

LA GRANDE FILLE

Michèle RAMOND
Université Paris 8

Palabras clave: filiación, sujeto femenino, literatura española, siglo XX, crítica social

Resumen: La "chica grande" es la forma mítica que reviste el inconsciente rebelde del sujeto femenino en los relatos, cuentos y novelas escritos por las mujeres en España, pero la encontramos igualmente en las literaturas francesa e inglesa y no descartamos su importancia en otras literaturas producidas por las mujeres. Cargada de intención o de proyecto político esta figura concierne e incluso representa la literalidad profunda de los textos. Más allá de la historia narrada, y cualquiera que sean la edad y la condición de la protagonista o de la protagonista narradora donde ella se manifiesta, la chica grande se mantiene firme como la figura de proa de la filiación en femenino y propone una visión a la vez crítica y renovada de la sociedad. Nos hemos centrado aquí en la literatura del siglo XX, preferentemente en España, sin descartar otras literaturas ni los albores del siglo XXI.

Mots-clés : filiation, sujet féminin, littérature espagnole, XX^e siècle, critique sociale

Résumé : La "grande fille" est la forme mythique qu'adopte l'inconscient rebelle du sujet féminin dans les récits, nouvelles et romans écrits par les femmes en Espagne, mais nous la rencontrons aussi dans les littératures française et anglaise et nous avons de bonnes raisons de penser qu'elle occupe une place importante

dans d'autres littératures produites par les femmes. Chargée d'une intention ou d'un projet politique cette figure concerne et on peut même dire qu'elle représente la littéralité profonde des textes. Au-delà de l'histoire narrée et quels que soient l'âge et la condition de l'héroïne ou de l'héroïne narratrice où elle se manifeste, la grande fille se maintient comme la figure de proue de la filiation au féminin et elle propose une vision à la fois critique et novatrice de la société. Nous avons privilégié ici la littérature du XX^e siècle en Espagne, tout en convoquant d'autres littératures et même le début du XXI^e siècle.

Keywords: filiation, feminine subject, spanish literature, twentieth century, critic of society

Abstract: The "big girl" is the mythical figure under which the rebelled unconscious of a feminine character appears in the narratives, stories or novels written by women in Spain ; but one comes also across her in French and English literatures, and one is entitled to assume that it plays an important part in other texts produced by women writing with a purpose or by those who have a political commitment. This figure has to do with, or shall we say, represents the deep literality of their writings. Beyond the narrated story, and whatever the age and status of the heroine or narrating heroine, the big girl keeps an unflagging stand as the figure-head of the feminine filiation, and tenders an image at once critical and innovating of society. This study has laid the stress on the Spanish Literature of the twentieth century, while alluding to other literary bodies, even to works belonging to the early twenty-first century.

À Annie Bussi re, la plus exquise.

La « grande fille » est l'intelligence supérieure des textes des femmes. Le grand fils a peut-être un rôle comparable dans les œuvres écrites par les hommes, mais c'est là une question symétrique de la première que nous n'avons pas la possibilité ici d'aborder de front ; le grand fils, le fils prodigue, le meilleur fils de son père, ou le fils  pris de sa mère sont des figures qui posent d'autres problèmes, il y a là aussi matière pour plusieurs livres, Émilie Lanez a brillamment

entamé cette réflexion à propos non des figures filiales qui hantent les textes littéraires mais de celles qui hantent les hommes (et aussi les femmes) politiques dans un livre récent¹. Il est assez frappant, par contre, de voir à quel point la grande fille, dans les œuvres écrites par les femmes, en particulier dans leurs textes narratifs, les seuls que j'évoquerai, réunit, avec une intention secrète toujours de nature politique, les matériaux psychiques les plus évidents comme les plus enfouis des romans, des récits et des nouvelles.

La « grande fille » est un concept flou, irritant et merveilleux, il ne peut être remplacé par aucun autre et souffre difficilement une définition. La grande fille n'est pas la petite fille qui a grandi, si elle n'était que *cela* ou que *celle-là* (*celllà*)² elle subirait les métamorphoses puis les affres du temps, elle se débarrasserait progressivement de ce statut en devenant la femme, la femme mariée ou la vieille fille, et finalement la vieille femme. Or il n'en est rien, ce qui complique les choses car la grande fille n'est pas une étape dans la vie d'une femme, elle est bien plutôt une figure mythique implicite dotée d'une considérable signification inconsciente, la grande fille n'est pas un âge de la vie, elle est l'état littéraire symbolique, sans aucune date limite de validité, des héroïnes ou des héroïnes narratrices que j'ai rencontrées dans les textes écrits par les femmes, elle est comme la signature intérieure de leurs fictions. En disant cela je mesure toute l'imprudence de mon propos qui pourrait se situer dans une dynamique binaire que par ailleurs je redoute et que je tente toujours de neutraliser. Délicate et controversée est la question de la littérature féminine comme celle du genre en littérature. Disons pour

¹ Émilie Lanez, *Même les politiques ont un père*, Stock, 2015.

² Hommage indirect ou biaisé à un concept de Jeanne Hyvrard (*Essai sur la négation de la mère*, L'Harmattan, 2011).

simpliciter que dans cette réflexion où j'accorde toute mon attention aux fictions produites par les femmes, la figure dominante, temporellement fluctuante et donc étrange de la grande fille qui s'impose de texte en texte me paraît entretenir un rapport très étroit avec le roman familial des femmes. Mais il serait utile et même urgent de se demander si Eugénie Grandet, ou si Emma Bovary, est une grande fille, je veux dire si l'une ou l'autre de ces héroïnes qui ont hanté deux hommes de lettre parmi les plus grands, Balzac et Flaubert, partage ou non les caractéristiques de cette figure ou de cette fonction observée avec une telle constance dans les textes écrits par les femmes. Vaste question dont il faudrait débattre posément, textes à l'appui. Car c'est bien dans les détails de la littéralité que se logent ces petites différentielles qui font le bonheur des littératures, leur force, leur séduction, qui s'organisent en constellations originales et reconnaissables, aucune œuvre n'étant neutre c'est-à-dire non marquée par les conditions dans lesquelles elle a été produite, la condition sexuelle ou psychosexuelle du sujet producteur n'étant pas la moindre des composantes implicites de ses textes.

La grande fille que j'ai repérée avec une surprenante insistance comme figure fondatrice dérangement dans les fictions écrites par les femmes n'est pas assignée à un âge de la vie : elle est une petite fille (c'est Baba dans *Bella y oscura* de Rosa Montero, 1993), ou une vieille fille (c'est Lily Briscoe dans *La promenade au phare* de Virginia Woolf, 1927), ou une adolescente (c'est Maud Grant dans *Impudents* de Marguerite Duras, 1943), ou une femme mariée, mère d'un bébé (c'est l'héroïne narratrice du *Papier peint jaune* de Charlotte Perkins Gilman, 1890), ou même une vieille femme (c'est Virginia dans *La fiebre amarilla* de Luisa Castro, 1994), ou encore une femme très mûre (c'est Dalmacia dans « La viajera perdida » de Noemí Ulla, 1974). Elle semble avoir trouvé un ingénieux arrangement avec toutes ces positions possibles car, quel que soit son âge,

elle est le sujet de remémorations ou de visions prédictives et elle constitue au fil de l'écriture des réseaux de souvenirs et de fantasmes dont elle semble se trouver bien comme s'ils lui apportaient à la fois consistance et salut. Ceci est tellement vrai que les événements dont la grande fille est captive dans son présent fictionnel et dans le déroulement de ses pensées prolongent et confirment tous les jeux avec une temporalité sans âge. Le réel fictionnel donne l'impression d'une réalité improbable faite du retour de souvenirs et d'histoires enfouis, et imprégnée de romans familiaux angoissants et lancinants qui ne seront jamais totalement élucidés. C'est ainsi que la grande fille est avec constance une orpheline, soit des deux parents, soit d'un seul, et que cette perte explique son malaise au moment où l'histoire s'empare d'elle. Ce malaise généalogique, dont les traits spécifiques varient énormément d'une œuvre à l'autre, est une propriété sur laquelle il nous faudra revenir et dont le texte est le symptôme. L'histoire qu'il nous raconte, en effet, reproduit les impressions de ce matériau englouti, en révèle les émotions, mais cette tâche n'étant jamais achevée l'œuvre pourra éternellement se poursuivre et rendre compte, toujours de façon nouvelle, de ce deuil, de ce malaise ou de ce trouble dans la filiation.

