

« Elle fait qu'en dehors d'elle tout paraît vanité, elle fait qu'elle seule paraît la vérité. Oui, mais comment fait-elle? Je ne sais pas, il y a plus de cinquante ans que je ne le sais pas, ma mère est mon mystère, le seul dans le fond qui me tienne accroché comme à un hameçon, et loin derrière viennent les gènes, les virus, le génome humain, la composition du soleil, l'expansion ou la contraction de l'univers et l'origine de tout le monstrueux bazar. »

Pierrette Fleutiaux, *Des phrases courtes, ma chérie*

INTRODUCTION

C'est la disparition de la mère et le désir d'écrire sur elle qui ont poussé la romancière et nouvelliste Pierrette Fleutiaux à aborder un terrain qui lui était inconnu : celui de l'autobiographie. « Je ne suis bien que dans la fiction, et la plus éloignée possible du témoignage. [...] Mais ma mère ne se laisse pas faire, je ne peux la faire entrer dans un roman. » (*Des Phrases courtes, ma chérie*, 14) Ce besoin s'est donc traduit dans son oeuvre par la conception *Des Phrases courtes, ma chérie* où Pierrette Fleutiaux, pour la première fois, *se parle*, mais à travers sa mère, sa vieillesse et sa mort dont elle a été le témoin (« je voyais et c'était déchirant ») (*DPC*, 14). Il s'agit aussi pour elle d'évoquer les rapports très forts qui unissent la mère et la fille, lien le plus naturel au monde s'y présente comme extrêmement ambigu, compliqué et même mystérieux entre une femme sentant la mort rôder et une autre poursuivant le cours normal de sa vie, entre deux générations portant un regard différent sur monde.

Du ce fait, ce type de récit se révèle à la fois difficile et séduisant. Le mystère que constitue la figure de la mère, et cela bien au-delà de sa mort, ne cesse de troubler Pierrette Fleutiaux. L'idée d'un récit autobiographique pour tenter de l'éclairer la séduit. En effet, il pourrait lui permettre de trouver le mot de l'énigme, du moins de l'approcher, non seulement en questionnant le mystère de la mère, mais en interrogeant les relations mère-fille. L'auteur se propose ainsi de se plonger dans le passé pour raconter l'histoire d'une femme « vive, curieuse » (*DPC*, 23) dont la vie a presque couvert le siècle. Le destin extraordinaire d'une femme qui a parcouru le long chemin qui mène d'une fille paysanne à « une femme de la ville » devenue

professeur grâce à son envie de « réussir par son esprit, et donc [de] faire des études » (*DPC*, 137) lui semble mériter d'être raconté. Mais ce qui reste très important à ses yeux est de pouvoir, par l'écriture autobiographique, ressusciter la mère qui vient de mourir, c'est-à-dire de fixer son image qui s'enfuit, grâce à la force du langage.

Le récit est en même temps difficile parce que douloureux : l'auteur va chercher à suivre les étapes du dépérissement des forces de sa mère jusqu'à sa disparition. Elle y croquera nécessairement l'image de sa propre mort, car la fille est déjà sur la voie du vieillissement, elle aussi. Elle ne peut pas ainsi dissocier l'une de l'autre : « Ma colère, c'est que je pense à sa mort, à ma mort » (*DPC*, 51).

Mais l'inconfort psychologique de l'entreprise a encore une cause : la nécessité, pour respecter le « genre » autobiographique, de raconter les choses les plus intimes, qu'on a parfois peur de s'avouer, de relater des événements dont les témoins (le frère, le fils et des amis) sont encore vivants, c'est-à-dire en mesure de juger le récit, sa véracité en particulier. Mais dans le cas de Pierrette Fleutiaux, c'est surtout le fait de s'exhiber qui la gêne, notamment en songeant que sa mère l'aurait désapprouvée. Celle-ci, héritière d'une pudeur paysanne, refusait tout exhibitionnisme ayant « des ambitions universitaires » (*DPC*, 166) pour son enfant. Les artistes étaient à ses yeux des gens dont il faut se méfier car ils ne savent pas « garder la face », « ils montrent leur derrière ». Or sa fille « écrit des romans » et donc a « fait du nu », a « montr[é] ce qui ne doit pas l'être » (*DPC*, 184). L'opposition entre la mère et la fille était déjà très forte du vivant de la mère : « Et cet exhibitionnisme de l'écrivain... tout le contraire de la réserve du paysan ou du fonctionnaire, de ce « garder la face » [...] » (*DPC*, 167). Il y aura donc dans cette nouvelle entreprise une sorte d'indécence à s'exposer nue aux yeux de tous, et pire encore, à exposer ainsi sa mère qui ne voulait pas « d'intrusion dans son champ », à dévoiler à des inconnus des secrets peut-être ignorés du cercle des proches. Malgré tout, à chacun de ses livres, la mère lui envoyait un chèque « pour t'encourager, mon petit », comme on récompense un enfant pour ses bonnes notes en classe.

Ainsi, l'ancienne élève, douée pour les rédactions, à laquelle sa mère conseillait « des petites phrases courtes », a dû lutter pour assumer son métier d'écrivain. Evidemment les deux femmes ne sont pas sorties indemnes de ce combat : « L'écriture m'a emmenée loin, m'a séparée des miens, de ma mère. Je suis là devant elle, mais je l'ai trahie [...]. Je suis sortie de ce qui était notre vie commune

pour aller là où personne ne pouvait me suivre, où je ne voulais personne, où nos chers souvenirs n'étaient que matériaux pour mes constructions solitaires. Ma mère ne s'est jamais résignée à cet abandon, elle n'a cessé de lutter pour me ramener près d'elle.» (*DPC*, 47) Écrire signifie donc pour Pierrette Fleutiaux se couper du monde, de ses parents, en faisant de leur vie devient un sujet d'écriture. Elle en éprouve des remords.

D'où un certain malaise de l'auteur à l'égard de son écriture : « Je ne suis pas à l'aise dans ce que j'écris. » (*DPC*, 13); « Dans mon récit [...], je redoute de m'égarer. Je voudrais trouver le sentier d'écriture le plus simple, le plus direct, mais il s'évanouit à tout instant, il est hanté de fantômes, de gouffres mouvants, de grands nuages qui l'obscurcissent. Je ne sais comment m'y prendre. » (*DPC*, 11).

