

ÉCRITURE DE SOI, AUTOFICTION ET POÉTIQUE DU FÉMININ DANS LA MAUVAISE MÈRE DE MARGUERITE ANDERSEN¹

Beatriz Mangada Cañas

Universidad Autónoma de Madrid

beatriz.mangada@uam.es

RÉSUMÉ: L'étude proposée du dernier roman de l'écrivaine franco-canadienne d'origine allemande Marguerite Andersen vise l'analyse de la projection textuelle d'une riche expérience cosmopolite chez cette auteure. Les stratégies discursives et la combinaison de genres autour de l'écriture de soi présentes dans La mauvaise mère (2013) dévoilent une configuration de l'univers féminin qui contribue à comprendre la condition féminine dans la société occidentale contemporaine. L'écriture de Marguerite Andersen devient un reflet des nouveaux enjeux esthétiques des littératures francophones actuelles qui comptent désormais avec de nombreux écrits introspectifs autour du déplacement sous une perspective de genre.

MOTS CLÉS: autofiction, autobiographie, ectopisme, xénographies, littératures francophones.

ESCRITURA DEL YO, AUTOFICCIÓN Y POÉTICA DE LO FEMENINO EN LA MAUVAISE MÈRE DE MARGUERITE ANDERSEN

RESUMEN: El estudio propuesto de la última novela de la escritora francocanadiense de origen alemán Marguerite Andersen permitirá analizar e interpretar la proyección textual de la experiencia cosmopolita característica de esta autora. Asimismo, el acercamiento a las estrategias discursivas y a la combinación de géneros en torno a la escritura del yo, presentes en La mauvaise mère (2013) desvelan una configuración del universo femenino que contribuye a comprender la condición femenina en la sociedad occidental contemporánea. La escritura de Marguerite Andersen ilustra las nuevas tendencias estéticas de las literaturas francófonas actuales en las que abundan los escritos introspectivos en torno a la experiencia del desplazamiento desde una perspectiva de género.

PALABRAS CLAVE: autoficción, autobiografía, ectopismo, xenografías, literaturas francófonas.

Recibido: 26/03/2015. Aceptado: 31/08/2015

1. Cet article s'inscrit au cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i FFI2013-43483-R du Ministère espagnol MINECO.

1. Littératures francophones contemporaines, ectopisme et xénographies au féminin

L'expérience de l'ailleurs reste l'une des caractéristiques les plus marquantes de notre monde globalisé qui donne lieu à un vaste échantillon de voyages non seulement de nature géographique et territoriale mais aussi de nature existentielle, générant ce que l'on peut appeler le voyage intérieur. Au moment où le déplacement externe et interne convergent et font l'objet d'une création littéraire, une nouvelle conception de la littérature se produit. L'intériorité se manifeste alors comme le lieu d'une motivation qui sert de départ à la nécessité d'écriture. A ce propos, le panorama littéraire francophone contemporain fait preuve du jaillissement d'un espace littéraire transnational qui met forcément en question les canons esthétiques littéraires traditionnels et les conceptions idéologiques et historiques sous-jacentes, enracinées sur des systèmes périmés. De telles créations littéraires intimement liées aux déplacements se caractérisent par la construction d'une nouvelle identité personnelle en rapport avec un projet existentiel au centre duquel l'écriture d'inspiration autobiographique occupe une place primordiale, profilant à cet égard une identité littéraire différente à l'identité civile. Le critique Tomás Albaladejo parle alors de littérature ectopique (2011) alors que pour M. Alfaro et B. Mangada (2014), le terme xénographie permet de désigner cette vaste constellation de situations liées à l'immigration, l'exil ainsi qu'au voyage volontaire et dont la caractéristique principale est la rencontre avec l'altérité sous ses différentes manifestations (linguistiques, sociales, culturelles et idéologiques). Les xénographies occupent donc une place privilégiée dans les littératures occidentales contemporaines articulées autour d'une diversité d'espaces et de champs littéraires pluriels.

Tel qu'il a été déjà signalé, dans le contexte de la littérature francophone contemporaine, le phénomène de l'étranger occupe une place importante dans la mesure où les exemples d'écrivaines, venues d'ailleurs et qui ont adopté la langue française comme langue d'expression littéraire de leurs vécus et leur traversée vitale sont de plus en plus nombreuses. Songeons à Anna Moï, à Wei-Wei, à Régine Robin ou encore à notre écrivaine objet d'étude, Marguerite Andersen. La littérature francophone dépasse alors les limites postcoloniales et devient un espace de métissage linguistique, capable de transgresser les frontières pour prôner une transversalité culturelle.

Or il semble nécessaire d'insister qu'autour du déplacement et sa projection dans la création littéraire orbite un ensemble d'implications thématiques et formelles en rapport avec l'identité, l'appartenance, l'acceptation et l'altérité qui

permettent de comprendre l'ampleur et la réception de ces xénographies. Selon T. Albaladejo au changement de topos s'associe une dialectique spatiale et une hybridité linguistique et culturelle qui également méritent une analyse détaillée.

