. » (*Vig.*, p. 188)

4. « L'homme que j'aime (et dont j'ai fini par croire qu'il m'aime aussi) s'inquiète de me voir perdre le sommeil à mesure que j'avance dans l'écriture. » (*Vig.*, p. 221)

5. « Je ne peux ignorer combien le livre que je suis en train d'écrire me perturbe. L'agitation de mon sommeil en est la preuve tangible. Au lendemain d'une nuit déchirée par le hurlement strident qui me réveille moi-même (cela ne m'était pas arrivé depuis des années), j'essaie de convaincre l'homme que j'aime de ne pas s'inquiéter. Je rêvais qu'on m'enfermait. » (*Vig.*, p. 279)

6. « Quoi que je dise et fanfaronne, il y a une douleur à se replonger dans ces souvenirs, à faire ressurgir ce qui s'est dilué, effacé, ce qui a été recouvert. À mesure que j'avance, je perçois l'impact de l'écriture (et des recherches qu'elle impose), je ne peux ignorer le facteur majeur de perturbation que celle-ci représente pour moi. L'écriture me met à nu, détruit une à une mes barrières de protection, défait en silence mon propre périmètre de sécurité. Fallait-il que je me sente heureuse et forte et assurée pour me lancer dans pareille aventure, que j'aie le sentiment d'avoir de la marge, pour mettre ainsi à l'épreuve, comme si besoin en était, ma capacité de résistance. » (*Vig.*, p. 321)

Le champ lexical du combat, que Michel Leiris évoquerait comme une taumachie, est également très présent dans les extraits **3** et **6** : *se débattre*, *s'arracher les cheveux*, *se battre*, *en découdre*, *se sentir forte*, *mettre à l'épreuve*, *la capacité de résistance* en sont autant d'exemples. L'auteure se bat contre une part d'elle-même qui perçoit le danger d'écrire, au point de lui donner des douleurs qui l'empêchent de s'asseoir à sa chaise d'écrivain.

Sur les six passages, quatre font mention de l'homme qui partage sa vie (**1**, **2**, **4**, **5**). C'est comme si le seul apaisement et le seul moyen de se raccrocher au réel était ce repère affectif stable.

L'emploi répété de cette périphrase étonnante, « l'homme que j'aime », qui finit par se muer timidement en un « L'homme que j'aime (et dont j'ai fini par croire qu'il m'aime aussi) » traduit peut-être la peur la plus profonde de son entreprise littéraire : une peur affective, peut-être celle d'être rejetée par sa famille. Mais le rêve raconté dans l'extrait 5 exprime aussi la peur d'être *enfermée*, comme si s'immerger dans le monde de la mère folle mettait en péril sa propre santé mentale et la menaçait à son tour d'internement.

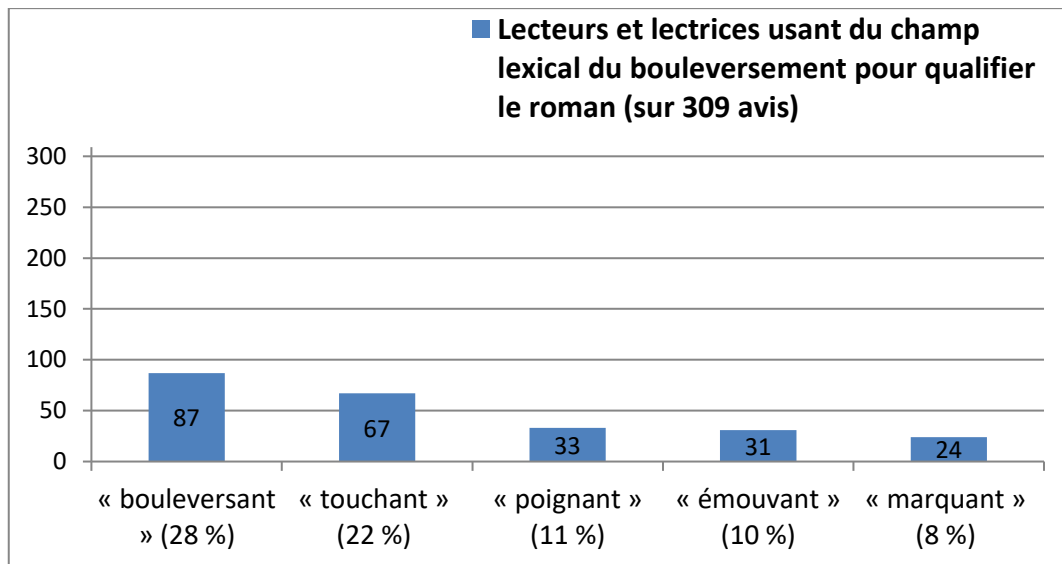
Les autres récits de filiation témoignent de cette même douleur à écrire et des mêmes symptômes physiques. Charles Juliet comme écartelé dans l'écriture de *Lambeaux*, ne pouvant « ni écrire ni renoncer à écrire. Une situation proprement infernale » (*Jul.*, p. 135). L'écriture du *Chagrin* jette aussi Lionel Duroy dans un profond désespoir. Celui-ci ne parvient plus à penser à autre chose, subit « une violente allergie » (*Dur.*, p. 68), tremble, ne dort plus, souffre de tachycardie :

« Je relus le lendemain, et de nouveau me saisit l'envie de prendre mes jambes à mon cou. Comme un sentiment d'effroi pour ce manuscrit, pour ces photos, et même peut-être pour l'écriture en général. Ah, me dis-je, voilà que ça recommence. Je restais un moment à me demander ce que j'allais faire, puis, sentant monter les tremblements et mon cœur s'accélérer, j'attrapai mon bloc et mon crayon et sortis précipitamment. » (*Dur.*, p. 65)

L'écriture du récit de filiation réveille ainsi des angoisses existentielles si profondes qu'elle génère des symptômes physiques douloureux que l'auteur incorpore à son récit, faisant ainsi de son cheminement thérapeutique une partie du sujet du roman.

2. Une lecture qui ne « laisse pas indemne »

En miroir des auteurs en souffrance, les lecteurs font aussi une lecture douloureuse du récit de filiation. Finalement, par un phénomène d'identification, il vit par procuration le cheminement de la narratrice de *Rien ne s'oppose à la nuit* ainsi que ses émotions et sensations physiques. Aussi, 9 d'entre eux emploient l'expression *ne pas en être sorti indemne* pour parler de leur expérience de lecture. Le terme *bouleversant* et ses dérivés lexicaux comme *touchant*, *poignant*, *émouvant*, *marquant* reviennent très fréquemment :



Les lecteurs, comme les auteurs, relatent des réactions physiques fortes. Ils sont par exemple nombreux à pleurer (au moins 6 %) selon des intensités variables, allant de la *gorge nouée*, aux *larmes qui montent*, jusqu'au *bain de larmes*. Leurs réactions psychologiques s'expriment aussi par des périphrases corporelles : « ce livre vous prend aux tripes », « Je suis sortie meurtrie de cette lecture », « ce livre met une véritable claque dans la gueule », « c'est une grosse claque dans la figure ».

Ces mêmes lecteurs ressentent dans le même temps un malaise, qualifiant le livre de parfois *insupportable* ou *dérangeant*. Ce malaise tient essentiellement au récit d'événements tabous qui heurtent les codes sociaux et sont ici révélés (l'enchaînement des suicides, la mort de Jean-Marc pendant une séance de masturbation, le viol supposé de Lucile par son père, le délire de Lucile qui lui vaut d'être internée) ou à leur description *crue* ou *brutale* (la peau bleue comme du « fromage » du cadavre de sa mère, la « cervelle disséminée » [p. 194] de Niels ou les photos du cadavre du père dans un costume « couleur de vomit » [p. 28] retrouvées chez Lucile).

Cette souffrance ou ce malaise les obligent à prendre du temps, pour espacer ou pour digérer leur lecture : « J'ai lu à petites doses parce que j'avais du mal à avancer dans la souffrance que je ressentais à travers les mots » ; « on a besoin de faire des pauses pour pouvoir reprendre notre souffle » ; « Je n'ai même pas pu ou voulu écrire quoi que ce soit après cette lecture, encore moins en parler. Il fallait d'abord que je prenne de la distance, que je me questionne. » Ces manifestations sont significatives d'une lecture qui les laisse *secoués*, voire en état de *choc*.

Le caractère marquant sur le long terme du livre est aussi régulièrement mis en avant : « j'éprouve le plus grand mal à me détacher de lui », « cette lecture restera sans nul doute l'une des expériences les plus marquantes et éprouvantes de ma vie de lectrice », « le souvenir de ces pages est resté gravé au fer rouge dans mon esprit », « un livre qui me hante encore un an après », « un de ces livres qui nous marquent et qui nous laissent une trace indélébile ». Certains passent alors par une

deuxième lecture pour l'assimiler : « J'ai eu besoin de relire ce livre. (...) L'horreur touche le plus fort la première fois, ensuite on prend des chemins de traverse. »

3. Résistance à l'écriture et résistance psychanalytique

Finalement, ces symptômes physiques qui touchent auteurs et lecteurs sont le signe d'une expérience qui les replonge dans une douleur vécue. Pour les auteurs, cette écriture les conduit à opposer une forme de *résistance* à l'écriture qui s'apparente à la résistance évoquée en psychanalyse.

Pour Freud, dans le champ de la psychanalyse, la résistance correspond à toutes les actions et paroles de l'analysé qui font obstacle à la rencontre avec son inconscient. La conscience se protège donc d'une fouille qui la déséquilibrerait durablement. La résistance bloque l'analyse mais est aussi le symptôme qui indique que l'analysé se tient au bon endroit au-dessus de lui-même.

Dans les récits de filiation, cette résistance s'exprime d'abord dans le refus d'écrire. Delphine de Vigan relate combien elle a « refusé cette idée », l'a « tenue à distance, le plus longtemps possible » (p. 16) avant de « capituler » (p. 18), terme dont la connotation guerrière montre combien la mise au travail d'écriture représente un barrage qui cède.

Si la résistance se dépasse en quelques mois pour Delphine de Vigan, Charles Juliet, qui a écrit *Lambeaux* pour ses deux mères, sa mère inconnue décédée en hôpital psychiatrique et sa mère adoptive, doit mettre en pause son écriture pendant douze ans :

« Ce récit aura pour titre *Lambeaux*. Mais après en avoir rédigé une vingtaine de pages, tu dois l'abandonner. Il remue en toi trop de choses pour que tu puisses le poursuivre. Si tu parviens un jour à le mener à terme, il sera la preuve que tu as réussi à t'affranchir de ton histoire, à gagner ton autonomie. » (*Jul.*, p. 50)

La résistance face à l'inconscient qui le submerge est immense. Adulte, il est poussé par un désir d'écrire mais ne produit que des « textes mort-nés » (p. 134). Il est terrassé par une haine de lui qui l'emmène aux portes de la folie, il se sent « un être rompu, désagrégé, anéanti » (p. 143). Au cours de sa vie, il apprend que sa mère inconnue a tenté de se suicider après sa naissance et que cette tentative lui a valu d'être internée, puis de subir « l'extermination douce » de Vichy, qui a consisté à laisser mourir de faim et de froid les patients des hôpitaux. La résistance cède et il découvre l'infâme culpabilité d'*être* qui le maintenait au néant :

« Une nuit, lors d'une insomnie, fulgure cette évidence : si tu n'étais pas né, elle n'aurait pas connu un tel destin. Tu es responsable de son effondrement. Tu as causé sa mort et tu en as toujours porté en toi l'obscur conscience. Comment peux-tu encore t'accorder le droit de vivre ? » (*Jul.*, p. 146)

Les mêmes mécanismes de résistance parcourent Lionel Duroy. Il raconte comment le désir d'écrire l'a « soudain quitté » (*Dur.*, p. 59), au milieu de son récit, au moment où il touche à un événement bien particulier. Alors qu'il vient d'évoquer le choléra qui a frappé son frère aîné Frédéric

lorsqu'ils vivaient en Algérie et que Lionel Duroy venait lui-même tout juste de naître, l'auteur lutte ensuite pour écrire. Il s'exile aux États-Unis mais le dépaysement n'y change rien, il est hanté par un besoin de fuir de tout endroit, cherchant en fait à se fuir lui-même, à fuir sa propre peau, besoin que manifeste une persistante allergie.

Pendant un an, il abandonne son manuscrit – son allergie l'abandonne étrangement elle aussi – mais il sombre dans une dépression si forte qu'il souhaite mourir. Désespéré, il fait appel à un psychiatre qui le ramène à cet épisode sur lequel son manuscrit s'était arrêté. Sa résistance donne son dernier assaut : la découverte imminente lui donne le sentiment qu'elle le recouvre « de sa masse comme un linceul » (p. 76). Pourtant, c'est bien cette résistance issue de l'écriture qui lui permet de nommer enfin le chagrin originel, la douleur première, pour enfin la regarder à distance et la dépasser scripturalement :

« je compris que je venais de découvrir tout à la fois la suite de mon livre et l'explication du chagrin qui était en train de m'anéantir : notre mère m'avait abandonné à l'âge de trois mois pour sauver un autre de ses fils. Ramené par mon manuscrit à cet épisode auquel je n'avais pris garde, je venais probablement de retraverser les ténèbres dans lesquelles je m'étais débattu au tout début de ma vie. » (*Dur.*, p. 77)

Pour Delphine de Vigan aussi, il s'agit de verbaliser un événement traumatique qui n'avait jamais été amené à la conscience par le langage, qui était resté à l'état brut. Elle raconte en effet n'avoir « jamais mis en mots le 31 janvier » (p. 255), le jour où sa mère faillit tuer sa sœur et après lequel elles allèrent vivre chez leur père. Elle ne le consigne ni dans son « journal intime », ni dans « les lettres écrites à ses amies », ni dans son « premier roman » (p. 256).

Ainsi, l'écriture du récit de filiation pousse l'auteur au fond de tels antres de douleur que, dans un premier temps, la résistance qui le déchire le fait souffrir plus qu'elle ne l'apaise. Cependant, la douleur ne signifie pas que le récit de filiation n'a pas de fonction thérapeutique. La thérapie consiste précisément à surmonter dans un premier temps des obstacles douloureux. L'écriture et la lecture rendent ses contours à la douleur. Sa relation à sa mère enfin mise au jour, l'auteur-lecteur peut enfin faire le deuil de sa morte et gagner la liberté de se connaître.

II. Faire le deuil de sa mère par la littérature

Delphine de Vigan affirme que l'écriture ne peut rien, mais il semble que l'écriture lui ait permis de tenir dans « les heures souterraines » ou plus exactement que *Les Heures souterraines* l'aient aidée à tenir. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, elle raconte la place thérapeutique – bien qu'elle n'emploie pas le terme – occupée par l'écriture de ce roman après la mort de sa mère, comme si écrire permettait de tenir en comblant « le vide » :

« Dans les mois qui ont suivi j'ai écrit un autre livre sur lequel je prenais des notes depuis plusieurs mois. Avec le recul j'ignore comment cela a été possible, si ce n'est qu'il n'y

avait rien d'autre, une fois que mes enfants étaient partis à l'école et que j'étais dans le vide, rien d'autre que cette chaise devant l'ordinateur allumé, je veux dire pas d'autre endroit où m'asseoir, où me poser. (...) J'ai écrit chaque jour, et je suis seule à savoir combien ce livre qui n'a rien voir avec ma mère est empreint pourtant de sa mort et de l'humeur dans laquelle elle m'a laissée. » (Vig., p. 15)

Ce roman en partie autobiographique, *Les Heures souterraines*, raconte la descente aux enfers d'une femme que son patron isole et harcèle brutalement. Les « heures souterraines » de cette employée, reléguée dans les soubassements de l'immeuble et prenant chaque jour le RER pour rejoindre ce travail qui la détruit, revêtissent alors un double-sens métatextuel. Ce sont aussi les heures souterraines de l'auteure plongée dans le deuil de sa mère. Ainsi, l'écriture semble lui avoir permis de tenir, de faire barrage aux heures sombres et souterraines, comme une nécessité la rattachant au réel. Elle peut être alors envisagée comme un outil du deuil.

Selon Pierre-Louis Fort, ce travail du deuil dans la littérature correspond à une grande rupture du XX^e siècle, marquée par l'effacement du deuil de « l'ordre du social et du collectif⁷³ » et de son retranchement dans l'intime. Le récit de filiation est alors peut-être un moyen de faire le deuil de sa mère par la littérature en rejouant scripturalement le traumatisme et la sidération de la mort, mais aussi en donnant à la mère un tombeau littéraire qui la fait paradoxalement renaître.

A. Faire le deuil du premier objet d'amour

1. La transmutation scripturale pour l'auteur

Pour Freud, le deuil est la « réaction à la perte d'un être aimé » et l'état marqué par la « perte de l'intérêt pour le monde extérieur – dans la mesure où il ne rappelle pas le défunt⁷⁴ ». Or ce dernier dit aussi que la mort de son père est « l'événement le plus important, la perte la plus déchirante d'une vie d'homme⁷⁵ ». En même temps que l'on questionne l'universalité de cette affirmation, on s'interroge sur la possibilité, qu'en miroir, la mort de la mère soit l'événement le plus déchirant de la vie d'une femme. Melanie Klein avance que la « relation à la mère » est « la plus archaïque des relations humaines⁷⁶ » car la mère est le premier objet d'amour, pour un garçon comme pour une fille, mais qu'elle est aussi, pour la fille, un corps semblable au sien, qui touche donc à l'identification du Moi. C'est donc un deuil particulier dans la vie de tout individu, peut-être encore plus d'une femme.

Au deuil est alors rattachée l'expression *faire son deuil*. Faire son deuil est le processus par lequel on passe d'un état d'attachement qui nous pousse à refuser de vivre dans le monde tel qu'il est,

⁷³ Pierre-Louis FORT, *Ma mère, la morte*, Éditions Imago, 2007, p. 8.

⁷⁴ Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie* (1917), Paris, [Gallimard, 1968], coll. « Folio », 1986, p. 146.

⁷⁵ Sigmund FREUD, *L'Interprétation des rêves*, préface de la deuxième édition, Paris, PUF, [1908], 1967, p. 4.

⁷⁶ Melanie KLEIN, *Envie et Gratitude*, Gallimard, [1968], coll. « Tel », 1978, p. 11.

sans l'être aimé, à un état de détachement pour notre survie. C'est ce qu'exprime Albert Cohen dans *Le Livre de ma mère* : « Nous sommes bien seuls tous les deux, toi dans ta terre, moi dans ma chambre. Moi, un peu mort parmi les vivants, toi, un peu vivante parmi les morts. » (Coh., p. 27). Dans son étude des récits de la mère morte chez Marguerite Yourcenar, Simone de Beauvoir et Annie Ernaux, Pierre-Louis Fort fait l'hypothèse que « l'une des manifestations du deuil est l'écriture, et que celle-ci est une manière d'augmentation de l'attachement pour parvenir au détachement⁷⁷ ». Il appelle ce processus la « transmutation scripturale » : soit elle correspond à la réalisation du travail psychique du deuil, soit à sa manifestation par le discours.

À l'occasion du deuil de la mère, la forme prise par l'écriture n'est ni une biographie ni une autobiographie mais bien un récit de filiation. En effet, le travail du deuil « met en question la nature antérieure du lien ("quelle relation avions-nous, en fait ?") et sa nature actuelle ("que va devenir cette relation dorénavant arrêtée ?")⁷⁸ ». L'écrivain n'a donc ni besoin d'étudier sa mère pour elle-même, ni soi-même sans sa mère, mais bien leur relation.

2. L'assimilation de la mort d'une mère universelle pour le lecteur

Pour Yan Hamel, qui étudie les récits de deuil maternel d'Albert Cohen, d'Annie Ernaux, de Peter Handke et de Roger Peyrefitte, le deuil textuel de la mère n'est complet que dans l'investissement d'une « relation auteur-lecteur⁷⁹ ». Il cite lui-même Paul-Claude Racamier qui écrit que « par Freud, nous savons que le travail de deuil conduit à l'investissement de nouveaux objets, qui à son tour complète et termine le travail (...). La sortie d'un deuil conduit donc à la redécouverte d'un objet. » Or, pour Yan Hamel, l'investissement d'un nouvel objet se porte ici sur le « média de communication » qu'est l'écriture. En effet, la présence d'un lecteur crée une « une communauté de partage » similaire à des funérailles, où l'auteur reconstitue son narcissisme dans l'absence de la mère et investit pour mieux désinvestir « l'objet intérieur fusionnel ». Surtout, il redonne à la réalité qui l'entoure une présence à prendre en compte, d'autant plus quand l'auteur se donne pour mission d'aider le lecteur dans son propre deuil.

En effet, en miroir, le récit de filiation maternelle permet au lecteur de rejouer ou d'anticiper la mort de la mère, comme événement universel et fatal. Pour le lecteur, la littérature de filiation est un rituel de préparation à la mort ou d'assimilation de la mort : « Cette histoire m'as bouleversée, je suis en larmes, car moi aussi j'ai perdu ma mère, donc ça réveille des choses » confie ainsi une lectrice.

⁷⁷ Pierre-Louis FORT, *Ma mère, la morte*, Éditions Imago, 2007, 18.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁹ Yan HAMEL, « Écrire le deuil : décès maternel et acte d'écriture chez Albert Cohen, Annie Ernaux, Peter Handke et Roger Peyrefitte », *Dalhousie French Studies*, hiver 2000, vol. 53, p. 114.

L'universalité tient aussi à la représentation d'une mère universelle, qui est même parfois explicitée par une adresse à toutes les mères comme le fait Albert Cohen : « Je vous salue, mères pleines de grâce, saintes sentinelles, courage et bonté, chaleur et regard d'amour, vous aux yeux qui devinent, vous qui savez tout de suite si les méchants nous ont fait de la peine (...) » (*Coh.*, p. 144). L'universalité du thème maternel est soulignée par ce calque de la prière chrétienne « Je vous salue, Marie, pleine de grâce » au début de la litanie. Albert Cohen renvoie ainsi la mère à la Vierge Marie, à un personnage sanctifié.

Parfois, le récit de filiation aide au cœur du deuil comme le révèle une lectrice : « Je l'ai lu quelques mois après le décès de ma mère, alors que nous ne pouvions nous parler depuis trop d'années (7 ou 8 quand même). Delphine de Vigan touche avec une grande humanité et une superbe intelligence ce thème (le mot n'est pas satisfaisant). Elle éclaire. » Ce point de vue est partagé par Blandine de Caunes, qui a fait l'expérience de perdre sa fille et sa mère à deux mois d'intervalle et qui raconte dans *La Mère morte* cette double perte du repère maternel comme figure à aimer et comme figure à incarner. La lecture de récits du deuil maternel est pour elle thérapeutique :

« J'espère partager et aider les gens qui me liront, comme moi avoir lu beaucoup de livres, des témoignages ou des romans, sur ces deuils-là m'a énormément aidée. Donc j'espère aider les autres aussi. »⁸⁰

Pour Charles Juliet, l'écriture du récit de filiation maternelle vise explicitement à aider son lecteur à aller mieux, à lui donner un exemple de fouille des origines thérapeutique. Nul besoin à ses yeux que le lecteur ait vécu la même histoire que lui pour s'identifier, toute personne est retenue par un passé gisant dans la mémoire, inconscient et qui l'aliène :

« En écrivant, se délivrer de ses entraves, et par là même, aider autrui à s'en délivrer. Parler à l'âme de certains. Consoler cet orphelin que les non-aimés, les mal-aimés, les trop-aimés portent en eux. Et en cherchant à apaiser sa détresse, peut-être adoucir d'autres détresses, d'autres solitudes. » (*Jul.*, p. 125)

Toute personne est donc un orphelin, même un orphelin en devenir. Celui qui a été trop aimé de sa mère comme celui qui a été négligé par elle sera un orphelin meurtri pour des raisons différentes mais qui touchent à son identité, comme le montre un trop-aimé à la Roman Gary dans *La Promesse de l'aube* ou un mal-aimé à la Lionel Duroy dans *L'Absent*.

La thématique maternelle n'empêche d'ailleurs pas de projeter l'histoire sur d'autres figures familiales clés, notamment le père, comme en témoignent certains lecteurs : « Je me suis un peu projetée dans cette histoire qui m'a rappelé la maladie de mon père, extrêmement courte, heureusement mais quand même... ». Le récit de filiation aide ainsi à accueillir le traumatisme lié à la mort, y compris l'aspect physique du traumatisme.

⁸⁰ « Blandine de Caunes - La mère morte », entretien réalisé à la librairie Mollat, 18/01/20.

B. Dire la sidération de la scène thanatique

1. Rejouer textuellement la découverte du cadavre

En effet, dans son étude, Pierre-Louis Fort note le passage obligé de la scène thanatique ou scène de la découverte du cadavre. Elle est pour lui un passage scriptural nécessaire dans le travail du deuil parce qu'elle permet de « retrouver le cadavre de la mère, mais sous forme textuelle⁸¹ ». Surtout, ce récit est essentiel pour mettre en scène le « passage du corps qui est encore elle (c'est-à-dire personne, présence) au cadavre qui n'est plus rien (c'est-à-dire chose, néant)⁸². »

Le récit de filiation est alors un moyen de surmonter le traumatisme par sa répétition littéraire. Ainsi, certains auteurs comme Delphine de Vigan éprouvent le besoin de raconter la scène traumatique de la découverte du cadavre. La forme même de *Rien ne s'oppose à la nuit* témoigne qu'il sert à dire la sidération de la mort et à extérioriser le traumatisme. En effet, il est construit comme une boucle : il s'ouvre sur la découverte du cadavre (p. 13) et finit par ce même événement (p. 385). Comme la mort de la mère qu'elle ne réalise pas immédiatement malgré l'évidence, le récit ne fixe pas l'événement, la mort est comme une donnée non digérée de la narration. L'usage de la réécriture intratextuelle est singulier : c'est comme si raconter une seule fois ne pouvait pas suffire à réaliser. La narratrice *rejoue* son traumatisme, il faut que le lecteur y revienne deux fois comme il a fallu qu'elle revienne une deuxième fois au lit de sa mère pour accéder à la réalité qu'elle connaissait déjà. Au cœur du texte, la narratrice ne supprime pas non plus les répétitions qui marquent la sidération, « c'était hors de question, c'était non ».

La sidération se traduit dans le premier texte par l'isolement de la phrase suivante : « Ma mère était morte depuis plusieurs jours. » La phrase n'est reliée à aucun paragraphe ni à aucune conjonction de coordination, elle reflète juste le choc d'une mort qui ne fait aucun doute. Par rapport aux trois auteures étudiées par Pierre-Louis Fort, la scène thanatique chez Delphine de Vigan a de singulier qu'elle n'a pas pu mettre en scène le passage du *corps-personne* au *corps-chose* du fait de la mort violente que constitue le suicide. C'est pourquoi son expression scripturale est beaucoup plus traumatique mais aussi cathartique.

La narratrice décrit ensuite son état de sidération, marqué par une incapacité à réaliser et une perte de la notion du temps : « J'ignore combien de secondes voire de minutes il me fallut pour le comprendre, malgré l'évidence de la situation » (p. 13). Elle analyse les mécanismes mis en place par le cerveau pour repousser le traumatisme, tels que l'absence de perception de l'« odeur » du corps de sa mère. L'état de sidération se traduit donc par une incapacité à percevoir la réalité physique de la mort. En effet, la narratrice utilise une métonymie démonstrative qui transforme le corps de sa mère en

⁸¹ Pierre-Louis FORT, *op. cit.*, p. 111.

⁸² *Ibid.*, p. 124.

une « information » et non une réalité physique : « comment [mon cerveau] a-t-il pu mettre tant de temps à accepter l'information qui gisait devant lui ? ».

Le deuxième texte, au contraire, est une réécriture qui marque l'accès de la réalité à la conscience, comme si la construction romanesque qui la séparait de l'incipit avait permis d'accepter cette vision. Cette deuxième scène s'attache donc beaucoup plus à créer un effet de réel, notamment par le rythme : ce sont trois pages condensées, faites de courtes propositions juxtaposées par des virgules, hachées, haletantes, sans conjonctions de coordination et sans distinction entre narration et discours rapporté, qui reflètent l'affolement et la démission du rationnel.

2. Assimiler l'étrangeté du corps-chose

Dans les deux textes, la sidération est retranscrite par une description hantée par le corps. Dans le premier elle écrit : « Ma mère était bleue, d'un bleu pâle mêlé de cendres, les mains étrangement plus foncées que le visage, lorsque je l'ai trouvée chez elle, ce matin de janvier. Les mains comme tachées d'encre, au pli des phalanges. » (p. 13). C'est l'étrangeté du corps mort qui traumatise Delphine de Vigan. La couleur y a son importance : « bleue », « bleu pâle », « cendres », « foncées », « encre ». Ces couleurs progressent du bleu le plus clair (« bleu pâle ») à celui le plus noir (« encre »), en passant par le gris des cendres. Cette progression rappelle le spectre du ciel lorsque la nuit tombe. Une première interprétation du titre transparait donc dès ce premier paragraphe. *Rien ne s'oppose à la nuit* c'est peut-être d'abord dire que rien ne s'oppose à la mort. La nuit c'est d'abord le corps bleuté de sa mère, et par métonymie, la mort de la mère, qui devient définitive par l'assimilation textuelle.

Dans le second texte, ce traumatisme visuel des mains bleues est réécrit. Cette fois les mains ne sont pas comme tachées d'encre mais de peinture : « ses mains étaient bleues, comme maculées de peinture, entre les doigts, sur les phalanges, une peinture bleu nuit, j'ai dit tout haut : qu'est-ce qu'elle a fait, qu'est-ce qu'elle a fait, j'ai pensé qu'elle avait peint avec ses mains. » (p. 386). La réécriture permet d'aller plus loin dans le traumatisme, permet d'accéder à la description du visage, omise ou encore impossible la première fois. Le passage du *corps-personne* au *corps-chose* devient possible. Or c'est cette vision qui déclenche le cri de terreur marquant la réalisation : « Alors j'ai vu son visage, gonflé, bleu aussi, d'un bleu plus pâle, et cette trace de moisissure sur sa joue, en haut, à côté de l'œil, sur plusieurs centimètres, un cercle couvert de poils blancs très fins comme sur un fromage oublié au fond d'un frigo ». La comparaison au fromage est une réification si prosaïque qu'elle intensifie l'assimilation thanatique.

Certains lecteurs notent le caractère *dérangeant, vraiment très dur, voire insupportable* de la description. L'auteure parvient précisément à faire exister en mots l'insupportable, elle lui fait accéder à une réalité. Un lecteur, quant à lui, estime que l'écriture permet de « sublimer réellement le choc de cette mort, qui quelque part, ne lui aura pas épargné cette rencontre terrible avec l'autre visage de l'être

aimé, celui du cadavre ». Cette perception s'oppose pourtant à la citation de Roland Barthes, « l'écriture ne sublime rien », à laquelle tient l'auteure. Peut-être que le résultat de cette entreprise est l'inverse de la sublimation : répéter jusque dans les mots le caractère insupportable, user d'une comparaison si insoutenable (le cadavre de sa mère et le fromage) que le lecteur, comme elle, soit obligé de « fuir l'image », fermer les yeux sur « l'information », lui-même sidéré.

Chez Annie Ernaux, la description physique de la mère morte occupe là aussi l'incipit d'*Une femme*. C'est comme si le récit de filiation maternelle devait d'abord en passer par là, par cette évidence physique, cette vision qui fait rupture avec la vie. Cependant, la description physique occupe moins de place et n'est pas marquée par la sidération, parce qu'elle se passe dans des conditions moins traumatiques, sa mère étant morte à l'hôpital : « On lui avait déjà fait sa toilette, une bande de tissu blanc lui enserrait la tête, passant sous le menton, ramenant toute la peau autour de la bouche et des yeux. Elle était recouverte d'un drap jusqu'aux épaules, les mains cachées. Elle ressemblait à une petite momie. » (*Ern.*, p. 555). Masquer le corps d'un drap, maintenir l'apparence humaine par l'habillement ou encore ensevelir le corps sous terre dans un cercueil sont autant de rituels occidentaux autour de la mort qui préservent le souvenir du *corps-personne* et que le texte rejoue. Chez Annie Ernaux, les récits visuels traumatiques concernent donc plutôt la déchéance physique de sa mère de son vivant et sont surtout perceptibles dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*.

Dans notre entretien, Delphine de Vigan, d'abord réticente à l'idée d'une fonction thérapeutique, admet avec le recul des années que l'écriture de la scène thanatique lui a permis « d'appivoiser cette scène » insoutenable :

« Je ne sais pas très bien ce que veut dire « faire son deuil »... En tout cas, c'est sûr que cela m'a aidée à passer cette étape. Je vous parlais du traumatisme d'avoir découvert son corps. Oui, le fait de l'écrire, malgré tout, m'a permis d'appivoiser cette scène, de la mettre à distance. J'ai déposé dans ce livre quelque chose qui était extrêmement douloureux. D'ailleurs, pendant très longtemps, je n'ai pas pu le lire. Il m'était impossible par exemple de lire le début du roman en public (on me l'a demandé plusieurs fois quand le livre est sorti), j'en étais incapable. Non seulement ça, mais cela m'était très pénible d'entendre quelqu'un d'autre le lire. Aujourd'hui, j'ai repris de la distance, à la fois par rapport à l'événement lui-même et au texte. »

Il est à noter aussi que, par les rencontres avec son public, Delphine de Vigan rejoue non pas doublement, mais triplement la scène thanatique. La vie littéraire qui entoure le texte participe donc aussi de l'assimilation de ce traumatisme. En jouant l'innommable par l'écriture puis par la lecture, l'auteure finit par regarder son choc extérieurement à elle-même, par prendre une distance salvatrice. Peu à peu, la morte retrouve le chemin d'un tombeau qui, cachant son image chosifiée sous terre, rend son souvenir plus acceptable.

C. Donner un tombeau et un berceau littéraire

1. La parturition inversée

Ainsi, le récit de filiation maternelle est une manière de donner un tombeau littéraire à la mère. Delphine de Vigan parle ainsi d'un cercueil de papier dans *Rien ne s'oppose à la nuit* : « Sans doute avais-je besoin de rendre un hommage à Lucile, de lui offrir un cercueil de papier – car, de tous, il me semble que ce sont les plus beaux – et un destin de personnage » (p. 78). C'est aussi la manière dont ses lecteurs perçoivent l'ouvrage : « si rien ne s'oppose à la nuit qui va inéluctablement envelopper Lucile, sa fille lui offre en revanche un lumineux tombeau littéraire. »

Dans ces entreprises de mise au tombeau, il y a un envers contradictoire qui est la mise au berceau. Les auteurs de récits de filiation deviennent comme mère de leur mère. À la filiation rompue par la mort mais aussi par une distance de leur vivant, le besoin de filiation trouve un apaisement dans ce renversement. Annie Ernaux perçoit cette fonction dans *Une femme* : « Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde. » (*Ern.*, p. 569). Dans *Souvenirs pieux*, Marguerite Yourcenar observe : « [Je] me penche vers elle comme vers une fille que j'essayerais de mon mieux de comprendre sans y réussir tout à fait »⁸³. Pour Charles Juliet, il n'est pas question de donner naissance mais de ramener la mère à la vie : « Te ressusciter. Te recréer. Te dire au fil des ans et des hivers avec cette lumière qui te portait, mais qui un jour, pour ton malheur et le mien, s'est déchirée. » (*Jul.*, p. 10).

Dans notre entretien, à la question de savoir s'il lui avait aussi semblé « mettre au monde » sa mère comme Annie Ernaux, Delphine de Vigan explique que cette métaphore du berceau lui est étrangère parce que le roman est trop profondément ancré dans la mort « pour la faire naître ni renaître ». Aussi, le fait que sa mère soit restée « un mystère complètement insondable » lui rend aussi impossible l'idée d'avoir réussi à la recréer. Finalement, elle maintient la métaphore du cercueil qu'elle évoquait dans son roman : « Pour moi, il y avait plutôt quelque chose qui était intimement lié à sa mort. C'était plutôt une idée de lui offrir une sorte de cercueil de papier, je crois d'ailleurs que j'emploie le mot, de lui rendre un hommage. Le livre part de sa mort. »

Cependant, pour Pierre-Louis Fort, mort et vie fusionnent dans le récit de filiation en un système de don et contre-don. Selon lui, ce texte met en place une « parturition inversée » : dans la naissance comme dans la mort, il y a une présente et une absente, il y a un corps agissant qui s'occupe d'un corps passif, qu'il s'agisse du nourrisson ou du mourant. Ainsi, Laplanche estime qu'on « pourrait dire que la naissance est comme la mort : quand nous sommes là, elle n'y est pas, et quand

⁸³ Marguerite YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, [1974], « La Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 747.

elle est là, nous n’y sommes pas⁸⁴. » Ainsi, dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Annie Ernaux explique-t-elle avoir la sensation de retrouver sa « petite enfance » (*Ern2*, p. 608) mais comme mère de sa mère, témoignage de la parturition inversée. La mère est en effet un être régressé semblable à un nourrisson : « Elle n’avait plus honte de rien, porter une couche pour l’urine, manger voracement avec ses doigts » (*Ern.*, p. 593). Le récit de filiation solde une dette de vie dans la mort, où le soin porté à l’autre est similaire, et où le bonheur de connaître et le malheur de perdre disent le même amour car, pour Pierre-Louis Fort, « dans la scène de naissance, la mère donne vie à la fille. Dans celle de la mort, la fille donne la mort à la mère. » (p. 140). C’est aussi ce qui fait dire à Pierre-Louis Fort que l’écriture du deuil maternel est essentiellement une écriture transféminine allant d’une fille à sa mère, puisque cette notion de parturition échappe à l’homme. Cela ne signifie pas qu’il n’existe pas de récits de filiation de fils à leur mère, mais que ces derniers ne traduisent pas cette interrogation identitaire féminine dans le besoin de donner naissance.

2. La naissance d’une mère réinventée et l’admiration retrouvée

Ainsi, si Delphine de Vigan n’est pas sensible à la métaphore du berceau littéraire, celle-ci concède ensuite dans notre entretien « avoir donné vie à un personnage qui s’appelle Lucile », en insistant sur le terme *personnage*. Seule la fiction permet de donner naissance à la mère réinventée. Donner un tombeau littéraire c’est donc enterrer sa mère dans des mots qui ne sont pas ceux du réel, en faire un personnage plus qu’une personne. On peut alors avancer l’idée que le genre du tombeau littéraire répond au besoin d’auteurs qui ont été privés d’admirer leur mère dans le réel, comme si on ne pouvait être en paix avec sa mort que dans l’admiration retrouvée et la fin de la honte.

