



La Relation mère/fille : Liaison dangereuse dans quatre romans d'Irène Némirovsky

Dina A. Zaater

Département de Langue et de Littérature Françaises
Faculté de Pédagogie - Université d'Ain Shams, Égypte.

dinazaater@edu.asu.edu.eg

Received:6-10-2023 Revised:23-10-2023 Accepted: 4-4-2023
Published: 20-4-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.241044.1555

Volume 25 Issue 3 (2024) Pp.103-122

Résumé

Dans les sciences humaines, le rôle de la mère, sa place et son statut restent un vaste champ de recherches, indiquant divers aspects sociologiques et provoquant des émotions aussi excessives que contradictoires. La mère némirovskienne ne représente pas traditionnellement celle sacrificante, qui remplit son rôle de protection avec un grand dévouement en étant un giron maternel. Au contraire, elle est égarée de son chemin sacralisé pour devenir une force destructrice. Elle est indolente, volage voire menaçante, un « monstre » qui dévore ses enfants : incarnation de l'échec total de la moralité maternelle. Chez Némirovsky, l'univers de mère-fille n'est donc pas idéalisé, c'est une relation basée sur la haine, l'exécration, et la souffrance qui y est associée. La situation conflictuelle régit et le dissentiment est bien sensible. La rivalité latente entre mère et fille évolue ensuite, donnant lieu à des questions littéraires, sociétales et psycho-affectives. Nous nous trouvons alors en présence d'un sujet important, mettant en exergue l'impact de ce lien pernicieux sur le processus de formation identitaire de la fille. Nous opterons donc pour quatre récits focalisant l'attention sur cette liaison, à savoir, *L'Ennemie* (1928), *Le bal* (1930), *Le Vin de solitude* (1935), *Jézabel* (1936) et serons portés sur l'analyse stylistique de cette relation tensionnelle comme un procédé d'écriture féminine dans l'œuvre némirovskienne.

Mots-clés : mère - fille - écriture féminine - Irène Némirovsky- transgression.

Introduction

Écrivaine russe d'origine ukrainienne d'expression française, Irène Némirovsky (1903-1942) trace dans ses œuvres¹ la relation conflictuelle qu'elle entretenait avec sa propre mère « Anna Margoulis, dite Fanny » à travers les personnages féminins. Fanny niait toute relation avec sa fille quand celle-ci a été déportée au camp nazi de concentration à Auschwitz où elle est morte. Les filles de Némirovsky, Denise et Élisabeth Epstein, racontaient que leur grand-mère avait refusé de les accueillir après la mort de leur mère. (Anissimov, 1992) Nous avons donc l'impression que l'écriture était un moyen de prédire l'avenir et prévoir par-delà la mort. Ses écrits au vivant de sa propre mère ne sont que pour y déverser sa détresse, sa nausée et sa rage. N'est-ce pas dans son journal (1934), elle a déclaré qu'elle était incapable d'écrire ce mot -mère- sans haine (cité par Philipponnat & Lienhardt, 2007, p. 46). Ce trouble psychique est issu de n'avoir été appréciée par sa mère puisque celle-ci est l'axe principal dans le fondement de l'identité personnelle et féminine de sa fille. (Saint-Martin, 1999, p. 16)

Némirovsky renverse le stéréotype de la mère idéale tendre et fidèle pour ses enfants. Elle nous la présente comme l'image négative et dérangeante de celle que Swigart (1992) appelle une « *mauvaise mère* » (p. 15) qui reflète « *une des formes de la déviance des femmes* » (Cardi, 2007, p. 28).

Quant à la « fille » dans les récits étudiés, elle a été sevrée de l'amour inconditionnel maternel, ce qui a nourri chez elle le ressentiment et la mélancolie. Quoique la mère soit omniprésente et oppressante en tant que personnage, sa thématique n'est plus abordée du point de vue maternel, mais de celui de fille-narratrice qui dirige ses regards sur les événements et qui oriente ses pensées et ses réflexions vers sa mère, traduisant ainsi l'envers sombre de cette relation. Raison pour laquelle, la fille mal-aimée est la personne la plus attentive qui observe avec beaucoup d'attention sa mère détestée comme l'a affirmé l'écrivaine Lori Saint-Martin (1999, p. 71).

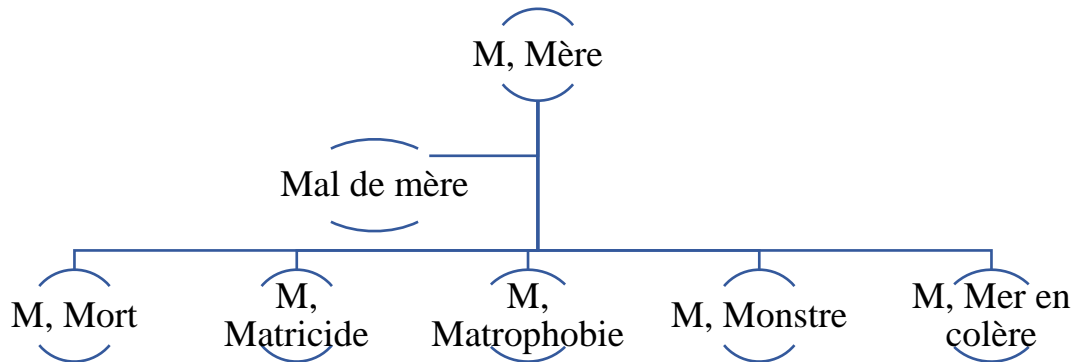
En outre, celle-ci a évoqué que l'on ne doit pas examiner la relation mère-fille comme un thème littéraire tout simplement. Mais il faut l'étudier comme un dynamisme qui se trouve centralisé dans l'écriture féminine, et dont le

¹ Nous allons désormais utiliser l'abréviation (V.D.S) pour désigner « Le Vin de solitude » et (E) pour (L'Ennemie). La pagination sera après le signe abrégé.

fonctionnement est de déterminer les structures de narration et du langage (y compris les tournures de syntaxe et de rhétorique, etc.) (*Ibid.*, p. 17)

Commençons par la mère qui est le pivot et le personnage autour duquel tourne l'histoire. La lettre « m » est omnisciente dans l'écriture némirovskienne, mettant en relief les mots « maman », « mère », « mauvaise mère », « monstre » qui déclenchent le « *mal de mère* »² traitant le rapport malsain entre les deux pôles des romans : mère/fille. C'est une relation basée sur la dualité qui pousse le « malaise maternel » à son paroxysme. Ce qui mène la fille à être non seulement « mal vécue », mais aussi « mal morte » comme le suicide de Gabri et la mort de Marie-Thérèse en mettant au monde son enfant.