Du florilège d'auteurs francophones représentatives de cette modernité littéraire l'écriture de Marguerite Andersen réclame notre attention. Cosmopolite par ses origines allemandes et par ses multiples traversées vitales – elle a vécu en Tunisie, aux États-Unis, en Éthiopie, en France et en Grande-Bretagne; elle arrive au Canada en 1958 où elle a d'abord habité au Québec avant de s'installer définitivement à Toronto en 1972 – M. Andersen (Allemagne 1924) incarne la figure d'une intellectuelle active qui a su faire de l'écriture une voix poétique de la féminité occidentale. Depuis la publication, en 1965, de sa thèse de doctorat, *Paul Claudel et l'Allemagne*, et après sa retraite de l'Université de Guelph où elle a été directrice du département de français, elle s'est éloignée des travaux scientifiques pour se tourner vers la fiction qui démarre en 1983 avec *De mémoire de femme* où elle instaure les lignes de fugue d'une riche trajectoire littéraire liée à l'engagement et à la modernité, aussi bien formelle que thématique. Déjà en 1988, elle avouait:

Pour moi, l'autobiographie n'était pas une tentation, mais une nécessité. C'est bien pour cela que j'ai, à un moment donné, choisi de faire de ma vie un texte littéraire (Andersen 1988: 131-134).

Vingt-cinq ans plus tard, en 2013 et à quatre-vingt-neuf ans, Marguerite Andersen publie son dernier ouvrage fictionnel, *La mauvaise mère*, ensemble de « *Confessions* », ajoutera-t-elle au titre, qui se veut sans doute son texte littéraire le plus intime. Célébré par la critique, il lui vaut un an plus tard, le Prix Trillium, une reconnaissance de plus à sa longue trajectoire scripturale constituée désormais par quinze titres de fiction et un nombre considérable de textes de non-fiction.

En effet, son œuvre prolifique s'étend sur plus de trente ans et atteste d'une période de transformations culturelles et sociales pour la francophonie du Canada. Elle s'est mérité le Prix Trillium et le Prix des lecteurs Radio-Canada pour *Le figuier sur le toit* (2008), le Prix du Journal de Montréal pour *De mémoire de femme*, le Grand Prix du Salon du livre de Toronto pour *La soupe* (1995) et le Prix O'Neill-Karch pour sa pièce de théâtre *La fête* (1998). Son recueil de nouvelles, *Les crus de l'Esplanade* (1998) et sa collection de poèmes en prose intitulée *Bleu sur blanc* (2000) ont été finalistes au Prix Trillium et ses romans *Parallèles* (2004) et *Doucement le bonheur* (2004) l'ont été pour le Prix littéraire du Gouverneur général. En 2012, elle a été lauréate du Prix du Nouvel-Ontario en reconnaissance

de ses contributions exceptionnelles aux arts, à la culture et à la société francophone en Ontario alors que son dernier roman, *La vie devant elles* (2012) a été finaliste au prix littéraire Émile-Ollivier et a reçu une mention d'honneur (Tennier-Gigliotti 2014: 10).

L'approche de son parcours littéraire permet de découvrir jusqu'à quel point l'écriture intime de soi apparaît comme une pulsion thématique constante qui affleure dans l'ensemble de sa production fictionnelle comme conséquence de ses déplacements continuels et confirme le goût de cette écrivaine pour le brassage de genres narratifs comme manifestation d'une écriture de la modernité, ainsi que la sensibilité envers une femme contemporaine occidentale qu'elle aime situer au centre de ses écrits.

Nous porterons alors notre intérêt sur sa dernière création littéraire pour tenter de montrer la récurrente latence de l'écriture du moi comme pulsion créatrice qui cristallise dans les différentes structures narratives, textuelles et thématiques de *La mauvaise mère*, confirmant ainsi la modernité d'une écriture qui s'écarte des genres établis pour explorer les possibilités d'une introspection personnelle à travers les méandres de la mémoire. Les notions reprises dans le titre agiront en vecteurs organisateurs de notre réflexion, car nous partirons du projet d'écriture (auto)biographique entrepris par Marguerite Andersen dans *La mauvaise mère* pour aboutir à la démonstration d'une esthétique du féminin comme référent de la modernité de cette écrivaine.

Nous pourrions alors montrer comment le choix d'un écart volontiers des genres traditionnels et cette capacité à évoquer l'univers féminin font de cette écrivaine un exemple paradigmatique de la richesse de la période contemporaine de la littérature francophone.

2. De l'écriture (autobiographique) de soi vers une poétique du féminin

Dans *La mauvaise mère* Marguerite Andersen met en place un acte de remémoration qui peut et devrait se lire comme une énonciation du vécu qui tisse de nombreux rapports dialogiques inévitables avec deux textes précédents *Bleu sur Blanc* (2000) et *Parallèles* (2004) et entre lesquels les similitudes formelles, énonciatives et thématiques sont remarquables.

À cet égard, nous retiendrons l'étude de Johanne Melançon sur *Bleu sur blanc*, où elle remarquait l'existence d'une porosité entre les notions d'« autobiographie » et « autofiction », si rentable, d'autre part, pour réussir un pacte de lecture autour de l'intime et de l'expérience de femme. Par ailleurs, elle défendait la pertinence

d'établir une nuance entre l'autobiographie et l'autobiographique, citant à cette fin Madeleine Ouellette-Michalska :

Dans le récit autobiographique, l'écrivain assume la triple identité auteur-narrateur-personnage et impose par le fait même le pacte de lecture. [...] L'auteur, qui met en scène sa propre personne, est à la fois sujet et objet de l'action décrite (Melançon 2013: 144).