A force d'accompagner sa mère dans la dernière phase de sa vie - du moment où celle-ci, ne pouvant plus rester seule après la mort de son mari, entre dans une maison de retraite, jusqu'à sa disparition - l'auteur entre véritablement dans le monde des maisons de retraites, de la dépendance et de la décrépitude. Elle se retrouve quasiment privée de ses activités d'écrivain : « La vieillesse d'un seul être vous a avalé tout entier, chair, os et cerveau. » (*DPC*, 30). En effet, Pierrette Fleutiaux se retrouve exténuée, moralement et physiquement, par les visites régulières à sa mère durant sept ans. Elle se sent coupée de ce qui d'ordinaire la concerne : « Par habitude, je continue à lire des articles sur la littérature. J'ai du mal. [...] Ces livres qui font l'actualité, [sont], de plus en plus rarement, les miens. C'est du pareil au même, tout cela m'est étranger, je suis hors du coup. » (*DPC*, 31); « Pendant que mes collègues écrivains de par le monde sondent des problèmes graves, participent à de savants colloques et travaillent à conquérir leurs lecteurs, voici ce qui m'occupe : les magasins de vêtements pour personnes âgées dans une ville de province du Centre de la France. C'est là toute ma science, mon étude, et l'entonnoir où s'engouffrent mes énergies. » (*DPC*, 81)

Son besoin d'autonomie, d'« une chambre à soi », d'« une cave et [du] plateau de nourriture déposé devant la porte » (*DPC*, 13), qui est « condition même et lieu de toute écriture »¹, « une cellule » réunissant « l'identité et la créativité », n'a pas été respecté. Il lui manque ce lieu qui est très important pour tout écrivain en ce que le « refuge, la cellule permet non seulement de se trouver, mais d'écrire, de se

¹ DIDIER, B. *L'Écriture-femme*, p. 233.

trouver par l'écriture.»² La quête de ce « lieu désert » favorisant le processus créatif avait pourtant « occupé de nombreuses années », nécessite quantité d'efforts d'émancipation...

Par conséquent le travail d'écriture devient pénible pour l'auteur qui a d'autant plus de mal à trouver des mots « justes » pour raconter ce qui s'est passé pendant ces sept ans, pleins de lutte contre la mort imminente. « Comment écrire sur ma mère? », c'est la question que Pierrette Fleutiaux ne cesse de se poser. Elle cherche en vain de l'aide, des exemples littéraires pour dresser une histoire de deux femmes dont les relations semblent résister à se fixer sur le papier : « L'écriture des autres, même de mes contemporains, même de ceux que je jalouse, m'a toujours été d'un grand secours. [...] Mais cette fois, pas de secours. » (*DPC*, 56-57).

L'écriture - « la mise en tension des mots » qui permet de « pénétrer des mondes qui, sans ces phrases ainsi exactement profilées resteraient inconnus » (*DPC*, 56)- qui était auparavant « l'espace, gambarder, explorer » (*DPC*, 55) devient le puits où l'auteur s'enfonce peu à peu. Ainsi, le mystère d'une vieille dame et celui de ses relations avec sa fille paraissent tout à fait incompréhensibles. Le mot de l'énigme échappe tout le temps, se cache dans le labyrinthe des phrases : « L'écriture n'est pas solide. Chacun de ses vacillements me fait rouler [...], je ne sais pas m'y prendre, je ne sais pas comment faire. » (*DPC*, 56); « Et je n'ai pas de mélodie, que des mots qui me gênent, [...] et aucun n'a d'élan pour s'élever, s'enlancer à d'autres et nous emporter, elle et moi, dans un grand chant, un vrai roman. » (*DPC*, 174)

Ainsi, le personnage de la mère se montre « difficile » pour l'auteur du point de vue de son introduction, de sa nouvelle vie dans le livre : « Il aurait fallu oublier que c'était ma mère, que j'étais sa fille, il aurait fallu me souvenir que j'étais un écrivain, garder ce « quant-à-moi », ce « par-devers moi », ce lieu secret, intime et impersonnel à la fois, forteresse ouverte à tout vent où gîte l'écrivain. Pas de forteresse qui tienne avec la mère, elle y était déjà de tout temps, avant que les murs n'en soient même construits. » (*DPC*, 118) La mère « ne se laisse pas faire », impose ses règles du jeu, pèse littéralement sur l'écriture de Pierrette Fleutiaux, empêche son développement, son existence libre.

On assiste alors au dévoilement volontaire du travail d'écriture de la part de la narratrice : il n'est pas tenu caché. Il est porté à la surface du texte par l'auteur qui

² *Ibid*, p. 196.

partage avec le lecteur ses doutes et ses peurs, son « martyr de la création ». Cela fait qu'à travers les aventures des personnages surgissent celles de l'écriture elle-même : sa naissance, ses modifications et ses achoppements.

Il est possible que ce soient justement ces recherches et les tourments qu'elles occasionnent qui constituent la particularité de l'écriture de Pierrette Fleutiaux. Il ne s'agit donc pas ici d'un récit impassible. Les doutes manifestent l'intensité et la profondeur des sentiments de l'auteur, qui, en plongeant dans le passé, continue à être troublée par sa mère dont la vieillesse est source de son « étrange confusion » (*DPC*, 158). Grâce à « l'acte d'écrire, en particulier un texte autobiographique »³, le travail d'écriture devient véritablement un travail de reconstruction de l'image de la mère : « L'écriture devient [...] un moyen de reconstruire, de ressusciter le corps de la mère ».

La première partie de mon travail sera consacrée à la question du « je » dans le récit. Nous observerons la manifestation des relations mère-fille et la mention du père et du frère. Nous analyserons aussi le problème de la vérité du récit et des aspects essentiels de l'écriture de Pierrette Fleutiaux.

³ DIDIER, B. *L'Écriture-femme*, p. 233.

1ère partie: *LA QUESTION DU « JE » DANS LE RÉCIT ET LA MANIFESTATION DES PERSONNAGES PRINCIPAUX*

La question du « je »

Comme nous l'avons déjà souligné (p.3), *Des phrases courtes, ma chérie* est le premier livre autobiographique de Pierrette Fleutiaux. Il succède à une dizaine de romans. A vouloir insérer sa mère dans le livre, l'auteur semble conduite à recommencer à zéro.

On sait que l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence... »⁴. L'identité de l'auteur – qui est à la fois « le producteur d'un discours » et la « personne réelle socialement responsable »⁵ -, du narrateur et du personnage principal, conditionne l'existence du pacte autobiographique. Dans le cas de Pierrette Fleutiaux, cette identité se marque d'abord par l'emploi de la première personne. Le narrateur intervient dès la première page du récit : « Il y a, dans le pays où je vis... », « J'y suis venue régulièrement... » (*DPC*, 7), etc...

Outre cela, il est nécessaire qu'il y ait « identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure par son nom sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage

⁴ LEJEUNE, PH. *Le Pacte autobiographique*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

dont on parle. »⁶ L'œuvre pose problème sur ce point car il n'y a pas de nom cité dans le récit, les personnages n'en ont pas. Ils ont tous été supprimés par l'auteur : « J'ai mis les noms. La ville, la résidence, et les personnes : le directeur, les vieilles dames, le médecin, les infirmières, la coiffeuse, mon frère [...] Puis j'ai tout enlevé. [...] Seul reste « je », qui est moi. Moi, dont le nom est sur la couverture de mes autres livres. Mais dans ces livres-là, « je » n'est pas moi. L'est-il dans ce « livre » sur ma mère? » (*DPC*, 55). On voit même que Pierrette Fleutiaux ne cherche pas non plus à nommer ses œuvres antérieures, bien qu'elle en ait l'occasion .