Le mot (mère) forme ainsi des jeux homophoniques qui permettent des réseaux de connotation constituant un sens complet de ce qu'est la monstruosité chez Némirovsky.



La sauvagerie maternelle

En général, la mère a le pouvoir merveilleux de donner la vie, alors que la mère némirovskienne a la capacité affreuse de l'ôter. Nous pourrions considérer la matrice maternelle comme un abîme primordial duquel surgit toute vie, mais il paraît que les filles némirovskiennes s'identifient à la « *matrice psychique* »³ de leurs mères (Green, 2001), source de douleur poussant à la mort.

² Ce type de mal provoque « le malaise d'Hélène » (V.D.S, 56), le « malheur » de Marie -Thérèse (Jézabel, 142), causant « au fond, (...) plus mal encore » à Antoinette (Le bal, 53) et rend Gabri une fille « malheureuse » (E, 53, 121, 123, 124).

³ Le terme est emprunté à Foulkes (1969). Dans cette matrice psychique se construit le processus d'individuation et de laquelle émerge le moi individuel. Ce concept est relié à l'appareil psychique familial qui est le moteur de cette matrice. Le rôle de cet appareil est de permettre la construction psychique des individus dans la famille, laissant place à l'inconscient dans la communication mentale de ses membres. (Ruffiot, 1983)

Mentionnons que « la mère » et « la mort » sont deux lexèmes bien liés de sorte que leur fusion ne fait qu'une seule entité. Comme la mère est le point d'origine, elle est aussi le point de fin aboutissant à la mort, qui guette la fille telle une prochaine menace comme si ce tiraillement entre vie et mort était intrinsèquement lié au destin de la fille.

L'amour maternel devient alors un amour mortel, car devenir une mère némirovskienne âgée est inévitablement le coup de mort porté à son moi obsédé par la jeunesse et la beauté. À titre d'exemple, elle incite sa fille à la « tuer » pendant son sommeil dès qu'elle remarque sa vieillesse. (Jézabel, 120)

L'infanticide et le matricide

La relation ravagée entre fille et mère s'apparente à une antipathie exprimée par une agressivité directe. (Lessana, 2000, p. 12) La mère némirovskienne a perdu cet angélisme et cette douceur, elle acquiert dès lors une image inversée, celle de la mère perverse, dangereuse, voire tueuse. Elle nous rappelle la figure d'une Médée⁴ actualisée. En d'autres termes, nous retrouvons chez elle le « *complexe ou le syndrome de Médée* » (Depaulis, 2008, p. 73) selon lequel un simple abandon, qu'il soit temporaire ou illusoire, peut invoquer une réaction extrêmement intense au point de donner naissance à « *une impulsion filicide* » (*Ibid.*, p. 80). Elle commet des crimes psychiques dans l'âme de sa fille causant ainsi des cicatrices émotionnelles. Elle n'accepte pas que sa fille soit une adulte, ce que Saint-Martin (2001) considère comme une autre forme de violence maternelle. (p. 65-66)

Dans les romans en question, l'infanticide exécuté n'est pas réel, il est symbolique, sauf « Jézabel » dans lequel la mère, Gladys, a commis un double meurtre, réel et symbolique. D'abord, c'était un meurtre symbolique, quand elle a laissé sa fille accoucher seule sans soin médical puis elle passe à l'assassinat réel en tuant son petit-fils quand il a grandi et il a proclamé son droit d'avouer sa filiation à sa « grand-mère », un mot qui l'affole. Elle admet être corrompue, démente, délinquante, mais pas vieille (Jézabel, 187). Le fait de lui rappeler son véritable âge la pousse au crime même de ses plus proches. Lorsque la femme passe à l'acte, tue l'enfant, elle se tue en tant que « mère », elle devient « meurtrière ».

⁴ Elle est une magicienne meurtrière de la mythologie grecque qui a tué ses propres enfants par vengeance de leur père qui l'a abandonnée pour épouser la fille du roi Créon.

Notons le choix du titre qui renvoie à la reine « Jézabel » figure emblématique de la trahison dans les écrits bibliques et un nom évoquant les pires dépravations. Elle est responsable de la violence et l'effondrement de tout un royaume dans le non-sens. Gladys, quant à elle, cherche à susciter toutes les adorations et à arrêter la fuite du temps. Pour y parvenir, elle est prête à sacrifier sa progéniture (sa fille et son petit-fils). Elle avoue même tout simplement qu'elle est incapable d'assumer sa responsabilité maternelle.⁵ Elle est tout sauf une mère heureuse.

Dans ce sens, nous mettons en évidence le choix significatif des noms des personnages-mères. Bella, qui vient de l'adjectif « belle », est caractérisée par l'égoïsme.⁶ Elle est dotée d'une telle méchanceté qui nous fait penser à la belle-mère, la marâtre de Blanche-Neige, la cruauté à l'état brut qui ne s'intéresse qu'à sa beauté ou la marâtre de Cendrillon qui l'empêche d'aller à la fête comme « Rosine », le diminutif du mot Rose, dans « Le bal ». Elle fait sentir ses épines à sa fille par son humeur maussade (Le bal, 55). Francine, dont l'origine est russe, est embourgeoisée, a changé sa peau pour devenir une femme élégante en incitant sa fille à parler français, anglais et allemand sauf sa langue maternelle. Son nom vient du mot « France » en nous rappelant la guerre entre la France et la Russie, autrement dit, entre l'Ennemie et Gabri. L'incommunicabilité durera et s'accentuera dans la parole de la mère par l'emploi du futur de l'indicatif.⁷ La forme négative complexe (ne...jamais) indique que l'action communicative est inexistante dans le temps. C'est une sorte d'infirmité affective dont la mère fait preuve. Les marques d'affection imprégnées d'une langue maternelle, d'une douce langue-mère sont abolies. De ce fait, la fille se trouve piégée dans l'engrenage de la rage silencieuse qui l'absorbe comme un abîme profond, et dont les répercussions directes sur la fille sont l'indignation et la dépression. Elle vit une relation sclérosée marquée par l'anti-communication comme en témoignent ses réactions.