Marguerite Andersen, à son tour, exprimera en ces termes sa prédilection pour l'autobiographique :

La mauvaise mère
met en scène/ trois « je »:
l'auteure
la narratrice
et le personnage principal.
Parfois ils se confondent
Parfois ils forment une alliance
Parfois on se demande qui parle.
Trois « je » qui coexistent dans un même livre à divers moments...
(Andersen 2013: 202).

Dans la même ligne de pensée pourrait se situer la distinction proposée en 2002 par Éliane Lecarne-Tabone dans son article « Existe-t-il une autobiographie des femmes ? » où elle affirmait que l'autobiographique renverrait à des contenus relatifs à l'expérience personnelle que l'auteur dissimule ou met en relief comme technique discursive pour déclencher chez le lecteur des effets référentiels. Ainsi, dans le triptyque romanesque évoqué nous retrouvons projetés trois éléments propres à cette écriture de soi au féminin, à savoir une certaine fragmentation, des références à la mémoire et une présence notoire de l'affectivité.

Pourtant, au-delà de ces deux notions d'autofiction et d'autobiographique, plus formelles et abondamment utilisées pour catégoriser l'œuvre de Marguerite Andersen, nous porterons notre choix sur le concept d'« écriture de soi » (Andersen 2013: 201), voire même l'expression proposée par Johanne Melançon (2013) « écriture au plus près de soi ». Cette désignation, moins académique, mais plus andersenienne, reflète à notre égard ce côté intime et personnel qui rejailit sans cesse dans chaque histoire de vie qu'elle s'entreprend de raconter; des récits de vie comme *Parallèles*, où, confessa-t-elle, « je ne sais pas écrire sans m'impliquer » (Andersen 2004: 10). En 2013, elle citera George Sand pour expliquer son dernier projet littéraire : mener une étude sincère de « ma propre

nature et un examen attentif de ma propre existence » (Andersen 2013: 12). Plus loin, à la fin de son parcours introspectif et expiatoire, elle réfléchira à cette « écriture de soi », « pas facile » ajoutera-t-elle, mais qui en définitive se voudra le plaisir d'écrire (Andersen 2013: 199-203).

Trente-et-un ans après la publication de son premier ouvrage fictionnel, *De mémoire de femme* (1982), Marguerite Andersen n'a plus recours à un pseudonyme, ni à une représentation ludique de soi, mais prend plutôt la parole pour se dévoiler à travers un « je » qui lui permettra de parler des non-dits et d'illuminer un récit de soi qu'elle désire effectuer une fois de plus.

C'est d'ailleurs ce qu'elle manifeste dans les toutes premières lignes de son ouvrage avec des remerciements complices à ses amies du Nord où elle avoue avoir été encouragée à s'orienter vers une écriture « moins coutumière, écriture que l'on pratiquerait, peut-être, dans un journal intime » (Andersen 2013: 5). Elle décide alors de confesser à l'instar de Jean-Jacques Rousseau (Andersen 2013: 8) les erreurs commises envers ses fils, ce qui explique un titre sans doute si révélateur. En effet, *La mauvaise mère* nous évoque un sentiment de culpabilité qui préside l'acte même d'écriture. Dès les premières pages et à maintes reprises au cours de la narration, elle s'efforcera de justifier en quoi elle a été une mauvaise mère : « Je vous ai fait vivre dans six pays, sur cinq continents. [...] À un moment donné, je vous ai abandonnés. Laissés. Et vous étiez petits » (Andersen 2013: 9). Un peu plus loin elle continue : « J'ai besoin de confesser mes erreurs, mes regrets, d'y regarder de près, il faut que je passe par cette porte étroite. » (Andersen 2013: 9). Les motivations sont alors clairement exposées, elle écrira pour poursuivre une quête, à chaque livre, recommencée. Le parcours vital aura pour fil conducteur la justification de certains actes impardonnables, selon elle, et auxquels elle s'attardera dans des chapitres d'une émouvante sincérité et crudité, voire nudité (Andersen 2013: 56, 69).

D'un point de vue de la chronologie, tout démarre après les « pourquoi », un « automne, 1943 » (Andersen 2013: 13) lorsqu'à huit ans la narratrice rappelle avoir été témoin de la prise de pouvoir de Hitler dans son pays natal ; à cet ancrage temporel précis, s'ensuivront de nombreuses dates bien référencées et parsemées tout au long de la narration. Une dernière datation concrète nous situe en 1965, lorsque son fils aîné devenu militaire est envoyé au Vietnam. À partir de cet instant les références temporelles disparaissent et laissent place à des remémorations plus vagues qui n'ont plus des événements comme point déclencheur de la narration, mais plutôt des sentiments.

En tout cas, la vie avance rapide et les dates fournies aident à fixer les souvenirs racontés, le lecteur constate vite que seuls seront datés certains évènements, parfois heureux, tels la naissance de ses deux premiers enfants et parfois difficiles, comme la mort de son père. Or, il existe un grand nombre d'autres moments évoqués qui s'agencent dans la temporalité du texte sans une datation précise ; tel est le cas de la naissance de sa fille ou de la mort de sa mère.