Ainsi, Delphine de Vigan confesse que pendant des années, elle a eu « honte de [s]a mère devant les autres » (*Vig.*, p. 340). Annie Ernaux a quant à elle consacré un livre à ce sentiment, *La Honte*, dans lequel elle décrit comment le souvenir de son père manquant de tuer sa mère a cristallisé à lui seul toute la honte ressentie pour ses parents et son milieu d’origine. Cette expérience l’amène à recenser les hontes innombrables à l’encontre du monde de sa mère – de son père aussi, mais il est plus effacé –, dans son rapport à la religion, au sexe, à l’argent, à l’hygiène, à la culture ouvrière et surtout au langage populaire et vernaculaire.

Dans *Une femme* au contraire, il y a quelque chose de l’ordre de la réparation ethnologique : la culture de sa mère est la trace d’un monde disparu qu’il faut sauvegarder. Annie Ernaux n’ignore pas la honte qu’elle a exprimée dans ses romans passés, ne fait pas comme si elle n’avait jamais existé, mais elle élève son regard au-dessus, la prend comme objet d’étude, de sorte à observer sa mère et sa honte comme les fruits d’une condition sociale :

⁸⁴ Jean LAPLANCHE, *Problématiques I, L’angoisse*, PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 150.

« En écrivant, je vois tantôt la "bonne" mère, tantôt la "mauvaise". Pour échapper à ce balancement venu de l'enfance, j'essaie de décrire et d'expliquer comme s'il s'agissait d'une autre mère et d'une fille qui ne serait pas moi. » (*Ern.*, p. 577)

Chez Delphine de Vigan, la honte a moins rapport avec la condition sociale qu'avec la condition psychologique. Cette honte est si forte qu'elle se dépose dans de nombreux personnages de ses fictions : Laure envers sa mère dans *Jours sans faim*, Théo envers son père dépressif dans *Les Loyautés* ou Lou Bertignac envers sa mère également dépressive dans *No et moi*.

Comme Annie Ernaux, Delphine de Vigan a publié *Rien ne s'oppose à la nuit* après un roman dans lequel elle s'était montrée bien plus offensante envers sa mère. Dans *Jours sans faim*, Laure, double de l'auteure, combat son anorexie, or le lien brisé avec une mère irresponsable y est souvent pointé du doigt. Elle haït sa mère de ne pas savoir l'aimer et trouve dans l'anorexie l'espoir de la faire réagir :

« Pour l'instant elle sent juste une chose : elle voulait leur faire mal, les blesser dans leur chair, les détruire peut-être. Son père et sa mère. Qu'ils ne s'en tirent pas comme ça. Toxiques tous les deux. Mais maintenant elle sait aussi que cela ne changera rien, qu'elle peut leur balancer en pleine gueule son corps décharné comme une insulte, et tout ce dégoût qu'elle a d'eux, elle sait que cela peut durer encore longtemps, qu'elle y laissera sa peau sans qu'ils accusent réception. » (*Jou.*, p. 21)

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit* au contraire, elle réhabilite sa mère, elle cherche à poser sur sa mère un regard qui n'est pas celui de l'enfant abîmée qu'elle est, en faisant parler les archives et les témoignages, en prenant de la distance. Le tombeau littéraire s'impose donc aussi à ces auteurs parce que leur œuvre passée, autobiographique ou fictive, donnait à voir une vision de la mère dégradée. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, elle raconte d'ailleurs la grande difficulté avec laquelle sa mère a accepté ce premier roman autobiographique dans lequel elle commençait à tirer son portrait :

« Lorsque j'ai su que *Jours sans faim* allait paraître, je lui ai donné à lire le manuscrit. (...) Lucile est arrivée ivre, le regard dilué. Elle avait passé l'après-midi à lire le roman, elle l'avait trouvé beau mais injuste. Elle a répété : c'est injuste. (...) Dans un sanglot, Lucile a protesté : ce n'était pas vrai, même au pire de la torpeur, elle n'était pas comme ça. » (*Vig.*, p. 351)

La littérature paraît donc le lieu évident de cette réparation. Ainsi Pierre-Louis Fort défend que le récit de filiation maternelle dépeint une femme qui n'est « ni mauvaise mère, ni mère idéalisée, mais les deux, conjointement, car l'heure n'est pas – n'est plus – au procès⁸⁵ ». Dans *Jours sans faim*, publié dix ans auparavant, la folie est une donnée brute dans les yeux d'un enfant en souffrance et impuissant. En témoigne le passage où elle raconte le soir où sa mère leur a donné, à sa sœur et elle-même, des « framboises surgelées » (*Jou.*, p. 71) à manger, leur intimant aussi qu'elles n'avaient plus besoin d'aller à l'école. La folie inquiète et l'enfant est dans cet entre-deux où il ne sait pas s'il doit continuer d'écouter sa mère, alors il tente de manger les framboises congelées « même si c'est difficile

⁸⁵ Pierre-Louis FORT, *op. cit.*, p. 167.

à croquer ». Bannie du réel, destructrice dans l'ici-bas, la folie maternelle n'est admirable que lorsqu'elle est romancée. C'est en ce sens que, même chez Delphine de Vigan qui refuse le terme, on peut parler de berceau : le récit de filiation permet bien de donner naissance à une mère que la fictionnalisation rend acceptable.

Delphine de Vigan a conscience que l'entreprise de son tombeau est de reconstruire l'admiration pour sa mère mais porte un regard méfiant sur sa démarche : « À la relecture, je ne peux ignorer la mère idéale qui plane malgré moi sur ses lignes. Non contente de s'imposer sans que je la convoque, la mère idéale s'écrit dans un lyrisme de pacotille » (p. 353). Cela confirme les propos de Pierre-Louis Fort qui estime que les récits du deuil maternel se refuse à la « mère idéale ». L'auteure cherche en fait un moyen d'admirer sa mère sans faire l'impasse sur sa folie, à admirer tout en disant la vérité. C'est l'ultime phrase de *Rien ne s'oppose à la nuit* qui révèle cette intention profonde du roman : « Aujourd'hui, je suis capable d'admirer son courage » (p. 401).

3. La mise au tombeau du « corps glorieux »

Finalement, ce tombeau-berceau que l'auteur de récits de filiation offre à sa mère repose sur un processus de réactivation de l'admiration, mais aussi de sacralisation. Or c'est précisément la mort, aussi insoutenable soit-elle, qui permet cette réparation. Dans un entretien avec Pierre-Louis Fort, Annie Ernaux déclare qu'« en écrivant *Une femme*, [elle a] eu le sentiment d'*avoir produit* le corps glorieux de [s]a mère »⁸⁶. Le corps glorieux fait référence, dans la religion chrétienne, au corps sacré dont l'être humain, débarrassé de ses chairs, se pare après le Jugement dernier. Pour Pierre-Louis Fort, le récit de filiation vise plus précisément à donner un corps glorieux verbal, textuel, où le corps de la mère n'est plus fait de chairs.

Le corps glorieux se construit à travers des rituels, que la textualisation redouble, notamment par le récit de la scène des funérailles. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, cette scène efface pratiquement entièrement l'image du cadavre de la mère tandis qu'une place importante est faite à l'hommage sublimatoire. En effet, l'auteure met en abyme sa propre lecture du poème *L'Invitation au voyage* de Charles Baudelaire et énumère les personnes présentes à l'enterrement.

Pour le lecteur qui lit cette scène à la fin du roman, ce passage fait presque office de salut des acteurs à la fin d'une pièce de théâtre : tous les personnages évoqués entrent en scène pour dire adieu à Lucile en même temps que lui. Il y a une véritable communion autour de Lucile où auteur, lecteurs et mêmes personnages transcendent leur réalité diachronique pour se retrouver autour du corps glorieux de Lucile. Le corps glorieux recouvre d'autant plus le souvenir du corps terrestre que les dernières

⁸⁶ Pierre-Louis FORT, « Entretien avec Annie Ernaux », *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French* 5, avril 2003, p. 992.

descriptions physiques ont invisibilisé la chair puisque ce corps est « enveloppé dans ses couvertures » ou « rangé dans un tiroir » (p. 389).

Or, pour Pierre-Louis Fort, le processus du corps glorieux n'est total que lorsque le texte passe par l'édition. Pour lui, la glorification se parachève dans « la pérennité que seuls la lecture et le lectorat peuvent lui faire acquérir » (p. 105). Sa théorie prend appui sur les propos d'Annie Ernaux qui affirme que « sa personne réelle, son corps, est devenu glorieux en passant dans les consciences, dans les mémoires des autres »⁸⁷. Delphine de Vigan tient des propos similaires dans notre entretien, comme si le passage de la mère dans la conscience des lecteurs et sa pérennisation, lui conférerait un corps glorieux :

« le fait d'avoir créé, à partir de la mort de ma mère et de son histoire, d'avoir fabriqué ce récit, cela m'a apaisée. Il m'importait de lui rendre hommage. Le personnage de Lucile a suscité beaucoup de commentaires, d'interrogations, d'affection, et cela sans doute m'a permis malgré tout d'aller un peu plus vite dans... »

OL : dans une élaboration de ce qu'il s'était passé ?

DV : Tout à fait. »

Ainsi, par la parturition inversée de l'hommage, la mère trouve enfin le chemin d'un tombeau littéraire en même temps qu'elle renaît dans l'éternité d'un personnage.

III. Déliaison d'une transmission maternelle en souffrance

Cependant, Delphine de Vigan perçoit que la mise au tombeau et la réhabilitation de sa mère cachent un autre besoin, celui d'éclaircir son passé :

« plus j'avance, plus j'ai l'intime conviction que je devais le faire, non pas pour réhabiliter, honorer, prouver, rétablir, révéler ou réparer quoi que ce fût, seulement pour m'approcher. À la fois pour moi-même et pour mes enfants – sur lesquels pèse, malgré moi, l'écho des peurs et des regrets – je voulais revenir sur l'origine des choses. » (Vig., p. 274)

Ainsi, le récit de filiation, en tant que remontée des origines, comporte une fonction didactique salutaire : il interroge les souffrances maternelles, pose un drame inaugural, éclaire les mécanismes et rouages des schémas qui se répètent. Par ricochets, cette interrogation du passé fait la lumière sur la part transmise à soi, déconstruit les croyances et sert donc à mieux se connaître.

A. Cosmogonie de la souffrance : du trou noir à la lumière

1. Le *big bang* d'un monde en souffrance

Le récit de filiation est une cosmogonie renouvelée. Il interroge la naissance d'un monde maternel en souffrance. En effet, il ne sonde pas la douleur d'une trajectoire individuelle mais bien la

⁸⁷ *Ibid.*

manière dont elle née chez la mère et dont elle s'est transmise à soi à travers les générations d'une famille. C'est bien un récit des origines de la souffrance maternelle pour Delphine de Vigan :

« je sais aussi qu'à travers l'écriture je cherche l'origine de la souffrance, comme s'il existait un moment précis où le noyau de sa personne eût été entamé d'une manière définitive et irréparable » (Vig., p. 78)

Le roman est génériquement propice à la cosmogonie puisqu'il invite à la reconstruction chronologique : l'auteur de récits de filiation maternelle n'a d'autre choix que de poser une première blessure, une fêlure de départ, un drame originel. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, « le drame inaugural » (p. 41) est la mort d'Antonin, le frère de Lucile tombé par accident dans un puits. L'événement est présenté comme la première immersion de Lucile dans la mort. Le roman est alors la métaphore d'un *big bang* chaotique en expansion qui voit, autour du noyau de l'incipit, se former tout un monde maternel en souffrance.

Chez Charles Juliet aussi transparait le besoin de fixer un drame inaugural dans le déclin de la mère, comme en témoigne l'expression « ce jour qui a fracturé ta vie » (Jul., p. 62). En effet, la mère de l'auteur, tombée amoureuse d'un étudiant qu'elle rencontre dans la forêt, ignore que celui-ci est fragile de santé et réside dans un sanatorium. Alors qu'elle le persuade de rester avec elle au milieu d'un orage, celui-ci décède quelques semaines après d'une phtisie. La mère de Charles Juliet en ressent une culpabilité et un chagrin qui ne la quittera plus. En réalité, l'envie de mourir précède cette fracture, puisque l'auteur disait déjà « pour la première fois, il te vient le désir de mourir » (p. 20) lorsqu'elle doit quitter l'école. Mais cette mort inaugurale agit comme un déclencheur dans un terrain psychique fragile.

Les auteurs de récits de filiation ne sont pas dupes de la reconstruction à laquelle ils se livrent, de leur besoin de fixer une rupture qui expliquerait le suicide. Dans la citation précédente où Delphine de Vigan exprime son besoin de trouver l'origine de la souffrance, elle ajoute qu'elle ne peut « ignorer combien cette quête, non contente d'être difficile, est vaine ». Trouver l'événement qui expliquerait la folie de sa mère, la première marche vers son suicide, lui donne le sentiment de céder à l'arbitraire. Faire de la mort d'Antonin « le drame inaugural » (p. 41) est encore une manière de s'inscrire dans la « la mythologie familiale », même si l'auteure découvre un journal intime de sa mère dans lequel elle faisait de la mort d'Antonin une tragédie décisive : « Jamais plus l'enfance ne fut harmonie. » (p. 348).

Pourtant, l'auteur poursuit sa cosmogonie du monde en souffrance. Du drame inaugural, il déroule les répétitions de ce fatum, de cette « malédiction ». Delphine de Vigan fait ainsi la liste des morts qui hantent la vie de Lucile dans l'ombre d'Antonin : l'accident presque mortel de Violette en tombant d'un barrage et dont le sang « s'écoulait des oreilles » tandis qu'elle « délirait » (p. 122) ; l'asphyxie autoérotique de Jean-Marc retrouvé mort « un sac plastique enfoncé sur la tête » (p. 135) ; le pacte du suicide scellé par Milo, Niels et Baptiste (p. 206) ; l'assassinat du sans-abri Graham dont

Lucile était amoureuse (p. 347) ; la mort de son père Georges atteint du « syndrome de Korsakov » (p. 359) ; « la mort soudaine ou attendue d'un homme ou d'une femme qu'elle suivait depuis des mois » (p. 361) dans l'unité Sida de l'hôpital où Lucile travaille comme assistante sociale à la fin de sa vie ; et enfin celle de sa mère Liane atteinte d'un « cancer du pancréas » (p. 376) quelques semaines avant elle. Même le suicide de Lucile est annoncé dès l'enfance par une prolepse lorsqu'elle ne parvient pas à monter à la corde dans les cours de sport de Mlle Mareuil : « Et Lucile se balançait au bout de sa corde, dans un silence de mort. » (p. 89). Pourtant, derrière cette nécrologie minutieuse, demeure l'incertitude que ces événements morbides aient déterminé le suicide de sa mère :

« Que s'est-il passé, en raison de quel désordre, de quel poison silencieux ? La mort des enfants suffit-elle à expliquer la faille, les failles ? Car les années qui ont suivi ne peuvent se raconter sans les mots drames, alcool, folie, suicide, qui composent notre lexique familial au même titre que les mots fête, grand écart et ski nautique. » (Vig., p. 164)

2. L'appel du « trou noir »

Finalement, puisque la compréhension du suicide est vaine, le récit de filiation maternelle se veut une cosmogonie inversée : il raconte la naissance d'un *trou noir* doublement symbolique. Comme cet objet céleste si compact qu'aucune lumière ne peut y transiter, le récit de filiation dépeint le trou noir de la souffrance maternelle mais aussi le trou noir d'une mémoire et d'une conscience qui ne pourront rien élucider de cette souffrance.

La métaphore du trou noir est fixée dès la mort inaugurale d'Antonin, tombé dans un puits et mort d'hydrocution à l'été 1954 : « Liane, penchée sur le trou noir dont elle ne percevait pas le fond, hurlait le prénom de son fils » (p. 30). Tommy, le cousin tombé dans le puits avec Antonin mais indemne, laisse Lucile penser « qu'un monstre peut-être le guettait par en-dessous, ou lui grignotait les pieds, prêt à l'entraîner vers les profondeurs du néant ». Le noir du puits est donc une forme de néant avec une force d'attraction majeure, annonciatrice de l'attraction que le suicide exercera sur Lucile.

Mais la mort d'Antonin devient un traumatisme durable parce qu'elle est rejouée une seconde fois. Liane accouche bientôt d'une petite Violette et adopte un enfant prénommé Jean-Marc. L'adoption est vécue comme un remplacement pur et simple par la fratrie. Tout se passe comme si Antonin mourait deux fois : d'abord dans le « trou noir » du puits puis dans le trou noir de la mémoire familiale, puisque « ni Lucile, ni aucun de ses frères et sœurs, n'avait vu ses parents pleurer » (p. 35). Pour appuyer cette mise sous silence, la narratrice juxtapose la mort d'Antonin au récit de la naissance de Violette et de l'adoption de Jean-Marc. Tous deux sont marqués par la métaphore du noir. Lorsque Liane est enceinte de Violette, Lucile est persuadée qu'il s'agit d'un « bébé noir » :

« une petite sœur d'un noir absolu, irrémédiable, dodue et luisante comme un boudin, que ses frères et sœurs n'oseraient approcher, une petite sœur dont personne ne comprendrait les pleurs, qui hurlerait sans cesse et que ses parents finiraient par lui céder » (Vig., p. 21)

Lucile projette son identité dans ce bébé qui matérialise son indicible noirceur. Ce bébé fantasmé est à la fois un double d'elle-même et son exact opposé : le prénom Lucile vient en effet du latin *lux* qui signifie lumière. Lucile est une enfant-mannequin belle et lumineuse, dont la noirceur intérieure ne peut se dire que dans le fantasme d'un double, un Mr Hyde. Elle imagine ainsi un bébé incompris et rejeté de tous qu'elle seule pourrait accueillir. La fusion identitaire transparait dans les termes qui suivent : elle sera « la seule (...) à pouvoir s'en occuper », il lui appartiendrait « sans restriction », lui « obéirait » même. Mais, de façon inattendue, c'est finalement le bébé qui « la protégerait ». En effet, ce clone dont elle rêve la protège parce qu'il extériorise cette partie sombre et en souffrance en elle. Par le fantasme, Lucile place hors de soi cette enfant rejetée de sa propre mère et la console. Le bébé noir est enfin accueilli par la sœur lumineuse.

Finalement, Violette naît et, au grand désarroi de Lucile, elle n'est « pas noire » (p. 34). Le bébé noir rêvé par Lucile lui apparaît sous une forme plus inattendue : quelques mois après la mort d'Antonin, ses parents adoptent Jean-Marc, un enfant battu reconnaissables à ses « cheveux noirs » (p. 36), « ses yeux noirs » (p. 37) ou encore « ses cernes noirs », soulignés en contraste par sa « pâleur extrême ». Cet enfant ne rassure pas l'angoisse de désamour maternel de Lucile. Elle lui donne plutôt le sentiment qu'ils sont tous interchangeable.

On voit qu'il est perçu par la fratrie comme un remplaçant d'Antonin puisque les questionnements, au discours indirect libre, les comparent : « Était-il grand, plus grand qu'Antonin, ou bien au contraire tout maigre et tout petit ? » (p. 35). Ils songent ensuite que désormais Jean-Marc vivrait sous leur toit, « dormirait dans le lit d'Antonin dont il porterait sans doute les vêtements » (p. 36). Au plus extrême, Barthélémy s'insurge : « Comment son père avait-il pu croire qu'il pourrait remplacer Antonin par un plouc pareil, un plouc, oui (...) Son frère était mort et son frère était irremplaçable » (p. 38).

3. Pierre Soulages ou la lumière dans le noir

Pourtant, dans cette superposition du noir, l'auteur retrouve paradoxalement la trace d'une lumière qui n'était pas perceptible. *Rien ne s'oppose à la nuit* est ainsi traversé par la métaphore du noir et de la lumière. En effet, Delphine de Vigan introduit le roman par une épigraphe de Pierre Soulages, ce peintre qui, à partir de la fin des années soixante-dix, a réalisé ses toiles tout en noir, en superposant des couches et en jouant sur les reliefs pour atteindre ce qu'il appelle un *outrenoir*. L'épigraphe raconte ainsi la transmutation du noir en lumière :

« "Un jour je peignais, le noir avait envahi toute la surface de la toile, sans formes, sans contrastes, sans transparences.

Dans cet extrême j'ai vu en quelque sorte la négation du noir. Les différences de texture réfléchissaient plus ou moins faiblement la lumière et du sombre émanait une clarté, une lumière picturale, dont le pouvoir émotionnel particulier animait mon désir de peindre.

Mon instrument n'était plus le noir, mais cette lumière secrète venue du noir."

Pierre Soulages » (*Vig.*, p. 9)

Or, pour Delphine de Vigan, « le noir de Lucile est un Outrenoir, dont la réverbération, les reflets intenses, la lumière mystérieuse, désignent un ailleurs » (p. 400). Lucile est un personnage clair-obscur jusque dans le choix du prénom. Son frère Barthélémy la surnomme d'ailleurs « *Blue*, ou bien, les jours de grande mélancolie, *Blue-Blue* » (p. 72). De même, le bébé noir tant rêvé par Lucile projette une lumière malgré lui puisque malgré son « noir absolu, irrémédiable », il est aussi « luisant » (p. 21). La fonction thérapeutique du récit de filiation réside ainsi dans cette recherche du jour dans la nuit, de la vie dans la mort, du beau dans l'immonde. *Rien ne s'oppose à la nuit* est profondément un récit du contraste : Georges est un père destructeur et incestueux avec Lucile mais aussi un père exceptionnel avec son enfant trisomique Tom ; Liane est une grand-mère adorée mais qui a toujours refusé d'entendre les accusations de sa fille. Ces aspects lumineux de sa famille ne ressortent que par contraste, dans la superposition des heures sombres.

Ainsi, les heures sombres de la folie destructrice de Lucile font en contraste apparaître une personnalité fantaisiste et généreuse. Elle est la désargentée qui dilapide sa fortune pour la donner aux sans-abris qu'elle rencontre, l'internée qui devient une « assistante sociale hors-pairs » à la fin de sa vie, celle qui accueille chez elle « un couple d'Haïtiens afin qu'ils puissent rester en France pour suivre leur traitement » (p. 362), celle dont les délires nourrissent l'écriture de textes marqués par « les fulgurances de sa poésie » et une écriture « subversive » (p. 352). Il y a finalement l'idée, derrière le titre *Rien ne s'oppose à la nuit*, que la mère a trouvé une forme d'épanouissement dans cette vie destructrice, dans cette nuit profonde. Le récit de filiation vise à accueillir la folie maternelle, jusqu'à ce que l'auteure puisse admettre « que Lucile n'a rien aimé tant que boire, fumer et s'abîmer » (p. 354). Finalement, le véritable deuil ne consiste pas seulement à comprendre la souffrance maternelle, à éclaircir le trou noir de sa vie, mais aussi à accueillir l'inacceptable suicide continu comme une vie et une fin de vie en accord avec la personnalité maternelle.

B. Déconstruire la culpabilité

1. La pénitence scripturale

Les auteurs de récits de filiation écrivent aussi pour déconstruire leur culpabilité. Pour exprimer la sienne, Lionel Duroy réécrit des dialogues, utilisant la littérature pour dire textuellement les mots qui ne pouvaient se dire à l'époque des faits, par exemple lors de la leçon de conduite qu'il avait donnée à sa mère où il n'était pas parvenu à lui dire combien il avait toujours eu peur d'elle. C'est une réécriture libératrice :

« Je ne sais pas pourquoi j'ai toujours eu si peur de toi, maman, même quand tu m'apprenais à tricoter à Paramé, tu te souviens ?, eh bien même à ce moment-là je tremblais

intérieurement de peur, mais ce n'est pas ta faute, c'est la mienne, moi aussi je suis issu d'une famille de dégénérés, il me manque sans doute une ou deux cases, comme à papa. » (*Dur.*, p. 421)

Surtout, la croyance que partagent de nombreux auteurs de récits de filiation est leur responsabilité dans la souffrance ou la mort de la mère, que cette mort soit réelle ou affective. Mettre en mots sa culpabilité est une manière de faire pénitence scripturale. Parfois, certains auteurs de récits de filiation vont même jusqu'à demander pardon ouvertement. Ainsi Charles Juliet implore-t-il sa mère dans une forme de litanie ou de tombeau littéraire poétique où chaque paragraphe est entrecoupé d'une prière : « Pardonne, ô mère, à l'enfant qui t'a poussée dans la tombe » puis « Pardonne, ô mère, à l'enfant qui t'a poussée dans la fosse » (*Jul.*, p. 146).

Cette litanie n'est pas sans rappeler *Le Livre de ma mère* d'Albert Cohen où ce dernier se repent d'avoir eu honte de sa mère de son vivant, notamment lorsque celle-ci l'avait appelé chez son amante. Il regrette aussi de n'être pas allé en France lorsqu'elle est décédée et surtout de commettre le « péché de vie » en continuant à exister malgré sa mort, savourant sa punition d'être lui-même mortel : « Dieu merci, les pécheurs vivants deviennent vite des morts offensés » (*Coh.*, p. 118). Peut-être que faire son deuil, c'est avant tout se pardonner d'être vivant et de vouloir le rester dans un monde où l'être cher n'est plus. C'est ce que conclut Simone de Beauvoir à la fin de son récit de filiation maternelle *Une mort très douce* : « Quand quelqu'un de cher disparaît, nous payons de mille regrets poignants la faute de survivre. »⁸⁸ Or, en rendant la vie à sa mère sous forme littéraire, l'auteur se situe dans un monde où elle existe aussi, comme le ressent Albert Cohen : « Voilà j'ai fini ce livre et c'est dommage. Pendant que je l'écrivais j'étais avec elle. » (*Coh.*, p. 137).

Delphine de Vigan exprime elle aussi sa culpabilité dans la mort de sa mère et notamment son remord de ne pas l'avoir soutenue lorsque cette dernière, quelques semaines avant de suicider, perd sa propre mère :

« Je lui en voulais de ne pas être avec nous, de s'isoler, de ne pas partager, j'eus avec elle un échange bref, agacé, qui m'a hanté pendant des mois.

Je n'ai pas vu sa douleur, je n'ai pas vu sa détresse, j'ai refermé la porte dans un geste sec. » (*Vig.*, p. 380)

Elle met aussi en scène l'expression de la culpabilité des membres de sa famille à travers les personnages de son roman qui les incarnent. Ainsi, elle exprime les regrets de son oncle Barthélémy dans la mort d'Antonin par un dialogue au discours direct (« — Si j'avais été là, il ne serait pas mort » [p. 41]), ou encore ceux de Milo dans la mort de Jean-Marc. Une fois fixée dans l'écriture, la culpabilité est apaisée : elle est transférée dans ce tombeau littéraire, sorte d'expiation que la fixité et l'immortalité de l'objet-livre rendent particulièrement efficace. Alors qu'autrice et personnages font

⁸⁸ Simone DE BEAUVOIR, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, [1964], coll. « Folio », 1972, p. 134.

pénitence, la culpabilité s'effrite à mesure que se construit le récit d'une histoire familiale qui prouve combien chacun était impuissant dans la mort des uns et des autres.

2. L'écriture didactique contre la culpabilité

Si la culpabilité est d'abord extériorisée et soulignée, sa juxtaposition textuelle avec des explications scientifiques, permet donc ensuite de la désamorcer. L'écriture-enquête a un usage didactique thérapeutique. C'est une recherche de connaissances qui permet de mettre à distance la mère et de lutter contre des croyances affectives délétères.

Ainsi, une fois cette culpabilité extériorisée dans de nombreux extraits, exorcisée pourrait-on dire, Delphine de Vigan réalise son impuissance à empêcher la mort de sa mère. En mettant au jour la trajectoire de Lucile orientée depuis l'enfance vers le suicide mais aussi son désir conscient de « mourir vivante » (p. 393), Delphine de Vigan défait l'idée qu'elle avait un rôle à jouer pour empêcher le suicide. L'énumération des drames maternels et la citation des lettres où Lucile exprime son souhait de mourir ont donc aussi pour fonction de dresser un tableau à décharge que l'auteure ne peut assimiler qu'une fois qu'il existe dans une somme de papier. Les dernières pages de *Rien ne s'oppose à la nuit* aboutissent à cette conclusion, d'autant plus symbolique qu'elle est amenée par la descendance :

« mon fils réfléchit un instant, note avec application la première partie de sa réponse sur son cahier. Puis, à voix haute, sur un ton péremptoire et parfaitement détaché, comme si tout cela n'avait rien à voir avec nous, ne nous concernait en rien, mon fils répond lentement, à mesure qu'il note : "Non. Personne ne peut empêcher un suicide."

Me fallait-il écrire un livre, empreint d'amour et de culpabilité, pour parvenir à la même conclusion ? » (Vig., p. 400)

De même, pour Charles Juliet, l'enquête permet d'opposer à cette culpabilité fondamentale et indicible d'avoir tué sa mère des arguments historiques objectifs. La haine de soi se défait peu à peu sous l'effet de la connaissance. Ainsi, dans sa lente progression vers l'écriture qui ne le libère qu'au bout de longues années d'errance, il lit la thèse *L'Extermination douce* qui lui permet de comprendre la cause effective de la mort de sa mère et d'éloigner cette culpabilité de l'avoir tuée. Sa mère est une victime de l'histoire, elle a fait partie des quarante mille personnes internées en hôpital psychiatrique qui ont été assassinées par Vichy en les laissant tout simplement mourir de froid et de faim.

La mort de sa mère s'inscrit soudain dans une perspective historique qui perturbe le centre de gravité affectif qui orientait sa vision. Charles Juliet rencontre aussi la plus grande sœur de sa mère, grâce à laquelle il retrace son histoire et ébranle sa certitude d'avoir été le quatrième bébé « de trop » qui a plongé sa mère dans la folie. Le récit de filiation lui permet de portraiturer une mère profondément mélancolique dès l'enfance, qui s'est toujours sentie abattue d'être née fille de paysan et d'avoir dû abandonner l'école.

Son récit de filiation est très romancé par rapport à celui de Delphine de Vigan, ce qui amène à penser que l'usage de la fiction ou au contraire du témoignage n'a que peu d'importance dans son effet thérapeutique. Dans tous les cas, le récit de filiation donne vie à un personnage maternel paradoxalement décentré de la filiation et qui permet donc à l'auteur de se rendre irresponsable de sa trajectoire.

Chez Lionel Duroy aussi, l'écriture permet d'exprimer la culpabilité de s'être rendu complice de la folie de sa mère tout en la mettant à distance en montrant qu'elle s'est ancrée dans un événement traumatique de l'enfance. Il raconte avoir vu sa mère se cacher sous une armoire pour faire croire à son mari qu'elle était partie et, sous l'emprise de cette loyauté toxique, d'avoir aidé son père à chercher sa mère dans les bois sans pouvoir lui révéler la vérité (*Dur.*, p. 225). L'écrire lui permet de se regarder lui-même comme il regarderait un autre, un autre dont il pourrait déconstruire la culpabilité infondée.

C. Enrayer la fabrique des « enfances abîmées »

1. Démythifier la malédiction

Écrire sur l'ascendance, déjà condamnée, vise finalement à sauver la filiation en devenir. Le récit de filiation apparaît à ces auteurs comme un moyen de déjouer un *fatum* en criant son nom avant qu'il ne surgisse. Les termes employés par ces auteurs tiennent généralement d'un champ lexical de l'irrationnel et de l'inéluctable qui témoigne de la peur de ne pouvoir y échapper. Ainsi Sophie Chauveau emploie les termes de « fabrique » (*Cha.*, p. 55) et d'« engendrement de monstres » (p. 59) dans *La Fabrique des pervers* et Delphine de Vigan file la métaphore de cette irrémédiable « malédiction », déclarant que la mort d'Antonin provoque une « onde sismique » (p. 33), un « écho inlassable » (p. 43), un « retentissement » (p. 304). *Rien ne s'oppose à la nuit* a ainsi le sens de *rien ne s'oppose à la mort* tout en exprimant l'espoir inverse :

« Je ne me suis jamais vraiment intéressée à la psychogénéalogie ni aux phénomènes de répétition transmis d'une génération à une autre qui passionnent certains de mes amis. J'ignore comment ces choses (l'inceste, les enfants morts, le suicide, la folie) se transmettent.

Le fait est qu'elles traversent les familles de part en part, comme d'impitoyables malédiction, laissent des empreintes qui résistent au temps et au déni. » (*Vig.*, p. 259-260)

Pourtant, le récit de filiation est aussi une entreprise de rationalisation. Face à la malédiction, il développe une introspection critique, une mise à distance et une réflexion métatextuelle sur sa propre écriture qui l'amène sur le chemin de la « résilience » selon de nombreux lecteurs de *Rien ne s'oppose à la nuit*. Ainsi une lectrice estime que prendre conscience de ce dont on a hérité fait partie de la résilience : « Qu'est-ce que c'est d'avoir une mère qui plonge quand on est adolescente ? Et comment on doit se construire malgré tout. Avancer. Ou pas. Qu'hérite-t-on de ça, parce qu'on en hérite forcément, un peu. Parce que la résilience, ce n'est pas tout effacer. » Une autre estime que « Delphine

de Vigan a écrit ce livre pour exorciser ce passé douloureux. Ce livre essaie de répondre à une question essentielle : notre inconscient recueille-t-il les névroses des générations passées ? » Par cette réflexion qui progresse, l'auteure finit elle-même par écarter le terme de « malédiction » :

« J'écris ce livre parce que j'ai la force aujourd'hui de m'arrêter sur ce qui me traverse et parfois m'envahit, parce que je veux savoir ce que je transmets, parce que je veux cesser d'avoir peur qu'il nous arrive quelque chose comme si nous vivions sous l'emprise d'une malédiction, pouvoir profiter de ma chance, de mon énergie, de ma joie, sans penser que quelque chose de terrible va nous anéantir et que la douleur, toujours, nous attendra dans l'ombre. » (Vig., p. 274-275)

Il s'agit donc de mettre à distance la crainte de devenir malade comme sa mère, crainte qu'elle exprime déjà dans *Jours sans faim* puisque Laure perçoit l'hôpital où elle est admise comme un lieu propre à elle : « Mais de cet hôpital elle connaissait déjà l'odeur. Elle y était venue en visite pour voir sa mère, elle était venue la chercher aussi, pour l'emmener en permission. Sa mère internée. Sur les traces de sa mère, ça jamais. » (Jou., p. 32). Le personnage vit dans une telle négation de la filiation que l'anorexie apparaît comme le seul moyen de « renaître » (p. 32), de devenir sa propre mère et de reprendre le contrôle, et pourtant elle s'inscrit dans le chemin de la maladie dessinée par sa mère.

Jours sans faim et *Rien ne s'oppose à la nuit* apparaissent peut-être comme les feuillets d'une évolution thérapeutique, d'autant que le premier a été republié en poche un an avant la publication du deuxième. La quatrième de couverture de *Jours sans faim* va dans ce sens : « *Jours sans faim* apparaît aujourd'hui comme un chapitre en creux de *Rien ne s'oppose à la nuit* ». Ce chapitre en creux de fait écho au « corps en creux » (Jou., p. 53) de Laure, à son anorexie. C'est donc peut-être une manière de faire le récit d'une thérapie en mouvement, en chemin. Dans *Jours sans faim*, la jeune femme souffrait du manque d'amour de sa mère murée dans sa folie, et trouvait dans l'anorexie et la prise en charge hospitalière un moyen de rassurer le nourrisson, la chambre d'hôpital reproduisant le ventre maternel : « Elle avait besoin d'être nourrie, portée, enveloppée. Elle avait besoin de cette chambre surchauffée à l'abri du monde, à l'abri d'elle-même. » (p. 49). Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, elle s'inscrit ainsi hors de la « malédiction » : elle n'aura pas à être malade comme sa mère pour sauver la filiation.