Nous constatons que les mères némirovskiennes, nourricières de l'aversion, deviennent des « *marâtres naturelles* » (Badinter, 1980, p. 271) constituant ainsi un véritable nœud traumatique chez les filles-héroïnes hantées par le « démon de la vengeance » (V.D.S, 282) qui va jusqu'à la « vengeance monstrueuse » (E, 132).

⁵ « Je sais, dit Gladys : tu as une bien mauvaise mère » (Jézabel, 119).

⁶ « Bella était une égoïste, une mauvaise mère ... » (V.D.S, 85)

⁷ « [...] et j'ai peur que, comme mère et comme fille, nous ne nous comprendrons jamais... » (E,131)

Deux genres de métaphore (nominale et adjectivale) montrent comment la fille veut faire souffrir sa mère dont la carence émotionnelle l'a irréparablement affectée. Elle est née d'une femme qui a fait naître en elle ce sentiment d'hostilité. Elle veut la tuer, ce que Saint-Martin caractérise comme un « *matricide détourné* » (Saint-Martin, 1999, p. 299).

Exposons les différents types de vengeance du moins au plus pire : à cause de son interdiction de paraître au bal organisé par sa mère, la fille, Antoinette, a déchiré les cartes d'invitation dans l'eau noire de la Seine. Le choix de cet endroit aquatique est bien significatif, car l'eau est ici « *source de mort et (...) destructrice* » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 376). Dans « Jézabel », Marie-Thérèse a gardé son enfant malgré les supplications de sa mère de s'en débarrasser. Quant à « L'Ennemie » et « Le Vin de solitude », les héroïnes y tentent de charmer les amants de leurs mères et réussissent à le faire.

Ces romans ont donc la particularité de braquer la lumière sur un matricide symbolique, qui surpasse la sauvagerie du matricide réel, car dès que l'acte criminel est exécuté, tout sera terminé, mais la fille a l'intention de perpétuer le sentiment de supplice chez sa mère tortionnaire. Elle pointe sa lance contre la mère par le biais du matricide psychique qui s'avère la seule manière de se défaire de cet amour impossible et de l'impossible résolution. La haine qu'elle porte en elle pouvait dénouer ce lien du sang,⁸ qui coule en elle. Une femme qui commet l'acte symbolique de « tuer » sa figure maternelle, que ce soit par l'écriture ou par tout autre moyen, entraîne inévitablement sa propre mort. (Huston, 1990, p. 33)

Par conséquent, Hélène, la narratrice, cite que le fait de donner naissance aux enfants et de s'abstenir de leur fournir « une miette, un atome » (V.D.S, 225) de tendresse est un crime affreux. C'est un cri du cœur qui dessille les yeux sur sa souffrance du manque d'amour maternel. Les termes « une miette, un atome » marquent que le minimum du minimum d'affection est négligé par la mère insoucieuse des besoins émotifs de sa fille. C'est une mère soucieuse seulement de ne plus être vieillissante, car cela dénote le délaissement et la marginalité. Cette angoisse vampirique de vieillir déclenche chez elle la volonté empirique de s'occuper de son « paraître », de sa beauté corporelle.

⁸ Ce « sang odieux », « sang âcre et maudit » (V.D.S, 281).

Le corps féminin de la mère némirovskienne

Le corps de la mère fait allusion à la volupté et à l'excitation. Elle est principalement décrite physiquement. Elle est née femme, elle n'est « que » femme. (Monzani, 2019) Ce n'est pas un corps maternel qui est souvent décrit comme dodu, charnu, mais un corps charnel qui est fait pour charmer les hommes et être désiré.⁹ Pour elle, n'être pas un corps, c'est n'être personne, c'est la perte de son identité, alors elle trace ses propres frontières, son corps féminin sexualisé, vêtu ou nu.

De la corporéité, émerge l'idée d'une nudité qui est présentée par les parties découvertes du corps¹⁰ que ce soit une nudité partielle¹¹ ou totale.¹² Signalons que les parties du corps sont dévoilées excepté le sein censé être nourricier et maternel qui n'est pas montré parce qu'il est désérotisé. C'est ainsi que lorsque la mère se met à nu devant le miroir, elle veut se démasquer pour se reconnaître. Elle veut voir sa « vérité toute nue ».

La forme corporelle de la mère est donc constamment soumise à un examen attentif, souvent de façon subreptice, ce qui stimule la sensualité de la fille.¹³ Néanmoins, la sexualité de la mère représente un défi, car elle délimite une zone d'ombre qui agit comme une barrière entre elle et son enfant. Cet aspect peut même être interprété comme un acte de déloyauté, suscitant des sentiments de jalousie ou même d'humiliation.

C'est un corps-trou, image renvoyant à un puits sans eau qui laisse entendre qu'elle ne peut être mère au point que sa fille a tellement manqué de contact physique, un corps-à-corps (câlins, embrassement), ce cordon ombilical symbolique. En ce qui concerne les soins corporels, (aliments, toilette, habillement), ils sont gérés absolument par la nourrice. Dès lors, toute forme d'interaction corporelle avec sa mère devient même pour la fille une imputation ancrée depuis son enfance de toucher cet objet de répugnance (V.D.S, 48-49). Dans la perception de la fille, le corps de la mère qui est un décor subit une métamorphose en dé-corps, défiguré, affichant sa dégradation dans la nudité.

⁹ « Où trouverait-il un corps plus beau ? ... » (Jézabel, 229).

¹⁰ À titre d'exemples, « son cou nu » (E, 151), « son cou délicat et nu » (Jézabel, 188), « les épaules nues » (E, 136), « son beau bras nu » (Le bal, 23), « ses belles mains nues » (E, 45), « pieds nus dans des mules » (Le bal, 76).

¹¹ « Francine demi-nue se recoiffait, un miroir à la main. » (E, 63), « Bella était assise sur son lit, demi-nue » (V.D.S, 327).

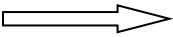
¹² « Elle se levait, se mettait nue, s'approchait du miroir. » (Jézabel, 153)

¹³ « Elle la regardait avidement. » (V.D.S, 327)

Les romans mettent l'accent sur ce lien harcelant qui entrave la relation entre la mère et la fille, et par conséquent influant sur la maturité de cette dernière. À titre d'exemple, les yeux de Gabri enregistrent à la manière d'un appareil photographique une scène de séduction implicite à travers la sexualisation du regard entre sa mère Francine et son amant Charles.¹⁴ Ils nous dévoilent le paradoxe du caché visible dans la représentation de la nudité intérieure, la nudité de leur moi caché.