Adriana (*El Sur* de Adelaida García Morales, 1985) est une femme sans âge précis qui rédige le texte mélancolique, triste, accusateur souvent, d'une lettre au père mort dans la maison de l'enfance abandonnée depuis un temps immémorial, uniquement retrouvée en cette nuit de veille et d'écriture pour solde de tout compte avec la parenté. C'est dans cette maison que le père, passionnément aimé par Adriana enfant jusqu'au moment de leur rupture, s'était suicidé, épisode tragique qui marque de sa trace de feu cette grande fille sans âge avoué, mais sous le signe du père mort et énigmatique et de la mère lointaine et absente, depuis l'adolescence. Hantée par le souvenir de Mrs. Ramsay, épouse défunte de Mr. Ramsay et

inoubliable mère au charme tranquille et songeur, Lily Briscoe son invitée a une vision picturale au moment où s'achève *La promenade au phare*, point d'orgue d'un récit dont le tableau que peint cette grande vieille fille sans parenté et parfois suspecte d'ingratitude pourrait être la métaphore. Une tristesse d'orpheline (elle a perdu sa mère, son père la délaisse pour refaire sa vie et pour combattre dans l'armée républicaine pendant la guerre civile espagnole de 1936-39) pousse Matia au premier plan d'un récit qui, au moment de se clore, fait d'elle la complice d'une trahison. Ce roman de Ana María Matute, *Primera memoria* (1959), s'achève en effet sur l'inculpation mensongère de Manuel, un adolescent que Matia aime mais qu'elle ne se résout pas à innocenter en dénonçant la félonie dont il est victime. Cette trahison que Matia n'a pas su éviter l'enrobe dans sa tristesse de grande fille orpheline qui reste sa marque pour toujours, et qui donne à l'écriture sa mélodie incantatoire et douloureuse.

Cette tristesse, qui selon son aveu même est l'héritage maternel de Matia, fait écho à une autre tristesse qui ouvre, du côté des femmes aussi, mais en France, la seconde moitié du XX^e siècle. L'été 1954 couronnait en effet une jeune auteure, Françoise Sagan, et avec elle l'héroïne, Cécile, de son premier roman, *Bonjour tristesse*. Cécile, dans le contexte littéraire que nous avons décrit, ne nous étonne pas, elle est orpheline de mère, et la trahison qu'elle a ourdie tout au long du roman lui permet de conserver à la fois ce statut et une complicité amoureuse avec son père à qui elle tient plus qu'à tout. De part et d'autre des Pyrénées, deux héroïnes désaxées par un certain trouble généalogique se répondent, 1954 et 1959, Cécile et Matia. Ce n'est pas avec le père que Matia conserve, grâce à sa trahison, une complicité amoureuse, le père l'ayant abandonnée aux soins de l'aïeule maternelle, c'est avec Borja, le félon, son cousin germain « utérin ». La narration en première personne, dans l'un et l'autre roman, accompagne ce trouble partagé comme si elle en

était l'expression naturelle, fictivement autobiographique. Mais il ne s'agit pas, bien entendu, de faire de la psychologie pour le compte de nos personnages romanesques, nous prendrons donc les choses (les faits textuels) à rebours.

Au-delà de l'hypothèse que l'absence de la mère fait de la fille une désaxée on considèrera que ces récits sont travaillés par un projet politique latent qui serait l'intelligence inconsciente des textes. La littérature ici fait de la philosophie à son insu : à l'abri d'une intrigue principale qui recouvre le sens politique secret des textes, elle transforme en conflit familial de surface une pensée perturbatrice inconsciente. Les textes littéraires des femmes sont politiques probablement sans le savoir, en tout cas sans se l'être proposé. Une intention politique inconsciente les structure et même les déclenche, elle est leur tacite embrayeur. Ces héroïnes, toutes d'une façon ou d'une autre sans mère (la mère d'Adriana est la mal aimée, la négligée ou l'exclue de la lettre), sont des héroïnes dérangeantes. Contrairement à ce que l'on attend généralement d'une femme, elles ne sont pas miséricordieuses, elles sont très autonomes, rebelles, ingrates parfois, elles ne sont pas vraiment sociables et elles mettent l'ordre familial en péril. Cécile accapare le père qui n'est plus dans son rôle traditionnel. Matia conquiert le cousin utérin tout en le jugeant sans complaisance et elle tient tête à l'aïeule. Lily Briscoe semble s'attendre à une demande en mariage de Mr. Ramsay devenu veuf tandis que, depuis le jardin où elle peint et où elle évoque avec une nostalgie ambiguë le souvenir de cette mère idéale qu'était Mrs. Ramsay, elle regarde la baie puis le phare où Mr. Ramsay vient d'aborder. Leur autonomie par rapport à l'ordre social patriarcal familial n'empêche pas la tristesse des grandes filles, au contraire, la tristesse les accompagne comme une musique, tristesse que la grande fille reçoit en héritage de la branche maternelle (Matia), tristesse qui lui vient de l'été où Anne, la compagne du père, se

suicida par sa faute (Cécile), tristesse artistique de Lily, persuadée que son tableau où elle essaie de saisir le fantôme de Mrs Ramsay sera dénigré ou détruit. Tristesse qui accompagne une mission expiatoire que l'écriture accomplit à son insu, peut-être contre son gré, mais dont le texte porte la marque émotionnelle. C'est la tristesse d'avoir perdu, négligé, oublié ou trahi la mère, à l'origine d'un récit qu'une pensée inconsciente impossible à formuler en dehors de la métaphore narrative, une pensée plus opaque et plus forte que les scrupules ou les remords de l'existence, anime, inspire et gouverne.

Peut-être fallait-il retirer la mère du montage narratif, soulager les filles du regard maternel pour qu'une révolte contre l'ordre établi, une contestation impossible à formuler autrement accède à la fabrique du texte et, par ce biais, à la compréhension?

Ces scrupules rencontrent opportunément les débats actuels sur l'utérus artificiel et l'ectogénèse. N'assiste-t-on pas en effet, dans la science-fiction ou dans le projet biotechnologique d'enfants produits en dehors du corps des femmes, à un processus de mise à l'écart de la mère ? Est-ce là le vœu politique des textes produits par les femmes ? Les fictions que nous évoquons, il est vrai, semblent éloigner la mère de toute possibilité d'un devenir politique. La grande fille par qui arrive le trouble dans l'ordre familial et social établi, cette grande fille qui est au centre du récit et de l'acte créateur semble obligée, pour s'affirmer comme sujet, de mettre douloureusement à l'écart la figure vitale et protectrice. Mais on constate que le corps de la mère n'est pas pour autant évincé. Si la présence de la mère, la mère comme figure du récit, est repoussée par le mouvement politique de l'écriture, comme si la mère pouvait entraver celui-ci ou gêner le talent contestataire des textes, le corps de la mère, lui, inlassablement fait retour. Le corps de la mère est un corps revenant, il revient dans les pauses et les frémissements des coups de pinceau sur la toile de Lily, dans toutes les incertitudes du rythme et des

sentiments et même dans celles du désir. Le corps de la mère, c'est ce que Matia appelle « cette grande tristesse », ce que Cécile accueille à l'aube dans son lit, les yeux fermés, et qu'elle nomme « bonjour tristesse », ce que Lily peint sans y croire, persuadée (comme les hommes le disent) que les femmes sont incapables de peindre et d'écrire. Cette constante tristesse répond à une vieille question bien simple, une question qui nous hante à mesure que les années passent : « quel est le sens de la vie ? ». Et qui d'autre que la mère peut et sait poser cette simple et vieille question ? Qui d'autre que la mère sait nommer et soigner cette inquiétude ?

