

Florida State University Libraries

2019

Paroles étouffées et voix maternelle dans Bord de mer de Véronique Olmi

Julie Crohas Commans

Selected essay from the Women In French International Conference 2018



PAROLES ÉTOUFFÉES ET VOIX MATERNELLE DANS *BORD DE MER* DE VÉRONIQUE OLMI

Julie Crohas Commans

À l'heure où il est possible de s'exprimer toujours plus librement sur la maternité, de dénoncer le dictat culturel de la mère parfaite, alors que dire son désarroi, sa haine d'un rôle parfois imposé est régulièrement encouragé, notamment par les médias, les narrations de mères infanticides restent rares dans le roman français contemporain¹. Le fait pourtant ne l'est pas (quarante cas d'infanticide maternel en moyenne chaque année en France), mais le geste, dans l'imaginaire collectif, reste extrême et la difficulté à mettre en mots un tel tabou persiste. À cela rien d'étonnant, puisque comme l'explique Marie Carrière « [l]a mère est un enjeu social, politique et ontologique fondamental depuis les débuts d'une pensée féministe hanté par ses propres idéalizations de la femme mère toute puissante » (15). Les représentations de mères meurtrières sont par conséquent le plus souvent « branlantes et malaisées, angoissées et angoissantes » (15). *La femme changée en bûche* de Marie Ndiaye en est un exemple. Fiction et fantastique estompent dans ce roman le malaise initial et, s'il y a deux ans, le roman de Leïla Slimani, *Chanson douce*, a été accueilli très médiatiquement (il a reçu le prix Goncourt 2016 et sera porté à l'écran en 2019), jouant de la provocation et de la fascination qu'exerce l'infanticide, l'acte en question n'était cependant pas celui d'une mère, mais celui d'une nounou, une distance acceptable était posée et ce malgré les regards accusateurs portés sur la figure maternelle.

Véronique Olmi pourtant a fait de l'infanticide maternel le sujet de son premier roman, *Bord de mer*, paru en 2001, et elle a choisi d'en confier le récit à la mère meurtrière. Sans aucun détour, ni atténuation, syntaxe et lexique mis à nu, un long monologue permet de faire retentir la parole maternelle et de faire lentement cheminer le lecteur vers l'inconcevable. Les sonorités de la voix sont progressivement amplifiées. Le jeu des silences et des discordances langagières s'intensifie jusqu'à l'insupportable, avant que tout ne s'achève en un hurlement. La brièveté et la détermination de cette narration appuient cette première voix féminine romanesque ouvrant définitivement la voie à un élan verbal qui peut être depuis observé dans toute l'œuvre de l'écrivain (treize romans déjà, presque autant de pièces de théâtre, et des nouvelles). De *Numéro six*, son deuxième roman, où elle donne la parole à une fille qui, d'un « tu » puissant, accuse son père de ne jamais l'avoir considérée, jusqu'au très récent *Bakhita*, paru lors de la dernière rentrée littéraire, qui brosse le portrait de cette esclave née au Soudan et canonisée par Jean-Paul II, Véronique Olmi libère, texte après texte, l'espace nécessaire à une expression féminine accusatrice, revendiquée et bruyante.

Revenons à *Bord de mer*. La narratrice de ce très bref roman (moins de 120 pages) est une mère qui élève seule ses deux garçons. Elle illustre de la sorte l'image traditionnelle de la mère qui se sacrifie pour ses enfants, privée de voix