L'effet de linéarité temporelle est malgré tout assuré et ce n'est qu'en trois occasions bien concrètes que le lecteur est porté de nouveau au présent, plus précisément, l'été 2013, lors de l'écriture du texte que le lecteur est en train de lire. C'est à cette époque qu'elle s'adonnait à la lecture d'un texte allemand qui suscita en elle un fort sentiment de culpabilité et de honte face à son enfant battu et son manque de réaction (Andersen 2013: 57) ; elle décrit alors la scène pour ne pas oublier et en quelque sorte pour tenter d'expier sa faute. Une deuxième incise fait allusion à sa mémoire : « D'habitude ma mémoire est bonne, mais aujourd'hui/ le 4 juillet 2013 dans mon petit bureau à Toronto, /je ne réussis pas à me rappeler le nom de l'internat... » (Andersen 2013: 129). Alors qu'à la fin de son texte, elle écrit à propos d'une conversation avec sa fille : « Toronto, le 6 juillet 2013. C'est un samedi. J'écris. » (Andersen 2013: 187).

Au cours des quatre-vingt-quatorze chapitres qui constituent *La mauvaise mère* Marguerite Andersen s'exerce à assurer une certaine impression d'instantanéité photographique, capable de capturer à jamais un instant, grâce à une technique de remémoration brève, précise et ponctuelle des souvenirs. Seule l'évocation de sa vie en tant que mère vouée aux activités ménagères échappe à cette fugacité. Ainsi, les chapitres intitulés « Ad infinitum » (Andersen 2013: 43-44), « Défis » (Andersen, 2013: 47-51) et « La fosse d'aisance » (Andersen 2013: 52-53) ils présentent une extension semblable au reste des chapitres, ils se caractérisent par un goût pour la description qui s'attarde aux moindres détails dans le but de mettre en relief les difficultés surmontées. À la fin de son récit l'ancrage temporel n'est plus saisi en fonction de la datation des faits, mais à travers une référence à son âge ; le temps semble alors devoir être exprimé autrement, ce qui la porte à écrire : « À quatre-vingt-neuf ans, j'hésite encore de dire à /haute voix, noir sur blanc, que dans mon groupe /familial tout n'est pas bon. » (Andersen 2013: 190-191).

Cette dichotomie instantanéité /focalisation sur le détail que nous avons analysée dans la construction de la temporalité de la narration, se manifeste également sur le plan de la spatialité. La localisation des souvenirs évoqués s'effectue généralement par le biais d'une référence discrète à une ville ou à un

pays, mais recouvrant au total « six pays » et « trois continents » (Andersen 2013: 9). Car, en effet, cette « infatigable conteur-voyageur », reprenant ici les paroles de Tennier-Gigliotti (2014 : iv), se déplacera de son Berlin natal jusqu'en Autriche pour effectuer quelques années plus tard une « traversée misérable d'une grise Méditerranée hiémale » (Andersen 2013: 18) mais qui lui permettra cependant de découvrir le continent africain. Mais à l'exubérance chromatique et sensorielle qui caractérisait les souvenirs de *Bleu sur blanc*, la ville de Tunis et le pays sont maintenant remémorés à travers un regard plus sincère qui s'arrêtera non seulement aux sentiments heureux découverts en terres africaines comme l'amour ou la maternité, mais aussi à la dureté de la déception amoureuse et de la lâcheté.

Pourtant les mêmes couleurs reviennent sans cesse dans les pensées de Marguerite Andersen et teintent à jamais les souvenirs de chromatisme. Pensons au blanc pour la naissance de ses enfants (Andersen 2013: 23), Clinique Saint-Augustin ; au bleu, pour ces plages où elle fut pour un instant heureuse auprès de ses enfants (Andersen 2013: 73) ; mais aussi auprès de Claude, cet homme qui lui ouvrit les yeux et lui fit goûter la liberté le temps d'une matinée (Andersen 2013: 67). Ou ce figuier vert, « quotidiennement dans ma mémoire » (Andersen 2013: 46) qui s'accompagne toujours de cette mer Méditerranée, si différente de la mer Baltique, mais omniprésente et bleue et peut-être même capable de l'emporter (Andersen 2013: 46).

Les endroits clos, étroits et sombres sont également présents dans le texte et agissent en contrepoint à ces autres espaces ouverts de liberté et d'amour ; c'est le cas des deux appartements à Tunis, métonymies d'une réclusion presque insupportable déjà annoncée au moyen de titres de chapitres du moins éloquentes comme « Recluse » (Andersen 2013: 29) ou « Le verrou » (Andersen 2013: 33). Marguerite Andersen nous offre alors un portrait sincère et poignant d'une femme atemporelle, soumise à la volonté et au bien-être des autres, « ad infinitum » (Andersen 2013: 43) ; mais aussi capable de faire face à tous les défis inimaginables comme ce monstre du Primus, métaphore de son malheureux mariage (Andersen 2013: 47-51) ou ces activités étouffantes autour de la fosse d'aisance, décrites jusqu'au moindre détail (Andersen 2013: 52-53).