Ainsi, l'auteur est amenée, par son projet autobiographique, à s'interroger sur la « véracité » de son « je » dans le récit. Ce « je » commence une nouvelle vie dans un genre resté longtemps inexploré. On peut supposer que les interrogations de l'auteur (sur son écriture, sur son « je ») traduisent son malaise (une angoisse ?) à l'égard de l'autobiographie qu'elle considère comme un terrain non seulement inconnu, mais aussi dangereux vu la tension émotionnelle extrême qu'il provoque chez elle. Du coup, ce nouveau « je » lui semble étrange à la différence du « je » de la fiction où tout lui semblait simple et claire, où le « je » du narrateur n'était qu'une instance fictive, une création : « Dans la fiction j'ai une sorte d'assurance aveugle, comme si le roman, déjà préexistant, je n'avais qu'à me donner la peine de le trouver. [...] Mon « je » à moi n'est pas dans le coup. » (*DPC*, 14).

Une question se pose : pourquoi cette absence de noms et la mise en cause du « je » de l'auteur ? On pourrait proposer plusieurs réponses. Evidemment, l'absence de noms propres donne une sorte de généralité au récit en détachant les personnages (mère, fille, etc.) des personnes réelles. C'est une façon de raconter des choses intimes en leur donnant une valeur universelle. L'auteur parle de sa mère comme si elle souhaitait que le lecteur adoptât ses mots pour parler de la sienne. Tout le monde a des parents qui vieillissent inexorablement. L'expérience de Pierrette Fleutiaux serait donc la même pour tous. Ainsi, on voit le souci de l'auteur de dépasser son cas personnel pour lui donner une portée globale, faire œuvre pédagogique en quelque sorte.

Il faut noter que les interrogations sur le « je » peuvent mettre en question l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, ce qui, en principe, n'exclut pas la possibilité de la fiction (bien que ce ne soit pas le cas de Fleutiaux). Mais c'est en

⁶ *Ibid.*, p. 24.

cela que le récit acquiert de l'ambiguïté, de la complexité et de la profondeur (« propres à la fiction »⁷) tout en gardant son exactitude voulue par l'autobiographie.

Il est possible aussi que le « je », derrière lequel se cache l'auteur, puisse être considéré par elle comme un masque du théâtre de la mort, « incarné » par l'image de la maison de retraite . « On est comme poussé à l'aveuglette sur un parcours obscur, obligé de jouer des rôles dans un pièce de théâtre gonflée d'emphase, ridicule. Accalmies, rechutes, de jour en jour, mois après mois. Au fond de toute cette hystérie, une vérité : sa mort » (*DPC*, 26).

La ville de province où pendant sept ans la narratrice se rend afin de redonner souffle à sa mère, de la tenir éveillée par la vie, de l'aider à exister, est perçue par l'auteur comme un décor de théâtre - « qui semble retenir son souffle comme moi je retiens le mien » (*DPC*, 75). Dans ce lieu les habitants – «les acteurs de ce dernier acte de la vie de ma mère » - portent les masques monstrueux de la vieillesse qui transforment leurs visages et leurs corps jusqu'à les rendre méconnaissables : « sous les vieux visages, ridés, des petites filles [...] qui doivent se recréer selon ce mode nouveau, étrange probablement, déroutant » (*DPC*, 43).

La fille a aussi ses rôles à tenir : « Souvent, à la résidence de retraite de ma mère, j'ai l'impression de porter un masque à même la peau. » (*DPC*, 147). Ces masques, elle en a plusieurs que sa mère lui a légués. Sa tâche est compliquée parce que la fille est obligée de changer de rôle assez souvent selon l'humeur et l'état de santé de sa mère. Ainsi, elle passe d'une « garde suisse » (*DPC*, 144) à un « bon écuyer » (*DPC*, 112), d'un « garde du corps » (*DPC*, 93) à un « monstre » (*DPC*, 82) ou bien à « la petite fille plantée [...] à côté de sa mère » (*DPC*, 96).

La mère, elle aussi joue, en déployant tous ses efforts pour pouvoir continuer sa lutte contre la mort, pour rester encore en vie, pour « ne pas devenir une morte vivante » (*DPC*, 33). Elle continue à jouer même si ce rôle lui dévore ses dernières forces. Ce fait n'échappe pas à l'oeil attentif de sa fille et provoque en elle une sorte d'admiration mêlée de compassion à l'égard de sa mère: «regardez [...] comme elle joue bien son rôle, elle fait chaud au coeur, par elle tout va comme il se doit, la pièce est un succès, applaudissez-la... » (*DPC*, 120).

⁷ *Ibid.*, p. 42.

Si on s'écarte un peu des interrogations sur le « je » dans le récit et de sa comparaison possible avec un masque de théâtre, on voit que Pierrette Fleutiaux semble avoir le souci de dépasser une nouvelle fois le cas de la mère en abordant le problème de la vieillesse de manière plus générale. Elle pose des questions d'ordre psychologique, voire social, notamment : quels sont les changements, non seulement extérieurs (ils sont évidents) mais aussi intérieurs que la vieillesse implique chez une personne et dans le comportement des gens qui l'entourent ? Et bien d'autres encore : « Les infirmières doivent être confrontées à ce problème à chaque instant : où est le vieillard, où est la personne ? Par lassitude, on oublie la personne, on ne voit plus que le vieillard... » (*DPC*, 83); « Le problème des vieux, c'est qu'ils font peur. Le problème des vieux, c'est qu'ils n'ont plus de papa et de maman, pour les accepter tels qu'ils sont, les prendre à coeur et au sérieux. » (*DPC*, 191). « Le vieillard doit s'habituer à ce qu'on lui parle de haut, ou avec trop de révérence, autre manière de l'écarter. S'il veut rester à égalité, il lui faut ruser. » (*DPC*, 161)

Mais ce qu'il importe de retenir, c'est que l'auteur n'a pas d'intention de donner des réponses ; au contraire, elle entreprend de faire réfléchir le lecteur sur ces problèmes qui concernent tout le monde.

La manifestation des relations mère-fille : leur place dans l'économie du récit

C'est l'exploration des relations entre la mère et la fille qui occupe la place la plus importante dans le livre. On pourrait y voir l'envie de l'auteur de montrer et d'étudier leur complexité en cherchant, peut-être, à aller jusqu'à l'essentiel des rapports mère-fille, pleins d'une « séduction tortueuse » (*DPC*, 97).

En effet, ces rapports sont représentés dans le récit comme très ambivalents. Il semble qu'une fine limite sépare l'amour et la colère, l'oblation et les frustrations. Cela peut paraître naturel puisque les femmes sont en train de dessiner une nouvelle carte des échanges familiaux : une relation nouvelle, douloureuse pour toutes les deux, marquée par l'attente de la mort, d'un « coup de tonnerre » (*DPC*, 21) et par des efforts pour faire durer la vie. C'est justement l'ambivalence de cette relation qui complique les choses : « Quel étrange renversement, moi qui voulais qu'elle s'en

aille sans bruit, sans lutte, sans souffrir (c'est-à-dire sans me déranger), et maintenant je bataille contre cet évanouissement, je m'acharne pour ramener sa lutte sous les yeux des vivants... » (*DPC*, 174).