en société, convention littéraire régulièrement reconduite malgré les révolutions du monde contemporain. Celle-ci, alors qu'elle n'a vraisemblablement jamais rien décidé d'une vie rythmée par les visites d'une assistante sociale et les séjours au dispensaire, entreprend soudainement un voyage avec ses enfants dans le but affirmé de leur faire découvrir la mer. Elle raconte consciencieusement la chronologie de son échappée : la boîte remplie de pièces jaunes pour acheter les chocolats chauds, les vêtements mouillés par la pluie, les lumières de la fête foraine, les frites. Elle fait part de son admiration pour l'intelligence de son aîné ou de sa fascination pour l'innocence de son cadet. La puissance de l'amour maternel ne fait aucun doute. Mais il y a aussi, explicitement formulés page après page, la lassitude et l'épuisement d'une femme qui souffre de son isolement, d'une angoisse malade et de ce poids qu'impose la maternité, quand seul l'enfant justifie l'existence et lorsque l'idéologie de la « bonne mère » entrave chaque geste. La voix qui raconte les trois jours à la mer s'applique d'ailleurs dans un premier temps à étouffer les échos de sa vie d'avant, comme s'il s'agissait de faire disparaître une réalité trop crue menaçant le trio familial. Elle se concentre sur les bruits de son aventure, ceux qui l'isolent du monde réel et soutiennent sa voix : il y a ce « bisou sur le ventre qui fait beaucoup de bruit » (34), le rire de Kevin ou encore le « boucan d'enfer » (44) de la mer. À l'intérieur de cet espace préservé, la voix maternelle parvient dans un premier temps à se détendre, comme lorsqu'elle s'exclame : « les chaussures pour une mère de famille c'est la ruine. J'adore dire ça : pour une mère de famille ! » (28). Cependant, malgré tous les efforts de la narratrice, les mots peinent à se maintenir. Les bruits et les silences d'un quotidien pourtant révolu se font encore ponctuellement entendre et, à chaque fois, la douleur irradie, brisant l'énonciation : la narratrice se replie sur elle-même. Elle refuse d'expliquer. Ce sont des bribes de parole qui s'échappent et laissent deviner les drames passés et à venir : un mari absent, une mère dont il n'est jamais question, un père dont seules les chansons apportent un réconfort et cette incapacité à faire face aux obligations quotidiennes, familiales et financières. Le lecteur apprendra peu de choses et s'il lui est possible de remplir les blancs de la page, il n'est jamais invité à prendre part à l'histoire. Le récit est déposé sans revendication, sans explication, ni excuse : la narratrice raconte la succession des événements, sans rien cacher des sentiments et des pensées qui ont précédé ces longues minutes pendant lesquelles, appuyant de toutes ses forces sur l'oreiller d'une chambre d'hôtel anonyme du bord de mer, elle a étouffé l'un après l'autre ces deux garçons, modifiant imperceptiblement les mots, qui retenaient jusque-là son existence, énoncés d'une voix ferme dans les dernières lignes du roman : « J'avais deux garçons *morts* » (122). Les romans de Véronique Olmi sont « spectaculaires », tels que les a qualifiés Anne Mairesse rappelant les effets de mise en scène qui les caractérisent, mais il faut souligner aussi le rôle de l'oralité dans une telle représentation, oralité qui donne toute sa force à la narration de *Bord de mer*. Il s'agira donc, dans un premier temps, d'étudier les inflexions d'une voix de mère qui ne revendique rien, entièrement consacrée à l'énonciation de sa réalité, afin d'envisager ensuite les possibles et les contraintes mais aussi les échos d'une telle voix parmi le bruit des femmes aujourd'hui.

Les quelques cent dix pages du roman sont divisées en cinq parties distinctes séparées par des pages blanches, rendues anonymes par l'absence de titres ou de numéros. Celles-ci correspondent aux différentes étapes du séjour, selon une précision chronologique déconcertante. Le lecteur suit pas à pas le parcours de la narratrice : le voyage en bus, l'installation à l'hôtel, la première nuit, la plage au matin, le café, puis le retour à l'hôtel, le sommeil qui s'impose à nouveau, puis les courses à l'épicerie, le retour à l'hôtel, la fête foraine ensuite, puis encore le retour à l'hôtel et enfin la mort des garçons. Le lecteur cependant perd rapidement le décompte des heures, entraîné par les divagations de la narratrice qui elle-même ne sait plus le temps nécessaire à la descente ou à l'ascension des six étages de l'hôtel. Chaque aller-retour épuise l'attention. Plus éprouvant encore, le temps passé à dormir, lorsqu'elle s'abandonne à ce qu'elle décrit elle-même comme une chute libre (97) : est-ce le matin ou le soir ? Le fait est encore amplifié par la lumière blafarde qui baigne nuit et jour cette ville du bord de mer. Le lecteur, comme la narratrice, hésite. Seule la voix maternelle rythme un récit livré à la logique confuse de mots formulés sans l'espoir qu'ils soient entendus. Les certitudes s'effacent implacablement et enferment progressivement personnages et lecteur entre des murs aveugles. Le sentiment d'oppression, présent dès les premières lignes, ne sera jamais démenti. Il y a d'abord cette chambre minuscule, où il y a seulement la place d'un lit, avec cette fenêtre qui donne sur « un mur immense ». « Est-ce que c'était le dos d'un immeuble, le dos d'une prison » ? demande la narratrice avant de s'avouer vaincue : « c'était juste un cache-soleil, un cache-vie, une saloperie de mur en béton, je voulais plus regarder » (39). Sur la plage comme à l'hôtel, c'est toujours, dit-elle, cette même « impression d'être dans une boîte en carton » (45). Tout est d'ailleurs d'une couleur marron écœurante : c'est la couleur de la moquette de l'hôtel qui recouvre chaque recoin de l'immeuble. C'est aussi celle de la mer, devenue boueuse comme la ville sur laquelle s'abat une pluie battante, rendant impossible toute appréhension du monde. Pour le lecteur, il en est de même : *Bord de mer* se lit de l'intérieur, sans aucune échappatoire possible, la brièveté du récit ne permettant guère de s'éloigner de la voix maternelle.