D'autre part, la défaillance corporelle est insupportable pour la mère égocentrique.¹⁵ Gabri, par son œil-caméra, nous décrit sa mère par un zoom in/out : de loin, le rayonnement solaire lui donne une aura sacrée, ravissante ; mais de plus près, le soleil devient impitoyable en incriminant le dessèchement, la défloraison de sa chair. (E, 151) Ce qui attise l'envie de rester jeune à tout prix, même si le prix était l'évacuation ou la mort de sa fille. Elle n'accepte pas que sa fille grandisse, car cela signifie la condamnation à mort de sa féminité. (De Beauvoir, 2004 [1949], p. 336) La fille se trouve ainsi expulsée deux fois : du corps de sa mère (le moment de sa naissance), et de sa vie.

Sur ce, la jeune fille est perçue comme une concurrente déloyale, et la liaison complexe mère-fille se transforme en une relation conflictuelle femme/femme où nous ne reconnaissons pas qui est la mère et qui est la fille, relation dont l'élément caractérisant est le flou identitaire. Mère et fille deviennent donc des rivales éternelles. La fille est menaçante pour la mère puisqu'elle finira par prendre sa place. À ce sujet, nous nous demandons si les femmes sont les bourreaux des femmes. La mère devient la geôlière de sa fille qui est pliée sous le joug maternel, prisonnière dans un âge d'enfant qui ne dépasse pas les quinze ans. Elle refuse donc d'accepter que sa fille se reconnaisse en tant que femme. D'après elle, il vaut mieux que sa fille reste toujours enfant, « une bonne fille » (Le bal, 120). Partant, l'attitude de la mère est persécutrice envers sa fille.

La « mère- maison » (figure de protection)		une « mère-prison » (figure d'enfermement).
---	---	--

¹⁴ « Il ne bougeait pas, il ne parlait pas. Mais la femme, comme fascinée, baissait la tête, et son regard luisait provocant, inquiet, vite détourné. Puis, tout à coup, elle leva les cils brusquement comme si elle se déshabillait. L'éclair d'une seconde les yeux bleus, les yeux noirs s'affrontèrent, chargés de désir, de défi et d'une sorte de colère. Puis, ils se délièrent tout à fait, hypocrites. » (E, 46)

¹⁵ « C'est une monstrueuse erreur ! » (Jézabel, 229)

Le huis clos étouffant entre mère et fille expose Hélène à un flot d'affres, car elle sentait qu'elle avait une vieille âme enfermée dans son corps d'enfant. (V.D.S, 49) Ce qui explique en grande partie l'emploi récurrent des expressions « petite fille » et « petite mère » comme reflet de la prison linguistique et l'autorité maternelle imposée par la mère à sa fille. Cette emprise absolue, provenant du don maternel de la vie, qui est à la fois une promesse d'éternité et de mortalité, implique une dette perpétuelle transférée de mère à fille. (Bydlowski, 2005, p. 169) Cette dette d'existence risque d'être un fardeau sur les épaules de la fille, surtout si la mère est très exigeante et maltraitante. La nature obsessionnelle de la mère vient du fait qu'elle considère la maternité comme un droit de propriété lui permettant de dominer la vie de sa fille qui doit obéir à ses ordres et à ses désirs.

L'utilisation de l'adjectif possessif (« ma » fille), prononcée par la mère némirovskienne soit en criant soit en faisant des reproches sous forme de chantage émotionnel, indique qu'elle conserve toujours sa maîtrise sur elle. Précisons que le pronom « nous » qualifiant mère et fille n'existe presque pas dans le discours et la narration romanesque des textes en question. Ce « nous », selon Lori Saint-Martin (1999), souligne les « états d'âme partagés », ainsi que « l'accord », grammatical et spirituel, entre la mère et sa fille. (p. 285) C'est donc un indice de l'absence du lien physique et émotif entre elles, absence due à l'égoïsme de la mère et son attitude nombriliste. La maternité est très chronophage, celle-ci n'a plus de temps que pour soi. Bref, le maternage est un point névralgique pour la mère némirovskienne.

Le rapport que la fille tient avec sa mère consiste à être son objet, son rejet ou son « déchet ». Le mot « maman » n'éveille aucune réaction amoureuse, mais plutôt une profonde répulsion, incarnant concrètement le summum de la détestation de la jeune fille envers sa mère. L'articulation de ce mot lui cause beaucoup d'écœurement (V.D.S, 107-108). La fille se voit confrontée à une sorte de malédiction de laquelle résulte un « *malaise identitaire* » (Bajoit, 2013, p. 235) associé à une haine de soi qui est aussi une haine de la mère.

Pourtant, le sentiment de culpabilité envahit le cœur de la fille et lui fait éprouver des remords cuisants : dans « Le bal », elle disait devant l'anéantissement de sa mère « ma pauvre maman » (119, 120), les mêmes mots sont prononcés dans « Jézabel » (115). Et le sentiment d'auto-accusation atteint son paroxysme dans

« L'Ennemie ». ¹⁶ Les formes comparatives sont triplées par les métaphores verbales graduées. Ainsi, le recours au participe présent intensifie la tendance vers la métaphore filée ou continuée. Ces images rhétoriques concrétisent la piété filiale complexifiée par une souffrance d'ingratitude et de trahison envers sa mère. Elles la transforment d'une fille dangereuse, haineuse à une fille affectueuse. Ce changement est dû au sentiment d'être prisonnière de l'identification à sa mère ; elle se piège elle-même en répétant son histoire au moment même où elle croit s'en libérer. Revivre l'existence de sa mère est donc ne jamais vraiment s'en détacher et contribue à faire de sa vie un échec complet. Elle est menacée d'être contaminée ou de s'engouffrer dans une « *identification mimétique* » (Walter, 1994, p. 102) que la mère elle-même alimente. Elle essaie de limiter les dégâts de l'inceste symbolique (« je » n'est pas un autre, « je » est ma mère). Telle mère, telle fille est particulièrement nuisible, car cela cause un « *excès d'identité* » qui va implanter les sujets de consanguinité dans un mimétisme embrasé. (Héritier, Naouri et Cyrulnik, 2000, p. 11-15)