La possibilité d'échapper à cet enfer prend forme de destin utopique, à travers les allusions au beau Québec, espace d'indépendance mais dont la présence textuelle se limite à de simples références nominales (Andersen 2013: 112, 115). Un deuxième retour sur le continent africain porte le lecteur jusqu'à Addis Abeba, où « l'aventure nous convient » (Andersen 2013: 132) et où les sens sont de

nouveau éveillé: eucalyptus, cyclamens et cet air bleu qui sent « La vie heureuse » (Andersen 2013: 141) entourent la naissance de son troisième enfant, une fille « à jamais le point central de mon attention » (Andersen 2013: 145). De nouveau au Canada, Grand Forks et Montréal agissent en épices d'une étape importante de la vie de la narratrice en rapport avec l'adolescence et l'indépendance de ces deux enfants aînés.

Vers la fin des confessions, Toronto où se trouve son petit bureau, espace aseptique et favorable à l'écriture de *La mauvaise mère*, réapparaît une troisième et dernière fois pour clore le parcours vital de Marguerite Andersen.

L'analyse des éléments spatiaux et temporels ont dévoilé la richesse des espaces traversés, des expériences vécues par une femme occidentale moderne, « immigrante / divorcée / femme de carrière / écrivaine / athée » (Andersen 2013: 192-193) ; bref la topographie d'une femme cosmopolite pour qui les temps et les espaces cohabitent en équilibre pour le simple plaisir de « découvrir en écrivant / le souvenir / qui tout / doucement / pas à pas / vient / frapper à la porte / du cœur / du cerveau... » (Andersen 2013: 203).

Un autre pilier structural de la construction narrative de *La mauvaise mère* sur lequel nous porterons notre attention repose sur l'univers actantiel. Un premier élément remarquable c'est sans doute le riche enjeu énonciatif qui met en scène une triple figure : narratrice, auteure et personnage central pivotant autour d'un « je » unique comme construction énonciative caractéristique de l'écriture de soi et du pacte autobiographique (Andersen 2013: 202). Puis autour de cette configuration énonciative nous découvrons deux sphères bien distinctes. Un premier univers masculin constitué par le père, ses deux enfants, les deux maris, un voisin et Claude. Puis une deuxième sphère féminine, où entrent en scène la belle-mère, la mère, la fille, les brus et bien sûr cette mauvaise mère, souvent énoncée à la troisième personne du singulier, comme pour marquer les distances (Andersen 2013: 65, 74).

Quant aux deux maris, il faut préciser qu'ils apparaissent tous les deux dans le texte en rapport avec les aventures africaines, ils sont cependant énoncés de façon bien différente. Ainsi, le deuxième a droit à un nom, Amédée, au même temps que les descriptions mettent en valeur sa beauté et les moments heureux vécus ensemble² ; par contre, les désignations utilisées pour se référer au premier mari

2. Dans *Parallèles*, ce même personnage apparaît, bien qu'avec le prénom de Paul, le Danois ; l'auteure mentionnera en plus son divorce après 10 ans de mariage (Andersen 2004 : 157-158).

offrent une analyse du plan énonciatif fort intéressante³. En effet, de tous les personnages qui apparaissent au cours de la narration, ce premier mari est le seul à être énoncé au moyen de désignations à chaque fois différente, mais qui évitent toutes le recours au prénom⁴, dévoilant une perception particulière et un point de vue subjectif de la part de l'auteure. Elle évitera alors les commentaires et les impressions. C'est à travers de simples constructions anaphoriques qu'elle parviendra à exprimer son horreur, sa distance et ses sentiments de dégoûts envers cet être, cause de son malheur et celui de ses deux enfants. Une telle dérive énonciative commence avec la première référence textuelle à ce personnage ; à l'occasion nous lisons « l'amant français parle de Tunis, où il est né. Où il rentrera » (Andersen 2013: 15). Des données relatives à sa langue de communication, à ses origines et à son rapport vis-à-vis de la narratrice nous sont fournies à travers cette construction ; or le prénom et les détails physiques ou relatifs à sa personnalité sont omis. Quelques pages plus loin, il sera de nouveau désigné comme « l'amant » (Andersen 2013: 18), pour peu après la naissance de l'aîné apparaître comme « le père » qui « propose de le jeter par la fenêtre » (Andersen 2013: 27), ne pouvant pas supporter les pleurs du nouveau-né ; en tout cas un « père désemparé » (Andersen 2013: 87), « leur père » (Andersen 2013: 74), bref, « le père » (Andersen 2013: 56). À cause de ses actes injustifiés il sera tout simplement désigné comme « l'homme » (Andersen 2013: 31, 35, 38, 69), pour devenir par la suite « l'étranger » (Andersen 2013: 39) puis « un homme brutal » (Andersen 2013: 58).

Le noyau familial est constitué de deux figures positives, le père et de la mère, Théo et Marthe. Leur apparition dans le texte les présente comme des appuis inestimables, toujours prêts à aider la protagoniste face à l'adversité; mais leurs morts inattendues et vécues à distance déchainent de nouveau un fort sentiment de culpabilité (Andersen 2013: 136, 148).