Le malaise est d'autant plus profond que le récit est privé de référence temporelle claire. Il est notamment difficile de deviner à quel moment a eu lieu l'énonciation : juste après l'infanticide, à l'instant même ou plus tardivement ? Imparfait et passé composé se succèdent proprement sur la page et permettent seulement d'entrevoir de manière très brève une possible relecture des événements, comme lorsque la narratrice, faisant référence à une scène précédente, demande « Est-ce qu'il était déjà trop tard ? » (108) ou lorsqu'elle commente : « je m'étais souvent dit que lorsque j'aurais les sous je le ferais opérer et maintenant... maintenant... » (30). Nombre de paroles annoncent l'issue du voyage, laissant imaginer une préméditation ; d'autres au contraire prouvent un récit précipité, et une réaction aussi soudaine qu'inexpliquée. À cela s'ajoute le recours au présent pour évoquer un quotidien déjà ancien, comme lorsqu'il est question « des coups d'œil soucieux » du fils aîné à sa mère lorsqu'elle « reste assise dans la cuisine et qu'il [la] guette » (9), ou encore le fait qu'au récit, alternant reconstruction et déconstruction, soient mêlés le discours et les choses

dites. Les paroles rapportées sont insérées dans le texte sans tiret, à peine explicitées par un « a demandé Kevin » (44), brouillant les repères entre les mots du fils et ceux de la mère dans un récit régi par la seule résonance de la voix. Comment dès lors savoir, dans l'enchevêtrement des pensées et de leur énonciation, à quel moment la mère a lâché prise ? À quel moment les mots n'ont-ils plus été d'aucun secours pour interpréter la réalité ? La narration joue de son ambiguïté, refusant de donner ce que tout lecteur est en droit de réclamer ici : une raison, un commencement. Nous ne saurons jamais le nom de la ville d'où est partie la famille, ni celle où tout s'achève. Les règles sont établies dès les premières lignes du roman.

On avait pris le car, le dernier car du soir, pour que personne nous voie. Avant de partir les enfants avaient goûté, j'ai remarqué qu'ils finissaient pas le pot de confiture et j'ai pensé que cette confiture allait rester pour rien, c'était dommage, mais je leur avais appris à pas gâcher et à penser aux lendemains. (9).

La confiture qui ne sera pas mangée (faut-il déjà entendre ici « jamais »), associée à cette règle posément énoncée « il faut penser aux lendemains » : l'incompatibilité des termes pourrait passer inaperçue, tout comme cet autre indice aussi dérisoire que perturbant : le roman s'ouvre sur une phrase sans *alinea*. Le lecteur entre donc, presque sans s'en douter dans une histoire déjà jouée, une histoire qui ne demande qu'à être lue, soutenue, au sens premier du terme, jusqu'au bout.