De même, la fille craint de glisser dans le deuxième type d'inceste qu'est « *l'inceste indirect* » (Parat, 2004, p. 47) qui consiste à avoir des relations sexuelles avec le même homme (l'amant) de sa mère. Cette prise de conscience se réfère alors à la matrophobie, c'est-à-dire à la terreur qu'elle ressent de devenir sa mère, de reproduire sa vie inconsciemment. (Rich, 1980, p. 233) Ce qui l'amène à la décision de rompre les mailles de rancune et de châtement dans le but d'éviter d'être le clonage de sa mère. Ce faisant, elle est à la recherche d'une identité antinomique à celle de la mère qui demeure un obstacle à cette poursuite. Elle doit briser cette relation spéculaire constituant la première réflexion par laquelle l'enfant est complètement épris. (Dor, 1985, p. 102)

La comparaison et la métaphore animalières de la mauvaise mère

En poétisant négativement la mère némirovskienne, elle est comparée et métaphorisée à des animaux pour décrire son portrait et ses qualités. La narratrice dresse les images du corps féminin. ¹⁷ Les comparants (serpents) et (feu) assurent le

¹⁶ Gabri a ressenti comme suit : « une douleur qui **ressemblait** à un mal physique, qui **grandissait**, **s'amplifiait**, **l'éteuffait comme** un flot de sang qui monte à la gorge. Elle se débattait **comme** on lutte contre la maladie, les dents serrées, moite, et les ongles **labourant** le drap. » (E, 137-138)

¹⁷ « [S]es cheveux défaits se tordaient comme **des serpents** autour de son visage en **feu** » (Le bal, 76).

sens figuré de l'enfer où se mêlent les piqûres des serpents et leur mouvement sinueux et les brûlures du feu et sa chaleur infernale.

S'ajoute à la mère damnée, la femme-vampire qui a une bouche rouge « comme un fil de sang » (V.D.S, 108). Ses lèvres saignantes s'accompagnent par les ongles pointus qui « griffaient » ou qui ressemblaient à « l'extrémité d'une griffe » (V.D.S, 24) dénotant ainsi la caractérisation de fauve et la puissance prédatrice du vampire. La déformation de la mère est décrite comme un prolongement d'attaques animales à travers l'emploi des adverbes « presque toujours »¹⁸ révélant la régularité de la monstruosité de la mère envers sa fille. Et si la bonté maternelle est manifestée en de rares instants, elle est suivie immédiatement par la férocité maternelle et ce en grattant le visage ou le bras de sa fille avec ses ongles fort aigus. L'exagération humoristique se réside alors dans l'idée antithétique que la tendresse maternelle est dans l'acte même de bestialité effectué par la mère.

En ce sens, la jeune fille se trouve en proie à une lente dévoration « psychique » de sa mère : « Toute son âme saignait encore, comme écorchée » (E, 58). La métaphore doublée mêle l'abstrait « âme » au concret « saignait » et « écorchée » pour renforcer la décharge d'agressivité de la mère sur sa fille, décharge qui se transforme en pulsion de destruction de son enfant ou plutôt « son rejeton ». En réalité, la mère n'est pas un être à renier, certes, elle lui a donné la vie, mais elle l'a infectée par la transmission d'« *un héritage empoisonné* » (Saint-Martin, 1999, p. 81). C'est ce qui va créer un être tourmenté, une fille torturée par ses émotions et par son cœur privé d'une relation pacifiée avec sa mère.¹⁹

C'est ainsi que, ce vampirisme féminin est aussi incarné sous deux aspects : la femme saignante et la femme assoiffée de sang.²⁰ La féminité dévorante sera dotée d'autres caractéristiques attachées à la femme fatale sadique sous une mine trompeuse et séduisante. Elle s'efforce, par tous les moyens, de raviver sa beauté.²¹ Son apparence extrêmement sexualisée, son maquillage soigneusement appliqué et

¹⁸ « Dans ses rares moments de **tendresse maternelle**, lorsque Bella pressait sa fille contre son sein, **les ongles griffaient presque toujours** le visage ou le bras nu d'Hélène. » (V.D.S, 24)

¹⁹ « J'ai seize ans, mais mon cœur est empoisonné... » (V.D.S, 224)

²⁰ Repérons ces deux exemples :

- « [...] elle dévorait des yeux son image avec une attention passionnée, anxieuse, et des regards à la fois durs, méfiants et rusés. » (Le bal, p. 14)

- « Elle n'avait jamais ressenti autre chose que la soif dévorante d'être aimée » (Jézabel, 107).

²¹ « [...] comme on fouette une bête fatiguée » (Jézabel, 251).

son rouge à lèvres éclatant permettent d'allier le monstrueux à l'animalier dans le regard de la fille posé sur la mère ou plutôt sur la femme.²² Elle exerce son pouvoir de domination sur les hommes en se servant de ses charmes et de ses talents de séductrice afin de parvenir à ses fins et causer la perte de son butin.

Elle a l'habilité instinctive²³ qui lui révèle les rivaux féminins. Sorte de cerbère²⁴ éternel, elle hantera les hommes ; elle sait bien les manier et les serrer en laisse.²⁵ Elle est une femme sanglante qui suce le sang des hommes et déchire leurs cœurs et s'en nourrit par la morsure vampirique.²⁶ Cette dame aux lèvres rouges, buveuse de sang est une vampiressa humaine carnassière. Son amour n'est pas seulement une toxine délectable, douceâtre, mais c'est la seule alimentation pour sa survie.²⁷ Elle est toujours inassouvie,²⁸ et cherche des proies. Il s'agit donc d'une femme fatale-vampire, cannibale et l'homme est sa victime.

Selon les descriptions ci-dessus, nous avons eu recours à (l'intelligence artificielle)²⁹ pour suggérer une image appropriée de Jézabel et voici le résultat dont la physiologie provoque dégoût et horreur :



La réunion du physique et du psychique donne une allure débridée, une belle ogresse dont l'instinct animal remplace celui maternel. L'identité maternelle est effacée pour laisser prôner l'animosité, une corporalité non domestiquée.

²² Elle « n'est pas mère, elle, mais uniquement, féroce femme... » (V.D.S, 268-269)

²³ « Francine ne manquait pas de ce flair féminin qui dépiste les rivales aussi sûrement qu'un bon chien de chasse » (E, 142).

²⁴ Dans la mythologie grecque, c'est un chien monstrueux à plusieurs têtes qui garde les portes des Enfers pour empêcher les morts de s'en échapper.

²⁵ « [...] comme de petits chiens » (Jézabel, 90).