Le corps absent des mères suinte par tous les pores des textes, il se convertit dans la tristesse de ces filles livresques qui gagnent leur statut de grandes filles au cours de cette transsubstantiation.

Je pense à d'autres grandes filles sans mère, piliers de textes, à leur façon aussi, fondateurs. Je pense à Baba, la petite fille sans mère qui sort d'un orphelinat et qui après un voyage en train arrive dans le quartier périphérique d'une métropole fictive, qui pourrait être Barcelone, où elle va vivre avec sa grand-mère paternelle et la famille du père, l'absent du roman, le désiré dont elle causera pourtant involontairement la mort à la fin du récit (*Bella y oscura* de Rosa Montero). Je pense à Natalia (*Entre visillos* de Carmen Martín Gaité) qui n'a jamais connu sa mère, morte en la mettant au monde. Natalia, l'orpheline de mère, finira sa croissance en secouant le joug paternel, propulsée vers un avenir émancipé des contraintes sociales de l'Espagne franquiste, grâce à l'influence d'un hôte de passage, le professeur d'allemand Pablo Klein. Je pense à Dalmacia (« La viajera perdida » de Noemí Ulla) qui perd sa mère à l'âge de dix ans, qui voue un culte absolu à son père durant toute sa vie, et même après la mort de celui-ci, mais qui enracine pourtant dans cette dévotion amoureuse sa non-conformité radicale, un strabisme croissant qui finit par provoquer sa métamorphose libératrice et qui transforme la

vieille fille en grande fille. Dalmacia en effet se concentre toute, au cours du récit, dans son œil droit divergent, sa vision ne lui appartient plus mais devient celle de son œil droit, et elle-même s'exorbite, se déshabite dans ce récit qui est comme son assumption. Le tableau clinique de Dalmacia pourrait faire penser à celui d'une hystérique, mais que révèle textuellement ce symptôme pathologique ? À vrai dire le texte grossit le strabisme de Dalmacia à tel point que ce défaut finit par devenir le motif central du récit, il absorbe le récit et il libère notre héroïne de son excessif attachement au père. Si nous songeons que ce récit accompagne une entrée en écriture (il s'agit du premier conte publié de l'écrivaine argentine), il est beaucoup plus probable que le texte, loin de déplorer l'état de santé de son héroïne, suggère, en donnant le rôle protagoniste et enfin le dernier mot à son œil droit, que la virulence du symptôme et le caractère inaugural de l'œuvre se répondent. Cet empire exorbitant de l'œil droit confirme, dans un style fantastique non dépourvu d'humour, la commune aspiration de l'héroïne et de l'auteure à une libération morale du lien érotique avec le père, libération qui permet d'accéder à l'écriture et peut-être de retrouver dans et avec le texte la mère perdue et si longtemps oubliée.

Il est frappant que chacune de ces histoires sans mères s'empare de l'écriture, en suscitant une forte expectative. Chacune de ces orphelines dont la mère est morte (Baba, Natalia, Dalmacia) s'accroche au roc paternel que la famille et la société lui tendent, mais ce roc s'avère fragile ou trompeur, sa solidité est ébranlée, il se déconsidère, il est discrédité. Le père de Baba se révèle, à la fin du roman, un lâche et un malfaiteur ; le père de Natalia est tyrannique avec ses filles, il ne comprend pas leurs désirs ni leurs ambitions ; le père de Dalmacia a fait de sa fille une alcoolique et une marginale, peut-être une folle. Mais l'écriture est à ce prix, la grande fille naît de tous ces décombres comme Aphrodite de la double écume de

Pontos et Chronos. Habitée par une tristesse entre toutes reconnaissable de texte en texte, l'orpheline se libère de l'ordre patriarcal et se métamorphose en un être mythique, aussi mythique que la déesse de la beauté et de l'amour : la grande fille à l'origine de la création littéraire. Cette grande fille est la figure centrale des récits qui ne pourraient exister sans elle, elle en est même très souvent la narratrice, attachée à eux par le cordon de l'écriture elle fait des textes qu'elle inspire ou qu'elle écrit un lieu matriciel, un lieu de renaissance, une mère substitutive où le fantôme de la mère perdue vient naturellement trouver sa place.

La perte de la mère est un fait de société, les mères sont les grandes oubliées, elles manquent, elles nous manquent, toutes ces héroïnes nous le confirment, c'est sur fond de cette absence, de cette éclipse, que s'élaborent les histoires, les paraboles, les tableaux peints où les grandes filles naissent et s'imposent. Enrobée dans cette tristesse, l'écriture qui drapé la grande fille découvre peu à peu, et parfois avant son héroïne, que le père possède un pouvoir leurrant, comme Nabuchodonosor il est un colosse aux pieds d'argile. L'écriture des grandes filles sort de son empire et de son emprise. Les textes suggèrent que le pouvoir patriarcal peut être trompeur et qu'il ne saurait nous consoler de la perte des mères, il conviendra par conséquent de le mettre en doute afin de recomposer le matriciel dans la littérature ; on opposera à l'éros paternel une divergence libératrice et créatrice (Dalmacia), un départ projeté vers la capitale espagnole pour faire une carrière (Natalia), un sentiment de plénitude : « Tanta vida por delante, y toda mía »³ (Baba). Une ère nouvelle, sous cette impulsion, s'annonce, c'est l'ère littéraire de la grande fille. Elle a grandi sous la coupole d'une famille endeuillée

³ « Tant de vie devant moi, et toute à moi. »

ou ingrate en défaut de mère, elle a vu ensuite, comme les fils de Noé, le père en sa faiblesse, elle a surgi enfin toute casquée comme Athéna dans le milieu plasmatique du texte littéraire où toute vie se recompose et se régénère, donnant parfois des leçons de persévérance et de dignité au politique.

Peut-on dire avec raison que c'est la mère qui revient par exemple dans cet accès de ferveur, de folie et de fièvre qui gagne la vieille fille devenue une grande fille quand le récit se termine ? Le pouvoir que prend de plus en plus l'œil droit de Dalmacia efface la suprématie du père. L'œil droit (l'œil de la raison, l'œil qui est censé bien voir) devient le centre de l'écriture, son centre cyclopéen triomphant. L'héroïne est alors expatriée de ses fixations œdipiennes, de ses fantasmes érotiques qui avaient le père pour objet. Elle est enlevée par un dieu plus puissant que son ancienne idole, ce dieu qui la change en grande fille visionnaire et lucide n'est autre qu'une partie d'elle-même, son ombilic oculaire qui la met sur la voie d'une indépendance généalogique, philosophique et politique totale. Sortie de l'orbite du père, elle devient l'ombilic du texte, la fille suprême, maîtresse de céans, maîtresse du récit par une écriture visionnaire qui transgresse toute règle de vraisemblance.