Il s'agit d'une « relation différente au sein du couple parent-enfant, construite autour du rapport de corps à corps, de soin et d'entraide » qui provoque forcément des « changements dans les modes de vie »⁸ des deux femmes. C'est une « phase de déstabilisation personnelle et familiale qui produit de la culpabilité, de la violence, de l'impuissance, [...] il faut construire une nouvelle histoire fondée sur l'anticipation des problèmes à venir (dégradation inexorable de la santé, puis la mort) »⁹. Ainsi, la vieillesse de la mère place la fille entre « l'autonomie et la soumission à la dette »¹⁰ du dévouement filial. Ce qui provoque chez elle des sentiments exacerbés et ambigus : « Je suis une fille rebelle et je suis une fille soumise. J'ai confiance en moi parce qu'une mère a veillé sur moi, je n'ai aucune confiance en moi parce que je suis veillée par une mère. Je suis solide parce que je tiens à moi, je suis friable parce que je tiens à elle. » (*DPC*, 169).

Les deux femmes s'aiment. Leur lien date d'avant la naissance, il a duré toute la vie, et ne se rompt pas, même après la mort. Lien mystérieux : « cette chose est hors de notre monde, elle se tient dans un au-delà indicible, dans les limbes inconnus où se trament les enlacements obscurs de la vie et de la mort » (*DPC*, 76).

Et pourtant, depuis l'entrée de la mère dans une maison de retraite ou même avant, depuis des recherches de celle-ci (la moins déprimante possible) effectués par la fille, les deux femmes ne vivent pas en paix. Pour une fois, il ne s'agit plus de se battre pour l'émancipation de la fille qui a pris ses distances - « Transgressions, fuite, indépendance » - malgré les attentes de sa mère (« la pharmacienne et le potard », etc.). Tout cela c'était des luttes de la fille « dans la vie quotidienne pour continuer à garder l'amour de la mère, rester la petite fille [...] sage et en même temps, s'en éloigner, se révolter »¹¹ - « je fuis mais ne romps pas » -, des efforts d'autonomie qu'elle avait tentés lors de sa jeunesse. A l'époque elle voulait ne pas trop ressembler à la mère (« nous sommes à contre-courant, ses vérités sont mes erreurs », (*DPC*, 168) ; elle cherchait à s'en différencier, à s'émanciper en adoptant

⁸ GOGNALONS-NICOLET, M. Soins informels et travail de dénouement autour de la cinquantaine: un travail sur la féminité., *Vieillir en liberté* [en ligne], p. 3.

⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹¹ *Ibid.*, p. 7.

de nouveaux modes de vie, enfin, à s'enfuir « de tous côtés, à l'étranger, sur la lune, dans les amours impossibles... » (*DPC*, 168).

Cette nouvelle drôle de guerre de la mère « est ordinaire, si universelle qu'elle est invisible, elle n'a ni gloire ni héros, ne compte que des défaites, ne peut avoir que des vaincus, innombrables, toute l'humanité depuis le début des temps ». Ainsi « une femme ordinaire de ce pays » est obligée de lutter « jusqu'au bout essayant de subjuguier sa mort, dans ce duel irrémédiablement solitaire... » (*DPC*, 176).

La fille est si proche qu'elle prend « beaucoup de coups aussi. » De plus elle a son propre combat à mener. Si celui de la mère consiste à être encore elle-même (même dans une mesure de plus en plus étroite), à rester dans la vie, à « ne pas devenir une morte vivante » et à pouvoir continuer « à maintenir son ascendance » sur ses enfants - la narratrice et son frère - qui sont « ses derniers passeurs, ses derniers protecteurs » (*DPC*, 33), le combat de la fille est destiné à l'aider à ne pas céder à la dégradation de la santé, à ne pas se laisser gagner par la solitude dans la maison de retraite, à ne pas la laisser se refermer sur elle. Bref, il faut la secouer pour l'inciter à bouger.

C'est pour cela que la fille cherche à offrir (ou imposer) de nombreuses activités à sa mère. Il s'agit de la convaincre de se promener régulièrement dans la ville, malgré la faiblesse physique et les jambes molles, de s'acheter une nouvelle robe, d'accepter un collier, de changer de coiffeuse. Ces événements si menus, si banals acquièrent un sens tout à fait différent dans le cas d'une personne âgée. Car dans la guerre contre la finitude et la mort une promenade ressemble à une attaque, un achat d'une robe devient « un combat pitoyable, dans lequel elle jette toutes ses ressources », la vendeuse (pas très gentille) « une ennemie, qu'il faut circonvenir » et la robe « son armure et son viatique dans la résidence de retraite, sur le territoire de la vieillesse. » Maintenant chaque détail compte.

Donc deux combats, deux tactiques. La mère tire sa fille vers elle, en ne cessant de la surprendre : elle peut se montrer coquette ou capricieuse, elle peut être forte en public ou fragile en tête à tête avec sa fille. La mère séduit et épate sa fille par sa dignité, par son maintien, par sa curiosité. Alors, celle-ci, stupéfaite, réalise qu'« elle fait du charme » ou même qu'elle « a du charme fou » qui fait de la fille sa « prisonnière. » (*DPC*, 205). La fille étourdie admire sa mère, elle est « fière d'elle », elle « l'aime » (*DPC*, 130) : « Où ma mère trouve-t-elle cette force? Et une

présence si puissante? » ou « Cette vivacité, cette impétuosité que peut avoir ma mère! » Même dans la maison de retraite cette femme est « supérieure, à tous les vieillards », elle y parvient de « faire circuler ces courants [...] Pas de vieillesse pour elle, pas de linceul prématuré, on la mettrait dans un trou, [...] qu'elle y trouverait encore de la vie. Elle est forte, ma mère. » (*DPC*, 130). La position d'inférieure, d'« objet de commérages apitoyés » (*DPC*, 24) lui est inadmissible.

La vieille dame séduit sa fille non seulement par ses actions, mais aussi par ses paroles. Celle-ci se retrouve capturée en écoutant les histoires de sa mère, qui continue à exercer malgré tout sa fonction d'ancêtre, c'est-à-dire bien sûr à transmettre des biens matériels (elle y a bien réussi puisque sa maison est déjà partagée entre ses enfants) mais aussi, ce qui est plus important, à laisser en héritage ce qu'il y a de plus immatériel et d'essentiel : ses souvenirs (« ces contes des temps anciens », *DPC*, 38). C'est un monde qui n'existe qu'en elle, qui disparaîtra avec sa mort : « Le passé seul est sûr, lui appartient. » (*DPC*, 76). Aujourd'hui elle n'est qu'une veuve d'enseignant et un ex-professeur elle-même passant le reste de ses jours dans une maison de retraite. Le dehors, c'est désormais « l'appel du grand large où elle n'a plus sa place, [...] l'appel d'un affairément qu'elle ne peut plus assumer. » (*DPC*, 47), alors qu'avant elle vivait « en couple, protégée par un mari qui l'aimait, [...] et avant cela, fillette parmi ses grands-mères » (*DPC*, 43). Lorsqu'elle n'a plus de situation sociale, de maison, il ne lui reste qu'à tisser des nids des mots capturant sa fille, qui s'émerveille, se sent « prise au filet de ses paroles, immobile. » Elle laisse la narratrice vaincue.