²⁶ « [...] elle en était empoisonnée encore, comme par un venin resté dans le sang. » (Jézabel, 185)

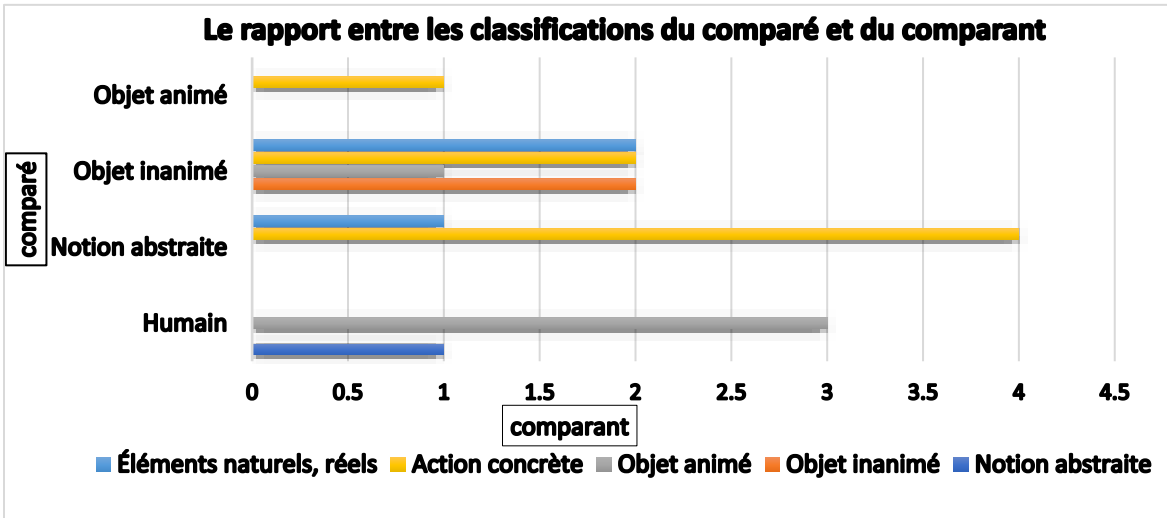
²⁷ « [...] leur doux poison lui était nécessaire comme le seul aliment qui l'eût fait vivre. » (Jézabel, 80)

²⁸ « [...] elle est un petit animal infatigable » (*Ibidem*).

²⁹ [Generate | Stablecog](#)

C'est pourquoi, l'une ou l'autre devait disparaître pour que cesse enfin le transfert héréditaire du conflit qui sévit de la mère vers la fille. Némirovsky a choisi tantôt de sacrifier la mère (« Jézabel » et « Le bal ») tantôt la fille (« L'Ennemie »). Le départ définitif dans « Le Vin de solitude » n'est que des représailles exercées de la part de la jeune fille.

De plus, il est temps de schématiser le lien entre les types de classement du comparé et du comparant dans les textes en question.



Il nous paraît, à travers le diagramme ci-dessus, que le plus haut taux d'apparition est le lien entre le « cé » de type (notion abstraite) et le « ca » de type (action concrète). Ces données sont collectées pour déceler la compatibilité entre le caché et le touché dans la relation mère/fille. Bien que leur conflit atteigne son apogée et soit voué tragiquement à l'inauthenticité, la combinaison entre le matériel et l'immatériel offre une probabilité d'une production de mots ayant un sens complet et logique dans l'énoncé.

Par ailleurs, nous avons dégagé certaines formes syntaxiques qui se prêtent mieux à l'expression de l'intensité comme les structures comparatives et superlatives.

Le comparatif

La relation mère-fille est désacralisée puisque la fille se sent hautaine.³⁰ Le vide maternel pousse l'adolescente à être plus distante et ne fait qu'augmenter sa crise

³⁰ Elle « était mille fois **plus** intelligente, **plus** précieuse, **plus** profonde **qu'**eux tous, ces gens qui osaient l'élever, l'instruire... » (Le bal, 49)

identitaire. Or, il s'avère que la mère sent aussi le vide intérieur.³¹ Ce vide interne et la solitude ne sont qu'un reflet de la vacuité angoissante dont les mères et les jeunes filles souffrent. Elles vivent dans un « désert négatif » (Pirlot, 2009, p. 10) qui fait accroître le sentiment de l'isolement et aggraver la « désertification psychique » (Green, 2005) marquant le grand fossé et l'incapacité de communiquer causant le vide en soi et l'errance du moi. Mais Bella n'accepte pas la faiblesse, elle est plus vigoureuse, elle est « plus forte » et a « plus de puissance » que nous ne le croyons.³² La présence tyrannique de la mère, explosée de fureur et de folie en l'affrontant, domine l'univers familial. Pour s'affirmer, il lui faut rejeter le modèle maternel de sacrifice et de se vêtir celui paroxystique dans sa toute puissance narcissique.

En revanche, croyant chaque fois avoir droit à une nouvelle chance, elle ne s'enfonce que plus profondément dans l'irrésoluble conflit, puisqu'elle reproduit invariablement les mêmes comportements. Dans la fiction, il n'y a pas de relations évolutives ou changeantes entre la mère et sa fille. C'est toujours le même décalage insurmontable. À aucun moment des récits, la mère ne fait pas de compliments à sa fille qui reste captive dans le cercle vicieux de l'insoluble relation avec sa mère.

Passons maintenant à un autre procédé d'intensification, à une forme issue du comparatif à partir de laquelle l'article défini (le, la, les) est ajouté. Nous allons éclaircir son emploi intensificateur à travers le tableau suivant.

Le superlatif relatif

L'élément comparé	L'article défini+ l'adverbe	Les adjectifs à connotation		Le terme de référence (l'élément comparant)
		(+)	(-)	
Bella	la plus	-----	malheureuse	des femmes
Gladys	la plus	riche, heureuse	faible	des femmes
Antoinette	la plus	belle, éblouissante	-----	du bal

³¹ Francine, en décrivant sa solitude, dit : « Je suis seule comme toi, **plus que** toi. » (E, 131)

³² « Ah ! je suis **plus forte que** vous ne le croyez !... J'ai sur vous **plus de puissance que** vous ne le croyez ! » (V.D.S, 231) Il semble que toutes les femmes némirovskiennes, « ces Gladys Eysenach », sont dangereuses : « Ces courtisanes du grand monde peuvent être **plus** redoutables que les autres parce qu'elles sont **plus** belles et **plus** savantes ! » (Jézabel, 28)

La foi absolue de la mère en l'honnêteté de la fille	le le plus	----- -----	pire humiliant	des remords des châtiments
Le sentiment de l'amour maternel	le plus	extraordinaire	difficile	à comprendre (ce sentiment) N.B : le terme intensifié se trouve dans l'univers de référence.