Encore éblouie par le père qu'elle vient de perdre à la fin du roman, Baba est sauvée par une vision, celle de l'Étoile magique de la Vie Heureuse qui l'enveloppe dans sa maternelle lumière. La révélation vécue par Natalia est plus prosaïque, plus conforme au réalisme social qui définit la littérature espagnole des années 1950. Pourtant la vocation de Natalia et son ambition légitime, à contre-courant des principes éducatifs qui prévalaient pour les filles sous la dictature de Franco, s'engouffrent dans le sillage de la passion intellectuelle et peut-être aussi amoureuse que lui inspire son professeur Pablo Klein. Ce mystérieux personnage, messenger qui arrive, puis qui repart de la même imprévisible façon, change

le destin des femmes dans la ville de province espagnole où la vie pour les filles est ralentie, au bord de l'extinction. Pablo Klein est le ferment qui bouleverse la vie et la mentalité des femmes dans la ville patriarcale dont le roman fait le procès, il est aussi et même surtout celui qui transforme Natalia à la fois en grande fille et en narratrice, double modification qui fait de l'écriture la voie royale d'une libération pour les femmes.

Le père oublié, nécessairement abandonné pour que la vie des filles enfin puisse s'accomplir, est plus qu'une figure épisodique et désacralisée. Le père oublié est un thème narratif qui marque une fissure dans l'ordre patriarcal, par où la fille échappe à un destin cloisonné. Car le père dans ces récits n'est pas *que* le père, une figure familiale et familière, il devient un être mythique, une fonction emblématique d'un ordre social que l'héroïne et l'écriture qui recourt à la grande fille doivent ensemble et nécessairement affronter, en dépit de l'amour filial que les textes évoquent aussi. Ces histoires en apparence familiales ne se suffisent pas à elles-mêmes, elles ont, on s'en aperçoit, une portée mythique et politique, comme des fables dont l'interprétation varie mais qui imposent leur logique déroutante. Les histoires ne se referment pas sur leur intrigue et leur signification est constamment relancée par la portée politique des textes. Faire abstraction de la pensée latente de ces œuvres, de leur fabrique philosophique, reviendrait à méconnaître ces récits qu'une intelligence inconsciente à valeur morale ou idéologique transfigure.

Encore sommes-nous très éloignés d'avoir épuisé l'immense stock d'œuvres à notre disposition, produites par les femmes à l'époque contemporaine, qui ont pour hypocentre la grande fille, ses fortunes et infortunes. Ce foyer, à la fois réel (si l'on songe au réel fictionnel) et souterrain, qu'est la grande fille ébranle tout le récit devenu le symptôme d'une pensée inconsciente et politique. J'emploie le terme de « symptôme » tout en ayant conscience de ce qu'il peut

contenir de choquant, s'agissant d'une œuvre de l'esprit et d'une œuvre d'art. Le mot convient en dépit de sa connotation courante nosographique, car cette pensée inconsciente et politique comporte ou implique une idée intolérable et refoulée en rapport avec la forclusion de la mère et avec le discrédit et même la désacralisation soufferts par le père. L'inconscient généalogique pâtit en effet de sa cohabitation avec les perspectives nouvelles qu'ouvre la pensée politique latente des textes. On ne peut mettre en cause les structures patriarcales de la société, sans atteindre et blesser les figures parentales qui nourrissent notre imaginaire. Les œuvres des femmes, habitées par la grande fille, achoppent à cette difficulté d'ordre moral. On a vu que Dalmacia fermait volontairement les yeux sur sa dévotion œdipienne à « papa » et sur l'étrange conduite du père à son égard : « Me tomó del brazo como si yo hubiera sido su esposa... y pienso ahora que papá debió ser en su tiempo el amante perfecto, un poco el hombre que él mismo aspiraba para mí ».⁴ Pourtant Dalmacia ouvre finalement son œil droit, à tel point qu'il l'accapare, qu'il accapare aussi tout le texte, l'obligeant à changer de direction ou d'orientation et même de vocation *in fine*.

Ces orphelines que sont les grandes filles mettent en effet la société en accusation au détriment de leur sérénité morale. On pourrait dire que la pensée politique latente, dans les œuvres des femmes, impose un traumatisme comparable au trauma qu'est pour l'enfant la perte de ses parents. La grande fille se trouve au carrefour d'une conjonction intenable du politique et du familial : par sa condition d'orpheline, elle expie sa pensée politique contestataire. Mais ne

⁴ « Il m'a prise par le bras comme si j'avais été son épouse...et je pense maintenant que papa a dû être en son temps l'amant parfait, un peu l'homme auquel lui-même aspirait pour moi. »

privéligions pas autant la psychologie des personnages et favorisons plutôt les structures idéologiques des récits où nous les rencontrons. Ce n'est pas sa tristesse, héritée de sa condition d'orpheline, qui pousse Matia à trahir Manuel, c'est le procès engagé par l'écriture féminine contre une société tyrannique patriarcale qui dote d'une mauvaise conscience la grande fille au centre de ce séisme. La trahison toute relative, commise par Matia, justifie dans la diégèse une mauvaise conscience qui concerne une part moins visible du roman : la grande fille en train de naître sous les traits de Matia, la force politique de cette figure, son combat intérieur contre la dictature fasciste, contre son emblème à peine voilé, le cousin Borja dont l'écriture essaie de se déprendre. Mais, par ailleurs, faire ce procès à la société patriarcale revient à récupérer la mère perdue, à l'appeler, à la réintroduire dans l'édifice social par la force d'une plainte littéraire et de multiples symboles. L'enjeu de cette organisation poétique et politique du texte qui sauve les mères ne parvient pourtant pas à la conscience au point d'alléger de ses scrupules la grande fille et, sauf exception, celle-ci continue de se sentir coupable envers le père ou de donner des arguments, dans le récit, qui feront la preuve de sa culpabilité. Matia trahit Manuel, dont elle est éprise, contre son gré, mais en réalité elle fait le procès du cousin Borja et, à travers lui, de la société patriarcale, autoritaire, raciste et injuste que le roman dénonce. Baba est responsable de la mort de son père, Máximo, le chef de la tribu familiale, adulé par la mère, l'aïeule de Baba. Le déclin progressif de la tribu familiale dit, sur un mode symbolique, les méfaits de sa gouvernance par la branche paternelle. Natalia, de son côté, s'apprête à quitter un père qui la déçoit pour faire des études à Madrid, et elle devient, en cours de route, la narratrice de ce roman que nous pourrions qualifier de féministe par sa portée émancipatrice pour les femmes. Andrea (*Nada* de Carmen Laforet) cause indirectement la mort de son oncle maternel Román, le tyran

séducteur qui règne sur la famille, qui torture les siens et qui génère autour de lui le malheur, version familiale de la dictature franquiste. Adriana (*El Sur* de A. García Morales) s'éloigne de son père au moment de l'adolescence et le condamne tacitement, causant peut-être en partie son suicide. Maud Grant (*Les impudents* de Marguerite Duras) trahit son frère aîné Jacques, dont elle ne supporte pas la lâcheté, révoltée par la préférence que la mère accorde à ce fils aîné indigne qui prétend gouverner la maison. Virginia (*La fiebre amarilla* de Luisa Castro) traite avec mépris son mari, Francisco Pena, qu'elle repousse dans l'ombre de la maison, lui préférant ses propres fantasmes et la compagnie d'improbables visiteurs.