C'est comme cela que la mère parvient à prendre les choses en main, à reconstruire la suprématie maternelle, à rétablir l'ordre des places dans la famille bouleversé par sa vieillesse : faire voir qu'elle « est encore la reine, la mère, la haute dame. » (*DPC*, 112). A ces moments-là, la fille, plongée dans les souvenirs familiaux, redevient enfant, émue et docile devant sa mère qui « tire sur un paysage ancien », où ses enfants sont encore « tout petits », où son mari « est l'autorité qu'il fut » (*DPC*, 121). Ce sont des heures heureuses – des moments des soulagements – pendant lesquels on a l'impression que la vieillesse semble reculer, que tout est reste immuable.

Et en même temps, il y a des moments où la mère est dominée par la faiblesse, où elle jette un « regard courroucé », où il n'y a plus « ni mère ni enfant, seulement deux êtres isolés, errant dans la grande désolation, et [où] chacun se

débrouille. » (*DPC*, 78). Ainsi, apparaît le « double visage » de la mère. D'un côté la femme qui charme et séduit malgré son âge, de l'autre : un être qui n'est plus qu'un rôle régulier.

Il est évident que pour les deux femmes, rien n'est plus comme avant puisque « la guerre à mort » (*DPC*, 121) ne fait que commencer. Alors, la fille, qui se retrouve écartelée entre ses différentes obligations familiales et professionnelles, élabore sa propre tactique pour faire face aux problèmes impliqués par la vieillesse de sa mère : « On fait avec le vieux parent comme on a fait avec ses enfants : on voudrait qu'il mène une vie saine, fasse du sport, ait de bons amis, se porte bien et ne vous colle pas aux basques » (*DPC*, 143).

En effet, la fille a une cinquantaine, son propre fils a grandi : elle sait donc très bien comment se comporter avec les enfants. Ces acquis peuvent-ils être utiles, « applicables » quand il s'agit de sa mère ? En tout cas il faut garder de l'équilibre, quoi qu'il arrive : « Avec le parent âgé, on retrouve des comportements oubliés, ceux qu'on avait avec ses enfants, du temps où on les élevait. Patience, l'enfant grandira, le vieillard s'habitue. [...] Ne pas s'énervé, prendre ses dispositions et faire comme si. » (*DPC*, 79).

Ce « maternage intensif » à l'égard de sa mère produit, au bout du compte, une inversion des rôles : quand la mère devient enfant de sa fille. Celle-ci la soigne, coiffe, habille comme si sa mère était devenue son enfant « aux cheveux blancs » (*DPC*, 94), son « vieux bébé. » (*DPC*, 105). Mais c'est un enfant qui n'évoque pas que l'amour, il cause aussi des souffrances, des sentiments d'irritation, des frustrations réciproques, voire de la dépression. Car cet enfant ne grandira jamais, étant sur la voie de la disparition. Il fait que la fille-mère se retrouve « au dernier degré », prête « à se vendre à n'importe quel individu, pourvu qu'il accepte son enfant, son enfant malade, handicapé, cette petite vieille femme, et qu'il la prenne en charge, la soigne, à égalité de fardeau avec elle, malheureuse fille-mère. » (*DPC*, 93).

Mais c'est en soignant sa mère que la fille prend soudain conscience, avec effroi (comment connaître et se reconnaître dans ce corps souffrant, douloureux, hostile ?!), avec colère, de son propre vieillissement et de sa propre mort, qu'elle

voit comme dans un miroir. Car, selon Béatrice Didier, « la mère est une exacte matrice » de toute femme, sa « préfiguration. »¹²

Et puis, rappelons-nous l'âge de la narratrice n'est plus celui d'une jeune fille... sauf, dans les yeux de sa mère pour qui « ses enfants ne sont pas vieux, [...] ne seront jamais vieux. » (*DPC*, 33). « Mais sa peine est double de la mienne puisqu'elle en est à la seconde étape quand je n'en suis qu'à la première. Toujours elle gagne sur moi, sa vieillesse est plus vieille, domine la mienne, ma vieillesse à moi ne peut exister, je suis le soutien de son déclin, mais elle est le miroir du mien et il me faut porter à la fois mon vieillissement présent et mon vieillissement futur, ainsi, malgré les apparences, quand sa peine est double, la mienne est quadruple. » (*DPC*, 152).

Ainsi, on pourrait voir naître une sorte d'une « curieuse rivalité » entre la mère et la fille. Celle-là refuse donc d'accepter le vieillissement de son enfant, parce qu'elle « veut être la seule au royaume de la souffrance. » (*DPC*, 187). Sa fille n'est pas vieille, elle ne peut l'être. Sinon qui va l'aider à se rappeler qui elle est (maintenant que sa vie est si réduite dans la résidence de retraite) ? à exister ? à porter la féminité qu'elle ne possède plus ? Pour cela elle a besoin de sa fille.

Elle aurait voulu que sa fille « meure avec elle, contre sa chair [...] et puis, ressuscitée, accouchant d'elle » qu'elle « poursuive sa vie. » (*DPC*, 15). Son « corps se défait, ne peut plus tenir sa place dans le monde des vivants, ne peut plus mener le combat que mènent les vivants » (*DPC*, 164). Alors, c'est sa fille qui en est chargée, et peu importe si celle-ci est aussi sur la voie de son propre vieillissement, guettée par les combats à mort.

Il paraît que les femmes peuvent aller jusqu'à des extrêmes absurdes : la fille veut que sa mère « vieillisse sans vieillir » ou bien qu'elle ne vieillisse pas du tout, qu'elle soit « inaltérable » (*DPC*, 154). Elle avoue lui en vouloir de ne pas l'avoir « faite parfaite et immortelle ». Car maintenant que la vieillesse la [mère] traque, elle ne supporte pas mes imperfections et ma mortalité. » (*DPC*, 154).

Il arrive souvent que dans le récit autobiographique écrit par une femme, les relations mère-fille suscitent « une ambivalence affective qui se transmet de l'enfant à l'autobiographie »¹³. On voit bien que c'est le cas chez Pierrette Fleutiaux qui

¹² DIDIER, B. *L'écriture-femme*, p. 25.

¹³ LECARME, J., LECARME-TABONE, E. *L'Autobiographie*, p. 100.

voue à sa mère - son « socle » et sa « plus grande confusion » (*DPC*, 66) - des sentiments mêlés et ambigus. Pourtant ici il ne s'agit pas de règlements de comptes post mortem ni de larmes. On pourrait voir dans l'écriture de Fleutiaux le besoin d'exprimer un chant d'amour retrouvé, ce « grand chant » dont elle a rêvé, destiné à celle pour qui ses enfants « étaient ce qu'elle avait de plus cher » (*DPC*, 62) et qui mettait toutes ses forces et tactiques (parfois prohibées) pour rester encore dans le monde des vivants, près de ses enfants.