2. Avertir la descendance et le lecteur

Mais surtout, le récit de filiation sauve la filiation après soi comme le notent certains lecteurs : « Elle cherche, enquête, pour mieux chasser les fantômes, exorciser les tourments pour que ce malheur ne se reproduise pas dans la famille et les futures générations. » C'est une enquête que l'auteur laisse à ses enfants, pour qu'ils sachent d'où ils viennent. Dans notre entretien, Delphine de Vigan confirme cette intention d'éclaircir, de nommer le non-dit, de s'efforcer de formuler la vérité en des termes clairs :

« j'ai gardé cette conviction qu'avoir écrit ça, était bénéfique, si ce n'est nécessaire, pour mes enfants. J'en suis convaincue. Pour moi, il y a quelque chose qui a été mis à jour, qui a été élaboré - à travers mon prisme, maladroitement peut-être, de manière évidemment

subjective (je l'ai toujours dit) -, qui avait le mérite de mettre à jour quelques dossiers qui me semblaient très radioactifs. Et sincèrement, je pense que pour mes enfants cela a été flagrant et pour d'autres personnes de ma famille, je pense que ça l'a été aussi. Bien sûr c'est mon point de vue, et d'autres vous diraient sans doute que le livre a fait plus de tort que de bien. J'avais le sentiment d'une sorte de malédiction qu'il fallait interrompre, comme dans les contes. Quelque chose qui se répète parce qu'il n'a pas été nommé... Au-delà de cette question de l'inceste qui est présente dans le livre, il y a surtout la question du trouble psychique : d'où ça vient, comment ça se transmet, est-ce qu'on est forcément dans la lignée ? Je pense qu'on l'est d'autant plus qu'on le tait ou qu'on en ignore les tenants et les aboutissants. Écrire le livre m'a obligée à formuler certaines choses, à parler à mes enfants. Jusque-là, je leur avais raconté les choses, à la fois sur le fait que moi-même j'avais été malade quand j'étais jeune fille, et que leur grand-mère avait été aussi malade à certaines périodes de sa vie. Mais quand ils me demandaient « Qu'est-ce qu'elle avait ? », je répondais qu'elle était très fatiguée, qu'elle avait été en maison de repos, mais je n'étais jamais rentrée dans les détails. Avant la parution du livre, j'ai dû employer d'autres mots. Les vrais mots. Avec le roman, il me semble qu'il y a quelque chose qui est déposé quelque part, à l'extérieur. Et même si, encore une fois, c'est subjectif, et que ce n'est qu'une vision de l'histoire, j'ai la faiblesse de croire que c'est mieux pour tout le monde. »

Finalement, toute l'œuvre de Delphine de Vigan s'inscrit dans une littérature de filiation qui témoigne d'une angoisse liée aux enfances abîmées. Dans *Les Loyautés*, la professeure Hélène est une ancienne enfant battue qui repère la détresse de Théo, un enfant livré à lui-même entre un père dépressif et une mère rejetante. Dans *Les Enfants sont rois*, Kim et Sam sont les enfants star d'une chaîne YouTube – qui nous rappellent « l'enfant vedette » (Vig., p. 52) qu'était Lucile – et dont la mère n'a pas conscience de les exploiter. Dans *No et moi*, No est une adolescente à la rue. Dans *Les Gratitude*s, Marie est une jeune femme qui était livrée à elle-même lorsqu'elle était enfant et qui a été recueillie par sa voisine Michka. En miroir, Delphine de Vigan met en scène des personnages féminins qui enrayent cette fabrique des enfances abîmées, comme une mise en abyme d'elle-même : la policière procédurière dans *Les Enfants sont rois*, Michka dans *Les Gratitude*s ou encore la professeure dans *Les Loyautés*. En effet, dans une interview donnée à la parution du roman *Les Enfants sont rois*, Delphine de Vigan admet que tous ses livres suivent ce thème des enfances abîmées :

« C'est une fois le texte terminé que j'ai réalisé cela, c'était encore une histoire d'enfants abîmés par une forme de violence imperceptible. Il y a toujours le livre que je pense faire et le livre souterrain qui s'écrit malgré moi. Je crois que l'histoire de ma famille m'a rendue sensible à cela, les blessures invisibles, celles qu'on ne peut pas montrer et qu'on peine à dire. Comme une empreinte venue de l'enfance. La mienne, mais pas seulement⁸⁹. »

Or, cette recherche produit aussi un effet didactique thérapeutique sur le lecteur puisque même si ses problématiques familiales sont sans rapport, ils s'identifient à la thématique de la malédiction familiale. Les récits de filiation constituent alors une « lecture de salut »⁹⁰ d'un genre nouveau, pour reprendre la classification de Gérard Mauger sur les usages sociaux de la lecture. Selon lui, la lecture de salut est une lecture pour guider sa conduite, une forme sécularisée et contemporaine prenant le

⁸⁹ Entretien avec Delphine de Vigan réalisé par Olivia de Lamberterie, *Elle*, 05/03/2021.

⁹⁰ Gérard MAUGER, Claude POLIAK, « Les usages sociaux de la lecture », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 123, juin 1998, p. 3-24.

relai des ouvrages de morale religieuse. Ces lectures de salut englobent notamment les lectures pratiques du développement personnel mais aussi parfois les récits de l'intime.

Ici, le récit de filiation invite à prendre conscience de ce qui nous a été transmis pour aboutir à un mieux-être. Les lecteurs de *Rien ne s'oppose à la nuit* y sont en effet sensibles : « J'ai été touché car parfois on peut reconnaître notre propre famille dans ce récit et toutes les familles ont leurs secrets, leurs non-dits et leurs souffrances qui font l'adulte que nous devenons » ; « ce récit m'a confortée dans l'idée que malgré les rires, les cadeaux, les bonnes bouffes, la chaleur et l'amour, toutes les familles sont des tragédies. »

La lecture de salut est d'autant plus évidente lorsque l'auteur adresse une injonction à son lecteur. Sophie Chauveau conclut *La Fabrique des pervers* par une lettre qu'elle intitule « Adresse à nos descendants » où elle emploie soudainement le « vous ». Elle explique à ses descendants nés et à naître que ce livre est l'héritage qu'elle leur donne et qu'à leur tour ils devront tâcher de devenir des « consciences vigilantes » face à l'inceste qui a ravagé leur famille sur plusieurs générations :

« À vous dont nous ne saurons jamais si vous êtes sortis indemnes de vos enfances, à vous que nous aimons assez pour ne vous avoir rien caché de cette sinistre aventure familiale, dans la seule mais tenace intention qu'elle ne passe jamais par vous, qu'elle s'arrête à vous. » (Cha., p. 270)

« À vous qui nous suivez, je vous en prie, défiez-vous des familles en général et de la vôtre en particulier. Cette généreuse notion de famille a si bon dos pour camoufler les crimes que sous son nom l'on commet. Méfiez-vous des familles ! » (Cha., p. 271)

Ainsi, le récit de filiation maternelle, contrairement au paternel, éclaire plus volontiers un héritage fait de violences, notamment sexuelles et psychologiques, liées en partie à l'aliénation de la condition des femmes dans la famille patriarcale jusque récemment. De fils en mères mais peut-être encore plus de filles en mères, mettre fin à la transmission de ces blessures est un enjeu au cœur de ces récits.

D. Une reconstruction identitaire par le détour maternel

S'interrogeant sur la transmission, l'auteur questionne la part qui lui a été transmise personnellement. C'est aussi pourquoi les récits de filiation maternelle sont une expérience de reconstruction identitaire par l'élaboration littéraire. Pour Dominique Viart, « le sujet de notre temps, qui n'advient pas à ses propres désirs et s'aperçoit de ne pas même pouvoir les identifier vraiment, ne peut se connaître que par le détour d'autrui⁹¹ ». En effet, puisque l'individu contemporain est marqué par son déracinement dans l'Histoire, son identité dépend plus fortement de ce qu'il reçoit d'autrui. L'auteur de récits de filiation change alors d'interrogation identitaire : « "Qui-suis-je" devient quelque chose comme "Que ne sais-je pas avoir été" ? », voire « Qui me hante ? ».

⁹¹ Dominique VIART, *op. cit.*, p. 123.

Plutôt que de s'observer *ex nihilo*, l'auteur utilise la mère comme un *à peu près soi* depuis laquelle il se distingue. En effet, pour Dominique Viart, l'auteur se tourne vers le parent parce qu'il est cette « plus proche parmi les figures possibles de l'altérité⁹² » mais aussi parce que son caractère fondamentalement inconnaissable renvoie à la méconnaissance de soi. On pourrait dire que la mère est inconnue comme soi-même. Pour Pierre-Louis Fort, c'est encore plus le cas quand le récit de filiation est transféminin, c'est-à-dire écrit d'une fille à sa mère :

« Significativement, il semble bien, au vu de nos analyses que le deuil de la mère soit effectivement le plus déchirant pour la fille : la perte de la mère réactive chez la fille le questionnement sur soi, sur son identité, sur le rapport à la mère et à la vie⁹³. »

Il est difficile d'affirmer qu'il est effectivement plus déchirant pour la fille que pour le fils quand on lit les tombeaux littéraires dévastés d'un Albert Cohen, d'un Charles Juliet ou d'un Richard Ford. Toujours est-il que la proximité corporelle de ces deux corps féminins, qui émanent l'un de l'autre, qui l'un comme l'autre se vouent à enfanter tant sur le plan biologique que littéraire, renforce la recherche identitaire des auteures de récits de filiation plus que celle des auteurs.

Si Delphine de Vigan employait l'expression *m'approcher de ma mère* à de nombreuses reprises dans son récit, elle explique rétrospectivement que c'était d'elle-même qu'elle s'était « rapprochée » et qu'elle s'était réconciliée « avec un certain nombre de souvenirs et avec une certaine vision de [s]a mère⁹⁴ ». Le récit de filiation a donc un usage didactique au sens où il permet, dans le détour par la mère, de se connaître. L'auteur sait de quelles souffrances et de quelles insécurités il est fait, interprète mieux ses propres actions.

Ainsi, Lionel Duroy comprend-il, en se penchant sur sa mère, sa propre attitude avec les femmes qui partagent sa vie, notamment avec sa première épouse Agnès qu'il blesse en projetant sur elle la figure castratrice de sa propre mère (*Dur.*, p. 426).

De même, Charles Juliet semble écrire *Lambeaux* davantage pour comprendre sa dépression que pour comprendre sa mère : « tu te rends compte que ton besoin d'écrire est subordonné à un besoin de connaissance, que tu veux moins enfanter des livres que partir à la découverte de toi-même » (*Jul.*, p. 139). L'étude de la mère est au fond une étude de ses origines, et donc fondamentalement une étude de soi. L'écriture du récit de filiation qui le travaille des années durant l'amène à lire des ouvrages scientifiques qui lui apprennent qu'un « bébé retiré à sa mère au cours de ses premières semaines subit un choc effroyable » et a statistiquement beaucoup de chances de plonger dans la « délinquance grave, la folie ou le suicide » (*Jul.*, p. 152). Il n'est soudain plus victime d'un désespoir insondable. La

⁹² *Ibid.*, p.124.

⁹³ Pierre-Louis FORT, *op. cit.*, p. 167.

⁹⁴ « Bookmakers : Delphine de Vigan (2/3). Rien qu'une humble vérité », entretien réalisé par Richard Gaitet, Arte Radio, 25/06/2020.

conclusion de *Lambeaux* est optimiste et reflète l'aboutissement d'un cheminement thérapeutique, c'est un excipit en forme de guérison. Charles Juliet prend conscience de la chance qu'il a eue en réchappant à celui qu'il aurait pu être, s'il n'avait pas connu sa mère adoptive notamment. La juxtaposition à la phrase simple « Tu viens d'écrire » montre combien l'écriture est responsable de ces prises de conscience presque comparables à des sursauts psychanalytiques :

« Tu viens d'écrire. Tu penses à cet adolescent que tu as été. Ou plus exactement, en cet instant, il vit en toi. Il est là, aussi réel que tu peux l'être, avec sa peur, ses blessures, ses frustrations, ses avidités... En un éclair, le sens de tout ce qu'il a vécu t'apparaît en même temps que tu prends conscience avec une extrême acuité que tu pourrais en ce jour moisir dans une prison, divaguer dans un asile ou t'être fait sauter la cervelle. » (*Jul.*, p. 152)

Finalement, pour lui, le récit de filiation n'est pas tant la naissance de sa mère, que la fictionnalisation de sa mère pour se donner une « seconde naissance » à lui-même (*Jul.*, p. 154), le laissant conclure ainsi : « la parturition a duré de longues, d'interminables années, mais tu as fini par naître et pu enfin donner ton adhésion à la vie. » Il sonde donc l'identité défunte de la mère pour aboutir à son identité « différée » comme l'explique Laurent Demanze dans *Encres orphelines* : « C'est au miroir de l'autre que se découvre l'individu contemporain, élaborant un récit où la fiction se mêle aux souvenirs, et l'écriture de soi à la fable familiale. Le récit empêché de l'ascendance propose des figures de soi différées et le portrait éclaté d'une fragile identité⁹⁵. »

Finalement, le récit de filiation recompose l'autobiographie à la lumière du besoin de l'autre. Pour Dominique Viart, « l'autobiographie, si violemment remise en question ces dernières années, devient, au-delà de l'impossible récit de soi, le nécessaire récit des autres avant soi⁹⁶ ». Pour Pierre-Louis Fort, ce récit va même plus loin qu'une autobiographie, voire est carrément oxymorique : les écritures du deuil maternel sont des « thanatographies, sortes de petites cousines de l'autobiographie, parentèle de l'écriture de soi qui ne peut aller sans l'écriture d'autrui⁹⁷. » Par thanatographie, qui oppose *thanatos* (la mort) à *bios* (la vie), il s'agit de dire que le récit de filiation est un exercice de préparation à sa propre mort, assimilable uniquement dans le détour de la mort de cet autre dont on est issu et dont on sait le destin lié. En effet, dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Annie Ernaux perçoit sa mère comme une incarnation de ce qui l'attend : « Elle est le temps pour moi. Elle me pousse aussi vers la mort. » (*Ern2.*, p. 638).

Ainsi, par-delà les obstacles à la fonction thérapeutique, notamment le risque d'implosion familiale et la douleur liée à l'écriture-lecture d'un tel texte, le récit de filiation est une entreprise de guérison qui suppose de surmonter cette *résistance* pour ancrer le deuil de la mère au cœur d'un hommage scripturaire et ainsi délier une transmission maternelle en souffrance jusqu'à sa descendance. L'auteur, laissant s'épouser une perception affective de sa mère et les connaissances

⁹⁵ Laurent DEMANZE, *Encres orphelines*, Paris, Corti, 2008.

⁹⁶ Dominique VIART, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁷ Pierre-Louis FORT, *op. cit.*, p. 157.

scientifiques qui l'objectivent, la cerne mieux – ou cesse de croire qu'il l'avait cernée – et sait ce qui lui a été transmis, de sorte qu'il peut enfin vivre une identité apaisée au regard de cet être premier qui n'est pas lui sans jamais être tout à fait autrui. Dans notre entretien, réalisé dix ans après la publication de *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan peut prendre du recul sur son roman et reconsidère la possibilité d'une dimension thérapeutique de son roman :

« je me suis beaucoup défendue de ça. Néanmoins, je ne pouvais pas ne pas constater, une fois que ce livre avait été écrit, qu'il m'avait permis de faire un certain chemin. Au bout du compte, ça serait sans doute assez malhonnête de ma part de vous dire non, ça ne m'a pas aidée.

Oui, comme vous le dites, il y a peut-être quelque chose d'inconscient dont je me défendais au moment où je l'ai écrit. Mais le livre est sorti il y a plus de dix ans, et si je me retourne, sans doute m'a-t-il apporté malgré tout une forme d'apaisement. »

Geneviève Brisac synthétise la complexité de cette fonction thérapeutique lorsqu'elle fait la promotion de son récit de filiation maternelle *Le Chagrin d'aimer* : « L'écriture, ça déchire et ça répare, les deux en même temps je crois. Ça substitue en tout cas au silence des scènes et des mots⁹⁸. » Dans une deuxième partie, il nous faudra alors étudier combien la réparation dépend d'un processus de retransmission et de lutte contre le silence.

⁹⁸ Entretien de Geneviève Brisac réalisé par François Busnel, « Geneviève Brisac, *Le chagrin d'aimer* et de l'affection jamais reçue », La Grande librairie, 18/05/18.

Troisième partie. De la rupture à la transmission

I. Préserver le *logos*

Les récits de filiation expriment la crainte d'une rupture de transmission, d'un discours empêché. Cette inquiétude du discours se vérifie à toutes les échelles que recouvre le terme de grec ancien *logos*. Au sens le plus élémentaire, c'est le langage et la réalisation du langage dans une langue faite de signes ; dans un sens plus élaboré, c'est la parole et la raison. Dans le récit de filiation, le *logos*, tout à la fois mot, parole, discours et raison, se trouve menacé par l'oubli et la rupture, que seule la fixation dans la littérature peut sauvegarder.

A. Les mots, réceptacles métonymiques de la filiation

Dans les récits de filiation, les mots sont perçus comme les réceptacles primaires de la filiation. Raconter ses parents revient d'abord à raconter leur langage mais surtout à faire le récit de la tranchée qui s'est creusée entre leur langage respectif. Ces récits font donc le constat d'une communication rompue mais aussi parfois de la crainte de voir les mots resurgir, comme s'ils avaient la force de réveiller dans le réel un héritage dont les personnages s'étaient pourtant délestés.

1. L'étrangeté du vocabulaire maternel

Dans *La Honte*, où Annie Ernaux dépeint la honte qu'elle ressent pour ses parents et pour le milieu dont elle est issue, elle met en exergue cette citation de Paul Auster tirée de *L'Invention de la solitude* : « Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers » (*Ern3.*, p. 212). Le lien entre le langage et l'identité est donc posé d'entrée de jeu. Si la honte se cristallise le jour où son père manque de tuer sa mère, elle s'inscrit ensuite dans le langage qui les sépare invariablement. Dans le traumatisme de la scène de meurtre qui ouvre *La Honte*, un traumatisme en creux la secoue peut-être aussi : Annie Ernaux se souvient de l'appel à l'aide de sa mère, qui ne crie pas « Annie ! » mais « Ma fille ! » (*Ern3.*, p. 213). Le récit de cette violence c'est aussi le récit d'une filiation qui s'est imposée par la force mais qui a été rendue insupportable : Annie Ernaux est la fille de cette scène-là, de ces parents-là. La petite Annie ne trouve ensuite plus sa place dans cette filiation devenue contre-nature comme en témoigne cet enchaînement de propositions relatives qui la place au centre de la tentative de meurtre : « Mon père qui m'adorait avait voulu supprimer ma mère qui m'adorait aussi ». Ce qui motive Annie Ernaux à écrire *La Honte* c'est alors de donner des mots à cette scène « sans mots ni phrases » (p. 215), à « la terreur sans mots » (p. 216). Mais contre toute attente, ce n'est pas la mise en mots conceptuels, qui élaboreraient la scène, qui l'apaise :

« Dire "il s'agit d'un traumatisme familial" ou "les dieux de l'enfance sont tombés ce jour-là" n'entame pas une scène que seule l'expression qui m'est venue alors pouvait rendre, *gagner malheur*. Les mots abstraits, ici, restent au-dessus de moi. » (*Ern3.*, p. 221).

Les seuls mots qu'Annie Ernaux peut mettre en scène pour dire cette honte sont précisément ceux de la rupture de filiation : dans deux chapitres qui se suivent, elle raconte le langage, les expressions, les locutions d'avant ses douze ans, avant la tentative de meurtre, avant l'école privée, puis le langage d'après. La honte réside finalement dans cette rupture de filiation qui ne la laisse nulle part, ou entre ces deux chapitres, coincée dans la page blanche, qui ne lui permet ni d'être du monde de ses parents ni du monde de ceux qui n'ont pas connu ses parents :

« J'ai mis au jour les codes et les règles des cercles où j'étais enfermée. J'ai répertorié les langages qui me traversaient et constituaient ma perception de moi-même et du monde. Nulle part il n'y avait de place pour la scène du dimanche de juin.

Cela ne pouvait se dire à personne, dans aucun des deux mondes qui étaient les miens. » (*Ern3.*, p. 256)

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, l'héritage destructeur que Delphine de Vigan tente de comprendre est également qualifié de « lexique familial » comme si le réel existait métonymiquement comme langage : « les années qui ont suivi ne peuvent se raconter sans les mots drame, alcool, folie, suicide, qui composent notre lexique familial au même titre que les mots fête, grand écart et ski nautique » (p. 165). L'inquiétude des mots comme des marqueurs identitaires est un enjeu qui traverse tous les romans de Delphine de Vigan. En ce sens, il est intéressant d'étudier non pas son seul récit de filiation *stricto sensu* mais bien tous les ouvrages qui participent d'un imaginaire du langage comme reflet de la filiation.

2. La résurgence d'un lexique familial refoulé

Dans *Les Loyautés*, Delphine de Vigan fait de la résurgence des mots originels la plus grande crainte du personnage de Cécile, la mère de Mathis. Cette trame secondaire traduit le rapport étroit entretenu entre les mots et la filiation. Le milieu familial populaire dont elle est issue et qu'elle a rejeté, marqué par l'alcoolisme de son père, se cristallise dans les mots. Lorsqu'elle fait rupture avec eux, c'est par le langage :

« Quand je repense à ce moment, au dernier regard qu'il m'a jeté avant de se réinsérer dans le flux, je sais que mon père a compris ce jour-là que j'allais le quitter. Que je me propulserais bientôt vers d'autres mondes, d'autres manières, et qu'un jour sans doute nous ne parlerions plus la même langue. » (*Loy.*, p. 61)

Elle ne peut alors expliquer la rupture de filiation que par l'inventaire d'un langage non partagé : « Je viens d'une famille où l'on dit "la maison à mon cousin" ou "la valise à ma sœur". Où on dit "tata Nadine" et "tonton Jacques". Regarde *qu'est-ce* que je me fais. On va *sur* Paris ou *sur* Chalon. ». Ce n'est pas sans rappeler l'inventaire mené par Annie Ernaux dans *La Honte* : « En 52, j'écris en "bon français" mais je dis sans doute "d'où que tu reviens" et "je me débarbouille" pour "je

me lave" comme mes parents, puisque nous vivons dans le même usage du monde. » Comme Annie Ernaux qui devient transfuge de classe par la voie de l'école privée, Cécile marque sa rupture de filiation par un mariage qui redresse son langage. Se parant du vocabulaire de son époux William, elle se protège aussi du réel. Les mots et le réel se confondent, les fautes d'orthographe sont des fautes sociales qu'elle élimine peu à peu :

« Quand Sonia est née, ou plutôt quand elle a commencé à prononcer ses premiers mots, il m'a dit qu'il était hors de question qu'elle appelle ma mère "mémé", ou qu'elle dise "tonton Thierry" à propos de mon frère. Les règles ont été posées. Nous avons élevé nos enfants dans la langue qui est la sienne. » (Loy., p. 62)

Lorsque Cécile découvre que son fils Mathis s'alcoolise, sa première certitude est que le problème *vient d'elle* comme un mot qui lui aurait échappé. Elle pense comme si l'alcoolisme de son père, filiation malsaine, avait réussi à franchir le barrage du langage qui faisait illusion : « C'est bien la peine d'avoir dépensé tant d'énergie (...) à tenter de transmettre à mes enfants des tournures élégantes et des manières de velours. » (Loy., p. 62). Elle découvre alors que son mari, celui-là même qui lui avait appris à renier ce langage, mène une double-vie en s'adonnant à du *trolling* sur Internet. Il couvre d'insultes et de propos orduriers des internautes qu'il ne connaît même pas, sous pseudonyme : « Oui, il m'était impossible d'envisager que "pédale", "pétasse", "crouille", "fion", "fiente", "macaque", et j'en passe, puissent être écrits par mon mari (...). Cette prose trouble, maligne, mais habile, était néanmoins la sienne. » (Loy., p. 96). Le langage est à la fois traître et révélateur : le langage fabriqué de William lui a donné l'illusion d'un réel, mais c'est aussi la révélation de son vrai langage qui lui fait ouvrir les yeux.

Cependant, le roman progresse vers l'apaisement et le retournement de la crainte de la résurgence des mots. La terrible découverte de Cécile occasionne à la fin du roman un retour de la filiation maternelle : Cécile recontacte sa mère et, malgré la distance qui les sépare, lui annonce qu'elle viendra la voir avec Mathis. Il y a là une cristallisation en même temps qu'un décentrement du langage : dans cet échange qui rétablit la transmission, c'est le silence (« un court silence », « un nouveau silence », « un nouveau blanc » [p. 168]) et la distance infranchissable (« ma mère ne me pose jamais de questions directes ou précises, je vis dans un monde qui lui semble trop éloigné du sien ») qui dominant. La filiation se restaure par le truchement du langage, mais aussi dans son surpassement.

Ainsi, dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, la narratrice apprend à séparer les signifiants et les signifiés. Le shit que sa mère consomme est sémiotiquement trouble : il est à la fois l'objet réel, c'est-à-dire le signifié, et le mot pour le dire, le signifiant. La narratrice fait ainsi l'expérience que les comportements destructeurs de Lucile peuvent rester à l'état d'une filiation langagière et non d'une filiation réelle :

« Lucile fumait seule, tous les soirs, au retour de son travail. De l’herbe et du shit (je ne sais pas à quel moment ces mots, avec d’autres, sont entrés dans mon vocabulaire) qu’elle cachait dans une petite boîte⁹⁹ en fer rose. » (Vig., p. 194)

Le langage agit donc comme une métonymie du réel marqué par l’ambivalence. En effet, l’auteur oscille entre le désir de réduire la distance du vocabulaire maternel au sien et la peur d’hériter d’un langage qui la condamnerait au destin maternel. Toutefois, Delphine de Vigan, contrairement à Annie Ernaux, déplore moins l’étrangeté du vocabulaire maternel que son absence pure et simple : « ce qui me manque au fond, c’est son point de vue à elle, les mots qu’elle eût choisis » (Vig., p. 139).

B. La crainte de manquer de mots : entre lexicographie et aphasie

1. Acquérir du vocabulaire pour assurer son existence

Parce que les mots sont les réceptacles de la filiation, les personnages de ces récits s’inquiètent de leur usage : s’ils craignent parfois de voir les mots resurgir, ils craignent aussi de perdre les mots, lorsque ceux-ci représentent un héritage sur le point de s’évanouir ou que les mots maintiennent leur présence au monde. Dans la crainte de la résurgence ou de la perte, les mots menacent en tout cas une construction identitaire à la filiation fragilisée.

Dans *D’après une histoire vraie*, le personnage de Delphine raconte l’émotion qui la submergeait enfant, lorsqu’elle fêtait son anniversaire en public et que l’attention collective se portait à son endroit, la conduisant à éclater « en sanglots » voire à « s’enfuir ». Mais de cette réaction découle une peur plus profonde, celle d’être « é-mot-ive ». La petite Delphine croit qu’*émotive* signifie qu’elle manque de mots. Il est intéressant de noter que cette peur se cristallise autour du geste de sa mère qui annule son anniversaire à l’école « maternelle » par un « mot », effaçant symboliquement son existence dans les yeux de la mère. Connaître les mots devient alors une « arme », « une cuirasse » qui permet d’exister dans la société, qui assure une présence au monde, mais qui reste un idéal inatteignable :

« À l’époque où l’on fêtait les anniversaires en classe (à l’école maternelle), je me souviens que ma mère avait dû écrire un mot à la maîtresse pour lui demander de ne pas tenir compte du mien, mot qu’elle m’avait lu à voix haute pour information avant de le glisser dans l’enveloppe, et dans lequel figurait l’adjectif *émotive*, dont j’ignorais le sens. [...] À vrai dire, j’ai longtemps cru qu’émotif avait quelque chose à voir avec la quantité de vocabulaire qu’un individu possédait : j’étais une petite fille *é-mot-ive*, à laquelle il manquait donc des mots, ce qui expliquait, semble-t-il, mon inaptitude à fêter mon anniversaire en collectivité. Ainsi m’apparut-il que pour vivre en société il fallait s’armer de mots, ne pas hésiter à les multiplier, les diversifier, en saisir les plus infimes nuances. Le vocabulaire acquis de la sorte fabriquait

⁹⁹ Dans *No et moi*, Lou Bertignac, qui s’inspire en partie de Delphine de Vigan enfant, cache elle aussi sous son lit « une petite boîte » (p. 29) remplie de bibelots joyeux ainsi qu’« un souvenir très triste qui marquait la fin de l’enfance ». Ce mimétisme de la mère est aussi une manière de s’extraire d’elle : l’enfant a sa propre boîte où glisser son héritage.

peu à peu une cuirasse, épaisse et fibreuse, qui permettrait d'évoluer dans le monde, alerte et confiant. Mais tant de mots me restaient inconnus. » (*Dap.*, p. 22)

Ce souvenir n'est pas sans rappeler le protagoniste d'un autre de ses romans, *No et moi*. Le personnage principal, Lou Bertignac¹⁰⁰, est également une enfant obsédée par la connaissance des mots et par leur pouvoir de représentation de l'émotion mais aussi du réel en général. Elle lit le dictionnaire jusqu'à le connaître par cœur, écrit *zéro* en toutes lettres parce que *0* n'exprime pas le manque et le chagrin, énumère les conjonctions de coordination pour constater que « la grammaire a tout prévu, les désenchantements, les défaites et les emmerdements en général » (*No.*, p. 179), est obsédée par la locution *les choses* que la narratrice autodiégétique met toujours en italique (le cours *des choses*, *les choses* sont ce qu'elles sont, je croyais que *les choses* avaient une raison d'être...) comme si l'expression vide de sens reflétait la complexité indicible de la vie.

Le besoin pour l'enfant de s'armer de mots est aussi très prégnant chez Violaine Huisman dans *Fugitive parce que reine*, où celle-ci raconte qu'elle adorait « découvrir de nouveaux mots dans le Grand Larousse de [sa] bibliothèque » (*Hui.*, p. 43). Pourtant, parmi ces mots qu'elle énumère, la liste infinie des noms des médicaments ingérés par sa mère permet d'une part de contenir le signifié dans l'irréalité du signifiant, mais d'autre part d'être paradoxalement vecteurs d'angoisse. Chez Charles Juliet, le besoin de mots est tout aussi nécessaire pour exprimer sa présence au monde : « Apprendre. Dans l'unique but de savoir parler. Connaître le plus possible de mots et savoir dire aux autres ce qu'on est, ce qu'on ressent, comment on voit les choses. » (*Jul.*, p. 21). Ainsi, les auteurs de récits de filiation se changent en lexicographes dans le but d'assurer, par la mise en place d'une langue propre à eux, la certitude de leur présence au monde.

2. Préserver le vocabulaire de l'oubli

*Les Gratitude*s, roman-chorale conçu dans le même cycle que *Les Loyautés*, raconte aussi l'angoisse de ne pas avoir assez de mots mais dans un mouvement inverse : la protagoniste craint de les perdre et non de ne pas en gagner assez. C'est peut-être le roman de Delphine de Vigan le plus allégorique d'une vision des mots comme de réceptacles de la filiation. En effet, dans ce roman-chorale, Michka Seld est une vieille femme qui souffre d'aphasie et de paraphasie : elle ne trouve *littéralement* pas les mots, les confond, les écorche... Marie, sa fille par adoption, et Jérôme, l'orthophoniste qui travaille à ralentir son trouble du langage, assistent impuissants à sa déchéance. Cependant, à mesure que les mots glissent, Michka ressent l'urgence de dire « merci » à la famille qui l'a cachée et sauvée pendant la Seconde Guerre mondiale, alors qu'elle était une petite fille juive.

¹⁰⁰ On peut rapprocher le personnage de Lou Bertignac de Delphine de Vigan puisque le pseudonyme sous lequel elle a écrit *Jours sans faim* était Lou Delvig. Également, comme Lou, Delphine de Vigan raconte dans *Rien ne s'oppose à la nuit* avoir sauté une classe : « Lucile découvrit ainsi que je savais lire et écrire ; il fut décidé de me laisser sauter une classe » (p. 176). Une interview donnée à *Linternaute* en novembre 2007 confirme cette analogie puisqu'elle déclare : « je crois que Lou est proche de la petite fille que j'ai été ».

Jérôme et Marie l'aident donc à retrouver ces individus pour leur dire sa gratitude avant qu'il ne soit trop tard mais aussi à remonter ses origines. Jérôme parvient à retrouver des personnes qui connaissent son histoire et fait à Michka le récit de ce qu'elle a oublié : son train bombardé alors qu'elle passait en zone libre, sa mère qui l'a laissée chez des inconnus avant d'être déportée, les années de guerre passées cachée chez cette famille qui l'a sauvée. Les mots apparaissent comme le seul moyen de réparer une filiation rompue et de s'assurer de ses origines, pensée que verbalise Jérôme : « Sans le langage, que reste-t-il ? » (*Gra.*, p. 105).

Mais sous l'apparence d'une intrigue secondaire, c'est surtout Michka qui conduit l'entreprise de filiation du roman. Marie représente le mouvement descendant de la filiation : au début du récit, elle apprend qu'elle est enceinte en même temps que son compagnon va s'expatrier. Elle ne pense pas pouvoir garder cet enfant, inquiète de ce qu'elle pourrait lui transmettre, elle qui a aussi été élevée par une mère célibataire, qui l'a négligée jusqu'à la livrer à elle-même. Jérôme représente quant à lui le côté ascendant de la filiation : au fil des séances d'orthophonie, il révèle à Michka que sa mère est morte et qu'il regrette de ne pas avoir pu tout lui dire, mais surtout qu'il est en rupture avec son père, toujours vivant quant à lui. Dans sa paraphrasie, les mots de Michka subliment les douleurs de la filiation et en dévoilent le fardeau : le père de Jérôme devient une « pierre » (*Gra.*, p. 158) et Marie qui attend un enfant est « en plainte » (p. 91). Sa décision de garder ou non l'enfant devient une « solution à prendre » (p. 78, p. 84). Au fil du récit, par sa propre expérience de transmission, Michka leur permet de réparer cette filiation ascendante et descendante rompue : Marie prend la décision de garder l'enfant quand elle comprend que l'abandon de sa mère est aussi à la source de son lien avec Michka, Jérôme fait la promesse d'écrire à son père malgré le rejet et le silence en voyant l'urgence de Michka de « dire » (il note qu'il s'agit de son mot préféré) avant qu'il ne soit trop tard.

Ainsi, *Les Gracitutes* apparaît presque comme une allégorie de ce qui se joue dans *Rien ne s'oppose à la nuit*. De façon plus discrète, Delphine de Vigan s'y change aussi en conservatrice de mots, comme si leur recensement matérialisait l'existence bien réelle d'un héritage. Les mots sont un matériau vivant, un réel dans le réel, une permanence du passé capable de le réanimer, à l'instar du terme « *schmoulz* », qu'un frère de sa mère a inventé et qui symbolise la filiation :

« (Encore aujourd'hui, *schmoulz* désigne pour tous les descendants de Liane et Georges, et, par capillarité, chez nombreux de leurs amis, toute particule alimentaire plus ou moins mastiquée, restée collée à la commissure des lèvres ou au coin du menton.) » (*Vig.*, p. 75)

Ce besoin de préserver les mots traduit une nécessité plus profonde de sauver une mémoire sur le point de se perdre si elle ne se transpose pas dans le langage. Dans une interview, Delphine de Vigan déclare d'ailleurs : « mon fantasme d'écrivain c'est de tout retenir¹⁰¹ ». C'est aussi ce

¹⁰¹ « Bookmakers : Delphine de Vigan (2/3). Rien qu'une humble vérité », entretien réalisé par Richard Gaitet, Arte Radio, 25/06/2020.

qu'exprime la narratrice d'*Enfance* de Nathalie Sarraute, répondant à son double qui craint qu'elle ne transforme ses souvenirs en du « tout cuit » :

« c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpite faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose encore vivants... je voudrais, avant qu'ils ne disparaissent... laisse-moi... »
(*Sar.*, p. 9)

Or, si ces auteurs tiennent tant à sauver la mémoire, c'est pour remédier à l'absence de mise en mots. Car tant qu'elle ne passe pas dans le langage, la mémoire est aussi brute et irrecevable qu'une *image*. En effet, dans *Les Gracitutes*, Michka remonte ses souvenirs d'enfance, se souvient de cette famille qui l'a sauvée de la déportation, mais ce qui reste douloureux est que « toutes ces images sont privées de récit » (*Gra.*, p. 128). Dans *No et moi*, lorsque Lou constate avec incrédulité que No parvient à faire parler sa mère de son passé, elle dit : « J'écoutais et je me disais c'est incroyable, ma mère a des souvenirs. Ainsi, tout n'a pas été effacé. Ma mère abrite dans sa mémoire des images en couleur, des images d'avant » (*No.*, p. 157). Finalement, la préservation du *logos* vise surtout à préserver la mémoire de l'oubli.

C. La crainte du mutisme maternel

Toutefois, la crainte de manquer de mots qui caractérise un grand nombre de personnages chez Delphine de Vigan traduit une peur plus symbolique. Les mots, par métonymie, représentent la parole, l'autre niveau du terme *logos*. Cette perte de la parole, que nous avons déjà étudiée dans le personnage de Michka dans *Les Gracitutes*, est associée à des mères ou des figures maternelles taiseuses, comme des échos du personnage de Lucile dans *Rien ne s'oppose à la nuit*.

1. La mère mutique et le silence de l'inceste

À mesure que la narratrice progresse dans le récit de Lucile, celle-ci se confirme comme un personnage mutique. Alors que Delphine n'est pas encore née, ce silence est déjà mis en perspective : « Dans le salon de Versailles, les soirs de réception, Lucile restait telle qu'en elle-même, observatrice et silencieuse. Il était rare qu'on entendît le son de sa voix mais nul ne pouvait ignorer sa présence. » (*Vig.*, p. 117). Elle impressionnait déjà son frère Barthélémy pour qui elle était « un rempart de silence au milieu du bruit » (p. 72).

Devenue adulte, elle est aussi une mère taiseuse, expression que Dominique Viart réserve pourtant aux pères, comme incarnations du discours et du silence, comme nous l'avons vu dans l'introduction¹⁰². Pourtant, c'est bien sa mère qui représente ici le silence. C'est précisément ce mutisme qui conduit à une rupture de transmission entre la mère et la fille, car rien de l'identité ni des

¹⁰² Dominique VIART, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, 12/01/2010.

origines ne se transmet : « Lucile nous a très peu parlé de son enfance. Elle ne racontait pas. » (p. 139). Mais son silence reflète peu à peu un autre silence, celui de son inceste, que son psychanalyste tente de désamorcer précisément par l'écriture :

« Quand Manon est revenue sur ce sujet, des années plus tard, Lucile lui a raconté que Georges l'avait obligée à s'asseoir sur le bord de son lit, puis avait commencé à la caresser. De terreur, elle s'était évanouie. Il n'était plus question de somnifère. C'est d'ailleurs à peu de chose près cette version qu'elle écrit en 1984, lorsque le psychanalyste, qui la suit depuis des mois et se heurte à son silence, lui demande de tenir un journal. » (Vig., p. 231)

Pourtant, c'est à nouveau le silence qui se fait, lorsqu'elle envoie à sa famille le texte révélant son inceste et que ce dernier reste « lettre morte » (p. 223). *Lettre morte* précisément, puisque ce silence semble accélérer sa dégénérescence : « Quelques mois après la rédaction de ce texte, et le silence qui entoura sa diffusion, Lucile fut internée pour la première fois. » (p. 233). Silence de la mère et silence familial, tous deux expriment chez l'auteure la crainte d'un mutisme délétère. Dans notre entretien, Delphine de Vigan explique combien son roman s'inscrivait à l'encontre d'une multiplicité de silences :

« le livre s'inscrivait dans un silence, le silence qui a été celui de ma mère, qui était quelqu'un d'assez peu loquace comme je le raconte dans le roman, à la fois sur sa propre histoire et celle de sa famille. Ma mère était quelqu'un d'assez mutique, dans une famille au contraire très bavarde. Donc il y avait ce silence-là bien sûr, qui a été le sien, mais aussi celui de la maladie qui l'a empêchée de dire, d'exprimer un certain nombre de choses. Et puis il y avait un silence plus construit, d'une certaine manière, autour de cette question de l'inceste. Voilà pourquoi j'avais le sentiment, avec ce texte, d'aller contre une forme de silence. »

Le silence de l'inceste n'est pas choisi, il correspond à une assignation au silence. Dans notre entretien, Delphine de Vigan montre comment cette lutte contre le silence imposé de force occupe toute son œuvre, et cite l'exemple de son roman *Les Loyautés* :

« Ensuite, il y a toute cette question du silence qui est très présente : dire ou ne pas dire. Par exemple, dans *Les Loyautés*, ce qui m'intéressait c'était comment ce petit garçon se retrouve enfermé dans un dispositif de silence... Assigné au silence, c'est-à-dire que non seulement il ne peut pas communiquer avec ses parents parce qu'ils sont chacun occupés par leur propre souffrance, mais par ailleurs on l'a littéralement assigné au silence en lui disant "tu ne diras pas". »

Il est intéressant de constater que le silence maternel amorcé dans le récit de filiation ne trouve son aboutissement littéraire que sur le mode obsessionnel de l'intertextualité. En effet, la plupart des romans de Delphine de Vigan investissent le mutisme maternel.