La voix de la narratrice, qui occupe l'intégralité du roman, paraît de fait bien fragile. À ses deux fils la mère parle peu, préférant observer, écouter les jeux et les respirations. Elle l'affirme « C'est quand on se parle pas qu'on se comprend le mieux » (56). Ça et là, quelques cris brefs sont retranscrits sur la page. « Couche-toi, j'ai commandé... quand même ! c'était moi la mère, c'était à moi de décider de l'emploi du temps, pourquoi est-ce que ce même se couchait pas ? » (78). D'exclamations en interrogations, la ponctuation raccourcit les phrases, épouse le souffle de la narratrice. Les « j'ai crié », les « j'ai gueulé », de même que les « on » et les « ça » étayaient temporairement la narration, car il faut malgré tout raconter ; et si le lecteur ne sait pas encore dans les premières pages du roman ce que cette mère a à dire, il ressent la tension, cet « effort terrible » (60) qui accompagne chacune des paroles rapportées ou énoncées et que retranscrit l'oralité du récit. « C'était difficile » (27, 52, 73) commente-t-elle régulièrement, ponctuant son récit, d'une respiration, comme lorsque les points de suspension envahissent la page, prolongeant les paroles qu'elle ne parvient pas à prononcer à voix haute : « c'est là que j'ai vu comme ses cheveux étaient trempés et je me souviens... c'est bête... je me souviens, ça a été comme un réflexe, une vieille peur, la vieille peur qu'il s'enrhume » (19). Elle décrit ce qu'elle ressent comme des « tonnes de coton, ça absorbait tout, les paroles et l'air aussi, l'air me manquait » (71). Elle est épuisée, traquée depuis trop longtemps par ceux qui maîtrisent les mots qui lui échappent : voisin, psychiatre ou institutrice. Pendant les deux premières parties, la narratrice, puisant dans les éphémères moments de bonheur que leur offre leur aventure, parvient encore à maintenir un rythme en

apparence apaisé. Chaque rire, chaque sourire évoqué suspend le temps. Les sonorités adoucissent l'existence comme lorsqu'elle confie, multipliant les consonnes nasales : « j'ai ressenti un moment de bonheur. J'avais hâte que les mômes se mettent au lit et qu'on arrive, l'air de rien, au lendemain matin, comme font les autres » (23). Mais l'allitération en [r] entrave fréquemment l'énonciation et souligne le désespoir que laisse parfois deviner la narration : « Au lieu de retrouver la nuit d'avant je suis allée loin, profond, dans mes pensées noires et glacées. Je les connais. Je voulais pas y rester » (37). L'échappée est illusoire.

À cette mère, en effet, il manque les mots qui permettent de s'évader, ceux du quotidien, comme ceux du récit, à commencer par les négations invariablement incomplètes. Mais plus encore, elle est privée des mots qui lui permettraient de dire son amour à ses fils et qu'elle ne peut que formuler pour elle-même. Elle peine à exprimer, au double sens physique et sensible, une maternité dont elle ne maîtrise pas les règles tacites, comme lorsqu'elle confie sa maladresse maternelle et verbale en tentant d'expliquer :

Le seul câlin c'est peut-être dans le ventre, quand on a encore l'enfant dans le ventre, je veux dire. Personne pour nous apprendre, dire si on le bichonne trop ou pas assez ou pas quand il faut. On réveille pas le bébé. On lui coupe pas l'appétit. On abîme pas sa tête. On est avec lui. C'est tout. On est avec lui. (105)

La narratrice est nostalgique de cet état où il n'est pas nécessaire d'extérioriser la maternité, de la mettre en scène ou de l'énoncer, car à l'inverse il y a aussi des mots encombrants, ceux contre lesquelles elle lutte en permanence, avec l'aide de médicaments : le « ça s'est mis à parler tout seul dans ma tête » (27), ou encore, ces formules empruntées, copiés sur celles entendues au coin d'une rue, ou dans la cour de l'école et dont elle ne semble pas même maîtriser les sonorités, comme dans ce « c'est fou comme ils vendent cher leur flotte » (74), expression seulement prononcée pour, un instant, parler comme tout le monde. La précarité et le désarroi maternels sont perceptibles à travers la maladresse et la fragilité d'une langue qui n'a jamais permis à cette mère de trouver sa place dans la société. La narratrice redoute les mots des autres – ceux de l'assistante sociale, comme ceux de l'épicier – qu'elle ressent à chaque fois comme une attaque, une violence, un jugement sans appel sur son existence. Elle l'explique avec une simplicité désarmante : « toutes leurs phrases commencent comme ça : il faut. Moi j'entends : une faute, une faute, une faute » (70). Elle ne souhaite qu'une chose « Que plus personne nous regarde. Que plus personne nous parle » (58). La conjonction de subordination claque chaque fois plus fort dans la narration et le sentiment d'illégitimité fait trébucher une voix qui ne sait comment dire, à ses enfants comme au lecteur, les devoirs de mathématiques (82) tout autant que ce voyage à la mer (9).