La mention du père et du frère : le rôle des ces figures familiales

Les personnages du père et du frère semblent être un peu à l'écart par rapport à ceux de la mère et de la fille dont la relation est au centre du récit. Leur présence plus marginale ne réduit cependant nullement l'importance que revêtent pour l'auteur les relations père-fille et frère-soeur pour l'auteur.

On voit que le père représente une sorte d'opposition à la mère. Contrairement à sa femme - « une scientifique », « impétueuse » (*DPC*, 119), attirée par les « désirs vifs » et par la modernité -, a « toujours été un peu fleur bleue » (*DPC*, 18), ne « s'est guère penché sur la machine à laver », « ne connaît pas l'usage du four » et « n'a jamais touché une casserole » (*DPC*, 17). Les « domaines de sa virilité » étaient la pêche et la voiture (*DPC*, 49). Il préférait l'entretien des fleurs dans son jardin à celui du réseau familial (c'est sa femme qui se chargeait de ce dernier), la compagnie des livres dans son bureau à celle des voisins : « Le silence de son bureau et pour tout le reste une bienveillance lointaine. » (*DPC*, 19).

Son bureau – « son habitat naturel » - lui servait de refuge pendant « les orages familiaux » (*DPC*, 90) occasionnés sans doute par sa femme. C'est dans de pareils moments qu'il consolait sa fille et savait toujours trouver les mots justes : « Une autre fois il me dirait quelques mots ainsi, pour lesquels je lui serais reconnaissante infiniment, un petit trésor que j'enclos dans un camée imaginaire, alors que de ma mère je n'ai rien voulu, ni ses meubles, ni ses vêtements, ni ses conseils surtout. » (*DPC*, 90).

Entre le père et la fille s'établit une complicité d'autant plus extraordinaire qu'elle sort du monde réel et trouve son prolongement dans l'univers imaginaire de la littérature : « Mon père avait une vision modeste de sa place dans l'existence, une chose [...] lui causait un contentement quelque peu amusé : son prénom. Celui du prince André de *Guerre et Paix*. [...] pour lui j'étais tout le portrait de Natacha enfant. Ainsi mon père et moi avons cette complicité secrète, nous avons un double plus vaste, plus beau dans le roman de Tolstoï. » (*DPC*, 130).

Il est possible aussi que ce père, qui a voué « un grand respect aux livres, à l'éducation » (*DPC*, 18) ait orienté, peut-être inconsciemment, sa fille qui l'aimait et le respectait, vers le choix d'une activité professionnelle. Les mondes imaginaires où il s'enfuyait, grâce à la lecture, dans son bureau, ne sont-ils pas ceux où s'enfuira sa fille dans ses romans des années plus tard ?

L'image paternelle est liée donc au spirituel, à la branche « aristocratique » de la famille. Le père est « l'homme des humanités, des textes anciens » (*DPC*, 19), « fin, naturellement élégant, réservé, distant » (*DPC*, 90). La mère au contraire est liée à l'esprit pratique issu du monde paysan. Ainsi les parents sont représentés comme deux êtres différents et parfois contradictoires mais indispensables l'un à l'autre.

Les relations entre les parents ont un grand intérêt pour la fille. Cependant, elle perçoit que l'essentiel de ce lien lui échappe et cela, malgré les questions posées à ce sujet à la mère : « Je voudrais savoir ce qu'il y avait entre mes parents. Je voudrais qu'elle me parle de son mari. » (*DPC*, 49). Mais sa persistance est vaine, elle ne reçoit pas de réponses, la mère n'est jamais prête à révéler les secrets de sa vie de couple. Ce manque de confiance envers elle fait éprouver une nouvelle fois à la fille un sentiment d'irritation : elle n'accepte pas de rester, à cinquante ans, l'enfant à qui l'on cache des secrets familiaux. Elle voit dans cette réserve maternelle une façon de mettre une distance entre elles, de montrer que « nous ne serons jamais deux adultes à égalité, deux amies, deux copines. » (*DPC*, 50).

Dans l'univers familial représenté dans le récit, le frère semble jouer un rôle assez modeste, mais non négligeable pour autant. Étant médecin, il est celui qui rassure scientifiquement sa mère quand son état de santé se dégrade : « C'est lui qui doit courir vers elle, à chacun de ses appels de détresse, [...] et établir le diagnostic

de son état, faire la part des choses, la calmer, puis le soir ou le lendemain m'expliquer le tout à moi » (*DPC*, 60).

Lui scientifique et sa soeur écrivain qui « rêve à la lune », ils sont « différents en tout » (*DPC*, 62) et pourtant très proches, tout comme leurs parents : « Si nous n'étions frère et soeur nous ne nous serions jamais rencontrés, mais le lien établi dès le jour de sa naissance noué et sans cesse renoué par notre mère, ne peut pas se rompre. » (*DPC*, 62).

Il est possible que l'image du frère représente ce côté rationnel et scientifique que sa sœur ne possède peut-être pas. C'est grâce à ces qualités que le frère aide sa sœur à ne pas perdre la tête et le reste de son courage après les dernières batailles que leur mère affaiblie a livrées courageusement mais en vain dans sa guerre contre la mort.

2ème partie : *LE PROBLÈME DE LA VÉRITÉ DU RÉCIT*

La perception particulière de la réalité et de la vérité de l'auteur

Dans son récit autobiographique, qui garde l'accent de la confidence, Pierrette Fleutiaux relate l'épreuve de la vieillesse et de la mort de sa mère, c'est-à-dire expose des données très intimes. On pourrait donc donner en premier lieu au récit la dimension d'un témoignage. En effet, l'auteur se trouve dans une position paradoxale par rapport à ce qu'elle raconte étant à la fois à l'extérieur et à l'intérieur, c'est-à-dire dans une posture propre au témoignage. Elle a accompagné la mère pendant la dernière étape de sa vie (« une femme s'enfonçant toute seule sous cette chape invisible et moi seule comme témoin » (*DPC*, 12), puis, longtemps après, elle « témoigne » sur ce qu'elle a vécu : les combats de la vieille dame, mais

aussi ses propres luttes pour que sa mère ne cesse pas de se battre, pour continuer envers et contre tout à être une fille aimante.

Cependant les choses ne sont jamais simples avec cet auteur : bien que le récit résonne d'accents autobiographiques, la perception qu'a Fleutiaux de la réalité est compliquée, les rapports qu'elle entretient avec elle sont assez embrouillés, tout comme son attitude envers ce qu'elle écrit. Est apparu aussi que l'auteur n'aime pas le vérisme et la description minimaliste de la vie quotidienne. On voit même qu'elle n'accepte pas la réalité telle qu'elle se présente à tous. Pour Pierrette Fleutiaux, ce n'est que le travail de l'écriture qui permet de s'orienter dans la réalité, voire de l'inventer. Ainsi, l'écriture paraît comme « des points trigonométriques ou des balises qui, sur une surface inconnue, marquent le cap. »¹⁴ Pour l'auteur les choses n'acquièrent de la réalité qu'après être passées à travers du prisme de l'écriture.