Pour répondre aux attentes générées par un titre difficile, mais sincère, le texte s'attarde souvent à des détails sur les deux enfants si chéris, parfois imaginés (Andersen 2013: 84), heureux chemin de l'école (Andersen 2013: 62), au bord de la mer (Andersen 2013: 73), mais aussi abandonnés (Andersen 2013: 75), victimes de la violence (Andersen 2013: 56) puis finalement retrouvés (Andersen 2013: 86). D'une part il y aura Martin (Christian dans *Parallèles*), l'aîné, son enfant difficile,

3. Nous utiliserons les théories autour l'anaphore proposées par Francis Corblin et qui sont référencées en fin d'article.

4. Pourtant dans *Parallèles*, il aura droit à un nom, Jean et les références textuelles à ce personnage laissent de côté le malheur et l'enfer vécu auprès de lui. Dans *Bleu sur blanc* il n'est même pas mentionné.

mais qui malgré toutes les difficultés saura refaire sa vie en enterrant « les détails d'une enfance malheureuse » (Andersen 2013: 82) ; puis d'autre part, Michel (Marcel dans *Parallèles*), auquel elle se référera en ces termes : « L'autre / le petit / le pas difficile / écoute / apprenant toujours de nouveau / qu'il faut / se taire / pour survivre » (Andersen 2013: 83).

De sa fille, aucune description, juste un nom, Marianne (Tinnish dans *Parallèles*) puis une révélation vers la fin du récit où elle parle de son enfance et de son orientation sexuelle (Andersen 2013: 192). Pour elle, l'enfance sera plus heureuse, moins troublante mais pas pour autant privée de ce pesant silence, car « Il était plus facile de / ne rien dire / de peur de se tromper peut-être / de faire mal... » (Andersen 2013: 196).

Dans cette « cellule familiale » où « tout ne va pas si bien » (Andersen 2013: 190), les petits-enfants sont mentionnés fugacement pour introduire dans le texte l'espoir d'un avenir meilleur ; à cet égard elle écrira « J'espère qu'ils ne se tairont jamais » (Andersen 2013: 198).

Finalement, à cette sphère féminine, la narratrice incorpore également « les femmes de mes fils » (Andersen 2013: 182) à qui elle doit une partie de sa liberté.

Une dernière composante de cette coordonnée actantielle fait allusion au personnage sans doute axial de *La mauvaise mère*. Il s'agit de la femme, universelle, qui se manifeste sous diverses formes féminines, évoquée soit par le biais d'allusions intertextuelles à Marguerite Duras, soit à travers de nombreuses scènes où la condition de femme est chantée pour ne pas oublier cette vie intense (Andersen 2013: 26, 43-44, 47-55). C'est le cas, par exemple, du passage reproduit ci-dessous où la narratrice fait siennes les paroles de Marguerite Duras à cause de leur éloquence et leur beauté: « Quel que soit le siècle dans l'histoire du monde, je vois la femme dans une situation limite, intenable, dansant sur un fil au-dessus de la mort » (Andersen 2013: 52) ; ce à quoi l'auteure ajoutera poétiquement :

Oh !
parfois la mère
est fatiguée
épuisée
endettée
mais elle s'en sort
chaque jour
puisqu'il le faut (Andersen 2013: 90).

En effet et tel qu'il a été déjà indiqué, l'univers féminin pivote autour de la présence de ce triple « je » toujours féminin qui prend la parole pour donner voix à la femme. Ainsi, l'écrivaine, la narratrice et cette mauvaise mère qui écrit, invitent toutes les trois le lecteur à découvrir le monde intime du féminin. La transmission des expériences à jamais intériorisées comme la violence, la honte ou la lâcheté se transforment en paroles d'un grand lyrisme. Tous ces sentiments douloureux par l'acte même de l'énonciation deviennent par la suite les instants précieux de la vie que Marguerite Andersen veut capturer à jamais, pour « buter au hasard contre les bribes de la mémoire » (Andersen 2000: 10).

Notre étude sur *La mauvaise mère* ne saurait finir sans aborder la richesse des réseaux thématiques présents dans le dernier texte andersenien. À cet égard, il faut signaler que les titres des chapitres et les citations intertextuelles agissent en paratextes épiphoniques de ce qui va être raconté. L'évocation des souvenirs veut respecter la linéarité temporelle pour assurer ainsi une cohérence et cohésion textuelles, de sorte que la dimension thématique se construira parallèlement à cet acte de remémoration.

L'Allemagne et l'allemand sont présents dans le texte à travers des allusions à la ville de Berlin, ville natale, mais aussi refuge face aux pénuries subies à Tunis (Andersen 2013: 77-78, 91-96). En ce qui concerne les termes en allemand, ils parsèment le texte pour nous rappeler les origines de l'écrivaine et la profondeur des sentiments ressentis ; ce qui explique, par exemple, « *Angst* » pour la honte (Andersen 2013: 15) ou « *Affentheater* » pour ce mariage non-sens (Andersen 2013: 20). Mais à Tunis, la langue allemande symbolisera aussi la brève possibilité d'établir des échanges intellectuels avec un voisin compatriote et ainsi se redécouvrir européenne en terre africaine (Andersen 2013: 33-34). La langue française est également présente dans le texte, principalement comme garante d'un accès à la culture, dont elle est avide ; « Je me nourris de livres » (Andersen 2013: 60) écrira-t-elle.