Dans ce tableau, nous remarquons que, dans les exemples cités,³³ le degré maximal de la qualité est réalisé par le superlatif relatif de supériorité constitué par [(le), (la) plus + adjectif + complément prépositionnel]. Nous croyons que la forme du superlatif relatif de supériorité répond mieux aux besoins d'exagération et d'emphase, soit pour amplifier une bonne ou mauvaise qualité, soit pour dramatiser un sentiment.

Nous tenons à préciser que le superlatif relatif d'infériorité n'est présenté que pour donner un effet intensif de bassesse à l'amant de la mère.³⁴ Le terme comparé est gradué au minimum (le moins) pour marquer que son intrusion dans la vie des deux personnages féminins renforce le déséquilibre affectif et engendre une relation tumultueuse entre la mère et sa fille.

Cette analyse brève du superlatif relatif nous laisse voir que les adjectifs à connotations positives occupent une place égale à ceux à connotations négatives dans les structures superlatives intensives. Cette égalité trouve son explication dans la polarité mère-fille et le caractère dichotomique dans la relation entre le couple antonymique.

³³ « Je suis **la plus malheureuse** des femmes ! » (V.D.S, 290), « [...] la **plus** riche et la **plus** heureuse » (Jézabel, 84), « Ne jamais s'avouer **la plus** faible. » (Jézabel, 252), « [...] être **la plus belle, la plus éblouissante** » (Le bal, 53), « cette foi absolue en son honnêteté était pour Gabri **le pire des remords, le plus humiliant des châtiments.** » (E, 142), « [...] l'amour d'un enfant pour sa mère était le sentiment **le plus extraordinaire, le plus difficile** à comprendre » (V.D.S, 242).

³⁴ « Elle n'était pas **le moins** du monde surprise : depuis longtemps, elle se doutait de la liaison de sa mère. » (E, 63), « le rôle d'amant chéri d'une femme riche est celui qui s'accordait **le moins** avec son caractère. » (Jézabel, 50)

La mer en colère de la mère, c'est l'Enfer

Nous croyons être immergée dans une mer amère de la mère en lisant les récits en question. La diabolisation de la mère est une allégorie de la brutalité maternelle.³⁵ Cette mère-mer, représentant l'inondation destructive, risque d'engloutir sa fille et son monde, elle est capable de faire noyer son enfant par sa colère indomptable. Cette « colère aveugle » (E, 121) la rend une mère-vipère, mégère (V.D.S, 148-149). La parole dévalorisante, rabaissante annule toute tentative de dialogue, la communication est ainsi unilatérale et se fait à sens unique. La tempête rageuse de la mer(ère) est détournée sur son enfant, l'utilisant comme souffre-douleur de ses propres frustrations. Ce qui fait que sa relation houleuse avec sa fille est le sel qui aiguise la blessure et la peine de sa fille, soumise au flux arbitraire de sa mère.

Entre ciel et mer(ère), la fille et la mère deviennent des ennemies implacables. L'image de la mère, terre à terre, est écrasée, alors elle quitte la terre de sa mère qui lui donne des chimères. Elle a perdu sa boussole, son « amer », son repère maritime, son « *repère identificatoire* » (Irigaray, 1974, p. 78). Sa mère qui devrait être une pierre d'achoppement, un point d'appui pour sa vie, devient un signal dangereux ou néfaste. Le manque d'un tel point d'ancrage influe terriblement la vie de la fille qui risque de perdre la voie, ou la vie.

Elle n'est plus la représentation de mère-terre, symbole de fertilité, mais celui de stérilité. Elle est la mer amère et l'espacement entre signifié et signifiant est réellement inexistant. Elle est le territoire de L'Enfer traversé par des mouvements constitués par des expériences affectives et sensorielles. L'écrit, c'est la représentation de ces mouvements.

Conclusion

Les personnages des jeunes filles sont le reflet d'Irène Némirovsky qui quitte, en vérité, sa mère pour faire sa vie, mais elle lui revient par l'écriture dans un mouvement cyclique.

L'encre de l'écrivaine s'épand sur les excuses et les larmes versées par la mère qui se blâme de ne pouvoir subvenir aux exigences de sa fille. La narratrice se rapproche de sa mère ou bien lui fait des reproches à travers l'acte de l'écriture. À titre

³⁵ Il est à souligner que « la sauvage fureur » (Jézabel, 175) de la mère est « une fureur telle que ses dents s'entrechoquaient et que ses mains tremblaient » (E, 121). Elle ne peut pas retenir son souffle, car sa « voix (est) enrôlée de colère » (Le bal, 44), ses « yeux (sont) hais, dilatés par la colère » (V.D.S, 149). Bref, « son beau visage (est) toujours maussade, toujours tendu par une expression de dépit et de colère. » (E, 25)

d'exemple, « Le Vin de solitude » est considéré comme « auto-alter-biographie », écriture de soi et écriture de sa mère, à la fois un tressage de l'intime et l'extime dans l'écriture némirovskienne.

Le refoulement de l'image maternelle est ressuscité dans l'esprit de la fille et son écriture. Saint-Martin (1997) explicite que le lien mère-fille est exclusivement relatif à l'écriture féminine. (p. 26)

Dans son œuvre, nous assistons alors à un double « accouchement » littéraire : la fille est née grâce à l'écriture de sa mère et en même temps, la mère est inscrite dans le texte de sa fille comme sujet narrant-narré. (Saint-Martin, 1999, p. 121)

L'écriture risque d'ouvrir son âme en laissant la place à la douleur et de laisser sortir le secret si bien gardé d'une mère qui s'est si mal comportée à l'égard de sa fille. En revanche, l'écriture maternelle sert de garde-fou, car elle se munit d'un effet curatif qui allège le navrement d'une auto-accusation permanente et de catharsis, une ténacité à écraser le mutisme filial. C'est le seul moyen de mettre fin à ce cycle interminable de souffrance qui persiste continuellement, de mère en fille, et réciproquement.

Quant à la relation désertique/orageuse entre l'écrivaine et sa mère, elle pourrait être une source-puits de la contemplation indispensable au développement de la créativité et du talent de l'écriture. Celle-ci est un moyen de traduire un moi errant en quête d'un amour maternel perdu.