2. L'intertextualité avec *Jours sans faim* : le mutisme mortifère

Dans *Jours sans faim*, le personnage de la mère rend tout autant compte de ce caractère mutique. Dans ce premier roman autobiographique, la rupture de transmission de la parole apparaît comme l'une des causes de l'anorexie de Laure, qui ne sait pas comment exister dans ce néant de mots. Loin du père « taiseux » évoqué par Dominique Viart, on fait face ici à une mère taiseuse et à un

père qui l'engloutit de paroles. Ce contraste est mis en évidence : « Elle rumine. Des mots. Les mots de son père, comme des météorites. Les mots de sa mère aussi, des mots rares en abyme. » (*Jou.*, p. 49). Dans sa tentative pour expliquer son trouble alimentaire, elle file la métaphore de mots qui la dénutrissent. D'un côté, ceux de son père sont « avariés » ou bourratifs, au point que les insultes proférées ne sont syntaxiquement séparées par aucune virgule, comme s'il n'y avait pas de respiration possible ; d'un autre, ceux de sa mère la sous-alimentent, et ironiquement, c'est en effet l'absence de conversation qui tue :

« Elle raconte la violence de son père. La violence des mots. Des nuits entières avec Louise, autour de la table. À compter les miettes pendant qu'il les insulte sans même s'en rendre compte, salopes putes merdeuses. [...] Toute la nuit, il les abreuve de paroles, des histoires cent fois répétées, des reproches, toute cette haine qu'il vomit, la haine de leur mère, la haine de toute sa famille à lui, ses frères et sœurs avec lesquels il a rompu, des mots comme des ordures. Des mots périmés, avariés, qu'on ne digère pas. » (*Jou.*, p. 46)

« Chez leur mère, au moins, ce n'est pas la conversation qui tue. Une vingtaine de mots en un weekend. » (*Jou.*, p. 76)

Dans ce décalage insoluble entre les mots de sa mère à arracher « aux forceps » (*Jou.*, p. 110) et dont elle s'assèche, et les mots de son père qui la noient, rien ne se transmet. Son père ne prend pas la mesure de son implication dans la souffrance de sa fille et la renvoie, comme une sorte de parodie du livre, au problème de filiation maternelle, par un discours direct libre : « L'anorexie mentale révèle un problème relationnel avec la mère, une inversion des rôles, on lit ça dans tous les magazines féminins, tu comprends, avec la mère. » (*Jou.*, p. 40).

Mais la relation de Laure et de sa mère n'est pas si simple. Sa mère voudrait communiquer, mais la maladie rend sa propre souffrance intransmissible et elle est en même temps inapte à s'en décentrer, au point de l'empêcher de sauver son enfant mourant. La scène suivante, sanctionnée par ce « alors tu vas mourir », n'est pas sans rappeler la scène dans *D'après une histoire vraie* qui conduit la mère de Delphine à annuler son anniversaire, et symboliquement son existence, plutôt que de l'aider à surmonter la vie :

« Elle n'est pas capable d'en dire plus. Les mots sont au-dessus de ses forces. Un jour, avant qu'elle rencontre le docteur Brunet, Laure était passée la voir. Sa mère avait dit : il faut que tu ailles à l'hôpital. Franchement cela représentait un effort, toute une phrase comme ça, avec un sujet, un verbe, un complément. Laure avait laissé le silence s'installer, épaissir encore. Sa mère avait conclu d'un ton neutre : alors tu vas mourir. Comme elle aurait dit alors tant pis passe-moi le sel. Laure attendait la révolte, la peur, les menaces. Elle aurait pu attendre longtemps, elle aurait pu y laisser sa peau. La souffrance, sa souffrance de mère, elle ne pouvait pas l'exprimer. » (*Jou.*, p. 76-77)

Ces scènes d'abandon maternel, où la mère nie la capacité à vivre et l'identité de son enfant, sont ainsi répétées littérairement dans les romans de Delphine de Vigan. Dans tous les personnages de mère, même les plus fictifs, cette mère-là se dépose en miroir ou en contraste. La répétition littéraire, la fabrication d'un caractère, d'un personnage-type, constitue un sabotage salutaire de la filiation : il

faut mettre à distance cette mère-là dans la fiction pour trouver le courage de vivre. Mais d'un autre côté, le récit de filiation place des mots dans la bouche de la mère, en lui extrayant son histoire.

3. L'intertextualité avec *No et moi* : la parole retrouvée

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan rapproche également sa propre mère du personnage d'Anouk, la mère de Lou Bertignac dans *No et moi*. La littérature et la réalité se croisent et révèlent leur contraste saisissant : alors que sa mère vient de mourir, réduite pour toujours au silence, elle dédicace ce livre où la mère taiseuse parvient à remonter la pente :

« Quatre ou cinq semaines plus tard, dans un état d'hébétude d'une rare opacité, je recevais le prix des Libraires pour un roman dont l'un des personnages était une mère murée et retirée de tout qui, après des années de silence, retrouvait l'usage des mots ». (Vig., p. 13)

C'est comme si cet espoir déposé dans une fiction, le retour de la parole chez la mère, se heurtait à la réalité, ne faisait qu'accentuer la faculté d'illusion de l'écriture et à la fois cette idée que « l'écriture ne peut rien ». En effet, dans *No et moi*, Anouk perd l'usage des mots après la mort subite de son nourrisson, Thaïs, la petite sœur de Lou, qui rappelle le drame inaugural de la mort d'Antonin dans *Rien ne s'oppose à la nuit*. Tombée dans une grave dépression, elle souffre de mutisme et d'un repli physique qui l'empêche d'aller vers l'autre :

« Ma mère était assise sur le canapé, elle m'a regardée faire, j'ai bien vu qu'elle cherchait quelque chose à dire, il aurait suffi de peu, j'en suis sûre, par exemple si elle avait dit tu es très jolie, ou seulement tu es toute mignonne, je crois que j'aurais trouvé la force de sortir, d'appuyer sur le bouton de l'ascenseur et tout. Mais ma mère est restée dans son silence (...) » (*No.*, p. 35)

Pourtant, lorsque Lou installe No chez eux, et que la jeune sans-abri réinvestit la chambre de Thaïs, sa mère « retrouve l'usage des mots, elle hésite, comme une convalescente, bute sur l'enchaînement, se reprend » (*No.*, p. 134) et peu à peu « sa voix n'est plus un murmure », elle « retrouve le goût de la parole » (p. 158). Anouk ne peut revenir sur le passé qu'en présence de No, elle lui raconte l'enfance de Lou, lui raconte même la mort de Thaïs ce qui fait presque « tomber de sa chaise » Lou (p. 157). Dans un mouvement parallèle, Anouk est la seule qui parvient à faire parler No de ses origines, le viol dont elle est issue, le rejet de sa mère, son recueil par ses grands-parents, la mort de sa grand-mère et son retour chez sa mère, puis son passage par diverses familles d'accueil. Anouk sait la comprendre, sait respecter et dompter ses silences, ce que Lou perçoit : « J'aimerais tellement connaître la suite, mais rien jamais ne doit être brusqué, ma mère l'a compris depuis longtemps, elle ne demande pas. » (p. 133).

Lou est presque jalouse de cette transmission qui se crée entre sa mère et No et qu'elle ne peut pas atteindre, rapportant que « ça [la] pique à l'intérieur, comme des petites aiguilles dans [s]on cœur ». En réalité, cette jalousie ne perdure pas parce que Lou perçoit, même si elle ne l'élabore pas

tout à fait, que sa mère ne parle pas à No comme à sa fille, mais comme à un double d'elle-même, avec « une façon de se mettre à égalité, c'est comme ça que ma mère parle à No » (p. 158).

Lou ne sait pas s'il y a « une relation de cause à effet » (p. 158) entre l'arrivée de No et la fin du mutisme de sa mère. Cependant, l'auteure donne à lire ces deux histoires de manière enchevêtrée, comme deux tentatives de guérison et de reconstruction parallèles. No et Anouk apparaissent comme des personnages similaires, ou plus précisément No représente la part abîmée piégée en Anouk, jusqu'à l'intérieur du prénom lui-même : A-no-uk. Lorsque Delphine de Vigan explique le choix du prénom No dans une interview à *L'internaute* en 2007, elle précise que « No est le diminutif de Nolwenn, No dit la négation, le déni, l'exclusion, le "no future" ». Ce *no* qui relie No et Anouk c'est donc cet avenir barré, cette impossibilité de vivre.

Alors que No amorce sa guérison et que Lou croit parvenir à la sauver et à sauver la part de No dans sa mère, la « négation », le « no future » la rattrape : No sombre à nouveau dans l'alcoolisme, se renferme, et le lecteur comprend par diverses allusions qu'elle se livre à de la prostitution (elle dit quitter son travail à l'hôtel pour un autre de nuit, revient avec des billets de cinquante euros). Les parents de Lou lui demandent de partir, à contre-cœur. On pourrait alors croire que la rechute de No entraîne celle d'Anouk, mais cette dernière ne revient pas en arrière et commence à transformer la chambre de Thaïs/No. Symboliquement, c'est comme si Anouk avait laissé partir No : No la sans-abri et la part de No à l'intérieur d'elle-même. No et Anouk ne peuvent pas s'en sortir toutes les deux et c'est ce deuil que doit faire Lou : il faut accepter qu'elle ne puisse pas aider No, accepter que la part sombre de sa mère ne puisse pas être sauvée, pour qu'Anouk aille mieux.

L'intertextualité permet donc de disséminer la figure maternelle mutique dans l'ensemble de l'œuvre de Delphine de Vigan, sous la forme d'un silence mortifère dans *Jours sans faim* ou de l'espoir d'une parole retrouvée dans *No et moi*, ambivalence que retranscrit *Rien ne s'oppose à la nuit*. Le récit de filiation maternelle s'inscrit donc plus largement dans une œuvre de filiation qui signifie la rupture de filiation par l'effacement menaçant du *logos*.

II. Dire la rupture de filiation

A. Pointer la rupture historique de la Seconde Guerre mondiale

Comme nous l'évoquions dans la première partie de cette recherche¹⁰³, le Nouveau Roman, récit sans intrigue et sans sujet, naît en réaction à la rupture idéologique de la Seconde Guerre mondiale. Il en résulte une incommunicabilité, une impossible transmission du sujet aux générations futures après les horreurs qui désillusionnent les croyances humanistes.

¹⁰³ Cf. « L'hybridité du récit de filiation comme réponse à l'ère du soupçon », p. 44.

Ainsi, dans les années quatre-vingts, en mal d'origines mais toujours frappée du soupçon, la littérature se tourne vers cet héritage perdu sous la forme du récit de filiation. Parfois, il tente d'élucider un passé trouble lié à la Seconde Guerre mondiale, à l'Occupation, à la déportation ou à la collaboration. Il remonte les origines de la rupture qui en est issue et qui s'opère insidieusement dans les décennies suivantes dans la sphère communicationnelle. D'autres fois, la mémoire liée à la Seconde Guerre mondiale apparaît seulement en toile de fond, comme une trame secondaire insidieuse.

1. La honte du survivant

Les auteurs de récits de filiation expriment régulièrement la honte d'avoir survécu à l'effondrement humaniste de la Seconde Guerre mondiale. Dans *La Honte*, Annie Ernaux raconte que des « disputes éclatent au café entre les gazés de la guerre de 14 et les prisonniers de 39-45, traités de planqués. » (*Ern3.*, p. 233). Dans *Le Chagrin*, Lionel Duroy exprime aussi la honte d'être un enfant de « planqués » puisque ses parents se sont mariés au beau milieu du débarquement de Normandie, comme s'ils étaient étrangers à la grande Histoire. Quant à Violaine Huisman, la figure du « planqué » pèse encore plus lourdement dans la trajectoire de sa mère. En effet, alors qu'elle ne lui avait jamais parlé de son propre père, elle lui apprend un jour que ce dernier, juif, a été déporté, « victime de l'Holocauste » (*Hui.*, p. 112). En vérité, Violaine Huisman découvre plus tard qu'il n'a jamais été déporté et qu'il s'est simplement « caché pendant la guerre » (p. 113) bien qu'il soit effectivement juif. Sa mère participe donc de lui transmettre une filiation mensongère que le récit décortique et répare.

Ce mensonge répond à la honte d'être le survivant d'une histoire qui s'est arrêtée. Ainsi, Violaine Huisman estime que sa mère avait besoin de « retisser son passé dans la trame de l'Histoire pour lui donner du sens » (p. 113). On peut aussi faire l'hypothèse que ce mensonge est tout ce qu'elle avait à opposer pour être à la hauteur du père de l'auteure dont « l'événement historique qui avait défini le destin [...] était la Seconde Guerre mondiale » car « le judaïsme de ses ancêtres lui avait presque coûté la vie » (p. 26). Le malheur de sa mère ne peut être entendu et reconnu car « à ce jeu-là l'Holocauste gagnerait toujours ». Il est intéressant de constater que dans le récit de filiation, la mère est souvent présentée comme une ennemie nazie face au père, comme si le fait de survivre la plaçait automatiquement dans le camp de la honte. Par exemple, lorsque son mari la fait interner après qu'elle a fugué et qu'elle l'a menacé d'un fusil chargé, elle déclare qu'on « croirait qu'ils avaient affaire à une criminelle de guerre, pourquoi pas Hitler tant qu'on y est ! » (p. 29). Son vocabulaire trahit le sentiment d'être dans le camp ennemi puisqu'elle dit aussi de son époux qu'il est un « violon tzigane » (p. 40) lors d'une dispute. L'invention d'un passé de déporté traduit donc son angoisse de ne pouvoir se situer dans le camp des victimes.

Cette peur de devenir l'ennemi nazi revêt aussi une symbolique importante chez Charles Juliet dont la mère a été tuée par le régime de Vichy sans qu'il ne le sache. Quand, pour plaisanter, sa mère adoptive l'insulte de « petit Boche », il a le sentiment d'être « rejeté dans le camp de l'ennemi » (*Jul.*, p. 101) et décide ensuite de ne plus jamais contrarier sa mère, car l'insulte réactive sa peur de l'abandon et sa honte de survivant, en tout cas y songe-t-il *a posteriori*.

Dans *Les Gratitude*s, la paraphrasie évolutive de Michka, qui lui fait dire « résistants » (*Gra.*, p. 53 et 64) puis « résignants » (p. 80) à la place de « résidents » traduit le nœud autour duquel l'incommunicabilité des survivants de la guerre s'est cristallisée : la honte liée au fait d'avoir survécu ou de ne pas avoir fait partie de la Résistance.

2. La honte du collaborationnisme

Surtout, la découverte du collaborationnisme ou de l'attentisme crée une honte inassimilable chez ces auteurs, notamment chez Lionel Duroy dans *Le Chagrin* à propos de son père et de son grand-père maternel, tous deux pétainistes et antisémites, héritage qui le pousse aveuglément à soutenir Jean-Louis Tixier-Vignancour et Jean-Marie Le Pen aux élections présidentielles de 1965. Ce passé est d'autant plus lourd à porter que son existence lui semble résulter du pétainisme : c'est cette connivence entre son père et son grand-père qui a permis le mariage de ses parents et dont il est issu, avant qu'ils ne se déchirent sur tous les autres sujets.

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, plusieurs allusions à la Seconde guerre mondiale interrogent, plus ou moins clairement, un rapport avec la chute de Lucile. Lorsque Delphine de Vigan écoute les cassettes enregistrées par son grand-père Georges sur sa propre vie et qu'elle a récupérées chez sa mère, elle s'aperçoit que certaines manquent. Elle en trouve une copie chez sa tante Violette et constate que ces cassettes volatilisées se concentrent sur les années où Georges était journaliste à *Révolution nationale*, aux côtés d'auteurs comme Brasillach. Si Georges reconnaît le caractère « opportun » de cette participation au journal collaborationniste, sa responsabilité, jamais sanctionnée, reste entourée d'un vaste silence partagé par tous et d'un malaise diffus, à l'état de non-dit. Delphine de Vigan est dubitative quant à la pertinence de cette histoire dans un livre sur sa mère :

« Pendant plusieurs semaines, je me suis demandé si je devais évoquer ces éléments d'une manière ou d'une autre, ou bien considérer qu'ils n'avaient rien à voir avec mon propos. La position de Georges pendant la guerre pouvait-elle entrer en compte dans la souffrance de Lucile ? » (*Vig.*, p. 103)

Il y a donc bien l'idée, confusément, qu'à l'origine de la souffrance a pu se jouer une rupture de transmission liée à la guerre. Ce qui la convainc de mentionner le collaborationnisme de Georges est le fait que sa mère ait pu faire disparaître volontairement ces cassettes, marquant ainsi un héritage inacceptable. La seconde raison est la lecture d'un autre récit de filiation, *L'Intranquille* de Gérard Garouste. L'auteure fait un parallèle entre sa mère et cet auteur : comme elle, il souffre de bipolarité et

raconte dans ce livre la honte d'un père « ayant fait fortune dans la spoliation des biens juifs » (p. 104), honte ayant joué un rôle majeur dans sa souffrance. Il est intéressant de noter que Delphine de Vigan utilise une note de bas de page pour donner les références précises du livre de Garouste, chose qu'elle ne fait pas pour les autres références intertextuelles comme *L'Inceste* de Christine Angot ou *Le Chagrin* de Lionel Duroy. C'est donc une façon d'inciter le lecteur à le lire, comme un complément de lecture ou une filiation littéraire dont elle se réclamerait.

Pourtant, Delphine de Vigan conclut cette réflexion en songeant que le passé collaborationniste de Georges n'a peut-être pas tant joué dans la souffrance de Lucile, qu'elle lui a en tout cas accordé « le bénéfice du doute » (p. 104). L'auteure nous donne toutefois à lire ce passage, qui aurait pu rester à l'état de brouillon, être supprimé. Delphine de Vigan ne dénonce finalement pas tant la collaboration de Georges que le malaise qui entoure cette transmission tapie, dont Georges « n'aimait pas parler », et qui pourrait se résumer à cette phrase : « tout le monde le sait, mais tout le monde l'a un peu oublié » (p. 101). Finalement, lorsque Delphine de Vigan se demande si traiter de la collaboration de son grand-père Georges a un quelconque lien avec le récit de sa mère (p. 103), l'analyse de l'ensemble des récits de filiation pousse à répondre positivement. Ce n'est pas tant la collaboration qui compte que saisir combien l'incommunicabilité qui entoure ce bouleversement historique majeur a été décisive dans la rupture de transmission des origines pour la descendance et a généré un modèle communicationnel problématique et durable.

3. De l'incommunicabilité de la guerre...

Chez Annie Ernaux, l'histoire de la Seconde Guerre mondiale lui est transmise, mais sur le mode de la reconstruction, donc une forme d'incommunicabilité est en place. Dans *La Honte* notamment, on voit la distance de la petite Annie face à ces souvenirs qu'elle ne partage pas et dont elle semble suspicieuse puisqu'elle les qualifie de « reconstitution de l'épopée » et estime qu'ils appartiennent au registre « lyrique » comme si cette mémoire ne pouvait s'inscrire que dans une légende qui ne communiquait pas l'expérience authentique de cette rupture. Elle renvoie à des événements qui ont été patrimonialisés par la France et par la langue, au point de prendre une majuscule (« Débâcle », « Occupation », « Exode ») :

« Les gens n'arrêtent pas de se souvenir. "Avant la guerre" et "pendant la guerre" ouvrent continuellement leurs propos. Il n'y a pas de réunion de famille et d'amis sans évocation de la Débâcle, de l'Occupation et des bombardements, chacun participant à la reconstitution de l'épopée, décrivant sa scène de panique ou d'horreur, rappelant le froid de l'hiver 42, le rutabaga, les alertes, mimant le bruit des V2 dans le ciel. L'Exode suscite les récits les plus lyriques, traditionnellement conclus par "à la prochaine guerre, je reste chez moi" ou "il ne faudrait jamais revoir ça". » (*Ern3.*, p. 233)

Au contraire, dans *Les Gratitude*s, le trou dans les origines de Michka est directement lié au silence qui entoure la Shoah. Michka a été adoptée par une cousine qui a été incapable de lui raconter ce qu'il s'était passé, à savoir la déportation de sa mère et les trois années passées chez des inconnus

qui l'ont cachée avant qu'elle ne la recueille. Lorsque, dans un cauchemar, la directrice de l'EHPAD lui réplique qu'« on ne va quand même pas en faire une histoire » (*Gra.*, p. 129), cette phrase apparaît comme une référence métatextuelle ironique : c'est précisément de cette transmission rompue par l'incommunicabilité de la guerre que Delphine de Vigan va faire une histoire, un roman. Les rêves et son inconscient sont les seuls lieux où cette mémoire trouve d'abord à s'exprimer sans aphasie (p. 69 ; p. 127).

À mesure que les mots lui échappent, la mémoire redouble cependant d'efforts pour rétablir cette parole en péril. Elle chante ainsi une comptine guerrière (p. 21), est persuadée que le diffuseur de senteur est un moyen de « gazer » les patients (p. 99) ou explique que pour les obsèques d'une résidente l'établissement avait « prévu un wagon pour y aller tous ensemble » (p. 83).

Ainsi, le langage devient le symbole du déclin de la mémoire et paradoxalement l'ultime canal où la mémoire vient se fixer. Son langage déformé par la paraphasie est révélateur d'une expérience personnelle de la guerre, prisonnière d'une mémoire qui essaye de retrouver son chemin, en se *planquant* derrière d'autres mots : elle prononce « hangar » au lieu de « placard » (p. 31), « m'adopter » pour « m'adapter » (p. 44), « les larmes » pour « l'alarme » (p. 53), « régimente » pour « présidente » (p. 71), « les captivités » pour « les activités » (p. 108), la « militaire » pour « l'auxiliaire » (p. 117). Elle ne parvient à expliquer à Jérôme que ses parents ont été déportés que dans la deuxième moitié du roman, à demi-mots puisqu'elle évoque qu'ils sont « en fumée » (p. 107).

À défaut d'être transmis avec transparence, le passé lié à la Seconde Guerre mondiale hante donc l'imaginaire du récit de filiation par des allusions en toile de fond. Ainsi, le nazisme contamine l'imaginaire de Lucile dans ses crises de folie. À propos de son épisode de démence du 31 janvier, Lucile écrit un texte que Delphine de Vigan retranscrit avec ses propres mots et qui évoque une « croix gammée ». Le besoin de tout repeindre en blanc se justifie sur le moment par :

« la menace que représente d'un seul coup la couverture du livre de poche, la fresque qu'elle peint depuis plusieurs semaines sur le mur du salon, soudain jugée maléfique (il lui semble que les lignes entrelacées dessinent une croix gammée) » (*Vig.*, p. 253)

Des stigmates de cette incommunicabilité historique se perpétuent également dans la dernière génération, notamment la peur d'être un délateur qui traverse plusieurs des romans de Delphine de Vigan et renforce le silence. Dans *Les Gratitude*s, Michka explique à Jérôme qu'il lui a été impossible de dénoncer la mère négligente de Marie aux services sociaux lorsqu'elle était enfant parce qu'elle ne voulait pas être une « balance » (p. 111). Dans *Les Loyautés*, Théo ne peut se résoudre à dénoncer la négligence qu'il subit chez son père dépressif. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan est aussi hantée par le fait d'avoir trahi sa mère en évoquant sa « peur qu'elle se suicide » à son père : « Dans le train du retour, je ne pensais plus qu'à une chose : j'étais une balance. » (p. 200). Le récit de

filiation permet ainsi de donner une parole à l'enfant qui n'a pas pu le faire, pris dans l'emprise de loyautés et d'une incommunicabilité délétère.

4. ... à l'incommunicabilité maternelle

Cette incommunicabilité de la guerre entraîne une incommunicabilité maternelle tantôt marquée par le silence, tantôt par la violence. La transmission maternelle de la Seconde Guerre mondiale chez Liane, la grand-mère de l'auteure, est quasi inexistante ou alors complètement décalée. Après la mort de son fils Antonin, celle-ci retrouve sa joie de vivre lorsqu'elle donne naissance à Violette peu de temps après, et ce bonheur retrouvé se mesure dans une chanson sur la guerre qu'elle fredonne. La chanson ressemble à une transmission aveugle, dont le sens des paroles n'est plus interrogé, et dont seule l'innocente mélodie est conservée :

« Liane avait recommencé à rire et à chanter. Jeune fille, elle avait appris tout un répertoire de comptines et de chansons qu'elle fredonnait maintenant à ses enfants, petit soldat revient de guerre, tout doux, un pied chaussé et l'autre nu, petit soldat, d'où reviens-tu, tout doux. » (*Vig.*, p. 55)

Liane n'a pas conscience de la gravité de cette comptine et de la transmission qu'elle interroge : sans même s'en rendre compte, elle pose la question de savoir de quel enfer revient ce soldat qui n'a plus qu'une seule chaussure. *Les Gracitutes* comporte une réécriture de cette ritournelle, lorsque Michka fait un cauchemar où la directrice de l'EHPAD lui fait passer un entretien d'embauche pour gagner sa place dans l'établissement. Pour se rassurer, elle chante cette chanson :

« Pauvre soldat revient de guerre,
Tout doux.
Pauvre soldat revient de guerre,
Tout doux.
Mal équipé, tout mal vêtu,
Un pied chaussé et l'autre nu,
Tout doux.
S'en va trouver dame l'hôtesse,
Tout doux.
S'en va trouver dame l'hôtesse,
Tout doux.
« Qu'on apporte ici du vin blanc
Que le soldat boive en passant ! »
Tout doux. » (*Gra.*, p. 20)

Dans la version des *Gracitutes*, la chanson est plus complète, l'auteure a vraisemblablement recherché les paroles exactes. Toujours est-il que cette intertextualité crée un parallèle fort entre Liane et Michka. Toutes deux sont des figures féminines vieillissantes. Elles incarnent la dernière génération qui a connu la Seconde Guerre mondiale et sur laquelle pèse le poids d'une transmission presque impossible. En effet, Liane est née le 7 décembre 1919 (p. 47) et sa première fille, Lisbeth, ne naît que le 19 juillet 1944, suivie de huit enfants tous nés après-guerre. Liane représente donc bien la dernière génération de la guerre. Cette chanson que Liane et Michka partagent symbolise à la fois l'héritage de

la guerre et cette problématique du langage qu'elles doivent dépasser : Michka peut alors être perçue comme une version idéale de Liane.

Rupture de la maternité et rupture de la guerre se lient dans l'imaginaire de Michka, au-delà du fait qu'elle a perdu sa mère à cause de la déportation. Lorsque Marie lui fait part de son projet d'avorter, Michka s'y oppose, pressentant que l'avortement est pour elle une réponse à la peur plutôt qu'un désir. Or, elle tient à lui préciser que son opposition n'est pas une critique de Simone Veil et de sa lutte pour la dépénalisation de l'avortement, Simone Veil qu'elle désigne par la périphrase « cette femme qui est sortie des camps » (p. 74). L'ancienne ministre cristallise donc cette intime fusion de la mémoire de rescapée de la Shoah et de la transmission maternelle rompue.

Dans le récit de filiation maternelle *Le Chagrin d'aimer* de Geneviève Brisac, une autre rupture humaniste du XX^e siècle, le génocide arménien, est mise en cause. Cherchant à comprendre pourquoi sa mère ne l'aimait pas et la violentait, elle explique que l'origine intransmissible qu'elle taisait l'empêchait de se lier à sa fille :

« c'était la fille de parents apatrides. Ça coupait quelque chose. Il n'y avait pas de chemin derrière elle. (...) Quand on est issu de personnes qui ont été victimes d'un génocide, ce qui était le cas puisque le père de ma mère était d'origine arménienne, arménien de Turquie, il est certain qu'on ne tient ni à le faire savoir, ni à le transmettre à ses enfants¹⁰⁴. »

Ce sont donc bien les ruptures humanistes du XX^e siècle qui sont en jeu et non pas seulement la Seconde Guerre mondiale en tant que conflit singulier. Carine Trevisan considère d'ailleurs que la Première Guerre mondiale constitue le point de rupture du roman familial¹⁰⁵ tel qu'il avait été défini par Marthe Robert et par Freud. En effet, les personnages au cœur de ce roman, à savoir le *bâtard* et l'*enfant trouvé*, reflètent soudain la réalité d'une société peuplée d'orphelins et ne permet donc plus une sublimation thérapeutique.

5. Les dents, symbole du pourrissement de la transmission

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, le pourrissement de la transmission de la guerre est symbolisé par un élément corporel : les dents. Les mauvaises dents de Lucile représentent la cassure qui contraste avec sa beauté et qui marque en même temps la rupture de filiation avec sa propre mère. L'origine de ses mauvaises dents est attribuée par la narratrice à la guerre : « Depuis la rentrée, Barthélémy était chargé d'accompagner Lucile chez le dentiste. Lucile était née juste après la guerre, elle avait de mauvaises dents » (p. 72). C'est la transmission concrète que Lucile garde de cette période dont elle est issue sans la connaître. Une centaine de pages plus loin, Delphine de Vigan livre le premier souvenir qu'elle garde de sa mère et il s'agit :

¹⁰⁴ Entretien de Geneviève Brisac réalisé par François Busnel, « Geneviève Brisac, *Le Chagrin d'aimer* et de l'affection jamais reçue », La Grande librairie, 18/05/2018.

¹⁰⁵ Carine TREVISAN, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001.

« [d']une rage de dents qui la terrassa pendant plusieurs jours. Lucile pleurait de douleur. C'est l'une des toutes premières images que j'ai de ma mère, chargée déjà de mon impuissance face au mal qui la submerge. » (Vig., p. 174-175).

L'adverbe « déjà » montre que l'auteure perçoit la douleur de la rage de dents comme annonciatrice de celle liée au suicide. La rage de dents symbolise une douleur primaire, métonymie d'un mal plus grand. Encore une centaine de pages plus loin, l'auteure retranscrit le début d'un texte écrit par sa mère, un texte « qui raconte sa première crise de délire » (p. 251). Le point étonnant dans cette retranscription est que la folie n'est pas mentionnée, contrairement aux dents abîmées :

« Cette année-là, en novembre, j'ai trente-trois ans. Un âge un peu douteux, j'y songe pour peu que l'on soit superstitieux. Je suis une belle femme sauf que j'ai les dents pourries, ce qui d'une certaine façon me fait très plaisir et même parfois rire. J'ai voulu que la mort latente soit sue. » (Vig., p. 252)

Lucile ne dit pas « je suis une belle femme sauf que je suis folle » mais « je suis une belle femme sauf que j'ai les dents pourries ». Les dents pourries métaphorisent la souffrance. Lucile exprime d'ailleurs dans cette introduction son « plaisir » à porter sur le visage un élément qui rende visible le mal qui la ronge. Ce besoin que son suicide au long terme, que sa « mort latente » soit « sue » par les autres, s'explique peut-être par le contraste que les dents génèrent avec sa mère. En effet, Liane prend soin de ses dents dans l'excès inverse, et la description faite dans un registre comique accentue ce contraste :

« Sur l'étagère, dans un gobelet en plastique, trônaient ses sept brosses à dents. Liane en possédait une pour chaque jour de la semaine : lundi bleu, mardi rouge, mercredi jaune, selon un roulement précis et parfaitement maîtrisé. » (Vig., p. 282)

Les dents symbolisent concrètement la rupture de filiation entre Liane et Lucile, ce soin qu'elle n'a pas su lui transmettre et dont elle a d'ailleurs délégué la transmission à son frère. Mais Barthélémy, chargé d'emmener sa sœur chez le dentiste alors qu'il est lui-même enfant, ne peut prodiguer le soin maternel : « au lieu d'y aller, ils prenaient les chemins de traverse, traînaient pendant quelques heures ou entraient dans une salle de cinéma, regardaient les vitrines et volaient des bonbons à la confiserie du coin » (p. 72). Les dents marquent donc la rupture de filiation maternelle et la folie qui ronge Lucile. D'ailleurs, lorsque celle-ci termine son dernier séjour à Sainte-Anne et remonte la pente, s'éloigne de la folie, l'auteure note une série d'actions menées par sa mère qui montrent sa convalescence, parmi lesquelles on peut lire : « Lucile se fit refaire les dents. » (p. 329).

Ainsi, la rupture idéologique de la Seconde Guerre mondiale imprègne jusqu'à la filiation et la littérature, parce que c'est une rupture du discours. Toutefois, dans le récit de filiation maternelle, le pourrissement des dents témoigne que cette rupture discursive se fixe avant tout dans le rapport au corps, beaucoup plus que dans le récit de filiation paternelle.

B. Fixer l'éloignement corporel transféminin

1. De l'étrangeté du corps maternel à sa distanciation

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, c'est sous le signe du corps qu'est relatée la rupture du 31 janvier 1980. Alors que sa mère traverse une phase maniaque, celle-ci demande à ses deux filles de ne plus aller à l'école. Manon reste à ses côtés tandis que Delphine y va malgré tout. Mais depuis la fenêtre d'un bâtiment faisant face au sien, Delphine aperçoit Lucile « nue, son corps peint en blanc » (p. 244). Le corps de sa mère bascule alors dans une étrangeté qui les sépare irrémédiablement. Alors qu'elle observe cette scène qui la laisse « paralysée » depuis l'autre côté de la rue, elle voit sa mère lever une planche au-dessus de Manon. Elle traverse alors la rue où sa tante Violette et elle-même parviennent à extirper Manon à qui Lucile a planté une aiguille d'acupuncture « sous son œil droit » (p. 245). La rupture est triplement corporelle : la folie de Lucile, dont les deux filles doutent encore, se trouve transfigurée dans ce corps nu et peint, comme si la maladie dépouillait autant qu'elle recouvrait leur mère ; deuxièmement, c'est au corps de sa fille qu'elle s'en prend en visant les yeux, comme pour l'aveugler à son tour ; troisièmement, la petite Delphine reste en rupture de cette rupture, puisqu'elle choisit d'aller à l'école plutôt que de suivre l'ordre de sa mère, s'inscrivant ainsi du côté de la norme sociale, mais aussi parce qu'elle observe la scène depuis l'extérieur, comme si elle ne faisait plus tout à fait partie du monde d'où elle venait. À deux reprises, elle répète que cet événement « est ancré dans la mémoire du corps » (p. 256 et p. 249) :

« Le 31 janvier 1980 représente pour moi une forme de rupture originelle, de celles dont la mémoire semble rester intacte, ancrée dans le corps, celles dont on sait qu'elles ne s'effaceront jamais tout à fait, pas plus que la douleur qui leur est attachée. » (Vig., p. 249)

Finalement, face à cette étrangeté, la distance physique est aussi une manière de se préparer au pire, de se distancer de la mort. Ainsi Delphine de Vigan raconte que dans le journal intime qu'elle tient à partir de ses douze ans, elle « parle de Lucile, de la distance qui se crée » entre elles deux mais aussi de la « peur grandissante de la trouver par terre le soir, en rentrant du collège » (p. 205). Le corps de la mère est en quelque sorte déjà une enveloppe menaçante où point le cadavre. Et la distance physique, inconsciemment, est une manière de refuser l'héritage du suicide et de la folie pour soi-même, comme si ces choses-là se transmettaient par le corps, en se *tatouant sur le visage*, l'objet-miroir symbolisant un reflet identitaire :

« Peu de temps après la mort de son frère, à l'aide d'un rouge à lèvres couleur sang, Lucile avait écrit sur le miroir de notre salle de bains : "Je vais craquer." Face à ce miroir, nous nous coiffions chaque matin, Manon et moi, cette menace tatouée sur le visage. » (Vig., p. 198)

Les autres romans de Delphine de Vigan trahissent aussi cette distance physique. Dans *No et moi*, la mère dépressive de Lou, mutique depuis des années, retrouve peu à peu la parole et lui demande pourquoi elle refuse de lui parler. Lou, séparée d'elle par une porte, est incapable de lui

répondre frontalement et s'adresse rétrospectivement à elle à la troisième personne. Elle refuse de lui parler « parce qu'elle semble toujours se demander ce qui nous relie, elle et moi, quel est le rapport. » (*No.*, p. 220). Alors c'est effectivement, comme le disait Dominique Viart, l'intimité corporelle de la « petite enfance » qui se fait nécessaire. Mais gardant ses « bras le long du corps », la mère ne rétablit pas la transmission :

« Je voudrais qu'elle me prenne dans ses bras, qu'elle caresse mon front, mes cheveux, qu'elle me serre contre elle jusqu'à l'apaisement des sanglots. Comme avant. Je voudrais qu'elle me dise ne t'en fais ou bien maintenant je suis là, je voudrais qu'elle embrasse mes yeux mouillés.

Mais ma mère reste debout, à l'entrée du salon, les bras le long du corps.

Alors je pense que la violence est là aussi, dans ce geste impossible qui va d'elle à moi, ce geste à jamais suspendu. » (*No.*, p. 231)

2. L'indistinction des distances physique et discursive

Dans l'introduction, nous citons l'hypothèse de Dominique Viart selon laquelle seul le récit de filiation paternelle se saisissait de l'enjeu du discours : « Il semble que cette insistance soit liée au symbolisme paternel : celui-ci représente l'autorité, le savoir social, plus que la mère, plus largement vouée aux apprentissages intimes de la petite enfance. Il incarne le Discours¹⁰⁶. » La présente recherche tend à donner tort et raison à cette théorie : dans le récit de filiation maternelle, l'enjeu du discours – et surtout du silence comme nous l'avons vu précédemment – est tout aussi important, mais il se matérialise dans le corps et dans les « apprentissages intimes de la petite enfance ». La distance physique est donc discursive.