Or, ce « je » qui écrit, c'est bien la mère qui écrit. Comme nous l'avons signalé auparavant, la projection de la complexité de la condition féminine imbibe tout le texte. La maternité est vécue comme une expérience douloureuse (Andersen 2013: 23-24, 41), épuisante (Andersen 2013: 43-44, 47-55), mais aussi comme un dévouement : « Me voilà mère. Définitivement. Irrévocablement mère à vie » (Andersen 2013: 25) ; bref, un « obstacle naturel » (Andersen 2013: 16) qui l'écarte de son désir de savoir. La cohabitation entre maternité et intellectualité s'avère donc difficile et c'est grâce à l'acte d'écriture cathartique que la narratrice ressent le remords mais aussi le salut à travers la confession. Agnostique, elle se réfugie

dans l'écriture pour trouver un pardon à ses erreurs et à son égoïsme, ce qui la porte à écrire : « La mère égoïste décide de s'occuper de son corps » (Andersen 2013: 74). Un peu avant elle avait confessé :

J'ai le temps d'apprendre
de douter du peu que je sais
L'appétit de savoir me domine.
Rien ne m'arrêtera.
La mauvaise mère s'affirme (Andersen 2013: 65).

Le droit à l'amour semble incompatible avec une bonne mère et son choix s'opère lorsqu'elle affirmera :

Imbécile que je suis, j'avertis le père de ces possibilités,
l'invite à venir pour dire au revoir aux enfants.
La réponse ?
– Envoie-les-moi pour quelques semaines.
Mauvaise mère que je suis, je ne demande pas mieux, me dis que
je serai libre, avec moins de repas à préparer, moins de
ménage à faire... Que je pourrais aller coucher chez
mon amant ou l'inviter à dormir dans mon lit...
L'idée de liberté temporaire me charme (Andersen 2013: 98).

Cette culpabilité reviendra encore à maintes reprises au cours de la narration (Andersen 2013: 108, 124, 128) pour atteindre la conviction qu'à présent elle ne fait que boire à « la coupe amère des expiations », citant à l'occasion Balzac (Andersen 2013: 125).

Cette écriture salvatrice, ce bilan avant la mort, s'éloigne du chromatisme et de la sensorialité de *Bleu sur blanc* ; maintenant, bien que timidement présents, les couleurs, les odeurs et les sens, laissent place aux sentiments, notamment à ceux qui ont été évités. Dans *Bleu sur blanc*, sa petite fille lui avait demandé à l'époque : « Vas-tu parler de ta tristesse, de ton manque de bonheur, de ta solitude ? » (Andersen 2000: 7). La réponse avait été claire et précise : « Non. » (Andersen 2000: 7). Pourtant, treize ans plus tard, la narratrice revient sur des passages familiers comme cette photo prise lors d'un instant de bonheur ou les petits pois écossés, pour finalement énoncer une douleur qui à l'époque avait été évitée. Les silences et la culpabilité agissent ainsi en fils conducteurs d'un parcours rétrospectif autour de soi, à chaque acte d'écriture entamé.

Tel que nous l'avions suggéré au début de notre étude, l'accès à la véritable problématique sous-jacente à *La mauvaise mère* ne peut s'effectuer dans sa

complétude sans mener une lecture en parallèles avec ses deux autres récits autobiographiques. En effet, *Bleu sur blanc* et *Parallèles* agissent en textes complémentaire où l'écrivaine s'était attardée volontairement aux souvenirs les plus heureux de son parcours identitaire. Ce qui explique par exemple la citation suivante : « Avec ce texte, je veux célébrer / ce qui reste en moi, aujourd'hui de la Tunisie » (Andersen 2000: 7). Quelques années plus tard elle précisera à l'égard d'une écriture trop proche ou trop éloignée de la réalité « ...sous la dictée de la / mémoire, l'écriture y met de toutes les couleurs, / mélange l'imaginaire et le vécu, coupe et rajoute, / digresse quand elle en a envie, voile, dévoile, tait. » (Andersen 2004: 13).

Or en 2013 Marguerite Andersen adopte un ton plus intime, dur et sincère et ose percer pour la première fois les sentiments les plus profonds et les non-dits (Andersen 2013: 192). La confession cathartique lui assure alors une attitude révélatrice sous forme d'écriture diariste autour de l'intime féminin. L'énonciation de la vérité cachée, de la douleur, de la honte et d'une certaine lâcheté semble soulager l'auteure-narratrice, peut-être aussi, cette mauvaise mère.

Ses réflexions finales sur l'acte de l'écriture incorporent le métadiscours à la trame thématique, assurant par extension l'insertion de *La mauvaise mère* dans la tradition de la confession (Andersen 2013: 199-200).