L'écriture, alliée au fantastique, peut même transformer la réalité (« cette chose monstrueuse, inexplicable où nous baignons »¹⁵) pour lui donner plus de corps, de présence et de sens. Ce n'est donc que l'écrivain qui la produit a force de chercher « les courants secrets, souterrains, qui portent la réalité de la surface. » (*DPC*, 166)

Ainsi, pour l'auteur ce qu'elle écrit n'est plus un témoignage - « je ne sais pas écrire un témoignage. Un témoignage, c'est la vie de tout un chacun copiée au plus près. Pour la vie au plus près, je n'ai pas besoin d'un livre. Il me suffit de mes conversations avec mon amie. » (*DPC*, 47) - puisque c'est quelque chose qui, grâce au fait d'être repris dans une écriture, cherche à saisir « cette réalité plus vaste » qui n'aurait jamais apparu sans ces « courants souterrains », sans « les éclairs » et sans « la vapeur continuelle, que dégagent les mots. » (*DPC*, 169) Ainsi, l'écriture peut être une tentative d'accepter, de saisir la réalité qui n'est pas visible, grâce à la force du langage.

Il y a en outre une question qui préoccupe l'auteur : parvient-on toujours à décrire cette réalité? Là, c'est encore une fois le problème de trouver les mots « justes » qui se pose. Ici l'auteur exprime une sorte de malaise à l'égard des mots qui, certes, effectuent « les tâtonnements » (*DPC*, 169) pour approcher la réalité,

¹⁴ EICH, G. L'écrivain face à la réalité. *Littérature*, octobre 1993, n° 91, p. 69.

¹⁵ LA MESLEÉ, V.M. Entretien : « L'intime est une manière universelle » par Pierrette Fleutiaux. *Magazine littéraire*, mai 2002, n° 409, p. 43.

mais peuvent aussi se montrer inaptes de la décrire pleinement, voire trompeurs car ils la déforment. Et ils sont surtout impuissants à faire revivre la mère.

Dans le récit de Pierrette Fleutiaux ce problème semble d'autant plus grave qu'il s'agit des sentiments dont on a du mal à parler : de l'amour et de la tendresse, de la haine et de la désespoir, mais surtout d'une lutte violente et désespérée contre la fin inéluctable : « Ce lieu est indescriptible, en cet instant il ressemble à cette chambre, mais c'est une illusion, un décor fait par des mots qui ne nous concernent plus. Les mots qui pourraient décrire ce qu'il est réellement sont introuvables, ceux d'un lieu que ne marquent pas les cartes, visité de paysages qui ne coïncident qu'approximativement avec lui. Ce lieu pourtant m'est familier. [...] Parfois il me semble qu'il est le seul réel, et tous les chemins que j'ai pris n'étaient que des détours, des passe-temps. Tout chemin ne peut que me ramener ici, en ce point. » (*DPC*, 197)

Il est intéressant de noter qu'il arrive un moment où, tout d'un coup, l'auteur s'aperçoit qu'elle est dominée, dirigée par « une configuration » : « une vision » qui est « le tranchant de l'écriture » (*DPC*, 57) donnant « du mouvement » et « du frisson » à l'auteur. La configuration prend corps au fur et à mesure qu'il écrit, et s'avère plus forte que lui et ses souvenirs, lui enlève sa volonté et son indépendance. C'est à cette configuration que l'auteur ne peut pas s'empêcher d'obéir.

L'auteur se rend compte de l'existence de cette créature qui prend ses racines dans son travail d'écriture et puis la guide en provoquant inexorablement « gommages, surimpressions, traits chargés ou effacés » (*DPC*, 59) dans le récit de l'auteur obéissant. « Pour la première fois, je traite du rapport à la vie personnelle. Celle-ci est une sorte d'océan, agité de vagues qui vous mettent souvent la tête sous l'eau. Mais dès qu'on s'assoit devant son ordinateur, on fixe et découpe des morceaux de cet océan agité, on opère des glissements, on fait des coutures, une forme se construit, qui a ses règles internes. »¹⁶

La configuration empêche donc la vérité d'apparaître à la surface, fait oublier à l'auteur « ceci ou cela », la pousse à des contorsions, à la recherche interminable des modes convenables d'écriture.

¹⁶ *Ibid.*, p. 43.

L'image de la cellophane dans l'économie du récit

Une perception particulière chez l'auteur de la réalité, qui peut paraître assez paradoxale, favorise et même impose l'existence de l'image de la cellophane dans le récit. Cette image joue un rôle important en enrobant littéralement le récit. C'est une métaphore qui traduit l'isolement forcé de la vieillesse, l'impossibilité de construire de nouveaux liens avec le monde et les gens, le manque d'« air » pour respirer et aller vers l'avant, le dépérissement physique et moral.

La cellophane : une barrière légère et transparente entre la mère et le monde. Une barrière susceptible d'étouffer toute vie, une « fine pellicule qui veut réduire » la mère, « la recouvrir, bientôt la pétrifier ». (*DPC*, 140) Pour la mère la cellophane deviendra bientôt linceul : cela pervertit et change tout. Ce n'est pas la peine d'essayer de l'écarter ou de la déchirer, puisque la pellicule est plus forte que la vieille dame, qu'elle résiste à tous ses efforts. Au fil du temps elle enserre le corps de plus en plus étroitement et puis se rompt, ce qui signifie la mort. Cette matière invisible entre peu à peu dans la mère : à partir du « premier effleurement de l'invisible film » (*DPC*, 124) jusqu'à un étouffement total, « l'hémorragie massive, le coma » (*DPC*, 212).

Cette membrane très fine, infranchissable et étouffante sépare la vieillesse de la vie en délimitant un autre monde : celui des « zones frontières [...] de mort où errent des vivants » (*DPC*, 94), des « territoires des dernières années » (*DPC*, 139) de la vie de la mère. On y voit une femme ni malade, ni sénile, mais vieille simplement, lutter contre l'inéluctable, s'approcher du gouffre. Elle est piégée sous la cellophane, étant désormais « presque un fantôme » qui « essaye d'attirer l'attention » de sa fille, l'appelle au secours (« ne m'oublie pas, ne m'abandonne pas » (*DPC*, 210)), se bat encore pour sa survie.