En conclusion, le style némirovskien est la plume d'un cheminement poétique de décombres, où la fiction est valorisée par la véracité et plongée dans la cavité de l'Infantile et du Maternel... Écrire le cri qui enfle en crescendo dans chaque nouvelle naissance de silence. En un mot, écrire, c'est penser ou panser sa relation avec sa mère.

Références bibliographiques :

- Anissimov, M. (1992). Les filles d'Irène Némirovsky. *Les Nouveaux Cahiers*, (108), 70-74.
- Badinter, E. (1980). *L'amour en plus*. Paris : Flammarion.
- Bajoit, G. (2013). Les malaises identitaires. *L'individu sujet de lui-même* (pp. 235- 260). Paris : Armand Colin.
- Beauvoir, S. de. (2004). *Le deuxième sexe II: L'expérience vécue*. [1949]. Paris : Gallimard.

- Bydlowski, M. (2005). *La dette de vie. Itinéraire psychanalytique de la maternité*. Paris : PUF.
- Cardi, C. (2007). La mauvaise mère : figure féminine du danger. *Mouvements*, 49 (1), 27 – 37. Repéré à <https://doi.org/10.3917/mouv.049.0027>
- Dor, J. (1985). *Introduction à la lecture de Lacan* (tome 1). Paris : Denoël.
- Foulkes S.H., Anthony E.J. (1969). *Psychothérapie de groupe*. Paris : L'EPI.
- Green, A. (2001). La relation mère-enfant, nécessairement incestueuse. *Incestes* (pp. 29-40). Paris : PUF.
- Green, A. (2005). Le syndrome de désertification psychique ; à propos de certaines tentatives d'analyse entreprises suite aux échecs de la psychothérapie. *Le travail du psychanalyste en psychothérapie* (pp. 17-34). Paris : Dunod.
- Héritier, F., Naouri, A. et Cyrulnik, B. (2000). *De l'inceste*. Paris : Odile Jacob.
- Huston, N. (1990). *Journal de la création*. Paris : Éditions du Seuil.
- Irigaray, L. (1974). *Speculum, de l'autre femme*. Paris : Éditions de minuit.
- Lessana, M.M. (2000). *Entre mère et fille : un ravage*. Paris : Fayard.
- Monzani, S. (2019). Naître femme, n'être « que » femme ?. *Filigrane*, 28(2), 71–97. Repéré à <https://doi.org/10.7202/1069695ar>
- Némirovsky, I. (1928). *L'Ennemie* (2019). Paris : Denoël.
- Némirovsky, I. (1930). *Le bal* (2005). Paris : Grasset.
- Némirovsky, I. (1935). *Le Vin de solitude* (2007). Paris : Albin Michel.
- Némirovsky, I. (1936). *Jézabel* (2005). Paris : Albin Michel.
- Parat, H. (2004). *L'inceste*. Paris : Presses universitaires de France.
- Pirlot, G. (2009). « Introduction ». *Déserts intérieurs : Le vide négatif dans la clinique contemporaine, le vide positif de l'« appareil d'âme »* (pp. 9 – 11). Toulouse : Erès.
- Philipponnat, O., & Lienhardt, P. (2007). *La vie d'Irène Némirovsky*. Paris : Grasset.
- Rich, A.C. (1980). *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution* (J. Faure-Cousin, Trad). Paris : Denoël/Gonthier. (Of woman born, 1976).

- Ruffiot, A. (1983). *La thérapie familiale psychanalytique et ses développements*. Thèse pour le Doctorat d'Etat ès lettres et Sciences Humaines, Université des Sciences Sociales de Grenoble.
- Saint-Martin, L. (1999). *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Montréal : Nota bene.
- Saint-Martin, L. (2001). *Infanticide, Suicide, Matricide and Mother-Daughter Love : Suzanne Jacob's L'Obeissance and Ying Chen's L'Ingratitude*. Canadian Literature/ Littérature canadienne, 169, 60-83. Repéré à [No. 169 \(2001\): Canadian Literature | Canadian Literature \(ubc.ca\)](#)
- Swigart, J. (1992). *Le mythe de la mauvaise mère. Les réalités affectives de la maternité* (Y. et N. Geffray, trad.). Paris : Robert Laffont.
- Walter, B. (1994). *La défaite des mères*. Paris : Desclée de Brouwer.

العلاقة بين الأم وابنتها: ارتباط خطير في أربع روايات لإيرين نيميروفسكي

دينا أحمد محمد زعتر

أستاذ مساعد – قسم اللغة الفرنسية – كلية التربية – جامعة عين شمس

جمهورية مصر العربية

dinazaater@edu.asu.edu.eg

المستخلص:

في العلوم الإنسانية، يظل دور الأم ومكانتها يشغل حيزًا كبيرًا في مجال البحث، مُشيرًا إلى جوانب ومظاهر اجتماعية مختلفة ومثيرًا لمشاعر مُفرطة ومتضاربة. في الواقع، لا تعكس الأم لدى الكاتبة إيرين نيميروفسكي (١٩٠٣-١٩٤٢) الصورة النمطية التقليدية للأم المرضعة، المضحية، الحامية، المتفانية، بل هي تفقد صورتها المقدسة كحضن دافئ وتكون على هذه الصورة من اللامبالاة بل وتصبح قوة مُدمرة عُذوانية، فهي امرأة غير مُكرّثة، طائشة بل تُهدد لتتقلب وحسًا يلتهم أطفاله، حيث أدى نيميروفسكي لم يكن عالم الأم والأبنة مثاليًا، بل هي علاقة قائمة على الكراهية والاستياء والعنف وبالتالي تُثير أسئلة وقضايا أساسية عن النظام الاجتماعي والأدبي والنفس - عاطفي. لذلك يبدو لنا من الضروري إبراز تأثير هذا الرابطة السام في بناء وتطوير هوية الفتاة من خلال دراسة الروايات التالية: العودة (١٩٢٨)، الحفل الراقص (١٩٣٠)، نبذ العزلة (١٩٣٥)، إيزابيل (١٩٣٦). لذا سنصّب تركيزنا على تحليل العلاقة بين الأم والأبنة كأداة للكتابة النسوية وذلك اعتمادًا على النهج الأسلوبي والبلاغي في أعمال نيميروفسكي.

كلمات مفتاحية: الأم – الأبنة – الكتابة النسوية – نيميروفسكي – انتهاك.