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, la distance corporelle se perpétue de mères en filles, à chaque génération, à la fois de Liane à Lucile, puis de Lucile à Delphine, en des discours similaires. En effet, dans des chapitres tout à fait éloignés, les mêmes termes, « grandi trop vite » et « ne plus prendre dans ses bras », sont employés pour décrire cette relation physique :

« Liane aurait voulu être capable de l'aimer mieux, de la rassurer, de briser la forteresse de son silence. Au lieu de quoi, Lucile restait cette enfant mystérieuse qui avait grandi trop vite et qu'elle ne prenait plus dans ses bras. » (*Vig.*, p. 56)

« J'écris Lucile avec mes yeux d'enfant grandie trop vite, j'écris ce mystère qu'elle a toujours été pour moi, à la fois si présente et si lointaine, elle qui, lorsque j'ai eu dix ans, ne m'a plus jamais prise dans ses bras. » (*Vig.*, p. 172)

Le passé insu de sa mère est une donnée que Delphine de Vigan perçoit en des termes physiques, comme en témoigne son lexique : « j'ignore comment ces événements se sont inscrits en elle » (p. 143). Plus tard, alors qu'elles ont déménagé à Bagneux et que Delphine de Vigan entre au collège à la fin des années soixante-dix, le compagnon de Lucile, Niels, se suicide et celle-ci

¹⁰⁶ Dominique VIART, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, 12/01/2010.

s'enferme dans sa chambre chaque soir pour fumer des cigarettes et du shit. Mais à l'école, la petite Delphine de Vigan assiste à des campagnes de prévention contre la drogue et réalise combien sa mère est inadaptée socialement. Dans son discours, cette distance sociale se matérialise sous le prisme physique et dans le contact visuel : « je prenais maintenant conscience de la distance physique qui me séparait d'elle, je la regardais avec d'autres yeux, ceux de l'école, ceux de l'Institution » (p. 195). Ainsi, la rupture physique cristallise bien la rupture d'un « discours » voire d'un « savoir social » comme le récit de filiation paternelle.

Par ailleurs, le jour où Lucile et ses deux filles ont un accident de voiture, celle-ci s'écrie au singulier « Ma fille ! ma fille » (p. 201) en désignant la plus petite des sœurs, Manon. Même si l'auteure soulignait déjà que Manon avait « une relation [qu'elle avait] perdue depuis longtemps » avec sa mère (p. 199), la rupture de filiation semble ici actée, au point que l'auteure se sent perçue comme « son ennemie ». Delphine de Vigan le relie au fait qu'elle n'avait « plus de contact physique avec elle depuis déjà longtemps » contrairement à « Manon [qui] venait sur ses genoux, l'embrassait, l'enlaçait ». Mais elle associe cette distance physique à une prise de conscience de l'inadaptation sociale de sa mère contrairement à Manon qui « ne se rendait compte de rien ». Le rapport physique-social est d'autant plus clair que Lucile la catégorise « du côté de [s]on père, du côté des bourgeois, des riches et des réactionnaires ». Ce rejet du côté du père n'est pas sans rappeler l'attitude de la mère envers Théo dans *Les Loyautés*, qui ne s'approche plus de son fils lorsqu'il revient du weekend de garde de son père. La distance physique marque donc une rupture discursive qui ne trouve pas à se dire.

3. La filiation par les troubles du comportement alimentaire

Dans un premier temps, la folie de la mère et la rupture de filiation engendrent chez la jeune Delphine de Vigan une réponse corporelle, à travers l'anorexie qu'elle raconte dans *Jours sans faim*. Elle qualifie en effet la folie de sa mère de *bouffée délirante* et il est difficile d'ignorer l'homophone qu'elle ne relève pas, tandis qu'elle relève une autre paronomase :

« Tout cela n'avait plus aucune importance. Ma mère était devenue folle, ma mère était atteinte d'une *bouffée délirante*, ma mère ne tournait pas rond. Le mot *bouffée* me semblait entretenir une familiarité suspecte avec le mot *bouffon*, je ne voyais rien de comique dans tout cela, je ne comprenais pas ce qu'on tentait de nous expliquer » (Vig., p. 247)

Dans l'anorexie, Delphine de Vigan arrête quant à elle de *bouffer*. Elle raconte d'ailleurs cette période de sa vie seulement cinquante pages après cette citation. De façon tout à fait hypothétique, c'est comme si son anorexie était un moyen de rappeler à sa mère son besoin d'être nourrie affectivement, et s'apparentant ainsi à un trouble de l'oralité¹⁰⁷ réactivant un lien mère-nourrisson

¹⁰⁷ Sur le concept psychanalytique d'oralité, se référer à l'ouvrage *Trois traités sur la théorie sexuelle infantile* de Freud (PUF, 2010).

problématique. En envoyant le message *je refuse de bouffer*, elle dit peut-être en réalité *je refuse tes bouffées*. Elle refuse que lui soit transmise la folie en lieu et place d'une vraie nourriture affective.

Si Delphine de Vigan évoque son anorexie dans un livre sur sa mère, Annie Ernaux rapproche quant à elle la boulimie qu'elle exprimait dans *Les Armoires vides* à sa mère dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* : « Ce grand amour que j'avais pour elle, à dix-huit ans, le refuge absolu qu'elle représentait. Et j'étais boulimique. » (*Ern2.*, p. 640). L'amour pour la mère et le désir pour la nourriture apparaissent tous deux, par cette juxtaposition, comme une seule et même attraction. L'anorexie et la boulimie, comme troubles de l'oralité, pourraient donc être une réponse corporelle reflétant la rupture de filiation.

Dans *Fugitive parce que reine*, Violaine Huisman raconte quant à elle la boulimie de sa mère qui « mangeait souvent la nuit » (*Hui.*, p. 61). Si la justification médico-sociale de son trouble (sa mère étant danseuse) ne suffit pas « comme explication » à ses yeux, on peut faire l'hypothèse que son trouble du comportement alimentaire est aussi une autre expression de la folie et, peut-être, du profond vide intérieur matérialisé par le vomissement :

« Nous savions que maman se faisait vomir parce que nous l'entendions dans les toilettes du couloir, et même si elle ouvrait le robinet du lavabo pour dissimuler le son du dégueulis, nous le constatons à l'eau trouble de la cuvette. Je ne savais pas comment lui était venue cette habitude, il paraît que les danseuses sont connues pour être anorexiques ou boulimiques, mais ça ne me semblait pas suffire comme explication, et maman s'accommodait mal des généralités. » (*Hui.*, p. 61)

Or, la mère de Violaine tente de lui transmettre ce rapport à l'alimentation comme si, sur le plan corporel, la filiation ne pouvait se faire qu'à travers un mode troublé.

4. Le sexe féminin au cœur du rapprochement corporel

En effet, le lien mère-fille touche tant au corps qu'il entraîne souvent, dans le récit de filiation, une projection sur la sexualité avec le partenaire, qui traduit aussi un retour à l'oralité. Ainsi, Violette Huisman raconte comment une fellation lui ramène soudain l'image de sa mère maniaco-dépressive plongeant ses doigts dans sa bouche pour la faire vomir, dans une forme de tendresse paradoxale marquée par l'incise :

« La sensation de ses doigts au fond de ma gorge quand elle me forçait à vomir parce que je me plaignais d'avoir mal au ventre – c'est pour ton bien, tu te sentiras mieux après – m'est revenue par secousses une nuit, la bouche remplie du sexe du garçon que j'aimais, le sentant cogner contre mon épiglotte. » (*Hui.*, p. 62)

Dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Annie Ernaux fait le rapprochement entre l'urine de sa mère mourante et le sperme de son conjoint : « Je vais aux toilettes, le sol est plein d'urine, collant. Rapprochement obligatoire avec la scène du matin, chez A. Je ne sais rien de sa sexualité à elle. » (*Ern2.*, p. 644). Dans *Les Années*, le parallèle est plus explicite :

« Les moments importants de son existence actuelle sont les rencontres avec son amant l'après-midi dans une chambre d'hôtel rue Danielle-Casanova et les visites à sa mère à l'hôpital, en long séjour. Les deux sont tellement liées qu'elles lui semblent parfois concerner un seul être. Comme si toucher la peau et les cheveux de sa mère égarée était de même nature que les gestes érotiques avec son amant¹⁰⁸ »

Au fond, c'est comme si la mort de la mère, son retour à l'état infantile, dans une sorte de parturition inversée, renvoyait l'auteure de récits de filiation à une sexualité première, un besoin de toucher au sexe comme lieu des origines. D'ailleurs, dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Annie Ernaux songe au tableau de Gustave Courbet lorsqu'elle se rappelle le jour où elle découvre sa mère nue et où lui apparaît « son sexe à elle, *L'origine du monde*. » (*Ern2.*, p. 641). Les rêves qu'elle raconte dans les mois qui précèdent la mort de sa mère témoignent de ce besoin de retour à la source, où la mère et soi-même se confondent, hors de toute filiation, puisqu'elles ne sont qu'une comme aux origines : « Début janvier, ce rêve, où je suis dans une rivière, entre deux eaux, avec des filaments sous moi. Mon sexe est blanc et j'ai l'impression que c'est aussi le sexe de ma mère, le même. » (*Ern2.*, p. 629)

Chez Violaine Huisman aussi, le sexe occupe une place importante. En effet, la forme perçue comme *anormale* de la vulve de sa mère lui pose question et elle se demande si la forme de son propre sexe est identique. En réalité, cette comparaison de l'organe génital interroge la transmission de la folie et du suicide de la mère en une transposition corporelle. En effet, l'image « crête de coq à l'envers » traduit l'excentricité des phases maniaques de sa mère tandis que le « coq pendu par le cou » annonce les phases dépressives et constitue la métaphore proleptique du suicide de la mère :

« La forme de son sexe m'avait intriguée très tôt et, des années plus tard, j'appris que ma sœur elle aussi s'était demandé si c'était normal pour un sexe de femme de rebiquer comme ça, ou si c'était une caractéristique propre à maman (...) On aurait dit une crête de coq à l'envers.

Sans réponse l'une comme l'autre, je demandai à mon amoureux qui avait baptisé mon *pussy* son poussin dans un ravissant accent américain s'il pensait que j'avais des raisons de m'inquiéter que mon jeune poussin ne se transforme tôt ou tard en tête de coq pendu par le cou. » (*Hui.*, p. 50-51)

Ainsi, le récit de filiation transféminin, c'est-à-dire d'une femme à une femme, est une expérience discursive pour dire l'éloignement corporel en dépeignant l'étrangeté du corps maternel et l'absence de contact affectif, qui se solde souvent par une filiation alimentaire troublée. Mais il résout aussi cette distance physique en lui opposant la proximité originelle du lieu génital, bien que cette thématique soit absente de *Rien ne s'oppose à la nuit*, peut-être aussi par pudeur.

¹⁰⁸ Annie ERNAUX, *Les Années*, Paris, Gallimard, [2008], coll. « Quarto », 2011, p. 1027.

C. Écrire sur un mode abortif

1. Donner à voir les textes mort-nés

Les récits de filiation maternelle se distinguent par une écriture sur le mode de la fragmentation. En effet, ces auteurs ont tendance à morceler la narration, à abandonner certaines tentatives narratives tout en donnant à voir les brouillons de ces textes sabotés, pour finalement portraiturer la mère et la filiation par lambeaux. Cette écriture traduit, par la forme, le fond de sa motivation : elle reflète l'inquiétude de la mémoire lacunaire, l'identité maternelle émiettée et, *in fine*, la transmission rompue. Symboliquement et formellement, c'est donc une écriture qui *avorte* sa création. L'enfant et le roman qui découlent de cette filiation compromise sont des « textes mort-nés » (p. 134) pour reprendre l'expression de Charles Juliet dans *Lambeaux*.

Rien ne s'oppose à la nuit est ainsi un exemple probant de l'écriture abortive. Le récit se caractérise par une forme d'inaboutissement puisque Delphine de Vigan voit son écriture « tourner en cercles concentriques » (p. 322). L'auteure donne naissance à un premier récit de l'enfance de Lucile à la troisième personne, puis l'avorte. Pourtant, ce brouillon orphelin qu'elle aurait pu renier, elle nous le donne à voir. L'écriture morcelée, non « constante », qui n'est pas « sans ligne de faille ni point de rupture » est paradoxalement une manière de cesser de faire rupture. Puisque les échecs ne deviennent pas des non-dits, la transmission est restaurée coûte que coûte. Ce paradoxe se reflète dans l'étonnante comparaison à la « pâte brisée » de sa grand-mère :

« J'imaginai être capable de construire une histoire, fluide et maîtrisée, ou tout au moins un texte qui s'élaborerait dans une forme assurée et constante et prendrait sens à mesure qu'il progresserait. Je croyais pouvoir inventer, donner un souffle, une direction, créer de la tension, mener l'affaire d'un bout à l'autre sans ligne de faille ni point de rupture. J'espérais pouvoir manipuler le matériau à ma guise, et c'est l'image un peu classique d'une pâte qui me vient, une pâte à tarte comme Liane m'avait appris à la faire quand j'étais enfant, brisée ou feuilletée, que j'aurais fabriquée entre mes mains à partir d'ingrédients épars avant de la faire rouler sous ma paume, de l'aplatir avec force, voire de la projeter vers le plafond pour observer de quelle manière elle s'y collerait. » (*Vig.*, p. 138)

Certes, Liane, remarquable pour ses talents de conteuse, parvient à modeler une transmission « fluide et maîtrisée » à l'image de cette « pâte à tarte », mais cette transmission apparemment limpide finit pourtant *brisée* lorsqu'elle donne le sentiment d'interchanger ses enfants ou lorsqu'elle renie l'inceste de sa fille. Pour préserver de la rupture, il faut paradoxalement mettre en danger l'unicité en donnant à voir les textes mort-nés morcelés.

2. L'absence de linéarité

Pour parvenir à transmettre sans faire rupture, l'écriture accepte d'être fragmentaire et fait donc le deuil de la linéarité. C'est ce qu'exprime Pierre Bergounioux, lui aussi auteur de récits de filiation dans un entretien : selon lui, tandis que « l'axe romanesque est horizontal », le récit de filiation

implique une « posture réflexive [qui], elle, est verticale. Elle creuse, s'enfonce au lieu de rebondir et de glisser. Le besoin de comprendre l'a emporté sur celui de montrer¹⁰⁹ ». Dans notre entretien, Delphine de Vigan raconte qu'elle « conçoit tout à fait ce côté fragmentaire. Je l'observe dans ma manière d'aborder les choses, il y a une certaine impossibilité à englober l'ensemble. » Ainsi, le récit de filiation ne peut plus viser la cohérence que Bourdieu pointait dans l'autobiographie. Elle est une écriture intime non téléologique comme le projetait Michel Leiris dans son autobiographie *L'Âge d'homme* :

« À mesure que j'écris, le plan que je m'étais tracé m'échappe et l'on dirait que plus je regarde en moi-même plus tout ce que je vois devient confus, les thèmes que j'avais cru primitivement distinguer se révélant inconsistants et arbitraires, comme si ce classement n'était en fin de compte qu'une sorte de guide-âne abstrait, voire un simple procédé de composition esthétique¹¹⁰. »

Puisque le récit de filiation vise à déchiffrer l'identité de la mère et sa propre identité plutôt qu'à l'exhiber comme dans l'autobiographie traditionnelle, il est cohérent que son écriture ne soit pas linéaire. Delphine de Vigan oppose ainsi *Rien ne s'oppose à la nuit* à son roman autobiographique *Jours sans faim* où elle maintenait encore « une unité de temps, de lieu et d'action » et où « la construction l'a emporté sur le reste » (p. 304).

Cette opposition entre *Jours sans faim* et *Rien ne s'oppose à la nuit*, marquant une évolution dans l'écriture de soi, est aussi présente chez Annie Ernaux. En effet, elle publie *Je ne suis pas sortie de ma nuit* dix ans après *Une femme* : elle y livre le journal tenu pendant les dernières années de la vie de sa mère atteinte d'Alzheimer avec la volonté de briser la cohérence trompeuse de son premier récit de filiation maternelle. Elle ne pouvait nier que sa mère avait aussi été cette femme « morte » en étant vivante, amoindrie par la maladie :

« Longtemps j'ai pensé que je ne le publierais jamais. Peut-être désirais-je laisser de ma mère et de ma relation avec elle, une seule image, une seule vérité, celle que j'ai tenté d'approcher dans *Une femme*. Je crois maintenant que l'unicité, la cohérence auxquelles aboutit une œuvre (...) doivent être mises en danger toutes les fois que c'est possible. » (*Ern2.*, p. 608)

3. La fragmentation en « lambeaux »

Mettre en danger l'unicité, c'est aussi le projet littéraire de Charles Juliet avec *Lambeaux*. Le titre traduit sur la forme une écriture en lambeaux, en fragments, où les scènes se suivent sans préavis, surgissant sur le mode de la révélation, jaillissant comme le retour du refoulé en psychanalyse. Séparées par des alinéas importants, les scènes s'enchaînent – le travail de sa mère à la ferme, l'admiration pour son professeur, la fin tragique de l'école... – et les lambeaux de textes noirs montrent surtout en contraste le blanc tournant du papier, blanc des origines et de la mémoire qui se lit

¹⁰⁹ Pierre BERGOUNIOUX, Paul MARTIN, *L'Œil de la lettre*, « Rencontre avec Pierre Bergounioux », p. 6.

¹¹⁰ Michel LEIRIS, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, [1939], coll. « Folio », p. 127.

alors comme des paragraphes vides. Ce n'est pas sans rappeler, chez Delphine de Vigan, l'ellipse des sept années que sa mère a passées avec son père, qui la font même envisager de « laisser dans la continuité une dizaine de pages blanches, numérotées comme les autres mais dépourvues de texte » (p. 171).

Chez Nathalie Sarraute, dans *Enfance*, le processus est encore plus fragmentaire puisqu'elle ne laisse émerger que « quelques moments » diffus de son enfance. Les dialogues entre la narratrice et son double se divisent en des scènes qui n'occupent qu'un chapitre à la fois, séparées d'un saut de page. La chronologie est encore moins visible que chez Charles Juliet, les fragments s'enchaînent sans rapport, bien que l'on distingue des événements du temps où elle vivait avec sa mère puis du temps où cette dernière l'abandonne à son père et à sa belle-mère Véra. Le morcellement de l'écriture chez Nathalie Sarraute semble lié à la fois à une résistance à la remémoration et au flou mémoriel du passage du temps, brume grandissante dont témoignent les derniers mots d'*Enfance* :

« Je ne pourrais plus m'efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance... » (Sar., p. 277)

Sur le plan formel, l'un des récits de filiation – si tant est qu'on puisse le qualifier ainsi – qui a poussé le morcellement au plus extrême est sans doute *Début* de Nathalie Quintane. Cette expérience poétique use de la mise en page éditoriale – mot recouvrant toute la surface de la page, abolition du blanc tournant, bloc de quelques mots dans un coin de la page – pour fixer le morcellement de son enfance. La quatrième de couverture indique ainsi :

« *Début* a aimé multiplier les angles et les manières – en phrases, en blocs, en vers, en discours, en récits, en photo, etc. –, n'ayant pas l'intention de "faire le point" sur une enfance singulière, ni de tâcher d'en ressaisir l'essence, ou d'en donner une représentation unique et linéaire, mais préférant la livrer en pièces, en faire un compte rendu partiel, changeant, brutal, pas fini¹¹¹. »

Ainsi, la fragmentation chez Delphine de Vigan est commune à une écriture contemporaine qui ne peut faire œuvre que par le morcellement pour dire l'identité le plus justement possible : l'écrivain est un individu qui ne se sait pas et qui déchire des voiles dans le noir, découvrant laborieusement son histoire sous forme de lambeaux.

Enfin, on peut faire l'hypothèse que cette fragmentation vise aussi à mimer l'écriture maternelle elle-même très morcelée. Violaine Huisman qualifie l'autobiographie de sa mère, *Saxifrage*, de « poèmes avortés » (p. 118). Paradoxalement, l'écriture fragmentaire engendre une transmission, car mère et fille partagent une même langue. Pour Delphine de Vigan, l'écriture de Lucile se caractérise par « son désordre, ses impasses » donnant ainsi à voir « la complexité de sa personne » (p. 354).

¹¹¹ Nathalie QUINTANE, *Début*, Paris, P.O.L., 1999.

Surtout, l'auteure qualifie *Recherche esthétique*, ce texte où elle dénonçait l'abus sexuel commis par son père, de « fragments douloureux additionnés les uns aux autres sans cohérence apparente » (p. 219). Elle donne alors à lire les derniers mots de ce texte, dont l'asyndète témoigne d'une écriture *brisée* :

« *Nous partons pour notre maison de campagne. Je suis avec mon amoureux, nous sommes avec mon père.*

Je ne suis pas tendre pourtant j'aime mon ami.

La nuit je ne dors pas, je suis traquée. Forrest dort en haut. Je vais pisser, mon père me guettait, il me donne un somnifère et m'entraîne dans son lit.

Il m'a violée pendant mon sommeil, j'avais seize ans, je l'ai dit. » (Vig., p. 219)

Finalement, ce mimétisme de l'écriture maternelle nous renseigne sur une ultime caractéristique du récit de filiation. Si ce dernier pointe la rupture, il n'est toutefois pas un récit de rupture, il est au contraire générateur d'une nouvelle filiation, une *filiation littéraire*. Dans la partie suivante, nous verrons comment cette notion introduite par Dominique Viart est entendue par lui et comment le récit de filiation maternelle lui donne une acception plus large.

III. Construire une filiation littéraire

Face à la rupture historique qui se répercute dans le discours et dans le corps, le récit de filiation entend recréer de la transmission. Il est ainsi une expérience permettant d'accepter les héritages irrecevables dans la littérature. Mais pour réparer pleinement la rupture, l'auteur accueille l'héritage maternel par toutes les voies que la littérature lui offre, à savoir le langage et l'intertextualité.

A. Accepter les héritages impossibles dans la littérature

Pour Dominique Viart, l'auteur de récits de filiation « se sent redevable d'un héritage dont il n'a pas véritablement pris la mesure et qu'il s'obstine à évaluer, à comprendre, voire à récuser¹¹² ». C'est pourquoi on peut faire l'hypothèse qu'il utilise le récit pour accepter dans la littérature des héritages inadmissibles dans le réel.

1. Inscrire les défaillances de la mère dans une condition féminine aliénée

En effet, en racontant la rupture de filiation et les souffrances qu'elle leur a fait vivre, les auteures ne construisent pas pour autant un portrait à charge de leur mère. La plupart du temps, elles ne l'accablent pas ou si elles l'accablent, c'est pour solder la dette dans la fiction à l'instar de *Fritna*, où Gisèle Halimi tente d'élucider le désamour de sa mère, cette mère qui rêvait d'un garçon, comme la mère de Geneviève Brisac.

¹¹² Dominique VIART, *op. cit.*, p. 122.

La plupart de ces auteures inscrivent cet éloignement dans une condition féminine en souffrance et passée sous silence. Pour Geneviève Brisac, qui a à la fois écrit *Le Chagrin d'aimer* pour sa mère et *Une année avec son père* pour l'autre, le récit de filiation maternelle n'a pas la même place que le récit de filiation paternelle. C'est un récit qui venge une condition sociale, qui donne une histoire non pas seulement à une mère individuée mais à une figure féminine longtemps réduite au silence et à la fonction maternelle. Faire cette histoire permet donc de considérer le désamour maternel comme un mécanisme de reproduction lié à la condition des femmes et donc de moins en souffrir :

« Il y a aussi une violence qui est liée à la condition des femmes. Moi j'ai beaucoup écrit sur la famille, mais surtout sur les filles et les mères. Parce que je pense qu'il y a là des histoires qui n'ont pas été énormément racontées. Puisque les femmes jusque-là n'ont pas énormément écrit, en particulier parler de la maternité est resté une chose pas extraordinairement exploitée dans ses contradictions. Quand une petite fille comme ma mère aurait préféré être un garçon, comme beaucoup de petites filles, et qu'ensuite elle a de nouveau des filles dont elle préférerait qu'elles soient de nouveau des garçons, on est dans une reproduction¹¹³. »

De même, chez Violaine Huisman, le récit de filiation *Fugitive parce que reine* donne à lire cette condition féminine aliénée par la maternité, en retranscrivant à de nombreuses reprises les diatribes de sa mère à l'encontre de ses deux filles, au discours direct libre. Dans ces diatribes, la mère les insulte, leur impute d'avoir absorbé sa vie et sa liberté : « Je vous ai tout sacrifié, toute ma vie, tout ne tourne qu'autour de vous, et même comme ça je n'en fais jamais assez, il vous en faut toujours plus, encore et toujours plus ! » (*Hui.*, p. 50).

En retranscrivant ces passages, Violaine Huisman ne dénonce pas sa mère. *Fugitive parce que reine* montre au contraire combien la condition féminine et notamment l'injonction sociale à la maternité ont pesé dans sa déchéance. Violaine Huisman ne dit pas que la maternité n'était pas épanouissante pour sa mère, mais que la condition sociale derrière cette maternité – la dédication existentielle, la dépendance financière au père notamment, « le droit de n'être mère que par indulgence » (*Hui.*, p. 40) après son internement –, a pesé dans sa violence. Ces maltraitances infantiles, précisément inacceptables dans le réel, trouvent une retranscription et une explication recevables dans le récit de filiation, comme en témoignent ces deux extraits, dont le deuxième montre l'animalisation de la mère :

« Nous ne nous rendions effectivement pas compte à cette époque que, pour maman, avoir changé nos couches, puis nous avoir essuyé les fesses sur le pot, ça n'avait rien d'élémentaire. Pour maman, être une mère suffisamment bonne n'avait rien d'une évidence. Aux demandes incessantes du nourrisson, à l'aliénation de la maternité, et au bouleversement affectif, à la crise identitaire que représentait le fait de devenir mère, vu son parcours, sa maladie, son passé, elle ne pouvait que répondre de manière violente, imprévisible,

¹¹³ Entretien de Geneviève Brisac réalisé par François Busnel, « Geneviève Brisac, *Le chagrin d'aimer* et de l'affection jamais reçue », La Grande librairie, 18/05/18.

destructrice, mais aussi avec tout l'amour qu'elle n'avait pas reçu et rêvait de donner et de trouver en retour. » (*Hui.*, p. 20)

« Elle était notre mère, autrement dit une fonction biologique, une responsabilité civique, un mammifère. Le fait d'être douée de conscience et de parole permettait à maman de se plaindre et de se rebeller sans pour autant s'affranchir de sa condition. » (p. 121)

Toutefois, chez certains auteurs de récits de filiation, la connaissance de cette condition féminine ne permet pas de pardonner la mère. Chez Sophie Chauveau par exemple, la mère a sans cesse – jusque dans la lettre qu'elle lui a laissée à sa mort – nié l'inceste que lui a fait subir son père. La haine ressentie par l'auteure pour sa génitrice est palpable mais le fait de reproduire la lettre posthume à l'intérieur du roman vient comme liquider la rancune. Le récit lui donne aussi l'occasion de rejouer textuellement la scène des funérailles si nécessaire au deuil et de transformer à cette occasion la défunte en mère idéale, alors que l'auteure, assise dans la voiture auprès de son père libidineux, tient dans ses mains l'urne funéraire de sa mère : « Je me suis servie de Mère en cendres pour faire barrage à la main de Père sur ma cuisse gauche. Pour la dernière fois. En cendres, je lui ai fait tenir le rôle qui aurait dû être le sien de son vivant : me protéger. » (*Cha.*, p. 193).

Quant à Delphine de Vigan, elle ne justifie pas explicitement les défaillances de sa mère dans *Rien ne s'oppose à la nuit*. Cependant, les lecteurs sont nombreux à percevoir ce récit de filiation comme un moyen de « de pardonner à sa mère ce qu'elle lui a fait subir durant son enfance, son adolescence et sa vie d'adulte » ou en tout cas de comprendre que sa folie la rendait irresponsable. Pour une lectrice, c'est une demande de pardon mutuelle : « En explorant et exploitant les témoignages qu'elle a recueillis et malgré la dureté des moments de vie relatés, j'ai le sentiment que l'auteure souhaite pardonner à sa mère et lui demander pardon en retour. » De façon consciente ou non, le récit de filiation permet donc d'inscrire les défaillances de la mère dans une condition féminine aliénée et donc de la pardonner textuellement.

2. Assimiler la folie textuellement

Outre la compréhension de la violence maternelle, le récit de filiation maternelle permet peut-être aussi d'accepter un autre héritage impossible, celui de la folie. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan dit qu'elle a capitulé face à la nécessité d'écrire ce livre « peut-être le jour où [elle a] compris combien l'écriture, [s]on écriture, était liée à elle, à ses fictions » (*Vig.*, p. 18). On note ici le double-sens autour du mot *fiction*, fiction comme folie et fiction comme roman. Peut-être que la *fiction du fou*, qui ne peut pas être acceptée en héritage dans le réel, trouve dans la *fiction littéraire* le moyen d'être transmissible. La littérature permettrait donc de prendre en héritage des transmissions inacceptables dans le réel.

Dans notre entretien, Delphine de Vigan n'est pas opposée à cette hypothèse. Le récit de filiation lui a donné en tout cas l'occasion de faire une sorte de tri, pour n'avoir ni à tout accepter ni à

rejeter tout l'héritage maternel en bloc. Dans la folie de sa mère, il y a aussi une personnalité fantasque et le reflet d'une culture qui lui ont été transmises positivement. Elle peut accepter une partie de cet héritage sans devenir bipolaire pour autant :

« Il y a quelque chose dans les fictions de ma mère, dans ses élucubrations, dans ses délires, dans ses moments de folie, dont j'ai réussi à m'approcher à travers ce récit. Ça c'est sûr. Me les approprier, je ne sais pas, je ne le crois pas, mais accepter que cela a existé, et que cela faisait partie d'elle. [...] »

Je ne suis pas sûre de répondre à votre question mais tenter de l'écrire, c'était une manière d'accepter une forme de transmission, mais aussi d'en refuser une partie. Écrire sur ma mère, était peut-être une manière de prendre conscience que j'avais hérité d'un certain nombre de ses goûts, de ses centres d'intérêt, de sa fantaisie, et de l'accepter. Par exemple, c'est elle qui m'a transmis Annie Ernaux. Accepter cet héritage, être fière de cela, ne voulait pas dire tout accepter. Accepter cet héritage ne voulait pas dire hériter de la maladie. L'écriture du livre m'a peut-être permis de comprendre cela : je pouvais être la fille de ma mère sans être malade moi-même et sans transmettre, de manière inéluctable, la maladie. »

La littérature permet donc un processus de tri salvateur et de sublimation de la folie maternelle. Par exemple, ces récits de mère folles dépeignent souvent des femmes à l'écoute des populations marginales, notamment des sans-abris, comme c'est le cas chez Violaine Huisman ou chez Delphine de Vigan. Il émane aussi de cette folie une certaine poésie qui, prosaïque et lugubre dans le réel, est sublimée dans la littérature. Ainsi Charles Juliet reproduit-il, en respectant les normes de la poésie en vers, les mots qu'avait écrit sa mère sur les murs de l'asile et qui lui avait valu son ultime isolement fatal :

« je crève
parlez-moi
parlez-moi
si vous trouviez
les mots dont j'ai besoin
vous me délivriez
de ce qui m'étouffe » (*Jul.*, p. 87)

Charles Juliet dit avoir scindé le livre en deux parties, pour honorer d'abord sa mère inconnue dans la première puis sa mère adoptive dans la seconde. Mais dans la seconde partie, il est finalement assez peu question de cette mère adoptive. C'est d'avantage une partie autoréflexive, où son identité ne cesse d'entrer en résonance avec la mère, notamment concernant l'angoisse de la mort et la perte de l'enfance, mais aussi la crainte de « s'approcher de la folie » (p. 95) et la nécessité d'« acquérir du vocabulaire » (p. 104) pour pouvoir parler et se dire, de la même façon que sa mère « vénè[rait] » l'école (p. 17) où elle ne cessait d'apprendre pour se sortir de son milieu. Charles Juliet construit ainsi son récit comme une entreprise de refiliation, lui permettant d'entériner l'héritage. Ainsi note-t-il chez sa mère le même sentiment d'être sans filiation que lui :

« Celle-ci on se demande d'où elle vient. Ces mots, on te les lance quand tu déconcertes, qu'on ne sait comment réagir à ce que tu dis. Ils te meurtrissent profondément. Ils t'amènent à supposer que tu viens d'ailleurs, que le père et la mère ne sont pas tes parents, que tu n'es pas membre de cette famille. » (*Jul.*, p. 25)

Cette projection est d'autant plus éclatante qu'il s'adresse soudain à lui-même par l'emploi du *tu* qui qualifiait la mère dans la partie précédente. L'entreprise de filiation littéraire se cristallise donc dans l'adresse à la mère et à soi-même, tout comme Pierre Michon le fait à la fin de *Rimbaud le fils* :

« La maison est plus noire que la nuit. Ah c'est peut-être de t'avoir rejointe et de te tenir embrassée, mère qui ne me lis pas, qui dors à poings fermés dans le puits de ta chambre, mère, pour qui j'invente cette langue de bois au plus près de ton deuil ineffable, de ta clôture sans issue¹¹⁴. »

Le deuil de la mère et de la filiation s'achève ainsi dans la renaissance d'un dialogue textuel où les héritages les plus inacceptables ont pu se justifier et se sublimer.

B. Donner vie à la parole maternelle

1. Imiter le langage maternel brut et brutal

La retranscription du poème maternel chez Charles Juliet montre combien, pour rétablir la transmission, l'auteur donne vie au langage et au désir d'écriture maternels. Dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Annie Ernaux songe d'ailleurs qu'« écrire sur sa mère pose forcément le problème de l'écriture » (*Ern2.*, p. 625). Peut-on déchiffrer sa mère si l'on ne donne pas à voir son langage dans l'écriture ? On pourrait même aller jusqu'à dire, chez Annie Ernaux, que l'écriture est en soi une imitation du langage maternel :

« Elle aimait donner, plus que recevoir. Se faire valoir, être reconnue ? Petite, j'aimais donner, moi aussi, des images, des bonbons, pour être aimée et populaire. Ensuite, non. Est-ce qu'écrire, et ce que j'écris, n'est pas une façon de donner ? » (*Ern2.*, p. 640)

Donner vie à un langage maternel appuie l'idée que le récit de filiation est à la recherche d'un nouveau langage dans une époque où, pour Dominique Viart, « le discours lui-même, quel qu'il soit, ne peut plus être reçu comme vrai, que tout récit, légitimant ou non, a perdu de sa crédibilité en raison même d'une perte de crédibilité du langage¹¹⁵ ». Les récits de filiation donnent donc vie au langage maternel dans la littérature. Le style d'Annie Ernaux se caractérise ainsi par une écriture plate, hors littérature, qui renvoie au langage de sa mère, avec un lexique commerçant où peu de mots expriment les sentiments. Le langage de l'écriture de filiation est ainsi une matière de l'enfance comme elle l'exprime dans *La Honte* :

« Il me semble que je cherche toujours à écrire dans cette langue matérielle d'alors et non avec des mots et une syntaxe qui ne me sont pas venus, qui ne me seraient pas venus alors. Je ne connaîtrai jamais l'enchantement des métaphores, la jubilation du style. » (*Ern3.*, p. 238)

¹¹⁴ Pierre MICHON, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991, p. 120.

¹¹⁵ Dominique VIART, *op. cit.*, p. 120.

De même, Violaine Huisman donne à lire les injures dont sa mère la recouvre (« Démerdez-vous, vous m'emmerdez avec vos problèmes à la con ! » (*Hui.*, p. 18), « Hé les salopes, vous avez pas un peu fini de vous foutre de ma gueule ? » (p. 54), en mêlant les paroles de sa mère à sa propre narration grâce au discours direct libre. Surtout, l'auteure propose une écriture où se mêlent le niveau de langue soutenu de son statut socio-culturel et le niveau de langue familier, voire ordurier, issu de sa mère, comme en témoigne la dégradation lexicale de cette phrase au moment où sa mère apparaît dans son champ de vision :

« J'aurais dû tout de suite manifester ma présence, et je m'accusai par la suite d'avoir pénétré en fourbe dans ce magasin éteint où les étales de viande lavés prenaient soudain une tournure métaphorique. Je vis se profiler dans la pièce du fond, à la lueur d'une lumière crue, maman culbutée sur un billot, un gros dégueulasse dont je ne m'attardai pas à reconnaître les traits déchaîné derrière elle. » (*Hui.*, p. 53)

De la même manière, Delphine de Vigan a cette manière de raconter les morts avec la violence brutale et le goût pour le morbide de sa mère : elle raconte le « cadavre » de Georges dans « un costume beige ou ocre, couleur de vomi » (p. 28) – image qu'elle tient d'une photographie prise par sa mère –, l'« hydrocution » d'Antonin dans le puits (p. 31), « l'asphyxie autoérotique » de Jean-Marc lors d'une séance de « masturbation » (p. 141), « la cervelle disséminée aux quatre coins de la pièce » de Niels (p. 194), la « balle dans la tête » de Milo (p. 197) et enfin le suicide de sa mère sous le signe de cette tâche bleue comparée à du « fromage » (p. 386). Cette écriture crée là aussi de la filiation maternelle parce que c'est la manière qu'a sa mère de raconter le morbide :

« Elle évoquait parfois ces choses, la mort d'Antonin, celle de Jean-Marc, les photos de l'enfant vedette qu'elle avait été, la personnalité de Liane et celle de son père, elle les évoquait avec une violence certaine, mais hors de toute narration, de toute mise en récit, comme elle aurait jeté des pierres pour nous atteindre de plein fouet ou bien se délester du pire. » (*Vig.*, p. 139)

2. Aboutir le désir d'écriture maternel

Mais l'auteur de récits de filiation ne donne pas seulement vie au langage maternel, il aboutit aussi son désir d'écriture de soi. En effet, pour Dominique Viart qui étudie l'œuvre de Pierre Bergounioux, l'auteur de récits de filiation « s'éprouve comme le dépositaire des désirs inaccomplis de ses ascendants¹¹⁶ ». Ainsi, Annie Ernaux choisit d'intituler *Je ne suis pas sortie de ma nuit* selon « la dernière phrase [que sa mère] a écrite » (*Ern2.*, p. 624), dernier signe figé du langage qui témoignait de sa conscience avant d'être terrassée par Alzheimer. Pourtant, Delphine de Vigan songe quant à elle que son écriture n'est pas une continuité de celle de Lucile :

« Ai-je pris à ma charge, sans le savoir, le désir de Lucile ? Je ne sais pas. Lorsque j'ai publié pour la première fois, je n'ai pas eu le sentiment d'accomplir quelque chose dont elle avait rêvé ni d'être dans le prolongement d'une démarche inaboutie ou inachevée. Lors des

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 121.