La grande fille est à divers degrés coupable, mais les crimes (involontaires) ou les trahisons que l'histoire lui impute ne sont que la face visible d'un soulèvement beaucoup plus ambitieux, tenu secret. Chacun de ces récits dénonce une société fondée sur la domination masculine, déchirée par des guerres fratricides, déséquilibrée par l'empire que les hommes y exercent. Qu'ils soient les pères, les frères, les oncles, les maris ou les cousins **ILS** imposent aux mères, aux épouses, aux filles, aux cousines, aux nièces, aux sœurs leur délaissement ou leur tyrannie, ou leur perfidie, ou leur trahison avérée, volontaire et redoutable. Il faut sonder l'écriture pour percevoir vraiment le procès qui leur est intenté en sourdine car le jugement que porte sur eux la grande fille est toujours troublé par un attachement profond auquel elle a du mal à renoncer, dont elle ne saurait se dédire. Différence doit être faite entre la domination masculine partout dans le monde, dénoncée depuis Bourdieu avec fracas, et toutes les instances paternelles dans nos vies et dans la littérature qui attirent parfois la critique mais aussi et plus constamment l'attachement et la tendresse. Le monde sous domination masculine, aujourd'hui masculine, technocratique et oligarchique, à d'autres moments de l'histoire, fasciste ou nazi ou

néo-nazi, le monde dévoré par la finance et les guerres, par le profit et un post-humanisme catastrophique provoque une révolte dont les textes que nous parcourons sommairement portent témoignage à travers des mises en scène fictionnelles qui frappent latéralement les figures paternelles. Mal à l'aise avec cet inévitable télescopage, le texte est tiraillé entre des positions idéologiques et affectives difficilement conciliables. La grande fille supporte les contrecoups de cette cohabitation conflictuelle du père avec le contexte politique et les formules politiques incriminés. La grande fille ne peut se défendre d'une attirance amoureuse pour la figure masculine « critique », à l'intérieur de laquelle des fonctions inconciliables se mêlent. Cette unité masculine, tiraillée et conflictuelle, peut mettre en échec le propos politique secret du livre. Il est difficile au XX^e siècle et au XXI^e siècle, pour ces grandes filles, d'être des Antigones car Créon et Œdipe tendent à se confondre pour le plus grand désarroi des filles modernes et postmodernes. Même dans les cas où la fonction masculine se répartit entre plusieurs figures, le dilemme reste le même, chacune de ces figures développe de la complexité comme pour mieux brouiller l'intelligence politique secrète des textes.

Baba voit la lâcheté et l'abjection du frère cadet de son père, son oncle Segundo, elle ne voit pas la trahison de Máximo, son père, qui reste pour elle une figure prestigieuse et amoureusement attirante. Pour le lecteur du roman par contre, il en va tout autrement. L'écriture qui a la grande fille pour sujet voit ce que celle-ci, prise dans la vivacité de ses liens, ne peut ni pressentir ni admettre. Le lecteur perçoit donc le conflit qui habite l'écriture des femmes, partagée entre une dévotion amoureuse de la fille pour le père et la vague de fond d'une âpre révolte contre la hiérarchie patriarcale et la domination masculine qui asservissent les femmes depuis tant de siècles. Pour aussi partagé que fût Œdipe, à la fois frère et père de ses enfants, du moins n'était-il plus le tyran de Thèbes lorsqu'il

partit en exil avec Antigone. C'est une figure de père fraternel et blessé qui permet à Antigone d'affronter le tyran, l'impie et redoutable Créon, que le texte de Sophocle traite sans complaisance, dont la contre-figure est Thésée, le souverain magnanime d'Athènes, qui accueille Œdipe à Colone.

Les figures de pères, lorsqu'elles sont mises en relation avec celles de filles dans les textes écrits par les femmes, sont des figures brouillées, je ne suis pas loin de penser qu'il en va tout autrement pour les œuvres écrites par les hommes lorsque celles-ci abordent la relation politique père / fils, mais ceci est bien sûr une autre histoire.

La figure de père est, comme il se doit, incertaine (*pater semper incertus*), elle se prête à toutes les incitations du roman familial ; lorsque le conflit politique qu'elle déclenche est sentimentalement trop intolérable, la figure paternelle est détournée vers des figures masculines secondes de la parenté. Ce détournement du père s'observe déjà, on l'a vu, avec Œdipe qui cumule plusieurs places dans la généalogie : il hérite certes d'un complexe lourd à porter, mais au milieu de son règne, ramené à une position filiale fautive, il est exclu du pouvoir et il laisse à Créon la place du tyran. Le crime d'Œdipe entraîne son bannissement, mais Œdipe une fois banni n'est plus un tyran et c'est sans complaisance aucune pour le pouvoir patriarcal qu'Antigone accompagne dans son exil cet être déchu qui est beaucoup plus une figure de fils et de frère que de père patriarcal. Dans certains récits de femmes, le père est une représentation refoulée qui demeure sous la forme dérivée du frère, du cousin ou de l'oncle. Ce refoulement fait de la grande fille une orpheline de père, que celui-ci soit ou non mort dans la diégèse. La grande fille aura ainsi moins de scrupules à énoncer ses critiques contre le système patriarcal, il est semble-t-il moins insupportable pour elle de devoir combattre la stature d'un oncle, d'un frère aîné ou d'un cousin. Il y a également moins de scrupules à exprimer à

l'égard de ceux-ci une inclination amoureuse. Et la déception que ces figures masculines, secondes dans la généalogie, ne tardent pas à causer n'affectera pas l'image du père, préservée dans l'épaisseur littérale des textes. Chassé de Thèbes, Œdipe attache Antigone à ses pas jusqu'au moment de sa mort rédemptrice à Colone, et lorsque Antigone combat le tyran, elle le fait avec toute la vigueur d'une âme que n'encombrent pas les scrupules d'une fille. Antigone continue d'ailleurs à veiller sur le père quand elle prend soin de la dépouille de Polynice, le frère occupant la place d'Œdipe dans le conflit politique qui oppose Antigone au pouvoir de Créon. De la même façon, nos grandes filles orphelines mettent le père à l'abri de leur rébellion contre le pouvoir phallocratique tyrannique.

La révolte d'Antigone, ce modèle héroïque et tragique des grandes filles qui disent non au tyran, épargne le père. Le père de Matia (*Primera memoria*) est absent du récit, mais le texte laisse entendre qu'il se bat dans l'armée républicaine (l'intrigue se situe en Espagne et dans les Baléares en 1936) contre les nationalistes. La figure du père est donc silencieusement sauvée par un récit qui le gomme, mais qui désavantage par contre l'oncle de Matia, tío Álvaro, le père du cousin Borja, qui se bat dans le camp fasciste. Absent, lui aussi, de l'histoire, tío Álvaro laisse à son fils Borja la semence du traître. Si Matia ne peut empêcher une attirance pour son cousin, tout pourtant dans l'écriture accuse celui-ci de félonie. La grande fille se trouve donc au centre d'un conflit politique que l'écriture, qui l'a choisie pour héroïne, résout à sa place. Le roman avait besoin de la grande fille pour exprimer cette révolte féminine que la grand-mère patriarcale, autoritaire, répressive, acquise au pouvoir masculin tyrannique emblématisé par Franco, ne parvient pas à étouffer totalement. Cette révolte couve dans le remords de Matia à la fin du roman, elle fait contrepoint à la félonie du cousin, et elle met de la douleur dans l'épilogue amer et abrupt.

Baba (*Bella y oscura*) ne voit pas la trahison du père à qui elle conserve la magnificence qu'annonçait déjà son nom « Máximo ». Mais l'écriture par contre la voit à travers son héroïne et comme à son insu. Devenue, beaucoup plus tard, la narratrice du récit que nous lisons, la grande fille nous fait, indirectement et *in fine* seulement, la révélation de la trahison du père, difficile à assumer et à dire. Andrea (*Nada*), orpheline de mère et de père, se laisse d'abord séduire par l'oncle maternel Román jusqu'au moment où elle démasque sa félonie et d'une certaine façon provoque son suicide. Maud (*Les impudents*), orpheline de père, n'éprouve que mépris pour son beau-père que le texte tourne en dérision. Mais cette figure faible ne peut incarner le pouvoir patriarcal qui revient légitimement au frère aîné, Jacques, le vrai ennemi que Maud se résout à combattre, quoi qu'il lui en coûte, car dans cette bataille elle renonce à sa mère, la laissant toute à son amour du grand fils. Les grandes filles, on le voit, décrivent sans fin des cercles autour de la figure masculine tyrannique qui les fascine et qui les happe jusqu'au moment où elles parviennent à s'en détacher. Le rapport de cette figure masculine tyrannique avec le père est presque toujours métaphorique, rarement avéré. Une crainte ou un scrupule amoureux semble retenir la grande fille au bord d'une accusation qui lui serait peut-être fatale si elle s'énonçait de façon plus directe en confondant, dans l'histoire racontée, le tyran et le père. Elle esquivait donc toute accusation directe du père et la reporte sur une figure masculine dérivée. Si le père est finalement impliqué, c'est à retardement, et non de façon frontale, à travers les révélations d'un tiers, le cousin de Baba, Chico, dans *Bella y oscura*, pour n'évoquer que ce cas.