Un geste met fin à l'équilibre précaire de la narration. À la fin de la deuxième partie, alors qu'ils sont sur la plage, un événement fait soudain basculer l'énonciation : « et là il s'est passé une chose terrible, Stanley³ a levé sa main, il a tapé mon bras et j'ai lâché la capuche. Jamais, jamais, il avait eu un geste envers moi. Voilà l'avenir, j'ai pensé, le malheur a pas de fin » (47). La voix bégaye, se

fragmente. La narratrice cherche des appuis, ajoutant des majuscules, une incise afin d'arriver au bout de la phrase. Mais il est trop tard, le dernier rempart vient de céder. Son fils, le seul avec qui il lui était possible de « discuter » (53) vient de lui échapper ; lui aussi s'est retourné contre elle. Il est désormais « méconnaissable », c'est-à-dire, selon les mots maternels, « pareil aux autres » (53), à ces hommes qui entourent la narratrice et accablent la parole maternelle⁴. Dès lors le rythme du récit s'emballa, la partie suivante occupe à peine dix pages, et s'apparente à une fuite éperdue. Les cris, le plus souvent brefs, se multiplient. Des paroles maladroites viennent heurter les personnages, comme lorsqu'elle lance à son fils un mot bien trop long et douloureux à prononcer : « Tu es déséquilibré ! » (57). La formule qu'elle dit avoir regrettée immédiatement déchire la page. La mère sait la violence de ces mots. Elle reste ensuite muette, incapable de s'excuser, s'interdisant de chercher d'autres mots qui viendraient apaiser la douleur qu'elle leur a, à tous deux, infligée. Alors bien vite, les mots prononcés sont de plus en plus rares. La narratrice évite, refuse de répondre. Elle ne parle plus que pour elle-même, s'enfonçant irrémédiablement dans ces pensées, dans un long cauchemar qui occupe la quatrième partie du roman. Pendant plus de quarante pages, la mère décrit sans détour la crise d'angoisse qui la submerge comme le ferait un poison : « j'étais empoisonnée, pleine de bile, de salive amère, le sel de la mer m'était entré par la bouche » (69). Autour d'elle, tout devient agression, la pluie elle-même devient haineuse : « La pluie écrasait contre la vitre ses boulets de salive, de minuscules mollards transparents, pourquoi est-ce qu'on nous crachait dessus je savais pas » (84). Cette avant-dernière partie ne prend fin que lorsque la narratrice parvenue au sixième et dernier étage de l'hôtel, annonce l'ultime partie du roman par une formule sans espoir : « Quand c'était fini c'était chez nous. On le savait » (101).

Le roman se referme à ce moment-là sur la narratrice et ses enfants, sur l'amour qu'elle a pour eux et qui est la seule chose qui lui reste, celle dont elle veut se convaincre. Au fil de son récit, elle a rappelé les reproches qui lui avaient été faits, lorsqu'elle ne se levait pas le matin pour accompagner ses enfants à l'école, ou lorsqu'elle oubliait d'aller les chercher à 4h. Elle n'était pas l'une de ces « bonnes mères » qui attendent à la sortie de l'école avec un pain au chocolat (23). Pourtant, elle en est certaine, ce voyage vers la mer est la preuve qu'elle est capable de s'occuper de ses enfants, de dépasser ses peurs pour eux (21). Elle l'affirme : « je me l'étais juré, les enfants devaient découvrir la mer. C'était comme ça. C'était obligé » (17). N'a-t-elle pas cet instinct que, demande-t-elle, « peut-être toutes les mères ont » de « défendre leurs petits » (19), « veillant » (67) sur eux inlassablement ? Mais elle a beau y croire, déclarant fièrement naïve : « je sais bien m'y prendre avec mes gosses » (22), elle sait que ce sont les apparences qui comptent (43), que ce sont les mots des autres qui écriront l'histoire, tel qu'elle le suggère lorsqu'en réponse aux inquiétudes de Kevin quant à l'explication qu'il faudra donner à sa maîtresse ; elle déclare, lasse déjà : « je me suis demandé ce qu'on lui dirait, à Marie-Hélène... » (58). Ce « on » ici, n'est pas le sien, il n'a rien à voir avec « le mot » qu'elle promet d'écrire, ce « on », elle le sait, racontera une toute autre histoire, falsifiée par les *a priori* et les jugements hâtifs. Son récit à elle, elle en est certaine, ne comptera pas : par