3. La création romanesque de Marguerite Andersen: exemple paradigmatique des nouveaux enjeux esthétiques des littératures francophones

Femme académique, femme intellectuelle, Marguerite Andersen manifeste sa modernité à travers le choix d'une forme d'écriture particulièrement sensible à l'écriture de soi, à savoir, des poèmes en prose. Une écriture typographique légère, aux vers courts qui n'aiment que quelques points. Des poèmes qui se prêtent à la confession spontanée des sentiments cachés en rapport avec des souvenirs souvent déjà remémorés. Ainsi, à cette « porosité de genres » que Tennier-Gigliotti détectait chez Marguerite Andersen et qu'elle considérait en outre comme caractéristique de la littérature française contemporaine (Tennier-Gigliotti 2014: 41), nous pouvons ajouter comme marque d'innovation formelle, ce recours habituel à la poétisation des moments vécus. Elle avait opéré ce choix pour *Bleu sur blanc*, maintenant elle l'amplifie dans *La mauvaise mère*. Son dernier texte littéraire peut être lu comme une succession de poèmes de vie. À quatre-vingt-neuf ans, elle déclare : « Aujourd'hui, vieille, je cherche à comprendre » (Andersen 2013: 59). Marguerite Andersen agit alors en biographe poétique de sa propre vie, son texte s'achève par

les paroles attribuées au grand poète compatriote, Goethe : « *Mehr Licht* ». Écrire pour « voir clair » chantera-t-elle ; pour « se découvrir nue » (Andersen 2013: 203), telle qu'elle est, « sans aucun embellissement » (Andersen 2013: 10). Déjà dans *Bleu sur blanc* elle avait déclaré : « Je poursuis la lumière depuis Tunis » (Andersen 2000: 71), car « C'est à Tunis que tout a commencé » (Andersen 2000: 32). Le moment est arrivé de dire le « non-dit » et par extension de découvrir les secrets d'une famille, en dépit de tout. Dans cette difficile quête, c'est son propre pardon qu'elle essaie d'obtenir : « J'ai fait des erreurs en élevant mes enfants, je /viens de m'en confesser. / Je croyais m'en être rachetée » (Andersen 2013: 91). Et c'est alors que nous comprenons que cette mauvaise mère, c'est « La mère qui écrit » (Andersen 2013: 185).

Au bout de sa création, Marguerite Andersen s'exerce à une écriture du moi et sur le moi, une écriture au plus près de soi. Le lecteur est confronté à une confession dépourvue de fiction où sont revécus les avatars d'une femme du XX^e siècle, une femme sincère, repentie. Les aveux et les non-dits jouent plus que jamais un rôle cathartique et rapprochent le lectorat de la richesse de l'univers féminin. Cette dernière écriture andersienne se veut un épanouissement d'une poétique du féminin construite à travers les lignes et les interlignes.

Par ailleurs, la dernière publication de Marguerite Andersen contribue à exemplifier les réflexions de Barbara Havercroft sur l'autobiographie chez Annie Ernaux, où, à l'époque, elle suggérait que la construction de l'identité du sujet féminin s'effectue dans les écrits autobiographiques de femmes, des textes intimes qui surgissent par le rapport aux autres (Havercroft 2001: 25). Le dernier texte andersien peut s'identifier à cette texture féminine qui a pour moteur déclencheur et fil conducteur l'énonciation de soi, un « je » intime qui a besoin de dire pour se libérer des non-dits.

Références

- ALBALADEJO, T. (2011). « Sobre la literatura ectópica » dans *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino* (Eds. A. Bieniec, S. Lengl, S. Okou, N. Shchyhlebka). Dresden: Thelem.
- ALFARO, M. et MANGADA, B. (coord.) (2014). *Atlas literario intercultural. Xenografías femeninas en Europa*. Madrid: Calambur.
- ANDERSEN, M. (1988). « L'autobiographie : tentation ou nécessité ? » in *La tentation autobiographique*. (Communications de la 14^e Internationale des

- écrivains tenue à Québec du 19 au 22 avril 1986), (Ed. P. Morency). Montréal: L'Hexagone.
- ANDERSEN, M. (2000). *Bleu sur blanc*. Sudbury: Éditions Prise de parole.
- ANDERSEN, M. (2013). *La mauvaise mère*. Sudbury: Éditions Prise de parole.
- ANDERSEN, M. (2004). *Parallèles*. Sudbury: Éditions Prise de parole.
- CORBLIN, F. (1987). *Indéfini, défini et démonstratif, constructions linguistiques de la référence*. Genève-Paris: Droz.
- CORBLIN, F. (1995). *Les formes de reprise dans le discours. Anaphores et chaînes de référence*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- LECARME-TABONE, E. (2002). « Existe-t-il une autobiographie des femmes ? ». *Magazine littéraire* 409, *Les écritures du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*: 56-59.
- HAVERCROFT, B. (2001). « Auto/biographie et agentivité au féminin dans Je ne suis pas sortie de ma nuit d'Annie Ernaux » in *La francophonie sans frontières : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin* (Dir. L. Lequin et C. Mavrikakis). Paris: L'Harmattan.
- MELANÇON, J. (2013). « *Bleu sur blanc* : une écriture au plus près de soi » in *Écrire au féminin au Canada français* (Dir. J. Melançon). Sudbury: Éditions Prise de parole.
- TENNIER-GIGLIOTTI, J. (2014). « Le « vécrire » dans l'œuvre romanesque de Marguerite Andersen. » Thèse de doctorat. Université de Toronto. <<http://hdl.handle.net/1807/44138>> (Accès 26 mars 2015).