Dans les textes narratifs des femmes, on ne sait jamais que penser face à une figure de père, à l'image de Lily Briscoe prise dans ses conflits sentimentaux devant les mille visages de Mr. Ramsay. Mais la grande fille, généralement très retenue dans ses sentiments

filiaux et dans sa conduite, peut trouver au cours du récit une figure substitutive sur qui exercer la vengeance des femmes, des filles et de tous les meurtris de la terre auxquels elle s'identifie.

Dans *Sangre* (2000) de Mercedes Abad, une nouvelle Antigone, Marina Ulibi Cano, entre dans une fiction rocambolesque où elle provoque la mort du dictateur Franco alors qu'elle n'use que d'une satire modérée à l'égard de son propre père. En tuant en 1996, au cours d'une fiction rétrospective, une sorte de machine à remonter le temps, le tyran qui opprima l'Espagne pendant trente-neuf ans, de 1936 (année du putsch militaire dont il prend la tête) à 1975 (année de sa mort), la grande fille nous donne à entendre que sa révolte radicale est possible. Marina incarne ce désir de révolutionner les pratiques sociales, de changer le cours de l'Histoire espagnole et mondiale, de bouleverser la marche du temps et de mettre à mal tous les stéréotypes sur lesquels nos sociétés se sont bâties. Le rêve de la grande fille devient ici clairement celui de provoquer l'avènement d'un ordre social et politique nouveau, débarrassé du cauchemar franquiste et de ses attributs bien connus, l'Armée et l'Église, ces deux masses artificielles qui portent à un paroxysme l'intolérance et la cruauté des sociétés patriarcales.

Dans la littérature espagnole contemporaine, les grandes filles, centres ardents des écritures des femmes, livrent un combat contre les tyrans et les sectes, ainsi de Marina Ulibi qui s'oppose également à une secte fictive (les « Espondalarios ») dont sa mère et toute sa famille sont les dévots et les suiveurs. Il en va de même dans un autre roman pour Elsa la « grande » (Freire, 1999) qui tente d'échapper à la secte de l'Ordre du Graal, les assassins de sa cousine germaine de même nom qu'elle, Elsa la « petite ». Ce désir de sauver le monde des ennemis de la vie et de l'innocence conduit les grandes filles à occuper des positions moralement héroïques qui les mettent en conflit avec le pouvoir politique, et parfois aussi avec leur famille.

La fiction symbolique qui conduit, en 1996, Marina à éliminer rétrospectivement Franco, et avec lui les Généraux Sanjurjo et Mola, correspond au rêve d'une Espagne où les luttes fratricides de 1936-39 n'auraient pas eu lieu, d'une Espagne sauvée de ces historiques massacres et des trente-neuf années de plomb qui pèsent toujours sur les esprits dont certains, on le sait bien, nostalgiques et aux aguets, attendent une conjoncture favorable au « retour » de Franco. Mais ces nouvelles Antigones n'ont pas toujours un Hémon à leur porte, les sollicitant pour une hyménée, ou les soutenant dans l'épreuve. Marina, selon l'opinion de sa mère, a laissé passer sa chance, son fiancé Nico qui a refait sa vie et qui vient d'avoir deux jumeaux quand l'histoire commence ; Elsa la grande trouve peu de soutien, pendant son exil, auprès de son fiancé Rodrigo qui, malgré son nom légendaire, ne se montre pas à la hauteur de la situation. L'impression générale est celle d'une grande solitude de la grande fille qui se bat contre des géants, et ces géants cette fois ne sont pas des moulins à vent !

Ce scrupule des écritures qui tiennent à isoler le père de la lutte politique de la grande fille, qui s'efforcent à épargner moralement le père, à ne pas faire de lui une cible privilégiée, est constant. Lorsque la grande fille arrive à rompre le lien de dépendance « amoureuse » avec son père (je pense à Natalia dans *Entre visillos*), elle a une façon douce de dénouer l'obstacle que cette servitude opposerait à la lucidité politique des textes. Dans *Entre visillos* c'est la ville de province elle-même qui, par ses traditions et son conservatisme, étiole la vie des filles, la Cité est l'aboutissement familial, social et politique d'une Histoire qui s'oppose à la libération des femmes et à leur splendeur. Formatés par l'Histoire patriarcale, qui leur donne le pouvoir sans qu'ils aient eu à le prendre, les pères n'ont qu'une part minimale de responsabilité dans l'engrenage fatal des causalités, le dépérissement des filles, programmé depuis la nuit des temps, depuis plus de 6 000 ans, leur incombe finalement très peu.

Les pères, d'une certaine façon, sont aussi les victimes de l'Histoire, ils perdent leur prestige au cours du récit, ou bien ils ont déjà été éliminés par la mort quand le texte commence à s'écrire. Parfois la grande fille, poussée au premier rang du récit, pense au père disparu et l'évoque avec remords et regret, et celui-ci revient la poursuivre comme un fantôme. Tout le récit est alors dominé par la perte du père et dérive de cette perte. La figure paternelle refoulée, dans de pareils cas, hante la demeure, brouille le discernement à la façon d'une idée pathogène, devient une pensée inconsciente qui accuse d'ingratitude la grande fille. Celle-ci doit à cet amour inaccompli et à cette figure proscrite un état exacerbé de réminiscence qui la met aux portes de la folie ou de la mort. Des souvenirs faux ou inexacts ou imaginaires, récurrents et obsédants, sous leurs délicates variations, émanent des plus grandes profondeurs, ils insistent comme des pensées inachevées qui trouveraient dans les textes des grandes filles leur seule possibilité d'existence. Le père d'Adriana (*El Sur*), ou celui de Virginia (*La fiebre amarilla*) remplissent tous deux cette fonction de visiteurs psycho-sexuels inspireurs *et* perturbateurs auxquels le texte ne peut se dérober, leur versant le tribut d'un accomplissement littéraire magnifique, mais politiquement ambigu. C'est également le cas de *La couverture du soldat* (*O Vale da paixão*, 1998) de Lídia Jorge, ou de *La maison de la passion* (*A casa da paixão*, 1972) de Néliida Piñon, ou de *El corazón del Tártaro* (2001) de Rosa Montero. Le visiteur donjuanesque, à la fois pitoyable (refoulé) et triomphant (revenant), semble ôter à la grande fille sa faculté de jugement politique. Nous nous trouvons à la fois devant des chefs-d'œuvre et devant le plus grand des obstacles à vaincre.