conséquent, elle s'autocensure, dénigrant sa voix comme ses mots, convaincue qu'elle n'a pas le droit de se défendre, avec ses « gencives trouées » (34) et ses « dents pourries » (38) face au tribunal des mères parfaites et des hommes autoritaires. Elle ne pourra pas faire accepter les formules qui lui échappent et qui trahissent ses difficultés à être mère, à être tout simplement, comme avec ce « je me suis plus intéressée à lui » (79) lorsque Stan la supplie de rentrer. Les mots sont violents, disproportionnés, mais ils sont à la mesure des interdits familiaux et sociaux pesant aujourd'hui encore sur l'expression de la maternité. Le bruit occasionné témoigne de cette image que se fait la narratrice de ce que devrait être une mère, de ce qui lui a été dit sur ce qu'elle devait être, ce qu'elle devait dire et faire entendre et qui contraste avec sa perception de la maternité :

On est des ventres, c'est tout, après ça nous échappe et très vite on nous explique qu'on est hors du coup [...]. On se lève le matin mais ce matin-là existe pas plus que la nuit d'avant que tout le monde a déjà oubliée. On avance sur des précipices je le sais depuis longtemps. Un pas en avant. Un pas dans le vide. Et on recommence. Pour aller où ? Personne ne le sait. Tout le monde s'en fout. (83-84)

L'usage double du « on » appuyé du « nous » résonne de plus en plus puissamment et convoque finalement avec rage le bruit des femmes dont il n'est jamais question, ce cri maternel, féminin, humain qui réclame d'être entendu avant d'être jugé, qui affirme qu'il n'y a pas une seule réponse, une seule explication, à la vie et à la mort de deux enfants.

Bord de mer est inspiré d'un fait divers⁵ et depuis sa publication il a été suivi de bien d'autres faits similaires⁶, tous aussi inénarrables. C'est ce que s'applique à démontrer la narration : il n'est pas question de justifier, d'excuser. La mère décrit les faits. Elle énonce. Les dernières pages du roman sont une longue déclaration d'amour, où elle exprime sans relâche sa volonté de protéger ces deux garçons de « l'hostilité du monde » (59), faisant de l'impensable le seul choix possible : « c'était si lourd cet oreiller au bout de mes bras, mais il éloignait tout, il rejetait le mauvais sort, il fallait tenir, tenir en pensant très fort à toi, tout mon amour sur toi, rien que pour toi, entièrement » (111). Et si l'amour maternel est ici meurtrier, bien d'autres victimes d'un amour maternel trop imposant peuvent être recensées dans le roman français contemporain, que l'on pense aux romans de Gisèle Fournier, *Non-dits* ou *Le dernier mot*, à ceux d'Anne Godard dans *L'inconsolable* ou dans le récent *Une chance folle*⁷. Derrière chacun de ces textes, entre accusations et reconnaissance, il y a inévitablement le souhait d'une remise en cause sociale, éthique ou politique profonde de la société et de la place qui est accordée par chacun à la maternité.

Ces voix romanesques sont nécessaires pour que ces histoires résonnent bien au-delà des frontières qui leurs sont habituellement réservées. La condition de la mère en effet est encore aujourd'hui souvent matière à condamnation et la littérature en témoigne inlassablement comme l'avait déjà montré Lori Saint-Martin, dans *Le Nom de la Mère*, il y a vingt ans⁸. Sur la scène française, et ce depuis les années 1980 et la multiplication des récits de filiation, les mots maternels sont régulièrement conviés, scrutés, répétés, mais ils le sont presque