échanges que nous avons pu avoir, Lucile n'a jamais établi aucun lien, ni opposition, entre mon désir d'écrire et le sien, et a gardé secrètes la plupart de ses tentatives de publication. Il me semble, pour elle comme pour moi, qu'il s'agissait d'autre chose. » (Vig., p. 352)

Pourtant, au fil de *Rien ne s'oppose à la nuit*, ce désir est de plus en plus explicite puisque Delphine de Vigan y dissémine six écrits de sa mère. Il y a d'abord les « notes que Lucile a écrites sur son enfance, récupérées chez elle au fond d'un carton » (p. 79), dont l'auteure retranscrit en italique un passage où sa mère relate la sensation d'être « interchangeable » alors que ses parents adoptent Jean-Marc à peine Antonin est-il décédé. Il y a ensuite « la copie des lettres que Lucile écrivait quand elle était enceinte » à ses sœurs, mais dont Delphine de Vigan ne retranscrit cette fois aucun passage, se contentant d'en résumer le contenu comme si le bonheur affiché était un leurre puisque « rien de tout cela ne semble appartenir à la réalité » (p. 157).

Vient ensuite l'évocation du texte le plus important, car il a une véritable vocation littéraire et éditoriale. Ce texte donc il question des pages 216 à 219 « s'appelle *Recherche esthétique* ». Delphine de Vigan raconte l'état psychique dans lequel l'écriture de ce texte laisse sa mère, et entérine ainsi le jeu de miroir entre l'écriture de sa mère et la sienne puisqu'elle aussi « ne parvenait plus à trouver le sommeil » (p. 216)¹¹⁷. Pour Lucile, comme pour sa fille, l'écriture est une thérapie douloureuse qui l'oblige à passer par un grand état de souffrance, au point que sa fille la retrouve le soir allongée dans son lit « dans la même position, elle n'était pas allée travailler » (p. 217). La difficulté à écrire émane là aussi d'une résistance¹¹⁸ puisque Lucile évoque « ce texte dont la fin lui avait échappé pendant plusieurs jours, à laquelle elle s'était heurtée comme à un rempart, mais qu'elle avait fini par coucher sur le papier » (p. 217). Et, comme pour Delphine de Vigan, succède à la résistance une grande libération puisque Lucile lui avoue que « l'écriture avait laissé émerger un souvenir qu'elle avait relégué loin, très loin, là où elle pensait qu'il ne pouvait plus jamais l'atteindre » et qu'une période de mieux-être suit l'écriture de ce texte.

Cette fois, l'auteure sélectionne des fragments du texte de sa mère, soulignant ainsi un livre déjà morcelé par une esthétique du fragment. Les passages choisis disent poétiquement le mal-être, dont témoigne le néologisme « gauchérisme », illustrant le besoin de l'auteure de hisser le texte de sa mère à la littérature : « *J'aime me sentir si mal, si désincarnée à côté de mon corps et si attentive à ses battements, son gauchérisme prononcé, à sa faiblesse* » (p. 218).

L'auteure évoque aussi un texte où Lucile raconte « sa première crise de délire, ainsi que le vide immense qui s'en est suivi » (p. 251-252). Là encore, l'aspect fragmentaire est valorisé et reflète le délire par la forme : ce sont des pages « en vrac », des « pensées vagabondes », « des fragments plus ou moins lisibles griffonnés au crayon de papier » qui sont « jetés sur des cahiers », des « feuilles volantes sans dates, sans années ».

¹¹⁷ Cf. « Une écriture physiquement douloureuse », p. 79.

¹¹⁸ Cf. « Résistance à l'écriture et résistance psychanalytique », p. 82.

Cette description n'est pas sans rappeler *Fugitive parce que reine* où Violaine Huisman raconte que sa mère a fait éditer « aux éditions Séguier » (*Hui.*, p. 92) une autobiographie intitulée *Saxifrage* où elle raconte sa vie jusqu'à son internement à Sainte-Anne, or ce récit est lui aussi décrit comme constitué de « bribes de phrases » sur des « feuilles volantes ou même des serviettes en papier déchirée » (p. 118). L'écriture maternelle reflète donc toujours une transmission fragmentée paradoxalement intransmissible.

Cependant, Delphine de Vigan note, détail pas si anecdotique, qu'elle retrouve ces pages dans un casier qu'elle lui avait offert personnellement. Pourquoi mentionner ce cadeau sinon pour justifier qu'elle est la dépositaire de cette mémoire à transmettre ? La transmission de l'écriture maternelle au sein de sa propre écriture n'est toutefois pas aisée, puisque le texte est « coincé au milieu de [s]es pages », ne « s'intégrait pas à [s]a propre matière » (p. 252). Elle décide donc « de n'en conserver qu'une série d'extraits, séparés par des points de suspension » pour mieux montrer encore leur singularité, leur allure « âpre, heurtée ». Là se joue la différence fondamentale entre la biographie et le récit de filiation :

« Plus tard il m'est apparu que je devais assumer mes mots, mes silences, mes hésitations, ma respiration, mes circonvolutions, ma propre langue en résumé. Et tenter de faire l'usage le plus juste de celle de Lucile, d'en garder les motifs les plus intenses, les plus singuliers. » (*Vig.*, p. 252)

Il s'agit donc pour l'auteure d'équilibrer l'entreprise de la filiation littéraire : donner à voir les textes maternels permet non pas de se fondre dans son langage mais de trouver ensuite son identité et son langage propre, tout en vengeant les « lettres mortes » de la mère. En effet, le dernier texte que Delphine de Vigan évoque aboutit le désir d'écriture maternel puisque Lucile avait envoyé ce « texte sur Nébo » (p. 350), un homme qui partageait sa vie, à quelques éditeurs. Or elle avait soumis ce manuscrit « sous le pseudonyme de Lucile Poirier », ce qui laisse dire à Delphine de Vigan que « Lucile, en quelque sorte, a donc choisi elle-même son nom de personnage ». Ce choix est porteur de sens : en optant pour le prénom Lucile dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan laisse ainsi parler la fiction de sa mère. Elle se fait médiatrice d'une parole et d'une identité passées sous silence, puisque Lucile reçut des éditeurs « autant de lettres de refus » (p. 351).

3. Venger la « lettre morte »

La lettre morte à venger n'est pas seulement la lettre de refus des éditeurs. En effet, *Recherche esthétique* est surtout un texte écrit par Lucile pour dénoncer l'inceste, « le désir de mourir, la folie qui la guette » (p. 218), et donc pour mettre fin au silence, or ce texte a été passé sous silence. Delphine de Vigan choisit donc de retranscrire le passage où sa mère dénonce l'abus sexuel commis par Georges de façon brute, avant de sauter une page et de revenir à sa propre écriture, déclarant qu'« écrire sur sa famille est sans aucun doute le moyen le plus sûr de se fâcher avec elle » (p. 220). La conséquence du

texte de la mère est donc prise en charge par la fille : c'est elle qui, retranscrivant les propos de sa mère dans un livre qui se vendra à des milliers d'exemplaires, portera la responsabilité du silence renouvelé ou de l'explosion familiale. Au fond, elle craint surtout que la parole de Lucile soit rejetée une seconde fois. En effet, Delphine de Vigan raconte sa stupeur face au silence, se demandant comment une telle révélation a pu ne pas être « suivie d'effets » (p. 222). Le récit de filiation répare donc cette « lettre morte » (p. 223) : c'est la remise en récit d'une transmission rompue, d'une parole qui n'a pas été entendue.

Pour lutter contre la lettre morte, Delphine de Vigan retranscrit d'autres textes où sa mère dénonce le viol, comme pour opposer au silence une intratextualité tapageuse. Elle retrouve notamment un brouillon dont elle reproduit même les ratures. Ces ratures montrent que l'inceste est d'autant plus difficile à surmonter qu'elle laisse Lucile dans le doute d'avoir été réellement agressée, à la fois du fait de l'amnésie traumatique, de la mémoire brouillée par l'évanouissement et/ou le somnifère, et de la relation ambiguë nouée avec son père dont elle ne situe pas la frontière entre « incestueuse » et « incestuelle » :

« Dernier tableau = nous partons pour notre maison de campagne avec mon amoureux, nous sommes avec mon père. Je ne suis pas tendre ~~j'ai tellement peur que mon père nous voie l'être. Mon ami~~ Forrest dort en haut. Je vais pisser il me guettait, il me donne un somnifère et m'entraîne dans son lit ~~pour me détendre, je suis si nerveuse. Je ne sais pas s'il m'a violée,~~ Il m'a violée pendant mon sommeil, il y a seize ans et je le dis. » (Vig., p. 231)

L'autre texte est le journal intime tenu par Lucile pour sa psychanalyse. Ici, le doute est plus affirmé :

« Dix heures dix, c'est l'heure à laquelle je me suis réveillée dans leur chambre après avoir passé une nuit avec lui et qu'il m'a peut-être violée. Je ne sais pas. Tout ce que je sais c'est que j'ai eu très peur et que je me suis évanouie. C'est la fois où j'ai eu le plus peur de ma vie » (Vig., p. 231).

Finalement, Delphine de Vigan répare ainsi l'impossibilité dans laquelle elle était d'aider sa mère lorsqu'elle était enfant. En effet, dans un de ces textes retranscrits, Lucile évoque le silence de ses filles face à son mal-être : « *Mon écriture, si elle dure, ne peut être qu'un immense malaise. Je renonce à la vie, je me couche pour mourir. Mes filles se taisent* » (p. 219). Le récit de filiation serait alors une réparation, une réponse à cet écrit, une manière pour l'enfant de ne plus se taire. De même, pour Charles Juliet, la parole de la mère est enfin restaurée à travers lui :

« Ni l'une ni l'autre de tes deux mères n'a eu accès à la parole. Du moins à cette parole qui permet de se dire, se délivrer, se faire exister dans les mots. Parce que ces mêmes mots se refusaient à toi et que tu ne savais pas t'exprimer, tu as dû longuement lutter pour conquérir le langage. Et si tu as mené ce combat avec une telle obstination, il te plaît de penser que ce fut autant pour elles que pour toi. » (Jul., p. 150)

Les « mains bleues » de la mère morte deviennent enfin « tâchées d'encre » (p. 13), telles que l'écrivaine les comparait au début de son roman. La mort a permis l'aboutissement du désir de se dire,

via la filiation littéraire. La mère est vengée par sa parole transmise. Idem pour Albert Cohen qui mentionne à de nombreuses reprises les « mains bleues » de sa mère, lorsque des larmes tombaient sur sa peau. À la fin du récit, elles se transmutent là encore en mains écrivaines tâchées d'encre :

« Je suis revenu à ma table et j'ai repris mon stylo. Il a coulé et j'ai des taches bleues sur la main. Elle pleurait, elle me demandait pardon. "Je ne le ferai plus" sanglotait-elle. Ses petites mains tachées de bleu. » (*Coh.*, p. 141)

Ainsi, c'est seulement au sein de la littérature que l'auteur contemporain de récits de filiation trouve à sublimer la mort bleue de sa mère dans l'encre de l'écrivain. La mère accède enfin à la parole et le silence est brisé.

C. De filiations biologiques en filiations littéraires

1. Une lecture-écriture

Dans la réparation de cette filiation biologique, l'auteur entreprend aussi d'apaiser la filiation littéraire. C'est en effet dans un article intitulé *Filiations littéraires* que Dominique Viart théorise le récit qui nous occupe : il postule que ce récit articule filiation biologique et filiation littéraire, c'est-à-dire qu'il est une quête des ascendants mais aussi des héritages littéraires. Viart défend donc l'idée que le récit de filiation est une « lecture-écriture¹¹⁹ » car c'est « une écriture qui met la lecture au cœur de son principe » (p. 131), une création qui n'est pas tant une production qu'une réception. C'est ce qui lui fait dire que l'investissement du roman familial ne relève pas que d'un engouement thématique mais qu'il est aussi une manière d'incarner, d'allégoriser « la relation de l'écrivain à son héritage culturel » (p. 129). Il signale un grand nombre d'exemples, à commencer par Pierre Michon et son *Rimbaud le fils*, Bernard Pingaud et *Adieu Kafka* ou encore Pierre Bergounioux qui se projette dans Flaubert dans son ouvrage *L'Orphelin*.

Contemporainement aux années deux mille dix, on peut aussi citer *Fugitive parce que reine*, où Violaine Huisman construit un faisceau dispersé de filiations à de nombreux auteurs. La parenté à Apollinaire (*Hui.*, p. 23) est particulièrement intéressante car elle retranscrit un poème tiré du recueil *Alcools* de 1913, pour superposer sa prise de conscience du déclin de sa mère au même plan que l'automne. Elle ne cite pas le titre de ce poème – « Automne malade » –, mais c'est pour mieux hyperboliser la gravité de ce déclin, puisqu'elle relate que c'est « lors de cet automne incurable » où sa mère fut internée qu'elle découvrit Apollinaire.

L'autre filiation littéraire très révélatrice est celle à Camille Claudel (p. 58). Elle raconte que sa mère jure ne pas l'avoir « appelée Violaine à cause de Claudel, ce salaud qui avait fait enfermer sa sœur, le vrai génie des deux, parce qu'il en était jaloux, comme Rodin d'ailleurs, cette enflure ! ». Le

¹¹⁹ Dominique VIART, *op. cit.*, p. 127.

fait que la phrase bascule soudainement dans un discours direct libre de la mère traduit l'ironie de Violaine Huisman. Le déni de sa mère trahit au contraire une filiation littéraire très ambivalente : dans *La Jeune Fille Violaine* que Claudel écrit en 1892 puis republie en 1900, Violaine incarne une figure sainte et sacrificielle puisque, comme le Christ, elle fait don de soi en laissant un lépreux embrasser sa joue. Victime de la jalousie meurtrière de sa sœur Mara – sorte de transposition féminine d'Abel et Caïn –, touchée par la lèpre et mise au ban de la société, Violaine se transfigure en Christ par sa thaumaturgie puisqu'elle soigne la cécité de l'enfant de sa sœur. Violaine Huisman traduit donc, par cette filiation littéraire, la violence et l'amour de la filiation biologique : Violaine a le prénom d'un personnage inventé par le « salaud » qui a fait interner sa sœur – or sa mère reproche souvent à ses filles et à son ex-mari de l'avoir enfermée –, mais aussi le prénom d'une figure de l'amour christique.

De ce fait, selon Viart, le récit de filiation « invalide la stratégie jusqu'alors apparue comme efficace de la rupture » (p. 130) et notamment portée dans le Nouveau Roman. Certes il met en scène une rupture mais tout l'appareil qui l'entoure se refuse à la table rase. Il ne se situe ni dans l'académisme de l'époque classique qui consistait à imiter les modèles anciens, ni dans le modernisme qui consistait à faire rupture. Parce que c'est un récit soupçonneux, méfiant des discours, il ne porte pas de jugements de valeur sur la littérature, il ne la promeut ni ne la sanctionne, il se positionne simplement en *lecture* et cherche dans ces héritages littéraires de quoi approfondir son doute.

2. L'intertextualité beckettienne : réincarner le doute

La littérature la plus à même de refléter le doute est peut-être le théâtre de l'absurde. Pour Dominique Viart, les récits de filiation puisent leur discours soupçonneux « dans les fictions de Beckett, tenu par nombre d'écrivains contemporains comme une sorte de moment indépassable de la littérature » (p. 125). Ainsi, Charles Juliet est un grand admirateur de l'auteur de *Fin de partie*, qu'il rencontrera par quatre fois dans les années soixante et soixante-dix et dont il consignera les entretiens dans son livre *Rencontres avec Samuel Beckett*. Il y formule lui-même ce besoin ambivalent de répondre au doute non pas en lisant des auteurs affirmés dans leur identité mais dans une culture du doute : « Le silence s'installe et je sais qu'il ne sera pas facile de le rompre. Curieuse idée, pensé-je, que de venir interroger celui qui n'est qu'interrogation. » Ainsi, Dominique Viart estime qu'il « est remarquable que quelles que soient les nombreuses affinités entre les œuvres telles que celles de Beckett et de Juliet par exemple, la seconde ne cesse de tenter un réinvestissement de l'écriture par le sujet alors que la première en poursuivait l'effacement le plus définitif » (p. 134).

De même, dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Delphine de Vigan construit une intertextualité avec cet auteur, où elle projette sa propre attente absurde d'un sauveur de filiation. Le « Alors, quoi faire ? » de Vladimir et Estragon s'y transforme en un absurde « Tu m'dis rien ? » (*Vig.*, p. 203) personnifié par le garçon qui tente d'embrasser la petite Delphine de force, dans une scène tragi-

comique qu'elle n'ose raconter à sa mère. Cela concorde avec les propos de Dominique Viart qui perçoit dans l'affiliation contemporaine à Beckett un pas de côté puisque ces auteurs redonnent une « inscription historique » à la réflexion de Beckett, en mettant en scène des personnages qui vivent un « affolement discursif sans discours véritable ». Ainsi la jeune Delphine attend-elle son Godot, mais un Godot on ne peut plus explicite et incarné, le retour de sa mère au langage et à la réalité. Or c'est paradoxalement sa mère qui lui offre le roman, signe d'une filiation qui doit bien être sauvée du côté de la littérature :

« À Bagneux, Lucile m'offrit *En attendant Godot*, parce que Manon me surnommait Didi et que je l'appelais Gogo. Didi et Gogo, c'est ainsi que se nomment les deux personnages de la pièce de Samuel Beckett, deux vagabonds qui attendent comme le messie un troisième larron qui n'arrivera jamais. À douze ans je découvris ce texte, auquel je ne compris sans doute pas grand-chose mais qui m'inspira cette question : qu'attendions-nous, Manon et moi, quel messenger, quel sauveur, quel protagoniste miraculeux susceptible de nous sortir de là, d'interrompre la spirale morbide dans laquelle Lucile était happée et de nous ramener aux temps d'avant, quand la douleur de Lucile n'était pas si envahissante, ne se voyait pas à l'œil nu ? Qu'attendions-nous si ce n'était que notre mère renoue avec quelque chose qui était de l'ordre de la vie ? » (Vig., p. 213)

Ainsi, l'auteur de récits de filiation cherche dans l'écriture de l'autre les traces et les traitements de ses propres interrogations, l'autre étant tout à la fois la mère et l'écrivain-aïeul.

3. Le legs maternel : de Baudelaire à Ernaux

C'est pourquoi il est intéressant de noter que chez nos auteurs contemporains, ces héritages littéraires émanent souvent du Romantisme, et plus particulièrement des poètes maudits, à l'instar de Pierre Michon avec Rimbaud. Ils semblent découvrir chez ces écrivains marginalisés et atteints du *mal du siècle*, pour citer Alfred de Musset, un reflet qui nourrit leur inquiétude identitaire. Ainsi, Delphine de Vigan présente Charles Baudelaire comme l'auteur qui marque le plus Lucile, dont elle retranscrit les paroles : « Je suis éblouie des *Petits poèmes en prose*, à croire que je ne les avais jamais lus » (p. 218). Mais l'auteure inscrit surtout cette passion littéraire dans la filiation en lisant *L'Invitation au voyage* à l'enterrement de sa mère. La « maladie fiévreuse » évoquée par Baudelaire s'incarne alors dans la bipolarité de la mère, et Delphine de Vigan parvient à faire de la mort le voyage où Lucile trouve enfin le repos qui lui ressemble, où s'allient « la fantaisie » et le « silence » :

« Sur l'exemplaire poche des *Petits poèmes en prose*, "L'Invitation au voyage" était marquée d'un post-it. Je crois que Lucile aimait la poésie de Baudelaire au-delà de tout.

J'ai lu devant une cinquantaine de visages bouleversés ce texte qui lui ressemble tant :

Tu connais cette maladie fiévreuse qui s'empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité ? Il est une contrée qui te ressemble, où tout est beau, riche, tranquille, honnête, où la fantaisie a bâti et décoré une Chine occidentale, où la vie est douce à respirer, où le bonheur est marié au silence. C'est là qu'il faut aller vivre, c'est là qu'il faut aller mourir ! » (Vig., p. 390-391)

La filiation littéraire n'est pas un à-côté de la filiation biologique, elles s'expriment entrelacées. Il faut ainsi ajouter que la littérature est parfois un legs de la mère à l'enfant, qui rassure sur

l'existence d'une transmission effective. Ainsi, dans notre entretien, Delphine de Vigan raconte comment la transmission d'une écrivaine comme Annie Ernaux a généré un héritage recevable et dont elle peut être « fière » dans la transmission problématique. Dans une autre interview, elle parle de ce legs comme d'un « magnifique paquet » que sa mère lui a laissé¹²⁰. En effet, elle raconte que sa mère lui a donné le goût « de Patrick Modiano, d'Annie Ernaux, de Beckett, de Bataille » et combien ces auteurs ont fait partie de sa « construction intellectuelle et artistique ». La filiation littéraire est donc une manière d'apporter une solidité identitaire quand sa propre parole est compromise.

4. Une sororité littéraire

L'admiration formulée à l'adresse d'Annie Ernaux étaye aussi l'hypothèse selon laquelle les auteurs de récits de filiation fabriquent un héritage littéraire entre eux : puisque l'ascendance est compromise, la sororité prend sa place. Lorsque Delphine de Vigan présente le contenu de son récit comme un « matériau vivant » (p. 41) dont les frères et sœurs de sa mère encore de ce monde font partie, peut-être que le matériau vivant est-il aussi le vivier d'auteurs de récits de filiation qui l'entoure. En effet, ces auteurs reconnaissent volontiers combien l'exercice du portrait maternel est pratiqué « depuis la nuit des temps ». Bien que Delphine de Vigan craigne de le « galvauder » (*Vig.*, p. 16) et que Charles Juliet se demande « Que dire après eux ? Qu'ajouter à ce qu'ils ont su si bien exprimer ? » (*Jul.*, p. 135), ces auteurs aiment se reconnaître entre eux, dans une forme de communauté qui, encore une fois, apaise l'inquiétude identitaire par cette extimité partagée.

Ainsi, *Rien ne s'oppose à la nuit*, dont le fichier Word s'appelait juste « Rien » (p. 39) à l'origine, emprunte à la chanson « Osez Joséphine » d'Alain Baschung son titre définitif, comme si seule l'extimité des paroles (« Osez, osez Joséphine / Osez, osez Joséphine / Plus rien n's'oppose à la nuit / Rien ne justifie ») pouvait vaincre le néant du « rien ». Tout au long du texte, l'écrivaine multiplie ensuite les intertextualités avec d'autres auteurs de récits de filiation tels que Lionel Duroy, Christine Angot ou Gérard Garouste. Au début de son roman, Delphine de Vigan relate même avoir listé ceux qui avaient écrit sur leur mère avant elle. Dans notre entretien, elle en cite particulièrement trois, dont Charles Juliet qui lui donne l'« impulsion » d'écrire, confirmant ainsi que le récit de filiation est bien une « lecture-écriture » :

« Je peux vous citer des noms mais c'était surtout le sentiment qu'il y en avait beaucoup... Depuis la nuit des temps. Il y avait Annie Ernaux, bien sûr, à laquelle j'ai tout de suite pensé. Un autre livre qui m'a beaucoup marquée et qui a été une forme de déclic, c'est *Lambeaux* de Charles Juliet, sur ses deux mères. J'en ai entendu parler par quelqu'un, alors que je tournais autour de l'idée d'écrire sur ma mère sans vouloir y céder. Alors que j'étais en plein questionnement, et qu'il me devenait impossible de contourner ce texte (qui me terrifiait), quelqu'un m'a suggéré de lire *Lambeaux*. C'est un texte magnifique, qui m'a donné une sorte d'élan, d'impulsion. J'avais lu aussi un texte de Richard Ford, un auteur américain que j'aime

¹²⁰ « Bookmakers : Delphine de Vigan (1/3). Osez, osez Delphine : la naissance de l'écriture », entretien réalisé par Richard Gaitet, Arte Radio, 25 juin 2020.

beaucoup, qui a écrit un très beau texte sur sa mère, [*Ma mère*], d'une grande simplicité, d'une sobriété limpide, très beau. »

Le récit de filiation maternelle, s'écrivant et se lisant « depuis la nuit des temps », se transforme alors en un roman *des* origines présent *aux* origines et traversé de bout en bout par la volonté de réparer les transmissions maternelles dans la littérature et d'accueillir les transmissions littéraires dans l'identité du sujet contemporain.

Conclusion

Depuis les années quatre-vingts, le récit de filiation maternelle est un phénomène littéraire et éditorial en pleine expansion qui reflète l'état du sujet contemporain. Auteurs et lecteurs trouvent dans ces œuvres réflexives l'expression d'une inquiétude identitaire qui prend racine dans un mal des origines. La mort de la mère, cet autre jamais tout à fait autre, réinterroge la place de l'individu dans un monde où elle n'existe plus et impulse le roman. Les ruptures de transmission maternelle – la folie, l'abandon, le désamour, le suicide, l'éloignement de classes – trouvent écho dans les ruptures historiques humanistes du XX^e siècle balisées par les deux conflits mondiaux. Des unes comme des autres découlent l'incommunicabilité de l'héritage et le désaveu du discours trahissant. La littérature se tient alors à cette place déséquilibrante où, elle-même discours, elle fait l'objet de tous les soupçons dans sa capacité à dire le réel, à reconstituer avec justesse l'histoire maternelle, tout en s'affirmant paradoxalement comme le lieu même d'une nouvelle filiation.

Par cette parturition inversée où l'enfant donne naissance à sa mère dans la fiction, l'auteur fait l'expérience d'une filiation recevable dont le réel le privait. Naissance et mort sont alors indissociables, car la mère est mise au tombeau tout autant qu'au berceau, rendant le deuil acceptable. Il rejoue ce traumatisme de façon scripturaire en narrant la scène thanatique pour assimiler le passage du *corps-mère* au *corps-chose* tandis que le lecteur s'identifie à l'orphelin universel qui s'y dessine. Mais ce deuil est complexe et pluriel : l'auteur fait le deuil du réalisme littéraire en même temps qu'il fait celui de sa mère, ce qui le pousse d'abord à les investir avant de s'en détacher. Mû par une quête absolue de vérité, redoublée par celle que le lecteur exige de lui pour mieux s'identifier, l'auteur multiplie les moyens pour l'atteindre. Tel un ethnologue, il dépoussière les photographies, recense les dates et les expressions du langage, multiplie les référents et les effets de réel ou use au contraire de la fiction pour combler les lacunes. Mais rappelé à l'ordre par l'obsédant soupçon, constatant combien la narration omnisciente, la mise en cohérence et la recherche de l'unité ne créent qu'une nouvelle mythologie pour en déconstruire une autre, l'auteur avoue l'impuissance de l'écriture à dire le réel.

Ce n'est donc que par l'écriture métatextuelle qui se sanctionne en même temps qu'elle se construit que l'auteur parvient à produire un discours honnête où fixer le réel vacillant. Le récit de filiation maternelle est alors un portrait éclaté, où la mère reste un mystère et où l'écriture est abortive, à l'image de leur relation. Elle n'accouche que de brouillons inaboutis, délivre l'histoire maternelle en lambeaux à mesure qu'elle raconte l'éloignement de sa peau et l'emmurement par le silence. Le cercueil n'est qu'allégorie définitive de la transmission rompue qui était déjà à l'œuvre dans la vie et c'est paradoxalement par le motif mortuaire que l'auteur substitue les mots au mutisme. Obsédé par l'acquisition du vocabulaire, son récit est une lexicographie qui, par la mise en place d'une langue propre à lui, assure la certitude de leur présence au monde, la sienne et celle de sa mère. Il s'inscrit donc au cœur de la lutte contre le silence dont Dominique Viart l'excluait et s'affirme

quantitativement comme un roman tout aussi important que le récit de filiation paternelle, tout en cultivant ses singularités : aux mères privées de parole par une condition féminine aliénante et des abus restés lettre morte, le récit de filiation, terrifié par la perte du *logos*, redonne du vocabulaire, mime la fragmentation de leur langage et aboutit leur désir d'écriture de soi dans la publication éditoriale. Lorsque l'écriture est transféminine, des enjeux identitaires plus prononcés interrogent le corps maternel. Entre l'étrangeté de ses chairs froides et la familiarité de son sexe, le corps devient le lieu ambivalent d'un éloignement physique qui matérialise l'indicible transmission.

Le récit substitue alors à la filiation biologique une filiation par le langage, et ce faisant il reconstitue aussi les filiations littéraires qui s'étaient défaites dans le courant structuraliste. Elle préserve du Nouveau Roman la suspicion et l'aspect métadiscursif, mais renoue avec l'incarnation du sujet de la littérature moderne. Multipliant à l'excès les signes de la rupture, le récit de filiation est paradoxalement un dialogue effréné signalant que le sujet contemporain ne peut se dire qu'à la lumière de l'autre et dans l'extimité d'un monde révolu dont il souhaite garder la trace. Le récit de filiation est donc une écriture de soi par le détour maternel où le sujet s'observe dans un mouvement dialogique, comme un détournement du transfert psychanalytique. Cette *alteranalyse* littéraire ne se fait certes pas sans résistance : l'auteur rejette d'abord l'écriture, perd le sommeil, craint le tourment familial, et entraîne dans ses affres le lecteur qui s'identifie. Mais à mesure qu'il interroge les héritages à l'œuvre, il bâtit une connaissance libératrice de ce qui lui est transmis et de ce qu'il transmet, enraye la fabrique des enfances abîmées et situe le drame maternel en dehors d'une malédiction du domaine mythologique.

Le récit de filiation s'affirme alors comme une entreprise non seulement littéraire mais surtout éditoriale puisque c'est sous la forme d'une lecture-écriture qu'il achève son processus thérapeutique. D'une part, le récit ne se construit pas en faisant table rase mais en cultivant l'intertextualité, en se réclamant d'écrivains en errance identitaire, à l'image des poètes maudits ou d'un Beckett absurde et désincarné, mais aussi des autres récits de filiation. D'autre part, l'auteur n'accomplit son deuil que dans la publication à compte d'éditeur qui troque l'investissement exclusif et replié de sa mère au profit d'un hommage communautaire. Les médiations éditoriales, qu'il s'agisse de rencontres en salons littéraires, de courriers de lecteurs ou d'ateliers d'écriture, contribuent alors à la glorifier dans la pérennité textuelle et à fixer son fantôme dans une réalité partagée.

Abréviations des éditions utilisées

- Cha.* Sophie CHAUVEAU, *La Fabrique des pervers*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2016.
- Coh.* Albert COHEN, *Le Livre de ma mère*, Paris, Gallimard, [1954], coll. « Folio plus », 1995.
- Dap.* Delphine DE VIGAN, *D'après une histoire vraie*, Paris, [Éditions Jean-Claude Lattès, 2015], Le Livre de poche, 2017.
- Dur.* Lionel DUROY, *Le Chagrin*, Paris, [Éditions Julliard, 2010], Éditions J'ai lu, 2011.
- Ern.* Annie ERNAUX, *Une femme*, Paris, Gallimard, [1987], coll. « Quarto », 2011.
- Ern2.* Annie ERNAUX, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Paris, Gallimard, [1997], coll. « Quarto », 2011.
- Ern3.* Annie ERNAUX, *La Honte*, Paris, Gallimard, [1997], coll. « Quarto », 2011.
- Gra.* Delphine DE VIGAN, *Les Gratitude*s, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2019.
- Hui.* Violaine HUISMAN, *Fugitive parce que reine*, Paris, [Gallimard, 2018], coll. « Folio », 2019.
- Jou.* Delphine DE VIGAN, *Jours sans faim*, Paris, [Éditions Grasset, 2001], J'ai lu, 2009.
- Jul.* Charles JULIET, *Lambeaux*, Paris, [P.O.L, 1995], Gallimard, coll. « Folio », 1997.
- Loy.* Delphine DE VIGAN, *Les Loyautés*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2018.
- No.* Delphine DE VIGAN, *No et moi*, Paris, [Éditions Jean-Claude Lattès, 2007], Le Livre de poche, 2009.
- Sar.* Nathalie SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, [coll. « Blanche », 1983], coll. « Folio », 1996.
- Vig.* Delphine DE VIGAN, *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, [Éditions Jean-Claude Lattès, 2011], Le Livre de poche, 2013.**

Bibliographie

Corpus primaire

Récits de filiation maternelle les plus étudiés

DE VIGAN Delphine, *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, [Éditions Jean-Claude Lattès, 2011], Le Livre de poche, 2013.

COHEN Albert, *Le Livre de ma mère*, Paris, Gallimard, [1954], coll. « Folio plus », 1995.
ERNAUX Annie, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Paris, Gallimard, [1997], coll. « Quarto », 2011.
ERNAUX Annie, *Une femme*, Paris, Gallimard, [1987], coll. « Quarto », 2011.
DUROY Lionel, *Le Chagrin*, Paris, [Éditions Julliard, 2010], Éditions J'ai lu, 2011.
HUISMAN Violaine, *Fugitive parce que reine*, Paris, [Gallimard, 2018], coll. « Folio », 2019.
JULIET Charles, *Lambeaux*, Paris, [P.O.L, 1995], Gallimard, coll. « Folio », 1997.

Monographie de Delphine de Vigan

DE VIGAN Delphine, *Jours sans faim*, Paris, [Éditions Grasset, 2001], J'ai lu, 2009.
DE VIGAN Delphine, *Les Jolis Garçons*, [Jean-Claude Lattès, 2005], Le Livre de poche, 2010.
DE VIGAN Delphine, *Un soir de décembre*, [Jean-Claude Lattès, 2005], Le Livre de poche, 2018.
DE VIGAN Delphine, *No et moi*, Paris, [Éditions Jean-Claude Lattès, 2007], Le Livre de poche, 2009.
DE VIGAN Delphine, *D'après une histoire vraie*, Paris, [Éditions Jean-Claude Lattès, 2015], Le Livre de poche, 2017.
DE VIGAN Delphine, *Les Loyautés*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2018.
DE VIGAN Delphine, *Les Gratitude*s, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2019.
DE VIGAN Delphine, *Les Enfants sont rois*, Paris, Gallimard, 2021.

Monographie d'Annie Ernaux

ERNAUX Annie, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Paris, Gallimard, 1997.
ERNAUX Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993.
ERNAUX Annie, *La Honte*, Paris, Gallimard, 1997.
ERNAUX Annie, *La Place*, Gallimard, 1983.
ERNAUX Annie, *Les Armoires vides*, Gallimard, 1974.
ERNAUX Annie, *Mémoire de fille*, Gallimard, 2016.

Autres récits de filiation et romans familiaux

BERGOUNIOUX Pierre, *L'Orphelin*, Paris, Gallimard, 1992.
BERGOUNIOUX Pierre, *La Toussaint*, Paris, Gallimard, 1994.
BRISAC Geneviève, *Le Chagrin d'aimer*, Paris, Grasset, 2018.

CHAMOISEAU Patrick, *La Matière de l'absence*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge », 2016.
 CHAUSSADE Emmanuel, *Elle, la mère*, Paris, Éditions de Minuit, 2021.
 CHAUVEAU Sophie, *La Fabrique des pervers*, Paris, Gallimard, 2016.
 CRÉPU Michel, *Rue Saint-Mars*, Paris, Gallimard, 2021.
 DE BEAUVOIR Simone, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, 1964.
 DE CAUNES Blandine, *La mère morte*, Paris, Stock, 2020.
 DUROY Lionel, *L'Absente*, Paris, Julliard, 2016.
 FORD Richard, *Ma mère*, [*My Mother*, 1988], traduit de l'américain, Paris, Points, 2009.
 GARY Romain, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960.
 GOROKHOFF Clarisse, *Les Fillettes*, Points, 2020.
 HALIMI Gisèle, *Fritna*, Plon, 1999.
 HANDKE Peter, *Le Malheur indifférent*, [*Wunschloses Unglück*, 1972], traduit de l'allemand, Paris, Gallimard, 1977.
 JOLY Constance, *Le Matin est un tigre*, Paris, Flammarion, 2019.
 LOUIS Édouard, *Combats et métamorphoses d'une femme*, Paris, Seuil, 2021.
 MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991.
 MICHON Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.
 QUINTANE Nathalie, *Début*, Paris, P.O.L, 1999.
 SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, [coll. « Blanche », 1983], coll. « Folio », 1996.
 SCHMITT Éric-Emmanuel, *Journal d'un amour perdu*, Paris, Albin Michel, 2019.
 YOURCENAR Marguerite, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974.

Corpus secondaire

1. Travaux sur les récits de filiation

Sur Delphine de Vigan

Revue scientifique

LEGUIL Clotilde, « Delphine de Vigan : un réel, couleur noire », *L'École de la Cause freudienne*, 2014.
 DUSAILLANT-FERNANDES Valérie, « Au fil du temps, les masques tombent. Mémoire familiale et vérité chez Delphine de Vigan », University of Pennsylvania, *French Forum*, 2015.
 CASTAGNÈS Gilles, « Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? L'autofiction selon Delphine de Vigan dans *Rien ne s'oppose à la nuit* et *D'après une histoire vraie* », *Nottingham French Studies*, 2019.

Émissions audiovisuelles

Entretien de Sylvie Hazebrouxq avec Delphine de Vigan pour la présentation de son roman *Les Enfants sont rois*, librairie Mollat, 01/04/21.
 « Bookmakers : Delphine de Vigan (2/3). Rien qu'une humble vérité », entretien réalisé par Richard Gaitet, Arte Radio, 25/06/2020.

Sur d'autres auteurs de récits de filiation

Ouvrages

BERGOUNIOUX Pierre, MARTIN Paul, *L'Œil de la lettre*, « Rencontre avec Pierre Bergounioux ». BOUSTANI Carmen, « De toi à moi : effets de miroirs dans *Les Saisons de passage* », in *Aux frontières des deux genres : En hommage à Andrée Chedid* (p. 29-45), Éditions Karthala, Paris, 2003.

Revue scientifique

BARSOUM Marlène, « Dire la mère dans l'autobiographie des femmes : le cas de *Saisons de passage* d'Andrée Chedid », *Dalhousie French Studies*, Vol. 53 (Winter 2000), p. 120-125.

CHARPENTIER Isabelle, « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." », *CONTEXTES*, 15 septembre 2006.