Quelle fille, cependant, refusera d'ouvrir la porte de sa maison à ce Don Juan masqué qu'est le père prodigue, le père qui revient ? L'influence qu'il exerce sur elle est plus facile à assumer en œuvre d'art qu'à surmonter politiquement. Cette influence fait la magie

visionnaire de bien des textes écrits par les femmes, elle explique en même temps la difficulté, pour la femme, de conquérir une réelle indépendance citoyenne dans une société profondément hiérarchisée. L'addiction des grandes filles au père répond éloquemment à l'éliision du père ou à sa substitution par d'autres figures masculines tyranniques dans les récits que nous avons évoqués jusqu'ici. C'est, somme toute, la réponse d'Électre à Antigone. Dans toute œuvre importante, on peut s'attendre à rencontrer l'une ou l'autre de ces figures de grande fille, l'une et l'autre n'étant pas conciliables, l'une étant l'envers de l'autre. Mais le travail d'analyse et d'interprétation devient de plus en plus confus à mesure que nous pénétrons plus attentivement ou plus profondément dans la construction psychique et littéraire des récits. Dans le sillage des grandes filles inféodées au père, Gentiane, l'héroïne de *Blottie* (2007) de Laurence Zordan, perd jusqu'à son autonomie physique. Cécile, l'héroïne de Sagan, trahit par amour du père non pas la mère qu'elle n'a plus mais son équivalent dans le récit, Anne, qu'elle pousse au suicide, et, à l'aube, elle en éprouve une inconsolable tristesse qui obscurcit sa vie consacrée aux plaisirs. Ces œuvres débouchent sur une morale implicite, sans excessive complaisance pour la grande fille dont l'envol est subitement alourdi. Les sœurs latines de ces grandes filles françaises (les sœurs espagnoles, portugaises, brésiliennes) trouvent, dans leur dévotion amoureuse pour le père, l'aliment d'une littérature fantastique totalement renouvelée par rapport aux grands maîtres anglo-saxons ou argentins du fantastique. De ce point de vue les Électres latines acquièrent une force révolutionnaire symbolique qui fait d'elles les dignes compagnes des Antigones littéraires que nous avons jusqu'ici rencontrées. Nourris de réminiscences, les récits fantastiques des grandes filles éprises du père (Adriana, Virginia, Zarza, Marta, la fille de Walter) font sauter les verrous de la logique mnémonique, temporelle, spatiale et généalogique. Les liens

de parenté, les incidents de la vie, les souvenirs inconscients, les fantasmes, les romans familiaux, les lieux, toutes ces coordonnées de la mémoire, nécessaires pour bâtir une histoire qui se puisse narrer avec quelque chance d'être entendue, sont brouillées, équivoques, incertaines. Les événements et les figures se répètent, mais ne se présentent jamais dans la même clarté, tout le narré semble succéder au réveil d'une longue hypnose. Le retour inquiétant, si particulier, des images, des figures et des événements dans les textes des Électres, évoque opiniâtrement un travail de restauration du féminin qui se joue sur le plan littéraire : il s'agit d'adapter tant le récit canonique que le récit fantastique reçu de la tradition à une nouvelle disposition psychique. La source de lumière de cette résistance à la tradition est bien, qu'on le veuille ou non, d'ordre politique. Si les Antigones déploient leurs efforts sur le plan des idées, des pensées et des actions, en surmontant, dans la diégèse, les obstacles du monde patriarcal ou en affrontant les monstres et les tyrans, les Électres poursuivent l'œuvre de résistance par un traitement cathartique du récit. La réminiscence, aux effets des plus troublants, remplace dans leurs récits la remémoration, propre aux œuvres de coupe plus classique. La réminiscence assume l'attachement amoureux des Électres, et esthétiquement elle le transcende. L'amour du père et pour le père devient une invitation à surpasser les modèles consacrés, on l'entendra comme une injonction symbolique adressée par le père à la grande fille. L'amour excessif et exclusif pour le père, cette vertu souveraine du patriarcat, serait ainsi le moteur d'une révolution culturelle accomplie dans leurs écritures par les grandes filles. En fait, qu'elles soient des Électres ou des Antigones, les grandes filles accomplissent une mission littéraire dont les textes tiennent compte sur des plans différents, dans le déroulement subversif de l'histoire ou dans l'inquiétante étrangeté du récit.

Rétablir les choses du côté de la mère devient alors subitement un devoir à assumer, toutes affaires cessantes, pour avoir la certitude de ne pas faire fausse route en vantant seulement les vertus d'Antigone et celles d'Électre, toutes deux filles-au-père, filles-du-père ou pour-le-père.

Nous avons toutes les raisons de nous alarmer en constatant que la mère est l'absente de ces récits dont la grande fille est le centre héroïque (Antigone) ou la force artistique rénovatrice (Électre).

Matia est orpheline de mère et recueillie par l'aïeule maternelle, une archi-mère patriarcale pour qui elle éprouve un sentiment mêlé de prévention et de crainte. La mère de Matia est très rarement évoquée, dans une sorte de flou, et son image aussitôt est repoussée. Cécile, privée de mère, est pleine de sentiments contradictoires envers Anne, cette femme sur le point de devenir l'épouse du père et la belle-mère idéale. Or, Cécile finit par causer le suicide d'Anne. Lily Briscoe est détachée de toute filiation, mais liée par un sentiment étrange et fort, ambivalent aussi à sa façon, à une figure de mère, Mrs. Ramsay qui meurt, subitement enlevée au récit entre la première et la deuxième partie du roman. Dalmacia perd sa mère à dix ans et se voue à « papa ». La mère, là aussi, n'apparaît que par flashes. Baba, orpheline de mère, vit dans une pension avec sa grand-mère paternelle et la famille de son oncle paternel. Sa mère ne revient que par réminiscences, brûlée dans l'incendie criminel que l'oncle avait autrefois provoqué. Natalia n'a jamais vu le visage de sa mère qui est morte en la mettant au monde. La mère n'est que subrepticement évoquée dans des conversations auxquelles Natalia répugne à participer et lors d'une visite au cimetière, à la Toussaint. À cette occasion, fugacement, apparaît le visage de la mère dans un portrait. Andrea est orpheline de père et de mère et elle retrouve, pendant un an, sa grand-mère maternelle, vieille et veuve, qui vit avec ses deux fils, sa fille et sa bru. Sa mère lui apparaît dans la fulgurance

d'un état somnambulique, au moment où elle se voit reflétée par un miroir, une nuit de pleine lune. Ces mères, éliminées par le récit, sont des revenantes dont la grande fille parfois chérit le fantôme, mais que la grande fille souvent repousse, remplie d'amertume et de deuil, vide de cette 'chose' tapie pourtant dans l'ombre du texte. Le livre ainsi se bâtit sur cette absence de la 'chose' comme si, au-delà des coups du sort que l'histoire improvise, la grande fille était fondamentalement *celllà* à qui la mère manque ; la grande fille serait-elle *celllà* en défaut de mère que la société patriarcale depuis des siècles enfante ? Dans ces histoires, devenues par le défaut de mère subitement énigmatiques, confuses et illisibles, où la mère n'apparaît qu'un bref instant, on imagine, plus qu'on ne le voit, son supplice, le supplice de la 'chose', sa longue agonie, sa vie triste, sa mort subite ou son assassinat, son élimination programmée ou son omission inévitable, accoutumée.

Je pense avec nostalgie, dans ces moments hallucinés où la mère monte depuis les profondeurs jusqu'à la surface des textes, aux mères déployées, splendides, émouvantes et vivantes des récits masculins, à la maman de Marcel, à la mère de Bataille, à celle de Daniel Arsand (*Ivresses du fils*), à tant d'autres. Chez nos narratrices, par contre, lorsque la mère est prétexte aux souvenirs d'enfance, quand elle semble enfin échapper au rite de ces retours hallucinés d'une figure confuse et brouillée, absente, tôt disparue, elle demeure étrange, nimbée d'une sorte d'irréalité qui peut aller jusqu'à la rendre inquiétante. Elle est, à son tour, un élément clef dans l'effet fantastique produit par les textes des grandes filles. Comme Teresa, la mère d'Adriana (*El Sur*), enfermée dans sa chambre ou se promenant loin de la maison, comme la mère de Zarza (*El corazón del Tártaro*), réfugiée jusqu'à la mort dans le tombeau de son lit où elle ne cesse de pleurer. Comme Mme Taneran (*Les impudents*), si souvent pitoyable, dépouillée par son fils aîné, sacrifiée à tant d'intérêts contradictoires