toujours par d'autres voix, celles des filles et des fils qui écoutent les histoires maternelles mais qui retranscrivent et interprètent une parole dont ils souhaitent se libérer. Qu'elle ait parlé trop fort ou pas assez, la mère incarne, presque inévitablement une histoire, un parcours, une langue qu'il faut effacer. Par conséquent, bien que fréquemment représentée dans la littérature contemporaine et occupant aujourd'hui « plus d'espace narratif », selon la formule de Valérie Caron, que par le passé, la voix maternelle reste le plus souvent inaudible. Il y aura donc toujours une « langue maternelle à réinventer »⁹, un « bord » vertigineux à atteindre pour découvrir la voix d'une autre mère, afin que la réflexion qui se développe aujourd'hui, dans la littérature comme dans la critique, autour de la liberté de choisir d'être mère ou de ne pas l'être, de parfois regretter de l'être ou encore de ne pas réussir à l'être, ouvre de nouveaux espaces d'expression. La narratrice de Véronique Olmi l'affirme dans une formule une nouvelle fois volontairement ambiguë : « Si j'avais eu ma voix, à la place de ce nœud qui bloquait tout, si j'avais eu ma voix j'aurais chanté une chanson à Kevin pour qu'il s'endorme » (107). L'histoire aurait peut-être pu trouver d'autres mots. La narratrice n'aurait peut-être pas eu besoin, comme elle l'affirme, d'« appuyer fort sur les mots pour être sûre qu'ils m'échappent pas » (72) et, peut-être, elle n'aurait pas étouffé l'un après l'autre ses deux garçons de tout le poids de son corps, comme elle avait, jusque-là, étouffé sa propre voix. N'est-ce pas une histoire semblable que conte *Chanson douce* ? Le titre de ce roman fait écho à la formule de la narratrice de *Bord de mer* : la voix maternelle aujourd'hui plus que jamais surveillée, contrôlée, prescrite n'a souvent d'autre choix que d'étouffer des paroles réconfortantes ou des chansons douces masquant difficilement une maternité désemparée ou amère. Louise, la nounou parfaite et pourtant meurtrière du roman de Leïla Slimani, n'est-elle pas aussi accusée d'avoir été une mauvaise mère pour sa fille ? N'est-ce pas le même reproche qui est formulé à demi-mots à l'encontre de Myriam qui souhaite reprendre le travail, sacrifiant ainsi ses enfants ? L'un et l'autre roman dénonce les préjugés et interdits persistant dans la société contemporaine. L'infanticide est à chaque fois un prétexte pour qu'il soit prêté attention à la voix maternelle. Anne Dufourmantelle rappelle que « le “une seule fois” de l'acte sacrificiel » de la mère aurait « pour but de faire cesser ce cycle morbide, mortifiant, du recyclage du même, de l'altérité broyée dans une temporalité qui lui assigne toujours le même destin ». De la sorte, il pose « la question de la différence » et affirme une vérité qui ne peut être ignorée. Le hurlement qui clôt la narration de *Bord de mer* ébranle définitivement le roman, pour qu'aucune réponse ne puisse être donnée, mais qu'au contraire enfin, les mots soient rendus, sonores et dérangeants.

Auburn University

Notes

¹ Mazarine Pingeot, avec *Le Cimetière des poupées*, inspiré de l'affaire Courjault, ou Laurence Tardieu, avec *Le Jugement de Léa* sont parmi les rares écrivaines françaises à avoir aborder ce sujet, alors qu'il est plus présent dans la littérature francophone, dans le roman antillais, où selon Antoinette Marie Sol l'infanticide « acte paradoxal de haine et d'amour [...] fournit la charnière d'une discussion sur l'identité, sur le déracinement et sur la transmission de l'histoire » (968), mais également dans le roman québécois. Voir à ce propos le chapitre « Matricides et infanticides » (51-118) de l'ouvrage de Lori Saint-Martin, *Le Nom de la Mère*.

² Nathalie Morello rappelle les « symptômes associés à une personnalité de type *borderline*, ou état limite » présentés par la narratrice. Ce trouble de l'identité se caractérise notamment par une difficulté à « distinguer entre réalité psychique et réalité matérielle » (216).

³ La narratrice utilise ici le prénom complet de son fils aîné, se contentant habituellement du surnom Stan.

⁴ Parce qu'il lui faudrait parler à ces hommes, à son psychiatre, au pédiatre, au « monsieur » (17) à qui elle demande son chemin, au « type en bas » (103) de l'hôtel, au patron du bistrot et à ces « hommes au comptoir » (59) ou encore à « l'épicier radin » (75) Tous imposent une loi à laquelle la narratrice soumet sa voix. Face à eux, affirme-t-elle, sa « voix tremblait et avait du mal à sortir » (17).