ERNAUX Annie, « Vers un je transpersonnel », in DOUBROVSKY Serge (dir.), LECARME Jacques et LEJEUNE Philippe, *Autofictions & Cie*, Colloque de Nanterre, 1992, RITM, n° 6.

FIX Nathalie, « La sacralisation de la maternité chez Albert Cohen », *Cahiers Albert Cohen*, n° 4, 1994.

Revue littéraire

« Mères et filles : Blandine de Caunes revient sur sa traversée d'un double deuil », *Livres Hebdo*, n°1240, 22 novembre 2019.

Travaux universitaires

CHAPUIS Marion, *Réception, lecteur et autobiographie : Les Mémoires de Simone de Beauvoir*, Littératures, 2010.

ROUHANA Samar, « Remise en question et quête identitaire dans l'œuvre autobiographique d'Annie Ernaux », *Sciences de l'Homme et Société*, Université Saint-Esprit de Kaslik, 2008.

Colloques

CHARPENTIER Isabelle, « Une Femme d'Annie Ernaux : conditions de production et réceptions de l'œuvre », rencontre-débat en prélude à la représentation de la pièce *Une Femme*, adaptation et mise en scène de Charlotte Lebras, Université d'Amiens, 06/12/2019.

Émissions audiovisuelles

Entretien de Geneviève Brisac réalisé par François Busnel, « Geneviève Brisac, *Le chagrin d'aimer* et de l'affection jamais reçue », La Grande librairie, 18/05/18.

« Annie Ernaux » (série de 4 podcasts consacrés à l'auteure), émission « La Compagnie des auteurs » Matthieu Garrigou-Lagrange, France culture, 2018-2019.

2. Écriture de soi

Autobiographie

Ouvrages

GUSDORF Georges, *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1990.

GUSDORF Georges, *Les Écritures du moi. Lignes de vie 1*, Paris, Odile Jacob, 1990.

JACCOMARD Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar, Genève, Droz, 1993.
JEANNELLE Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008.
LECARME Jacques et LECARME-TABONE Eliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, [1971], 1998.
LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.
LEJEUNE Philippe, *Signes de vie*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
MIRAUX Jean-Philippe, *L'Autobiographie : Écriture de soi et sincérité*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2009.
ZANONE Damien, *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, 1996.

Revue scientifique

MAUGER Gérard, « Les autobiographies littéraires. Objets et outils de recherche sur les milieux populaires », *Politix*, vol. 7, n° 27, *La biographie. Usages scientifiques et sociaux*, troisième trimestre 1994.
MAUGER Gérard, « Lire au féminin, lire au masculin », *Lecture jeune*, n° 120, décembre 2006.
STRASSER Anne, « De l'autobiographie à sa réception : quand les lecteurs prennent la plume », *Littérature*, vol. 162, no. 2, 2011, p. 83-99.

Autofiction

Ouvrages

DOUBROVSKY Serge, « Les points sur les "i" », in JEANNELLE Jean-Louis, VIOLLET Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvan-la-Neuve, Éditions Bruylant-Academia, coll. « Au cœur des textes », 2012.
VILAIN Philippe, « Démon de la définition », in BURGELIN Claude, GRELL Isabelle, ROCHE Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s) : Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », 2010.

Revue scientifique

DOUBROVSKY Serge, « C'est fini », entretien avec Isabelle Grell, *Nouvelle Revue française*, n° 598, octobre 2011.
VAMEROT Valérie, « La fictionnalisation de la vie privée », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. volume 64, no. 1, 2010, p. 183-244.

Webographie

GRELL Isabelle, « À propos de la chose commune : l'Autofiction », entretien de Konan Kouassi Samuel, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2015/09/10/A-propos-de-la-chose-commune-%3A-lAutofiction> [en ligne].

Récit de filiation et roman familial

Ouvrages

- BADINTER Élisabeth, *L'amour en plus : histoire de l'amour maternel, XVII-XX^e siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1980.
- DEMANZE Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2008
- FREUD Sigmund, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, 1927.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, [Grasset, 1972], Gallimard, coll. « Tel », 1977.
- VIART Dominique (dir.), *Écritures contemporaines n°2*, « États du roman contemporain », Paris-Caen, Éditions des lettres modernes Minard, 1999.

Revue scientifique

- DEMANZE Laurent, « Le récit de filiation aujourd'hui », *Écritures contemporaines*, ENS de Lyon, <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39#nb1> [en ligne].
- VIART Dominique, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, 12/01/2010, <https://id.erudit.org/iderudit/038860ar> [en ligne].

Séminaires

- LOUIS Annick, EHESS, *L'objet littéraire : savoirs, pratiques, et fonctionnement communautaire. Les séductions de l'enquête : l'axe fiction/non fiction dans la littérature contemporaine. Les narrateurs des récits qui brouillent les frontières entre fiction et non fiction sont-ils fiables ?*, le 13/04/2021.

3. Deuil et écriture thérapeutique

Ouvrages

- FORT Pierre-Louis, *Ma mère, la morte : l'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Imago, 2007.
- FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie », in *Métopsychoanalyse* (1917), Paris, [Gallimard, 1968], coll. « Folio », 1986.
- FREUD Sigmund, « Le roman familial des névrosés » (1909), in *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche, Paris, PUF, p. 157-160.
- FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, préface de la deuxième édition, Paris, PUF, [1908], 1967.
- FREUD Sigmund, *Trois traités sur la théorie sexuelle infantile*, PUF, 2010.
- KLEIN Melanie, *Envie et Gratitude*, Gallimard, [1968], coll. « Tel », 1978.
- LAPLANCHE Jean, *Problématiques I, L'Angoisse*, PUF, coll. « Quadrige », 2006.
- MONTANDON Alain (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2004.

Revue scientifique

- HAMEL Yan, « Écrire le deuil : décès maternel et acte d'écriture chez Albert Cohen, Annie Ernaux, Peter Handke et Roger Peyrefitte », *Dalhousie French Studies*, hiver 2000, vol. 53, p. 93-119.
- TREVISAN Carine, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001.
- VIART Dominique, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, 12/01/2010.

4. Identité

Ouvrages

- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982.
- GOFFMAN Erving, *La Présentation de soi. La Mise en scène de la vie quotidienne*, trad. de l'anglais par Alain Accardo, Les Éditions de Minuit, 1973.
- LEVI-STRAUSS Claude, *L'identité. Séminaire au Collège de France*, Paris, PUF, 1977.
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990.

Revue scientifique

- BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.
- BOURDIEU Pierre, « Sur le pouvoir symbolique », *Annales e.s.c.*, 3, mai-juin 1977, p. 405-411.
- BOURDIEU Pierre, « L'identité et la représentation. Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 35, novembre 1980, p. 66-67.
- DUBAR Claude, « Les contradictions de l'autobiographie comme temporalisation de l'identité personnelle », *Temporalités*, 2013.
- PLASSE Christine, « Les écritures du moi : conscience de soi et représentations sociales », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 3, n° 1, 2004, p. 103-130.

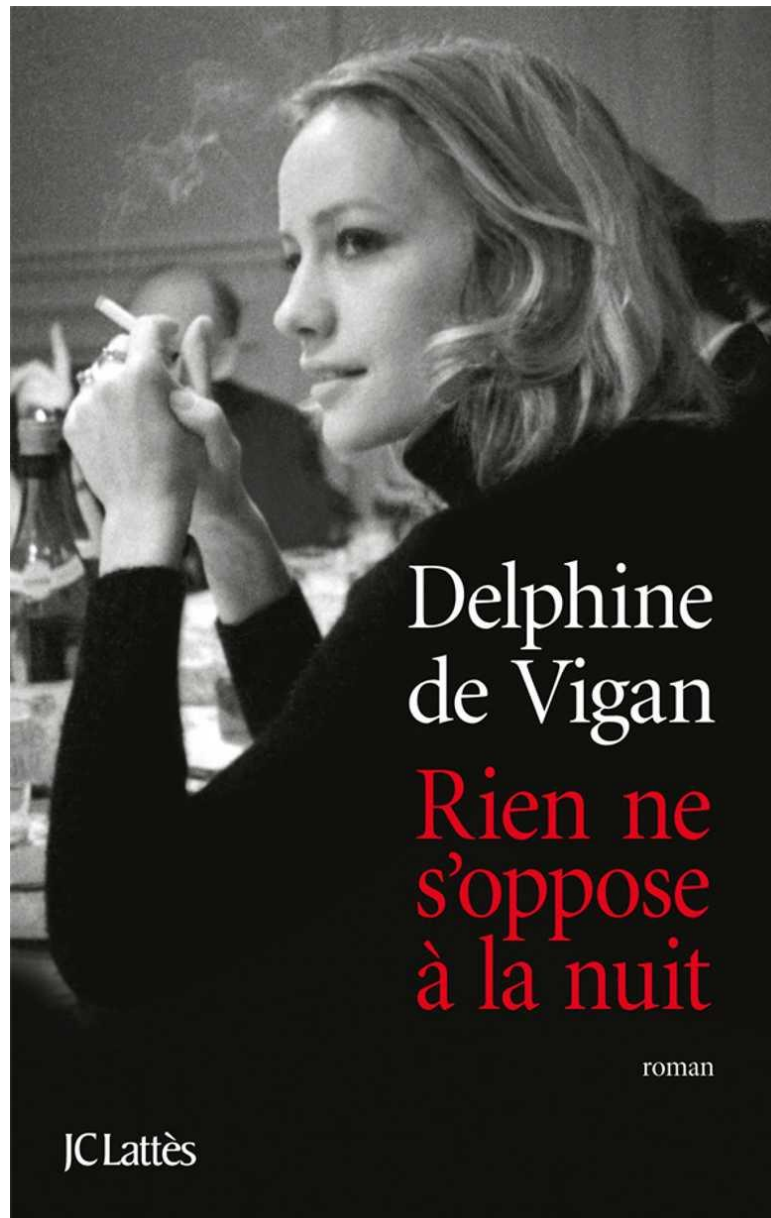
5. Réel

Ouvrages

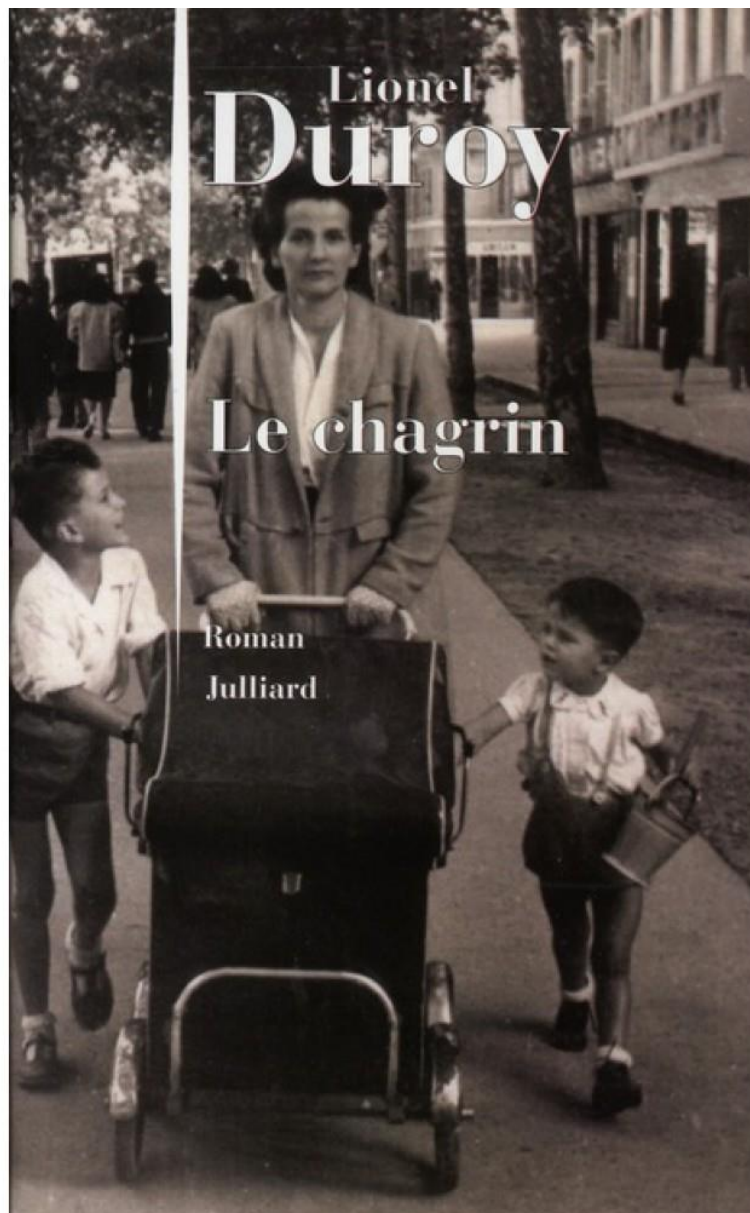
- LACAN Jacques, *Le Séminaire, livre V, La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1998.
- MAUPASSANT (de) Guy, préface de *Pierre et Jean*, [Paul Ollendorff, 1888], Paris, Flammarion, Libro, 2011.

Annexes

1. Couverture du roman *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan, publié aux Éditions Jean-Claude Lattès en 2011.



2. Couverture du roman *Le Chagrin* de Lionel Duroy, publié aux Éditions Julliard en 2010.



3. Retranscription de l'entretien réalisé avec Delphine de Vigan le 31/05/21 à Paris.

Abréviations :

DV : Delphine de Vigan

OL : Oksanna Le Rallec

OL : Je vous explique d'abord rapidement ma recherche. Au départ, je me suis intéressée aux récits sur la mère, de manière générale, que ce soit fictionnel, que ce soit autobiographique, que ce soit entre les deux. Je me suis beaucoup intéressée à Annie Ernaux, à *Une femme* et *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, et puis surtout à *Rien ne s'oppose à la nuit*. Pour moi, il y avait quelque chose de très différent entre ces textes et à la fois quelque chose qui se rejoignait. C'était peut-être cette impression d'avoir lu en creux dans un livre sur la mère une autobiographie mais renouvelée, qui ne ressemblait plus à une autobiographie traditionnelle, en tout cas une nouvelle écriture de soi. Donc à partir de là, j'ai voulu m'interroger sur l'écriture contemporaine de soi. Finalement, vu que je ne suis qu'en master, pas en thèse...

DV : Ah oui, vous avez été obligée de resserrer le sujet.

OL : Voilà, j'ai resserré. J'ai choisi de faire une étude de cas autour de *Rien ne s'oppose à la nuit*. C'est comme si au fond je tissais des hypothèses, qui après vaudront peut-être pour tous les récits de filiation maternelle, je ne sais pas, ce ne sont que des hypothèses, mais je voulais partir de votre texte parce que trouvais qu'il y avait un discours métatextuel, c'est le propre de votre écriture de réfléchir à l'écriture en même temps, qui me donnait beaucoup de matière. À partir de là, les hypothèses que j'ai élaborées, ce ne sont pas non plus des trouvailles, mais c'est l'impression que la littérature de soi contemporaine fonctionne dans le fragment, qu'elle est très fragmentée. C'est une écriture qui ne peut plus fixer l'identité et qui finalement ne peut que fixer cette impossible identité.

DV : C'est intéressant.

OL : Au fur et à mesure de mes recherches, je suis tombée sur la théorie de Dominique Viart à propos du récit de filiation. Je ne sais pas si vous en avez entendu parler.

DV : Non.

OL : Donc c'est à peu près en 1999, au tournant des années 2000, qu'il a employé ce mot, récit de filiation, pour parler de tous ces récits qui reviennent sur l'ascendance de manière générale : les grands-parents, le père, la mère... Lui s'est beaucoup intéressé au père. Moi, j'ai envie de creuser autre chose, donc plus la mère. Son idée c'était qu'il y avait eu une rupture avec la Seconde guerre mondiale, une rupture historique, où il y avait eu quelque chose d'incommunicable dans l'Histoire avec un grand H et que du coup dans la littérature, les petites histoires, les petites intrigues n'avaient pas pu non plus s'écrire. C'est très schématique mais du coup le Nouveau Roman c'était une réaction à cette incommunicabilité. Dans les années 80, on a une génération d'auteurs qui est démunie, qui se retourne, et qui n'a rien à dire de soi, de ses origines. Il parle beaucoup d'Annie Ernaux, Pierre Bergounioux, Pierre Michon... Moi je voudrais être un tout petit plus contemporaine et me demander si tout cela est toujours à l'œuvre. Et aussi si ce monde dans lequel on vit, où l'image est exacerbée, ce rapport à la mémoire qui est compliqué... où on en est de tout ça.

DV : Ça a l'air passionnant votre recherche.

OL : Oui je prends beaucoup de plaisir à travailler là-dessus ! Alors j'ai fait une série de questions qui sont peut-être un peu artificielles, n'hésitez pas à aller à côté, à me contredire. D'abord, avec ce que je vous ai dit du récit de filiation, est-ce que vous avez l'impression que *Rien ne s'oppose à la nuit* s'y inscrit ?

DV : Oui sans doute, en tout cas il y a pas mal de choses dans ce que vous venez de me dire qui résonnent. Pour ma part, il y a d'abord ce côté fragmentaire que je conçois tout à fait. Je l'observe dans ma manière d'aborder les choses, il y a une certaine impossibilité à englober l'ensemble, pour différentes raisons d'ailleurs. Quand j'ai commencé *Rien ne s'oppose à la nuit*, j'avais bien en tête qu'il y avait quelque chose d'inaccessible - d'ailleurs je le dis dans le livre à plusieurs reprises -, et que malgré tout, cette tentative de dire était importante. Et puis le livre s'inscrivait dans un silence, le silence qui a été celui de ma mère, qui était quelqu'un d'assez peu loquace comme je le raconte dans le roman, à la fois sur sa propre histoire et celle de sa famille. Ma mère était quelqu'un d'assez mutique, dans une famille au contraire très bavarde. Donc il y avait ce silence-là bien sûr, qui a été le sien, mais aussi celui de la maladie qui l'a empêchée de dire, d'exprimer un certain nombre de choses. Et puis il y avait un silence plus construit, d'une certaine manière, autour de cette question de l'inceste. Voilà pourquoi j'avais le sentiment, avec ce texte, d'aller contre une forme de silence. Par ailleurs, d'un point de vue plus général, plus sociologique ou plus historique, je me suis rendu compte à cette occasion que je connaissais assez peu de choses de l'histoire de mes grands-parents. Retracer la vie de ma mère, - car tel était ce projet un peu fou -, c'était forcément m'intéresser à mes grands-parents. D'où ils venaient, par exemple, leur milieu social à l'un et à l'autre. C'étaient des choses que je savais d'une certaine manière, que j'avais intégrées, mais sur lesquelles je ne m'étais jamais vraiment questionnée. Par exemple, la différence de milieu social entre mes deux grands-parents : ma grand-mère qui venait d'un milieu plus bourgeois et mon grand-père au contraire du Nord, d'un milieu beaucoup plus modeste. Donc en effet, ce que vous dites résonne.

En tout cas moi j'aime énormément le travail d'Annie Ernaux. Il y a un *Cahier de L'Herne* qui va bientôt sortir et on m'a proposé d'écrire un texte, j'étais très honorée, car c'est une écrivaine que j'aime énormément. J'ai écrit un texte sur *Les Années*. Cette recherche dans laquelle elle est, ce fil qu'elle tisse entre l'autobiographique et l'universel, est vraiment fascinante. Il me semble qu'elle est une des seules à avoir su faire ça, c'est-à-dire trouver à ce point un récit de soi qui raconte l'époque, le milieu dont elle vient, etc. Il y a dans son travail une dimension universelle qui est incontestable. À mon modeste niveau, j'espérais quand même que *Rien ne s'oppose à la nuit* pourrait être un petit peu dans ce sillage, même si le livre diffère de son approche en bien des points. En tout cas, j'espérais ne pas être seulement dans le récit de soi, ou de ma mère, mais que cela raconte quelque chose de l'époque, de la France, de ce qu'est une famille nombreuse, etc.

OL : Justement il y a une phrase que dit Annie Ernaux dans *Une Femme* et j'aimerais bien savoir si vous la partagez par rapport à l'écriture de *Rien ne s'oppose à la nuit*. Elle dit : « Il me semble que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde. » Est-ce que ça vous parle ?

DV : Oui je me rappelle cette phrase. Non je ne dirais pas ça. Je ne dirais pas ça parce que même après avoir cherché à la saisir par l'écriture, ma mère reste un mystère complètement insondable. Pour moi, il y avait plutôt quelque chose qui était intimement lié à sa mort. C'était plutôt une idée de lui offrir une sorte de cercueil de papier, je crois d'ailleurs que j'emploie le mot, de lui rendre un hommage. Le livre part de sa mort. Sa mort m'a autorisée à écrire. Si elle n'était pas morte, je n'aurais pas écrit ce texte de son vivant, c'est sûr. Et même au-delà de ça, la violence - je l'ai parfois

dit dans des interviews -, la violence, la brutalité de sa mort, le fait d'ailleurs que je l'ai découverte moi-même, ce choc, d'une certaine manière, m'a autorisée à écrire. J'avais le sentiment d'avoir été percutée par quelque chose de tellement violent qu'il m'autorisait à écrire.

OL : c'est devenu votre accident, votre choc.

DV : Voilà, voilà. Et si ma réaction à ce choc était de l'écrire, cela légitimait ma démarche, à tort ou à raison, peu importe. En tout cas, ça a été vraiment un élément déclencheur. Le livre s'inscrit dans quelque chose d'un peu post-traumatique, même si le mot est sans doute un peu fort. Je ne peux pas non plus vous dire que c'est un processus de deuil. Parce qu'en réalité, je ne suis pas certaine que l'écriture aide tellement à faire le deuil, ni qu'elle soit thérapeutique en quoi que ce soit. Pour autant, je ne peux pas nier que l'écriture s'inscrit après sa mort, et je ne peux pas employer les mots d'Annie Ernaux. Ce n'est pas la faire naître ni renaître. C'est lui rendre hommage et tenter de la raconter, une fois qu'elle n'est plus là.

OL : Et peut-être en tant que personnage, alors ? Souvent vous dites que vous lui avez donné un destin de personnage.

DV : Oui, ça c'est vrai. Absolument, en tant que personnage. J'ai fabriqué un personnage. C'est quelque chose que j'ai beaucoup revendiqué, parce qu'en plus il y a toute cette confusion entre le réel et la fiction et que, malgré tout, j'avais conscience que je ne pouvais pas avoir vraiment accès, pour différentes raisons, à ce qu'avait été ma mère. A partir de ces souvenirs, les miens et ceux des autres, j'ai construit un personnage qui n'était plus ma mère. J'ai donné vie à un personnage qui s'appelle Lucile comme j'aurais pu le faire pour d'autres personnages de fiction, et ce personnage est fabriqué à partir de mes souvenirs de petite fille, d'adolescente, de femme devenue mère elle-même. Ce personnage est une construction subjective.

OL : Vous parliez de la question du deuil, du fait que vous étiez un peu dubitative de cette question. Il y a un chercheur qui s'appelle Pierre-Louis Fort qui est à la Sorbonne...

DV : Oui, c'est lui qui dirige le *Cahier de L'Herne* sur Annie Ernaux.

OL : Ah les coïncidences ! Du coup je m'y pencherai. Il a écrit un livre il y a un petit moment qui s'appelle *Ma mère, la morte : L'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*. Dans l'un des chapitres, il dit que finalement tous ces récits de filiation ont comme point commun de commencer, le mot n'est pas très joli, par la scène thanatique. Donc le roman s'ouvre *in medias res* par la découverte du corps.

DV : Oui, en l'occurrence, c'est le cas pour *Rien ne s'oppose à la nuit*.

OL : Tout à fait et c'est le cas aussi chez ces trois auteurs qu'il étudie. Donc il défend le fait qu'il y a une vocation thérapeutique à cette écriture-là, qui est plus ou moins consciente, inconsciente, qui est peut-être un peu liée à quelque chose de psychanalytique, qu'il y a en tout cas quelque chose de lié au deuil, un deuil qui est scripturaire, qui n'est pas le deuil qu'on fait dans le réel.

DV : Oui je comprends. J'avoue que je suis très ambivalente par rapport à cette question. J'ai longtemps défendu l'idée que non. Pour moi, cette idée de l'écriture littéraire qui répare, qui est thérapeutique, il me semble que cela donne à l'écriture quelque chose d'un peu utilitaire, voire utilitariste. Donc je me suis beaucoup défendue de ça. Néanmoins, je ne pouvais pas ne pas constater, une fois que ce livre avait été écrit, qu'il m'avait permis de faire un certain chemin. Au bout du compte, ça serait sans doute assez malhonnête de ma part de vous dire non, ça ne m'a pas aidée. Je ne

sais pas très bien ce que veut dire « faire son deuil »... En tout cas, c'est sûr que cela m'a aidée à passer cette étape. Je vous parlais du traumatisme d'avoir découvert son corps. Oui, le fait de l'écrire, malgré tout, m'a permis d'appivoiser cette scène, de la mettre à distance. J'ai déposé dans ce livre quelque chose qui était extrêmement douloureux. D'ailleurs, pendant très longtemps, je n'ai pas pu le lire. Il m'était impossible par exemple de lire le début du roman en public (on me l'a demandé plusieurs fois quand le livre est sorti), j'en étais incapable. Non seulement ça, mais cela m'était très pénible d'entendre quelqu'un d'autre le lire. Aujourd'hui, j'ai repris de la distance, à la fois par rapport à l'événement lui-même et au texte. Oui, comme vous le dites, il y a peut-être quelque chose d'inconscient dont je me défendais au moment où je l'ai écrit. Mais le livre est sorti il y a plus de dix ans, et si je me retourne, sans doute m'a-t-il apporté malgré tout une forme d'apaisement. Plus justement, le fait d'avoir créé, à partir de la mort de ma mère et de son histoire, d'avoir fabriqué ce récit, cela m'a apaisée. Il m'importait de lui rendre hommage. Le personnage de Lucile a suscité beaucoup de commentaires, d'interrogations, d'affection, et cela sans doute m'a permis malgré tout d'aller un peu plus vite dans...

OL : dans une élaboration de ce qu'il s'était passé ?

DV : Tout à fait.

OL : Et il y a un deuxième aspect thérapeutique, je ne sais pas si c'est le mot, qui est lié en tout cas au fait d'aller mieux dans la prospective. J'ai l'impression que quand on tente de mettre au jour son ascendance, même si on échoue, on vient mettre tous les doutes sur la table, et qu'au moins pour la filiation après nous, pour nos enfants après nous, il y a peut-être un horizon dégagé.

DV : Oui, tout à fait. J'avais vraiment conscience de ça, et d'ailleurs je crois que je le dis dans le livre. Le livre a provoqué pas mal de remous familiaux, mais j'ai gardé cette conviction qu'avoir écrit ça, était bénéfique, si ce n'est nécessaire, pour mes enfants. J'en suis convaincue. Pour moi, il y a quelque chose qui a été mis à jour, qui a été élaboré - à travers mon prisme, maladroitement peut-être, de manière évidemment subjective (je l'ai toujours dit) -, qui avait le mérite de mettre à jour quelques dossiers qui me semblaient très radioactifs. Et sincèrement, je pense que pour mes enfants cela a été flagrant et pour d'autres personnes de ma famille, je pense que ça l'a été aussi. Bien sûr c'est mon point de vue, et d'autres vous diraient sans doute que le livre a fait plus de tort que de bien. J'avais le sentiment d'une sorte de malédiction qu'il fallait interrompre, comme dans les contes. Quelque chose qui se répète parce qu'il n'a pas été nommé... Au-delà de cette question de l'inceste qui est présente dans le livre, il y a surtout la question du trouble psychique : d'où ça vient, comment ça se transmet, est-ce qu'on est forcément dans la lignée ? Je pense qu'on l'est d'autant plus qu'on le tait ou qu'on en ignore les tenants et les aboutissants. Écrire le livre m'a obligée à formuler certaines choses, à parler à mes enfants. Jusque-là, je leur avais raconté les choses, à la fois sur le fait que moi-même j'avais été malade quand j'étais jeune fille, et que leur grand-mère avait été aussi malade à certaines périodes de sa vie. Mais quand ils me demandaient « Qu'est-ce qu'elle avait ? », je répondais qu'elle était très fatiguée, qu'elle avait été en maison de repos, mais je n'étais jamais rentrée dans les détails. Avant la parution du livre, j'ai dû employer d'autres mots. Les vrais mots. Avec le roman, il me semble qu'il y a quelque chose qui est déposé quelque part, à l'extérieur. Et même si, encore une fois, c'est subjectif, et que ce n'est qu'une vision de l'histoire, j'ai la faiblesse de croire que c'est mieux pour tout le monde.

OL : Et justement sur cette question de la folie, il y a un jeu de mots, un double-sens que vous soulevez dans le roman que je trouve très intéressant, c'est autour du mot fiction, fiction en tant que folie et fiction en tant que roman qu'on crée. Je me suis demandé, en essayant de m'inscrire dans cette

perspective de Dominique Viart qui dit que le récit de filiation c'est pour à la fois fixer une filiation morcelée et en même temps en recréer littérairement, je me suis demandé si finalement cette fiction du « fou », on ne peut pas bien sûr l'accepter, la prendre en héritage dans la vie, dans le sens où si le notaire disait « alors votre mère vous a livré sa folie en héritage, la-voulez-vous ? », on ne pourrait pas dire oui, est-ce que finalement la littérature ne permet pas de prendre en héritage des choses qu'on ne peut pas prendre en héritage dans le réel ?

DV : Ah c'est intéressant. Je ne me suis jamais posé la question de cette manière, mais... Oui, sans doute. Tout à fait. En tout cas... mais vous m'amenez à y réfléchir, je ne l'ai jamais pensé sous cet angle-là... Il y a quelque chose dans les fictions de ma mère, dans ses élucubrations, dans ses délires, dans ses moments de folie, dont j'ai réussi à m'approcher à travers ce récit. Ça c'est sûr. Me les approprier, je ne sais pas, je ne le crois pas, mais accepter que cela a existé, et que cela faisait partie d'elle. Pour moi cette question de la fiction est double, je vais vous expliquer pourquoi. En ce qui concerne ma mère, bien qu'étant quelqu'un d'assez silencieux comme je vous l'ai dit, elle avait une véritable aptitude au récit, qu'avaient tous ses frères et sœurs, et qui est un trait caractéristique de la famille. C'est une famille qui adorait raconter les choses, en général avec force détails, emphase...

OL : Comme dans la mythologie.

DV : Voilà, voilà. Avec une manière très habile de manier le langage, pour la plupart d'entre eux, y compris ma mère qui était quelqu'un qui s'exprimait très bien. Peu mais très bien. Quant à ses frères et sœurs, ils rivalisaient de bons mots et d'éloquence. Mes grands-parents aussi, ils aimaient manier le langage, ils aimaient raconter des histoires. N'importe quelle anecdote pouvait prendre des allures d'épopée. Il y avait toujours quelque chose à raconter. Ces récits familiaux ont bercé mon enfance. Le récit des morts, peut-être avant toute chose. La mort des trois frères de ma mère, cela a fait partie de mon enfance. Les photos trônaient sur la cheminée. Et nous, les petits-enfants, avec cette attirance que les enfants ont souvent pour le morbide, nous faisons raconter à ma pauvre grand-mère vingt-cinq fois la mort de l'un, la mort de l'autre... C'était le récit de quelque chose qui s'était passé mais qui, au fil du temps et des conteurs, supportait quelques variations. Plus tard, ma mère a construit des récits de fiction, qui s'apparentaient au délire. Lors de ses bouffées délirantes, elle allait dîner chez Kant ou Monet. Lorsqu'il m'a fallu écrire cela, dans Rien ne s'oppose à la nuit, je me suis rendu compte à quel point le trouble psychique s'ancrait dans la culture. Finalement, toutes ces références de ma mère, racontaient quelque chose d'elle, de ses centres d'intérêt, de ses passions. Je ne suis pas sûre de répondre à votre question mais tenter de l'écrire, c'était une manière d'accepter une forme de transmission, mais aussi d'en refuser une partie. Écrire sur ma mère, était peut-être une manière de prendre conscience que j'avais hérité d'un certain nombre de ses goûts, de ses centres d'intérêt, de sa fantaisie, et de l'accepter. Par exemple, c'est elle qui m'a transmis Annie Ernaux. Accepter cet héritage, être fière de cela, ne voulait pas dire tout accepter. Accepter cet héritage ne voulait pas dire hériter de la maladie. L'écriture du livre m'a peut-être permis de comprendre cela : je pouvais être la fille de ma mère sans être malade moi-même et sans transmettre, de manière inéluctable, la maladie.

J'ai par ailleurs un grand questionnement autour de la personnalité de mon père et de son empreinte. Je n'ai jamais écrit directement là-dessus. C'est un motif qui apparaît de temps en temps dans mon travail, autour de l'emprise notamment. Mon père a fabriqué beaucoup de fiction dans sa manière de raconter les choses. Aujourd'hui, je me dis parfois que je suis devenue écrivain pour fixer ma propre perception du réel (celle qui me semblait juste, par définition) contre d'autres récits, d'autres perceptions (ceux de mon père et de ma mère) qui ont pu être très envahissants et ont menacé, à un moment donné, ma propre santé mentale.

Au fond, si je devais schématiser pourquoi je suis devenue écrivain, je suis devenue écrivain pour écrire ma propre réalité. La fixer. M'y accrocher.

OL : C'est très intéressant. (*silence*) Peut-être une question un peu matérielle. Au début de *Rien ne s'oppose à la nuit*, vous expliquez que vous avez fait l'inventaire de ceux qui avaient déjà écrit des récits sur leur mère depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Et je me suis demandé quels étaient ces auteurs qui peut-être vous avaient marquée, positivement ou négativement, pour comprendre peut-être aussi quelles sont, entre les auteurs de récits filiations, les filiations littéraires qui existent.

DV : Je peux vous citer des noms mais c'était surtout le sentiment qu'il y en avait beaucoup... Depuis la nuit des temps. Il y avait Annie Ernaux, bien sûr, à laquelle j'ai tout de suite pensé. Un autre livre qui m'a beaucoup marquée et qui a été une forme de déclic, c'est *Lambeaux* de Charles Juliet, sur ses deux mères. J'en ai entendu parler par quelqu'un, alors que je tournais autour de l'idée d'écrire sur ma mère sans vouloir y céder. Alors que j'étais en plein questionnement, et qu'il me devenait impossible de contourner ce texte (qui me terrifiait), quelqu'un m'a suggéré de lire *Lambeaux*. C'est un texte magnifique, qui m'a donné une sorte d'élan, d'impulsion. J'avais lu aussi un texte de Richard Ford, un auteur américain que j'aime beaucoup, qui a écrit un très beau texte sur sa mère, d'une grande simplicité, d'une sobriété limpide, très beau. (*OL écrit le nom sur sa feuille*) Je ne sais même pas comment ça s'appelle, je crois que je l'ai là. (*DV cherche le livre dans sa bibliothèque*). Je dois pouvoir le retrouver. Ah voilà, *Ma mère*, c'est ça. D'habitude, il écrit de gros romans, là au contraire c'est vraiment un court récit, très beau.

Je savais qu'il y en avait eu des centaines de livre sur les mères (*rires*). Mais le plus important pour moi, à ce moment-là, cela a été le roman de Charles Juliet.

OL : Je l'ai dans ma pile à lire mais je ne l'ai pas commencé et je ne peux pas faire ce mémoire sans l'avoir lu.

DV : Ah non, non... C'est un texte d'une très grande beauté, vous verrez, parce que c'est à la fois sur sa mère biologique et sa mère adoptive. C'est magnifique, vraiment.

DV : D'ailleurs, dans *Rien ne s'oppose à la nuit* mais aussi dans le reste de votre œuvre, moi aussi j'ai eu le sentiment qu'il y avait deux mères à chaque fois : il y a la mère, la vraie mère, et puis il y a à la fois la voisine, il y a la grand-mère, des figures maternelles de...

DV : ... de substitution, oui.

OL : Tout à fait, et du coup c'est vrai que dans le récit de filiation maternelle je m'intéresse à la mère mais aussi de manière générale à la figure maternelle dans tout ce qu'elle peut revêtir.

DV : Oui, par exemple dans *Les Gracitutes*, il y a ce personnage de vieille dame qui, pour le personnage de jeune femme, est une mère de substitution.

OL : Oui tout à fait. Et d'ailleurs, par rapport à ça, en lisant tous vos livres, je me suis dit que les personnages de *Rien ne s'oppose à la nuit* s'étaient beaucoup construits en intertextualité, comme si au fond c'était des personnages qui n'étaient pas finis à la fin de *Rien ne s'oppose à la nuit*, mais que pour les comprendre il fallait prendre toutes les œuvres ensemble. Par exemple, le personnage de Liane qui chante cette petite ritournelle autour du soldat, Michka qui chante à nouveau cette ritournelle, dans *Les Jolis Garçons* ce souvenir de la grand-mère qui fait du ski nautique et qui est réécrit...

DV : ah oui vous avez fait tous les liens ! (*Rires*)

O : Oui, à force de tout décortiquer. Mais je me suis dit c'est marrant comme les personnages chez Delphine de Vigan sont construits au fil des livres.