qui se disputent autour d'elle, capable d'errer des heures le long des routes, s'enfonçant dans l'herbe drue et mouillée, longeant les rails, marchant le long du fleuve, ensevelie dans la brume, à la recherche de sa grande fille, et l'appelant de ce cri plaintif et frémissant qui traversera toute l'œuvre de Marguerite Duras et à jamais le corps de toutes les femmes. De ce corps maternel ardent et criant, la grande fille, même quand elle efface la mère dans ses histoires, ne pourra jamais se départir. C'est ce corps errant, erratique, revenant de la mère qui donne aux écritures de la grande fille ce ton de plainte et de révolte aussi, ce lyrisme contenu et cette hargne parfois diatribaire contre un monde indéfectiblement logophallocentré. Dans le corps et le cri de la mère absente, morte ou sacrifiée, la grande fille, oubliant le père, parfois s'anéantit. Marina Ulibi, remontant le temps, soixante ans en arrière, épouse le corps de la mère enfant, disparaît en elle, renonce à son « ego » et à sa propre vie. Virginia Legazpi dort jusqu'à sa mort dans le lit de sa mère Amadora, au contact toutes les nuits de son corps, et dans l'intimité de sa conversation, même après avoir pris mari et même après le décès de la mère qui précède de dix ans seulement le sien. Que la mère, absente ou sacrifiée, prenne parfois subitement le visage de Sido dans les écritures des grandes filles peut surprendre bien des lecteurs. Pour les grandes filles, cette apparente contradiction est parfaitement naturelle. C'est, sans doute, une façon de ramper, comme la séquestrée du *Papier peint jaune* de Charlotte Perkins Gilman, par dessus le corps autoritaire du mari, défiant la logique et le principe de contradiction. Cette occupation « fantastique » de la fille par le corps de la mère est un phénomène littéraire surprenant, ce n'est là pourtant que la simple accentuation d'un état de choses fort bien accepté par la société, préoccupée de la survie de l'espèce humaine. Rien de plus naturel, pour la fille, que de devenir dans son corps, la mère, même si aujourd'hui l'ectogénèse nous promet une procréa-

tion libérée de cette occupation et fait vaciller l'ordre juridique et politique de la filiation biologique. Cette métamorphose littéraire de la grande fille, qui se confond avec la mère au point (fantastique) de disparaître dans la mère, est suffisamment revenante pour que nous en tenions compte. Elle est, en particulier, l'obsession de l'un des derniers romans de Carmen Martín Gaité, *Lo raro es vivir*, mais à bien considérer les œuvres des femmes dans leur diversité elle est très répandue. On ne peut nier que cette assomption « fantastique » de la mère par la grande fille ait une valeur politique, même si elle s'inspire d'un état de société dans notre monde où la filiation passe nécessairement par le corps gestant de la femme. Cette assomption extrême, au-delà même de la vraisemblance, est l'autre face de la figure maternelle dérobée qui nous a tant surpris dans les récits des femmes. Ce délaissement de la mère n'était lui-même que le reflet amplifié, par surcharge fantastique ou par révolte morale et idéologique, d'un état social discriminatoire. Il est, en effet, commun de constater dans nos sociétés mondiales que la mère n'est souvent vénérée que pour son utilité reproductrice, étant par ailleurs écartée des grandes responsabilités gouvernementales en raison de son sexe qui la réclame pour d'autres services plus domestiques. La mère absente, dans les textes que nous avons évoqués et sollicités avec une inquiétude croissante, est une figure littéraire douloureuse, lourde de reproches, politiquement repérable et efficace. Mais la figure maternelle n'est pas obligatoirement aussi discrète, évanescence ou insaisissable dans les textes des grandes filles, même si elle côtoie familièrement la mort, donnant aux œuvres une impulsion métaphysique inégalée. On observe ces miracles littéraires engendrés par le corps maternel avec une force et une évidence toute particulière chez Hélène Cixous depuis *Osnabrück*, une fiction de 1999 qui a la mère pour sujet. La mère ne cesse de revenir depuis cette date, elle hante l'écriture de Cixous et elle lui fournit sa matière nourricière, mille

occasions de jouer avec les mots, de s'exalter, de rire et de pleurer, jusqu'à aujourd'hui où elle s'évade sans s'anéantir avec *Homère est morte* (2014). La mère bien-aimée chez Cixous éternellement « se réveille, se défait du voile qui l'enveloppe, et s'avance nue hors de l'abolition » (Cixous, 2013 : 65).

La mère dérobée, évadée, enlevée, floue ou fuyante impose sa réminiscence dans les récits qui ont pour héroïne (et souvent pour héroïne narratrice) la grande fille. La grande fille est une fonction littéraire propre aux femmes, qui possède l'art de faire réapparaître la mère dans les textes comme si un déficit de mère en amont les caractérisait toujours. Plus d'une fois nous avons éprouvé le sentiment que le texte fictionnel, dont l'écriture enrobe son héroïne ou son héroïne narratrice, tenait lieu de corps de la mère, reconstituait la mère manquante avec une urgence affective si évidente et si forte que celle-ci à elle seule justifiait le recours à l'écriture ou que, s'agissant d'une première œuvre, elle motivait absolument l'entrée en écriture. Par ses caractéristiques poétiques revenantes, par sa position conflictuelle dans la filiation en particulier sa relation avec le père ou ses figures assimilées, par sa critique indirecte de l'Histoire et de l'état politique mondial, la grande fille est une figure douloureuse, contestataire et ombilicale qui échappe au temps chronologique et même, peu à peu, à l'espace référentiel pour assumer le travail d'écriture et trouver un repos ou un bien-être provisoire dans le texte. C'est dans cette nouvelle matrice enfin constituée qu'elle console ses dilemmes, qu'elle accède à une sorte de béatitude, à une vie heureuse en fin de compte ou de conte.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARSAND, Daniel (2004), *Ivresses du fils*, Paris: Stock.
ABAD, Mercedes (2000), *Sangre*, Barcelona: Tusquets.

- CASTRO, Luisa (1994), *La fiebre amarilla*, Barcelona: Anagrama.
- CIXOUS, Hélène (2013), *Ayâ! Le cri de la littérature*, Paris: Galilée.
- DURAS, Marguerite (1943), *Les impudents*, Paris: Gallimard.
- FREIRE, Espido (1999), *Melocotones helados*, Barcelona: Planeta.
- GARCÍA MORALES, Adelaida (1985), *El Sur* [1981] seguido de *Bene* [1984], Barcelona: Anagrama.
- JORGE, Lidia (1999), *La couverture du soldat* [*O Vale da paixão*], Paris: Métailié.
- LAFORET, Carmen (1945), *Nada*, Barcelona: Destino.
- MARTÍN GAITE, Carmen [1958] (1997), *Entre visillos*, Barcelona: Destino, booket.
- (1996), *Lo raro es vivir*, Barcelona: Anagrama.
- MATUTE, Ana María (1960), *Primera memoria*, Barcelona: Destino.
- MONTERO, Rosa (1993), *Bella y oscura*, Barcelona: Seix Barral.
- (2001), *El corazón del Tártaro*, Madrid: Espasa Calpe.
- PERKINS GILMAN, Charlotte (1976), *Le papier peint jaune* [*The yellow wallpaper*], Paris: Des femmes.
- PIÑÓN, Nélica (1987), *La maison de la passion* [*A casa da paixão*], Paris: Des femmes.
- SAGAN, Françoise (1954), *Bonjour tristesse*, Paris: Julliard.
- SOPHOCLE, «Antigone», *Théâtre complet de Sophocle*, Paris: GF-Flammarion, p.69-101.
- ULLA, Noemí (1983), « La viajera perdida », *Ciudades*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p.13-19.
- WOOLF, Virginia, *La promenade au phare* [*To the lighthouse*], Stock.
- ZORDAN, Laurence (2008), *Blottie*, Paris: Des femmes.