⁵ Comme l'a expliqué à plusieurs reprises l'auteur, notamment dans un entretien à RTBF : « J'avais été frappé par un fait divers où une mère avait acheté des frites pour ses enfants puis les avait tués ». La scène des frites est racontée dans le roman.

⁶ Je pense en particulier au fait divers qui a eu lieu, il y a quelques années, en France : une mère s'est rendue sur une plage du nord, dans la ville de Berck, là où elle n'était jamais allée auparavant, dans le but de tuer sa fille de 15 mois. Venue de la banlieue parisienne, elle a fait le voyage jusqu'à ce bord de mer et a déposé son enfant sur la plage à la marée montante. Elle est ensuite rentrée seule à Paris. Elle n'a jamais cherché à excuser son geste, affirmant systématiquement que son acte n'était pas défendable.

⁷ Le personnage de Lisa dans *Non-dits*, entre rejet et possession malade, se montre extrêmement violente verbalement envers sa fille. La voix maternelle dans ce roman polyphonique surprend et déroute par sa sincérité volubile. De manière fort similaire, le face à face mis en scène dans *Le Dernier Mot* pose également la question de la folie de l'amour maternel. Mère et fille proposent chacune leur version de l'histoire et s'accusent. Dans une narration à la deuxième personne, elle aussi étouffante, Anne Godard donne dans *L'Inconsolable*, la parole à une mère qui se replie sur son deuil à la mort de son fils, écartant définitivement les autres membres de sa famille. Quant à l'histoire de Magda dans *Une chance folle*, le lecteur apprend bien vite que c'est sa propre mère qui en a dicté les mots. Les mères toxiques sont aussi nombreuses dans l'œuvre de Marie Ndiaye, de Marie Hélène Lafon ou encore de Christine Angot.

⁸ Lori Saint-Martin fait référence au contexte littéraire québécois, mais le constat est similaire pour la littérature française.

⁹ Je reprends ici l'expression de Lori Saint-Martin.

Références

Caron, Valérie. « Le bruit des choses vivantes et Tableaux : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise. » *Voix et Images*, vol. 28, no. 1, 2002, pp. 126–41, <https://doi.org/10.7202/000838ar>.

- Carrière, Marie. *Médée protéiforme*. Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012.
- Dufourmantelle, Anne. « Infanticide et sacrifice. » *Enfances & Psy*, vol. 44, no. 3, 2009, pp. 111-22.
- Fournier, Gisèle. *Non-dits*. Éditions de Minuit, 2000.
- . *Le Dernier Mot*. Mercure de France, 2010.
- Godard, Anne. *L'Inconsolable*. Éditions de Minuit, 2006.
- . *Une chance folle*, Éditions de Minuit, 2017.
- Mairesse, Anne. « Le Roman spectaculaire à l'épreuve du quotidien : l'œuvre de Véronique Olmi. » *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, no. 4, 2006, pp. 491-98.
- Morello, Nathalie. « *Débordements d'une mère borderline : écriture de l'état limite dans Bord de mer de Véronique Olmi*. » *Les mères et la mort : réalités et représentations*, edited by Elisabeth Lamothe. Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 211-27.
- Ndiaye, Marie. *La femme changée en bûche*. Éditions de Minuit, 1989.
- Pingeot, Mazarine. *Le Cimetière des poupées*. Juillard, 2007.
- Olmi, Véronique. *Bord de mer*. 2001. Actes Sud, 2003.
- . *Numéro six*. Actes Sud, 2002.
- . *Bakhita*. Albin Michel, 2017.
- Saint-Martin, Lori. *Le Nom de la Mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Nota bene, 1999.
- Slimani, Leïla. *Chanson douce*. Gallimard, 2016.
- Sol, Antoinette Marie. « Histoire(s) et traumatisme(s) : l'infanticide dans le roman féminin antillais. » *The French Review*, vol. 81, no. 5, 2008, pp. 967-84. JSTOR, https://www.jstor.org/stable/25481325?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Tardieu, Laurence. *Le Jugement de Léa*. Arléa, 2004.