DV : Oui c'est vrai, vous avez raison. En tout cas, pour un certain nombre d'entre eux, ils ont déjà fait des apparitions plus ou moins travesties dans des romans précédents. Par exemple, oui, dans *Les Jolis Garçons*, la grand-mère qui fait du ski nautique, est évidemment inspirée de la mienne. Ou dans *No et moi*, ce personnage de la mère, qui n'est pas ma mère, mais déjà une mère dépressive, murée dans sa souffrance. En effet quelqu'un qui s'amuserait à tirer un peu les fils entre les uns et les autres, peut trouver des liens. Mais l'histoire inspire ou nourrit ce qui devient une fiction. *Rien ne s'oppose à la nuit* est un texte que je mets à part dans mon travail, parce que j'ai cherché à y raconter une vérité, à m'approcher au plus près du réel. Je ne voulais pas transposer, ni inventer, je voulais être au plus près de la vérité. Je l'ai appelé « roman » parce que pour moi la fiction est inévitable. Même involontairement, nous fabriquons de la fiction. C'est celle de la mémoire qui parfois fabrique à notre insu des faux-souvenirs ou des souvenirs tronqués, et puis celle de l'écriture. Quand je mets en scène des moments de l'enfance de ma mère, par définition je n'y étais pas. Ils m'ont été racontés par d'autres, à travers la mémoire des autres. En outre, j'ai dû choisir parmi ces versions qui différaient parfois. J'ai donc créé une forme de fiction. Mais mon élan, mon intention, étaient de trouver une forme de vérité. Assez vite, je me suis rendu compte que cela ne serait pas possible, mais qu'au fond cela ne m'empêchait pas d'essayer. Dans d'autres romans, la manière dont ces figures de mon histoire, familiale notamment, ont nourri des personnages de fiction, c'est encore autre chose. C'est parfois un choix délibéré, c'est parfois inconscient. Oui, bien sûr, on écrit à partir de ce qu'on est, de ce qu'on a vécu, de ce qu'on connaît, de ce qu'on a observé. On n'écrit pas à partir de rien. Cela n'empêche pas d'inventer, d'imaginer. Je trouve que la fiction est très confortable parce qu'elle permet, à partir de quelque chose que l'on connaît, de modifier, de travestir, sans que personne vous dise « mais enfin non elle n'était pas brune, elle était blonde ». Il me semble que la fiction offre une forme de protection. La vie, la mienne, ou les vies que j'observe, offrent un matériau dans lequel je peux « piocher » pour nourrir des personnages de fiction. Parfois la référence est explicite pour moi (par exemple, si je fais allusion à une grand-mère qui fait du ski nautique dans *Les Jolis garçons*, je pense consciemment à ma grand-mère : j'ai cette image de ma grand-mère dans son maillot fluorescent à 75 ans sur son monoski !). Mais parfois les choses se font à mon insu. Il m'est arrivé souvent d'écrire sans me rendre compte exactement de ce que j'étais en train de faire, et puis une fois que le texte est terminé prendre conscience que j'ai écrit, d'une manière transposée, sur une situation connue. Par exemple, cette figure de mon père que je ne peux aborder frontalement pour différentes raisons, elle a émergé à plusieurs reprises dans mon travail sous des formes très inattendues.

OL : D'ailleurs, je trouvais ça intéressant cette figure du père dans *Les Loyautés* qui se cristallise autour du langage précisément, de la transmission, le langage c'est un peu une métonymie de la transmission, comme si finalement dans chacun de vos livres, tout se cristallisait autour de l'obsession des mots, du langage, les mots qu'on n'a pas, ou alors les mots qu'on a mais qui vont nous trahir, ceux qui risquent de revenir, et je me demandais quelle place ça avait pour vous dans l'écriture, alors autobiographique c'est pas le mot, mais dans l'écriture de soi telle qu'elle existe aujourd'hui, quelle place cette obsession autour du mot et du langage elle avait.

DV : Je dois bien admettre qu'elle est prépondérante. Est-ce que je saurais théoriser davantage mon propre travail, je n'en suis pas sûre... Clairement, dans l'écriture il y a cette idée de nommer. J'ai commencé à écrire à l'âge de 12 ans, un journal intime, avec la volonté de nommer quelque chose que je ne comprenais pas, qui me heurtait. Il y avait cette nécessité de fixer, comme je vous le disais à

l'instant, une forme de réalité. Je voulais garder une trace. Pouvoir me rappeler. Parce que la réalité était relativement mouvante pour mes deux parents, pour des raisons différentes et tout aussi incompréhensibles pour la petite fille que j'étais...

Alors oui, de fait, j'accorde une très grande importance au langage, à la nécessité de parler, à la nécessité de nommer, de dire les choses. Dans mon travail d'écriture, l'une de mes préoccupations majeures est sans doute de trouver le mot juste, désigner très précisément la sensation, l'émotion, la situation. Je ne suis pas dans une recherche de prouesse syntaxique, ou métaphorique, mais plutôt dans une recherche d'acuité, de précision. Ensuite, il y a toute cette question du silence qui est très présente : dire ou ne pas dire. Par exemple, dans *Les Loyautés*, ce qui m'intéressait c'était comment ce petit garçon se retrouve enfermé dans un dispositif de silence ... Assigné au silence, c'est-à-dire que non seulement il ne peut pas communiquer avec ses parents parce qu'ils sont chacun occupés par leur propre souffrance, mais par ailleurs on l'a littéralement assigné au silence en lui disant « tu ne diras pas ».

OL : Donc finalement le corollaire du mot c'est aussi le silence.

DV : Voilà, oui.

OL : Alors c'est marrant, j'avais noté justement une citation de Dominique Viart, celui qui a théorisé le récit de filiation. Je suis d'accord avec beaucoup de choses qu'il a dites mais alors il y a quelque chose qui m'a interpellée et je voulais en discuter avec vous. C'est dans un article qui s'appelle « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" ». Lui, il s'intéresse beaucoup au récit de filiation paternelle, la mère ça ne l'intéresse pas trop (*rires*). Donc il dit : « Certes, il y a bien sûr, dans leur large éventail, des évocations de figures maternelles (Annie Ernaux, *Une femme* ; Charles Juliet, *Lambeaux...*), mais les figures masculines sont en plus grand nombre. Et même, lorsqu'une mère est l'objet d'un livre, un autre l'a souvent précédé qui évoque d'abord le père. (...) Il semble que cette insistance soit liée au symbolisme paternel : celui-ci représente l'autorité, le savoir social, plus que la mère, plus largement vouée aux apprentissages intimes de la petite enfance. Il incarne le Discours. Du reste, il n'est guère question, dans les récits de filiation consacrés à des figures féminines, de leur « silence ». Si bien que le silence prend ici une valeur emblématique : c'est la Parole qui s'est tue, le Discours qui n'est plus en mesure d'être tenu, sanction d'un échec des valeurs et des croyances ». Alors je me suis dit en lisant cela qu'il était passé à côté.

DV : Moi j'aurais plutôt dit le contraire... Intuitivement, je n'ai aucune statistique sur le sujet, mais j'ai l'impression qu'il y a beaucoup plus de récits sur la mère que sur le père. Il y en a, j'en connais quelques-uns, bien sûr, mais intuitivement j'aurais parié sur la répartition inverse. Néanmoins, je trouve intéressante cette idée que le père incarne le discours et une forme d'autorité.

Mais cette idée que les textes sur les pères seraient plus importants, plus abondants, j'aurais eu tendance à penser le contraire. Dans la société qui est la nôtre, marquée par une certaine domination masculine, il me semble que c'est plus compliqué justement d'écrire contre ça, alors qu'une mère, je schématise un peu, mais elle vous pardonnera toujours, elle peut encaisser, la sanction est moins attendue. Mais je me trompe peut-être. De fait, moi j'ai écrit un livre sur ma mère mais je n'ai pas écrit celui sur mon père, qui est comme un livre fantôme qui hante néanmoins mon travail. Ce livre qui s'opposerait à son discours, précisément, je ne peux pas l'écrire. Il me semble, pour revenir à cette citation de Dominique Viart, qu'écrire c'est produire un effet de loupe sur quelque chose et que cela provoque toujours de la dissonance. Pour la personne qui se voit représentée ou racontée dans le texte, je crois que c'est de toute façon quelque chose de très inconfortable et qu'il faut en avoir conscience

quand on écrit sur des gens qui sont vivants. J'aurais tendance à penser qu'il y a une forme d'interdit plus fort dans le fait d'écrire le père que d'écrire la mère, voilà c'est là où je veux en venir.

OL : C'est vrai que lui [Dominique Viart], défend la figure du père taiseux, et ça m'interroge. Chez Annie Ernaux par exemple, c'est la mère qui incarne le Discours, Annie Ernaux cherche à relever son langage, ses expressions, alors que le père a quelque chose d'un peu écrasé. Au fond, j'aimerais bien comprendre la différence entre écrire sur son père et écrire sur sa mère, si ça se différencie.

DV : C'est passionnant comme question. Mais moi je peux vous dire qu'écrire sur ma mère, cela a été possible parce qu'elle était morte. Mais écrire sur ma mère a rendu encore moins possible le fait d'écrire sur mon père, tout simplement parce que j'ai pris la mesure des dégâts. Écrire sur sa famille, ça n'est pas sans conséquence. Je ne connais aucun auteur qui a écrit sur sa famille, quelle qu'elle soit, qu'il s'agisse de ses parents, de ses frères et sœurs, etc., sans en payer le prix d'une certaine manière. Pour ma part, l'ayant fait une fois, je vous avoue que je n'y retournerai pas de sitôt parce que je ne suis pas sûre de pouvoir l'assumer – d'un point de vue émotionnel, relationnel, affectif-, une nouvelle fois. Quand vous le succès avec une histoire familiale, quelle que soit votre légitimité à le faire, la nécessité qui a été la vôtre, cela revient pour certains à l'*exploiter*. Aux yeux de certains, qui peut-être ne savent pas exactement où se situe la littérature, vous *tirez profit* de quelque chose qui leur appartient autant qu'à vous. C'est très compliqué.

OL : Le temps file alors je vais peut-être vous poser des questions sur l'autre côté, le lectorat, la réception de votre livre. *Rien ne s'oppose à la nuit* c'est intimement lié avec le livre d'après, *D'après une histoire vraie* qui, ce n'est pas toute l'intrigue, mais il y a quand même une partie de l'intrigue qui s'interroge sur la réception par le public, sur cette obsession du réel, « est-ce que la femme en couverture c'était vraiment elle ? ». J'ai trouvé ça très intéressant que ça vous interroge à ce point. Je me suis demandé comment perceviez votre public, à votre avis pourquoi votre public a lu *Rien ne s'oppose à la nuit*, pourquoi l'a-t-il aimé, est-ce qu'il y a quelque chose aussi qui vous a gênée dans cette réception, dans cette obsession du réel ?

DV : Disons que ça reste assez mystérieux, franchement encore aujourd'hui pourquoi, à un moment donné, les lecteurs s'emparent d'un livre. En ce qui concerne *Rien ne s'oppose à la nuit*, je ne l'ai pas vu venir. Je me disais « c'est pas possible », c'est comme si on avait prévenu les gens quinze jours plus tôt en leur disant « attention, elle va sortir un livre qui parle de ça » et c'est une bombe. C'était très étrange. D'abord parce que j'étais persuadée au contraire que le livre serait plus confidentiel que mes précédents qui était des romans plus sociaux, en tout cas reçus comme tels. J'avais écrit jusque-là *No et moi*, *Les heures souterraines*, deux livres qui avaient rencontré un certain succès, qui m'avaient donné accès à un lectorat plus large. A l'époque, les journalistes disaient « enfin un artiste qui ne parle pas de son père, sa mère... et qui raconte quelque chose de la société et du monde ». Évidemment, cela ne m'a pas empêchée de prendre le contrepied comme je l'ai fait d'ailleurs maintes fois par la suite. Je pensais que cette histoire familiale n'intéresserait pas grand monde, rendrait le livre plus confidentiel. J'ai été très surprise par l'engouement qui est venu très, très vite. Petit à petit, ce sont les réactions de lecteurs qui m'ont permis de comprendre qu'il y avait plusieurs points d'entrée dans le roman, beaucoup plus que ce que j'avais imaginé. C'était à la fois un récit de filiation, en tout cas un hommage d'une fille à sa mère, l'histoire d'une relation mère-fille, un livre sur le trouble psychique, on en a parlé, le suicide, la famille nombreuse... Je me rendais compte que finalement les gens entraient dans le roman pour des raisons différentes, avec cette idée d'une histoire vraie. Et les lecteurs s'en emparaient, le transmettaient aussi, parce qu'à un moment donné ce

n'est plus seulement la couverture médiatique, le bouche à oreille prend le relais, et les gens disent « t'as lu ça ? faut lire ça »...

OL : L'offrent...

DV : l'offrent exactement. Et je me suis rendu compte que le livre fonctionnait un peu en miroir. Je me suis dit que le livre tend un miroir aux gens qui le lisent. C'est-à-dire que chacun y trouve quelque part son reflet.

OL : Comme le dirait Stendhal.

DV : Oui. Je n'avais pas mesuré à quel point chacun s'y retrouverait. Le livre touchait quelque chose de très émotionnel, indéniablement. Des gens pleuraient quand ils venaient me voir lors des rencontres en librairie. Il y a eu des moments où cela a pu devenir un peu plus compliqué, cette émotion que le livre suscitait. Parce que je n'avais pas beaucoup de recul moi-même. Encore aujourd'hui, cela m'arrive de voir des gens lors des dédicaces qui viennent de lire Rien ne s'oppose à la nuit, parce qu'ils m'ont découverte avec un autre roman, et qui sont très émus.

OL : (*rires*) ils accusent encore le coup.

DV : Oui ils accusent encore le coup. Maintenant cela me touche, je sais parfaitement accueillir ça, je me dis « elle ou lui, il a lu le livre récemment, il est encore sous le coup de cette lecture », ce que je comprends très bien étant moi-même quelqu'un de très émotif et pouvant être bouleversée par un roman. Mais à l'époque, le problème c'est que moi je n'étais pas du tout...

OL : prête ?

DV : Oui, c'est-à-dire que j'avais le sentiment d'avoir tout ouvert, les malles, les dossiers, les souvenirs pour écrire le livre, et de me sentir complètement mise à nue, complètement débraillée, et de ne pas avoir eu le temps de refermer tout ça. Il s'est passé très peu de temps entre le moment où j'ai fini le roman et le moment où il a été publié, je n'avais pas eu le temps de refermer le pont-levis quoi...

OL : ... La boîte de Pandore...

DV : La boîte de Pandore exactement. Beaucoup de gens qui étaient touchés eux-mêmes ou concernés par la maladie mentale venaient me voir et là, pour le coup, il y avait un effet miroir pour moi qui était vraiment très fort. En même temps, je dois dire que j'ai beaucoup appris aussi. J'ai beaucoup appris sur ma mère grâce au roman. Le roman m'a donné l'occasion d'être en lien avec des gens qui étaient malades, d'entendre de la part d'autres gens ce que ça voulait dire, ce que cela représentait, au quotidien. Moi je ne connaissais que la maladie que ma mère, et ces deux choses se confondaient... Je ne savais pas distinguer ce qui relevait de la personnalité de ma mère et ce qui relevait de la maladie. Grâce au livre, j'ai rencontré des gens qui étaient eux-mêmes malades, et je me suis impliquée ensuite dans une association dans laquelle j'anime toujours des ateliers d'écriture auprès de gens qui ont des troubles psychiques. Cela m'a permis de comprendre des choses rétrospectivement, de me dire, sur tel ou tel aspect : « eh bien, cela, en fait, ce n'est pas ma mère, c'est une caractéristique de la maladie (ou des médicaments) ».

OL : C'est très intéressant.

DV : J'ai parlé de cela avec ma sœur il n'y a pas plus tard qu'une semaine, car elle s'était dit la même chose en rencontrant des gens qui étaient malades. En fait, on ne savait pas faire la différence

entre les deux, or il y a vraiment, malgré tout, des caractéristiques si on peut dire, une souffrance commune, je ne sais pas comment appeler ça, dans le trouble psychique...

OL : ... Qui reviennent.

DV : Oui, un handicap en fait, qui vient de la maladie elle-même. Pour en revenir aux lecteurs, je recevais des démonstrations d'émotion qui étaient parfois assez comiques, par exemple en Argentine, où je suis allée un peu plus tard pour accompagner le roman. Les gens sont très démonstratifs, très tactiles, et me serraient dans leurs bras les uns après les autres pendant les séances de dédicaces. Chacun leur tour, arrivés à ma hauteur, ils me prenaient comme ça, (*elle mime l'étreinte*), un *abrazo* comme ils disent, et hop dix fois, j'étais là... (*rires*)

OL : Rendez-moi mon corps ! (*rires*)

DV : Oui ... J'ai reçu aussi beaucoup de courrier, c'est de loin le livre qui m'a valu le plus de lettres, avec *D'après une histoire vraie*, pour d'autres raisons. Les gens me racontaient leur histoire, me disaient pourquoi le livre les avaient touchés. Ce n'est pas rien, ces histoires, ces souvenirs, ces douleurs qu'on vous confie. J'ai passé beaucoup de temps à y répondre. Ne serait-ce qu'un petit mot, pour accuser réception.

Cette question du réel, de la vérité, dans les rencontres avec les lecteurs, m'était souvent posée... Est-ce que c'est vrai ? Est-ce que tout est vrai ? Je revendiquais à la fois la recherche de vérité, et la subjectivité. Je tentais d'expliquer qu'il n'y avait pas une seule vérité, mais plusieurs. Quand j'écris cette journée du 31 janvier 1981, il y a un rapport de police qui atteste que cela a bien eu lieu et donne une version factuelle des événements. Cela s'est passé. Cela a eu lieu. Ma mère a été internée, et du jour au lendemain nous sommes parties vivre chez mon père. Mais moi je vous le raconte d'après mes souvenirs, d'après la souffrance. Je vous le raconte à travers mon prisme, de mon point de vue. Ma mère, de fait, l'avait écrit d'une autre manière et ma sœur aussi.

OL : C'est plus l'authenticité derrière la vérité qui compte.

DV : Oui, oui... Il me semblait important de revendiquer la subjectivité du texte. Je ne sais plus où j'ai lu ou entendu cet exemple, qui résume parfaitement ce qu'est l'écriture autobiographique. Si je tente de décrire ma cour d'école d'enfance, je vais raconter « la cour était immense, il y avait des arbres immenses, un préau gigantesque etc. ». Mais quand j'y retourne à l'âge adulte, elle me paraît toute petite. Est-ce qu'elle est grande ou est-ce qu'elle est petite ? Quand je la raconte à travers mes yeux d'enfants, c'est une très grande cour d'école. Cela m'est arrivé d'ailleurs après *Rien ne s'oppose à la nuit*, je suis allée avec un journaliste à Yerres dans l'Essonne, la ville où j'avais vécu. L'école primaire m'a paru effectivement assez petite alors que j'avais un souvenir de quelque chose de très grand.

OL : Je trouvais que la presse aussi, en plus des lecteurs, avait un rapport très particulier à cette question du vrai.

DV : Oui, vous avez raison.

OL : Forcément, j'ai regardé plusieurs interviews et il y en a une, c'était *Thé ou Café*, qui m'a bouleversée, je l'ai trouvée violente, je n'ai même pas pu aller au bout parce que je trouvais qu'on vous mettait au pied du mur.

DV : Oui, en plus là j'étais vraiment furieuse contre moi même, à vrai dire c'étaient des larmes de colère. Je me suis tellement laissé surprendre, comme cela arrive parfois, alors que j'aurais dû anticiper. Je m'en voulais terriblement. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, j'évoque ce fameux documentaire qui avait été tourné sur ma famille. Je ne pensais pas une seule seconde que les gens allaient le rechercher, d'autant moins qu'il n'était pas facile à trouver. Ma famille avait essayé à plusieurs reprises, sans succès. Je l'avais obtenu par une documentaliste qui avait réussi à le récupérer sur le site de l'INA où il n'était pas disponible pour le public. Je n'ai pas imaginé en écrivant le roman que les gens allaient se précipiter pour retrouver l'archive. Si je l'avais su, j'aurais brouillé les pistes, sans donner le nom de l'émission, ni son année. Mais l'INA a mis le document en ligne, et il suffit de payer quelques euros pour y avoir accès. Mais le documentaire donne accès aux personnes, pas aux personnages... Il montre ma famille, donne les vrais prénoms. C'était une grave erreur de ma part. Je me suis sentie très coupable d'avoir permis cela. J'aurais dû y penser, y faire attention, j'aurais dû brouiller les pistes.

OL : Mais c'était de la déontologie de leur part aussi de ne pas faire ça.

DV : Oui sans doute, au moins de me poser la question, ou plutôt de poser la question aux principaux intéressés. En même temps ce film avait été diffusé, il était public... Le matin où j'ai enregistré *Thé ou Café*, lorsque j'ai vu qu'ils diffusaient ces images, j'ai senti le sol s'effondrer sous mes pieds ! J'étais furieuse contre moi-même ! Je me suis dit « mais pourquoi n'y ai-je pas pensé ? ». Car il aurait suffi que je dise à mon attaché de presse « attention, vous leur demandez de ne pas diffuser le documentaire de l'INA », et ils l'auraient respecté... J'ai été complètement prise de court et j'ai manqué d'anticipation.

OL : Oui, ça a dû être un moment terrible !

DV : Oh la la... À 10h du matin... Et puis la fatigue aidant... C'est-à-dire, je me suis sentie vraiment cueillie... Et maintenant l'émission elle-même est en ligne, comme une trace ineffaçable...

OL : Oui, c'est très spécial.

DV : Mais là où vous avez tout à fait raison c'est que la presse cherche l'autobiographie partout et dans tout. Combien de fois on m'a demandé si j'avais vécu dans la rue après *No et moi*. Même pour *Les Loyautés*, les questions tournaient souvent autour de cela. Ce questionnement a été à l'origine de *D'après une histoire vraie*. Parce que je me disais : est-ce qu'une histoire n'est intéressante que parce qu'elle est vraie ? Puisque beaucoup de lecteurs me demandaient « est-ce que c'est vrai, est-ce que tout est vrai », et je finissais par leur demander « est-ce que cela vous intéresserait moins si ce n'était pas vrai ? ». Et sans doute que oui, ça les intéresserait moins.

OL : Et en même temps vous avez écrit « Roman », vous avez préféré ce sous-titre à « Récit » comme beaucoup le font.

DV : On m'a beaucoup interrogée sur ce point. J'ai souvent expliqué qu'il ne s'agissait pas de la vérité, mais de *ma* vérité. Et d'une recherche avant tout.

OL : Oui, « recherche » c'est le mot qui compte. Alors c'est vrai que moi dans mon mémoire je consacre toute une partie à ça, au pourquoi les lecteurs vont vers ces récits là aujourd'hui, et cette question du vrai reste un mystère, pourquoi cette obsession du vrai. J'essaye de creuser, je sais pas si j'arriverai à quelque chose de concluant...

DV : (*rires*) Ce n'est pas évident ! Nous avons tous une attirance pour le fait divers, c'est humain... Peut-être que cela rend les choses plus proches de se dire qu'elles sont vraies. En même temps, il m'a semblé - quand je réfléchissais à ça à l'époque où j'écrivais *D'après une histoire vraie* -, qu'il y avait une perte de confiance des lecteurs dans leur propre capacité à s'émouvoir pour de la fiction. Comme si finalement le développement des séries prenait en charge, assouvissait ce besoin de fiction qui est le nôtre et obligeait la littérature à jouer un autre rôle. Comme si la littérature ne parvenait plus à rivaliser avec cela, et qu'il ne lui restait plus qu'à être vraie. J'ai beaucoup joué avec ces questions dans *D'après une histoire vraie*, qui est une sorte de méta-roman, et c'est l'une des hypothèses qui le sous-tend... Ce roman est une sorte de jeu avec les lecteurs. Qui n'ont pas manqué de me demander « mais alors est-ce que c'est vrai, est-ce que L. existe ? ». C'était assez drôle parce qu'ils savaient très bien que je n'allais pas répondre, puisque le roman tout entier reposait sur la question suivante : faut-il que cela soit vrai pour vous intéresser ? Certains lecteurs voulaient absolument que ce soit vrai, ne pouvaient pas imaginer une autre hypothèse.

OL : Vous aviez rompu le pacte quoi.

DV : Tout à fait. Je me souviens d'une rencontre en librairie lors de laquelle j'avais donné pas mal d'indices qui révélaient que tout ce qui se passait dans « d'après une histoire vraie » était, en grande partie, inventé. Lorsqu'arrive le moment des dédicaces, une femme me demande très sérieusement si ma jambe va mieux (car la narratrice du roman se casse la jambe en tombant dans l'escalier). J'ai eu un instant d'hésitation : lui dire que je ne m'étais jamais cassé la jambe ou la laisse croire qu'elle avait envie de croire ? Une autre fois, à Toulouse, j'explique de nouveau toute cette réflexion qui sous-tend le roman, l'envie de prendre le contrepied, de jouer avec les codes de l'autofiction pour les désamorcer, d'amener le lecteur à s'interroger sur son appétit pour les histoires vraies etc... A la fin de la rencontre, une femme prend la parole et me dit « je suis typiquement le genre de lecteurs que vous décrivez, ou que L. incarne, c'est-à-dire que la fiction ne m'intéresse pas. Moi j'aime les histoires vraies, les biographies, les témoignages, etc. Donc quand je vais à la librairie, je demande au libraire un récit de vie, une histoire inspirée de faits réels. Votre livre, je l'ai acheté sans poser de question, parce que c'était marqué dessus « *D'après une histoire vraie* ». Elle poursuit son récit : « j'ai commencé le livre, c'était prenant, et puis au bout d'un moment, je me suis dit « oh non là c'est pas possible », et puis « non là, elle exagère ». » Et puis, peu à peu, j'ai compris votre stratagème. Et quand j'ai refermé le livre, je me suis dit : » elle m'a réconciliée avec la fiction ». C'était magnifique, non ? Elle ne pouvait pas me faire plus plaisir. C'est exactement ce que j'espérais : que le lecteur commence le livre en étant persuadé qu'il s'agissait d'une autofiction, ou d'un récit autobiographique, et qu'il se rende peu à peu compte que le pacte était rompu. Mais tous les lecteurs n'ont pas fait ce chemin. Certains sont restés persuadés... que tout était vrai.

OL : (*rires*) Ils ont refermé le livre.

DV : Je trouve qu'il y a un plaisir particulier à se prendre de passion pour des personnages de fiction. Je ressens ça dans les séries par exemple, pour moi il y a un supplément de plaisir dans le fait de m'attacher à des personnages dont je sais pertinemment qu'ils n'existent pas. Il y a le plaisir de cet attachement, mais aussi celui de se dire « et en plus, ils n'existent pas ».

OL : Ils vous appartiennent totalement.

DV : Oui. Peut-être.

OL : C'est le processus inverse.

DV : C'est peut-être aussi parce que je suis romancière et que j'admire le fait que des scénaristes ont réussi à fabriquer ces personnages de telle sorte que j'ai très envie qu'ils existent.

Pour en revenir aux causes, il me semble qu'il y a une sorte de mouvement de balancier. Il y a eu à la télévision tout une période où les plateaux étaient envahis de témoins de toute sorte, venus témoigner de leurs pathologies ou de leurs drames familiaux. Dans les années 80, époque qui a d'ailleurs plus ou moins correspondu avec l'essor de l'autofiction. Le spectateur était en demande de voir des *vrais gens*, comme d'ailleurs avec la télé-réalité. Peut-être qu'on en revient un petit peu, j'ai l'impression que la fiction retrouve peu à peu sa place.

OL : Et l'hypothèse que j'ai commencé à construire par rapport à cet appétit pour le vrai, c'était peut-être qu'on était dans une société qui était marquée par une inquiétude de la mémoire qui était tellement forte et angoissante identitairement parlant, que le fait de s'accrocher au vrai c'était la seule porte.

DV : Oui, sans doute c'est vrai. Il y a probablement aussi quelque chose dans cette fragmentation de notre société où chacun est un peu campé sur sa petite communauté, ses convictions, etc.

OL : Et dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, je me suis dit qu'il y avait tout un travail qui consiste d'abord à faire une enquête, à retomber sur des traces, des archives, de la photographie, et que finalement il fallait dépasser cette trace parce qu'elle n'est pas suffisante, qu'elle ne permet pas d'accéder à ce qu'on a pu ressentir, à la vérité, si ça existe, avec un grand V. Je me disais qu'il y avait peut-être là un point commun entre l'auteur et le lecteur, dans le sens où le lecteur aussi vit dans une société où il est bercé d'images et qu'à un moment il ne peut plus se raccrocher au réel alors même qu'on le gorge de réel.

DV : Oui, de réel un peu trafiqué malgré tout, sur lequel il peut avoir des soupçons, d'un réel raconté comme une histoire parce qu'on est quand même à l'ère du *storytelling*. La politique, le marketing, la publicité, ont adopté les codes du *storytelling*. Bombardé par toutes ces histoires et toutes ces images qu'il peut plus ou moins remettre en question, le lecteur est peut-être dans une quête de vérité. Oui c'est vrai que ça peut tout à fait jouer.

On voit bien aujourd'hui à quel point on peut trafiquer le réel, en tout cas faire passer pour de la réalité des images, des sons, des souvenirs, qui sont fabriqués. Qui plus est aujourd'hui, avec les outils numériques. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles le lecteur a besoin de *vrai*... C'est drôle, parce qu'il me semble que cohabitent à la fois un besoin de réel - on voit bien la multiplication des documentaires, sur les plateformes, ça marche très bien, j'ai l'impression que le documentaire vit une espèce de renaissance, ou l'attrait croissant pour les podcasts, par exemple, notamment des récits de soi, ou une forme de journalisme très subjectif, le podcast a révolutionné complètement les codes. Donc d'un côté cet attrait réaffirmé pour le réel, et, d'autre part, un besoin de fiction qui subsiste, qui fait de nous des êtres humains. Il me semble que les deux au fond cohabitent dans notre époque. Je suis assez sidérée par cet appétit pour les séries, ce besoin de fiction qu'elles assouviennent, quand les gens qui passent des heures à regarder cinq, six, dix saisons sur des histoires de Vikings.

OL : Je plaide coupable (*rires*).

DV : Mes enfants aussi adorent, *Game of Thrones* et *Vikings*. Parfois ils ont des échanges à propos des personnages, auxquels je ne comprends rien, mais je vois bien le genre d'intrigues quasi mythologiques dont il s'agit. J'aime beaucoup les séries mais j'ai vu ni l'une ni l'autre, et j'ai

l'impression qu'ils me parlent d'un monde parallèle. J'aime les entendre parler de personnages sont qui sont si loin de leur vie, de leur époque, avec cet enthousiasme, avec cet appétit. C'est étonnant, comme si ces deux courants très forts parvenaient à cohabiter ou peut-être se contrebalancent l'un et l'autre d'ailleurs.

OL : Et votre œuvre quelque part elle est toujours dans cet entre-deux aussi.

DV : Oui c'est vrai. Parce que toutes ces questions m'intéressent depuis longtemps. Le rapport entre le réel et la fiction. C'est un thème qui traverse mon travail. Ce n'était pas forcément si conscient au départ, mais c'est revenu sous différentes formes. Récemment, avec *Les Enfants sont rois*, par exemple, je reviens à cela : comment on fabrique de la réalité, qu'est-ce qui est réel, qu'est-ce qui ne l'est pas... Probablement pour les raisons que j'ai évoquées au début de cet entretien, c'est une question qui est au centre et j'ai souvent joué à la frontière des deux, depuis le début.

OL : Je crois que j'ai fait le tour de mes questions. Merci beaucoup.

REMERCIEMENTS **6**

INTRODUCTION **7**

Construction de la problématique **11**

L'ambiguïté identitaire autobiographie-biographie 11

L'autofiction, une littérature du soupçon 12

Une transmission rompue 13

Une identité en question 15

Une autohospitalité aliénée 16

Proximité et opposition à la psychanalyse 17

Hypothèses **20**

Une réinvention de soi fragmentaire 20

Une filiation maternelle problématique 21

L'autre comme vecteur d'un soi disloqué 22

Une thérapeutique réinventée 24

Méthodologie **24**

Étude d'un corpus représentatif de récits de filiation maternelle 25

Étude monographique de l'œuvre de Delphine de Vigan 26

Entretien avec Delphine de Vigan 28

Étude de la réception de *Rien ne s'oppose à la nuit* 28

PREMIÈRE PARTIE. ATTEINDRE LE RÉEL **31**

I. Les outils contradictoires du vrai **31**

A. L'enquête **31**

1. L'écrivain procédurier 31

2. L'écrivain archéologue 32

3. L'écrivain anthropologue 35

4. Une narration au-dessous de la littérature 36

B. La fiction **38**

1. Une fiction involontaire 38

2. La fiction par la narration omnisciente 39

II. Le deuil du réalisme littéraire **40**

A. Un deuil ancien : Maupassant, Bourdieu et Lacan **41**

1. Guy de Maupassant : le réalisme est un illusionnisme 41

2. Jacques Lacan : le réel est inaccessible par essence	42
3. Pierre Bourdieu : l'autobiographie et « le postulat du sens de l'existence racontée »	43
B. Un deuil créateur : une écriture métatextuelle hybride	44
1. L'hybridité du récit de filiation comme réponse à l'ère du soupçon	44
2. La métatextualité comme expression du doute	46
3. L'achèvement du deuil dans la redéfinition du projet littéraire	50
III. Fixer le réel vacillant	52
A. Une lecture d'identification à l'ère du soupçon	52
1. Une lecture d'évasion universelle	52
2. La couverture référentielle en noir et blanc	55
3. Le besoin d'une identification référentielle	57
B. Fixer le réel de l'intimité dans l'extimité	59
1. Rendre compte d'une époque révolue	59
2. Construire et déconstruire la mythologie familiale	62
C. « Approcher » la femme mystérieuse	69
1. Extraire la mère de la mythologie familiale et maternelle	69
2. Approcher plutôt que saisir	71
3. Déchiffrer le réel maternel distordu par la folie	72
<u>DEUXIÈME PARTIE. UNE FONCTION THÉRAPEUTIQUE</u>	75
I. Les obstacles à l'écriture thérapeutique	75
A. L'impuissance de l'écriture	75
B. Un récit qui abîme les relations familiales	77
C. Une lecture-écriture éprouvante	79
1. Une écriture physiquement douloureuse	79
2. Une lecture qui ne « laisse pas indemne »	81
3. Résistance à l'écriture et résistance psychanalytique	83
II. Faire le deuil de sa mère par la littérature	84
A. Faire le deuil du premier objet d'amour	85
1. La transmutation scripturale pour l'auteur	85
2. L'assimilation de la mort d'une mère universelle pour le lecteur	86
B. Dire la sidération de la scène thanatique	88
1. Rejouer textuellement la découverte du cadavre	88
2. Assimiler l'étrangeté du <i>corps-chose</i>	89
C. Donner un tombeau et un berceau littéraire	91

1. La parturition inversée	91
2. La naissance d'une mère réinventée et l'admiration retrouvée	92
3. La mise au tombeau du « corps glorieux »	94
III. Délivrer une transmission maternelle en souffrance	95
A. Cosmogonie de la souffrance : du trou noir à la lumière	95
1. Le <i>big bang</i> d'un monde en souffrance	95
2. L'appel du « trou noir »	97
3. Pierre Soulages ou la lumière dans le noir	98
B. Déconstruire la culpabilité	99
1. La pénitence scripturale	99
2. L'écriture didactique contre la culpabilité	101
C. Enrayer la fabrique des « enfances abîmées »	102
1. Démythifier la malédiction	102
2. Avertir la descendance et le lecteur	103
D. Une reconstruction identitaire par le détour maternel	105
TROISIÈME PARTIE. DE LA RUPTURE À LA TRANSMISSION	109
I. Préserver le <i>logos</i>	109
A. Les mots, réceptacles métonymiques de la filiation	109
1. L'étrangeté du vocabulaire maternel	109
2. La résurgence d'un lexique familial refoulé	110
B. La crainte de manquer de mots : entre lexicographie et aphasie	112
1. Acquérir du vocabulaire pour assurer son existence	112
2. Préserver le vocabulaire de l'oubli	113
C. La crainte du mutisme maternel	115
1. La mère mutique et le silence de l'inceste	115
2. L'intertextualité avec <i>Jours sans faim</i> : le mutisme mortifère	116
3. L'intertextualité avec <i>No et moi</i> : la parole retrouvée	118
II. Dire la rupture de filiation	119
A. Pointer la rupture historique de la Seconde Guerre mondiale	119
1. La honte du survivant	120
2. La honte du collaborationnisme	121
3. De l'incommunicabilité de la guerre...	122
4. ... à l'incommunicabilité maternelle	124
5. Les dents, symbole du pourrissement de la transmission	125

B. Fixer l'éloignement corporel transféminin	127
1. De l'étrangeté du corps maternel à sa distanciation	127
2. L'indistinction des distances physique et discursive	128
3. La filiation par les troubles du comportement alimentaire	129
4. Le sexe féminin au cœur du rapprochement corporel	130
C. Écrire sur un mode abortif	132
1. Donner à voir les textes mort-nés	132
2. L'absence de linéarité	132
3. La fragmentation en « lambeaux »	133
III. Construire une filiation littéraire	135
A. Accepter les héritages impossibles dans la littérature	135
1. Inscrire les défaillances de la mère dans une condition féminine aliénée	135
2. Assimiler la folie textuellement	137
B. Donner vie à la parole maternelle	139
1. Imiter le langage maternel brut et brutal	139
2. Aboutir le désir d'écriture maternel	140
3. Venger la « lettre morte »	142
C. De filiations biologiques en filiations littéraires	144
1. Une lecture-écriture	144
2. L'intertextualité beckettienne : réincarner le doute	145
3. Le legs maternel : de Baudelaire à Ernaux	146
4. Une sororité littéraire	147
<u>CONCLUSION</u>	149
<u>ABRÉVIATIONS DES ÉDITIONS UTILISÉES</u>	151
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	152
<u>ANNEXES</u>	158

Résumé

Depuis les années quatre-vingts, le récit de filiation maternelle fait l'objet d'un engouement éditorial qui reflète les préoccupations du sujet contemporain. Chez Delphine de Vigan, Annie Ernaux ou encore Charles Juliet, cette écriture de soi par le détour interroge les origines de la mère morte mais conduit aussi son auteur à questionner la vacance et la fragmentation de sa propre identité. En fixant textuellement ces filiations biologiques problématiques, auteur et lecteur font le deuil de la mère mais aussi de la possibilité de déchiffrer le réel. Le récit de filiation maternelle substitue à ce désir une nouvelle transmission littéraire qui accueille le soupçon et éclaire les héritages aveugles.

Mots clés

Récit de filiation • Mère • Deuil • Thérapie • Delphine de Vigan

Abstract

Since the eighties, publishing houses release a lot of memoirs about one's mother and this enthusiasm reflects contemporaneous mankind's concerns. In Delphine de Vigan, Annie Ernaux or Charles Juliet's novels, this autobiographical literature straying onto the dead mother questions her origins but also encourages the author to deal with the emptiness and fragmentation of his own identity. By fixing these problematical filiations in literature, author and reader mourn over their mother but also grieve the possibility of catching reality. The filiation narrative about one's mother replaces this desire by a new literary transmission welcoming suspicion and enlightening the blind legacies.

Key words

Filiation narrative • Mother • Mourning • Therapy • Delphine de Vigan