Ainsi, la cellophane acquiert une acception presque géographique, désignant la *terra incognita* effrayante : un pays de la vieillesse qui s'incarne dans la résidence de retraite de la mère - et la ville où elle se trouve - et dont les habitants sont guettés par la mort prochaine et souvent par la solitude parce que « il n'y a pas de communauté [...] pour l'extrême vieillesse. » (*DPC*, 219)

La fille dévouée aime sa mère – malgré toutes leurs batailles anciennes et ses sentiments ambigus à son égard - elle est proche d'elle et pour cette raison se retrouve à son tour piégée en se rendant à la résidence de retraite, au monde sous la pellicule de cellophane : « Je suis avec elle, je suis elle, dans sa peau sous la cellophane. » (*DPC*, 78)

Elle est l'un des représentants du monde des vivants (docteur, coiffeuse, vendeuse) qui sont peu nombreux et pénètrent rarement sous la pellicule. La fille aborde ce pays de la vieillesse comme un voyageur explore une contrée inconnue, avec la même curiosité mêlée de peur, voire de dégoût. Afin d'assister au combat que mène sa mère, la fille effectue donc des voyages réguliers en cette « terre de folie et de mort » (*DPC*, 194) où tout (une ville, la résidence de retraite, des gens) lui semble « enveloppé d'une cellophane invisible » (*DPC*, 7) où elle-même se sent enveloppée d'une « pellicule transparente », « ensorcelée sous cellophane. » (*DPC*, 8)

Ce qui lui fait surtout peur c'est l'absence d'assurance de pouvoir quitter cette contrée à sa guise et le sentiment contrariant qu'il faudra bien y séjourner un jour. A force d'accomplir son devoir filial, elle se retrouve elle-même menacée, affaiblie par la pellicule transparente : « Au seuil un guide attend, devant lui je dépose mes bagages les plus intimes : ma volonté, ma mémoire, mes désirs, qui aussitôt se recouvrent d'une fine pellicule. [...] Je lui remets ma vie, j'avance en aveugle dans un labyrinthe dont je n'ai pas les plans, et mon guide est muet, je ne le verrai jamais, ne pourrai lui poser aucune question, ne pourrai ne le bousculer ni le fuir. Ce guide : [...] la dernière figure de mon imaginaire, après laquelle il n'y a plus rien que je puisse nommer. » (*DPC*, 10-11) Évidemment ces voyages troublent, bouleversent la fille : quand on frôle des « territoires de l'inhumain » (*DPC*, 142) du royaume de la mort, on en « porte la marque » (*DPC*, 76) toute sa vie. « Je me suis bien baladée de par le monde, j'ai même pu être sacrément captée, mais jamais autant que dans ces voyages de la penderie, sous la cellophane. » (*DPC*, 140)

La cellophane transforme tout, y compris le point de vue de la fille dont le « regard s'est considérablement modifié » (*DPC*, 190) durant son passage sous la cellophane. Elle découvre dans cet « espace atone » (*DPC*, 44) au-dessous de la pellicule, qu'elle croyait sans vie, un autre monde avec ses lois et sa hiérarchie qui ne ressemble point à celle de sa famille d'autrefois (où « la mère était numéro deux

de la famille », son « père : numéro un », son frère et elle-même : « petit peuple soumis. ») (*DPC*, 206)

La fille est donc étonnée d'apprendre que « sous ce film trompeur tout est comme ailleurs » : il y a les vanités et les dominés dans la résidence, ceux qui sont aimés et ceux dont on se méfie. La salle à manger - « dernier et unique lieu social » - ressemble aux « salles de personnel, de réunion » ou aux « salons » du monde d'extérieur. Tout est comme partout. Sauf que tous, là-bas, vivent en attendant la mort - « l'hôte souverain que nul ne doit regarder » – qui inspire à la fois la terreur et le respect. Quand cet hôte réapparaît (« une table vide un jour, son occupant disparu ») les habitants de la résidence s'en protègent en adoptant une « loi secrète, absolue » : il ne faut surtout pas faire attention ou réfléchir sur ce qui s'est passé. Alors une « conspiration du silence, chacun fait semblant ne rien voir ». (*DPC*, 185)

En outre la fille découvre en ce lieu une vaste catégorie de la population jusque là invisible pour elle : les dames. Ainsi, sous leurs visages, ridés apparaissent les femmes qui tiennent à « se faire belle » pour la simple décence et malgré leur extrême vieillesse ce qui lui aurait pu sembler ridicule. Mais après être entrée sur les territoires de la mort et du déclin physique, elle commence à comprendre et à apprécier leurs efforts : « Sait-on ce que cela coûte à des jambes raides d'enfiler des bas, à des pieds déformés de supporter des chaussures, à des mains qui tremblent de se laver, se coiffer? [...] Vous croyez que c'est facile, vous, de tenir en ordre un tas de vieux os qui ne demandent qu'à foutre le camp? » (*DPC*, 190-191) La fille commence donc à admirer et à respecter ces dames de la résidence pour leur « preuve de courage », pour cet « immense effort. » Elle y discerne le souci de « nous épargner, nous les vivants venus de l'autre côté de la cellophane. » (*DPC*, 191)

Depuis quelque temps, ce monde est devenu celui de sa mère. Elle fait partie de cette société ténébreuse par le fait d'être vieille et de passer ses dernières années dans la résidence de retraite, « cette nurserie de vieillards ». Elle erre avec sa fille sur cette contrée terrifiante, « sur une lande aride » où « les couleurs se sont éteintes ». Les deux femmes sont désormais « au cœur d'un monde de cendres, dans une cave où le soleil n'entrera plus jamais. » (*DPC*, 196) La mère est donc en train de s'y intégrer tant bien que mal, de s'y montrer, de vivre selon de nouvelles règles « du dernier cercle » (*DPC*, 68) et d'adopter une nouvelle manière de se comporter pour

ne pas devenir « mamie » et pour prouver qu'elle tient toujours le coup, car « on n'est pas en famille ici, il faut se faire respecter. » (*DPC*, 177)

Cependant la fille arrive tant bien que mal à soulever la pellicule monstrueuse (« je dois, je vais faire sortir ma mère de dessous la cellophane » (*DPC*, 193), à en tirer la vieille femme pour qu'elle puisse prendre l'air et faire une pause avant d'engager la bataille contre la mort. C'est pour cela qu'elle impose à sa mère des promenades et des activités comme, par exemple, l'achat d'une robe : « Sortir de la prison aux murs roses, aller dans le mouvement des rues, au milieu des autres passants, comme si tout était normal. » (*DPC*, 79) Évidemment, cela ne se fait pas sans efforts de la part de la fille et de la mère qui surmontent (en rassemblant parfois leurs dernières forces) la résistance de la cellophane étouffante et paralysante, qui empêche toute activité et tout mouvement, c'est-à-dire tout retour à la vie.

On voit aussi que l'image de la cellophane se révèle assez ambiguë. D'un côté elle sépare la mère du monde qui existe hors de la résidence de retraite, d'un autre il unit la mère et la fille. Du coup, des visites de celle-ci sont souvent l'occasion de retrouvailles bouleversantes. Car la mère et la fille s'étaient perdues de vue, et il aura fallu ce séjour en maison de retraite pour que, désormais disponible l'une pour l'autre, les deux femmes se rejoignent, se touchent, se parlent et essayent, peut-être pour la première fois, de se comprendre. « On dirait [...] que ma mère n'est plus sous la pellicule de cellophane, que le linceul transparent qui la couvre et l'enserme a disparu [...] Nous sommes à l'air libre [...] Je ne demande pas mon reste et m'accoude avec elle au balcon de la vie. » (*DPC*, 124).

Mais la cellophane ne lâche surtout pas si facilement ses prisonniers... En effet, son enserrement est inexorable puisqu'on ne peut pas arrêter la dégradation physique qui conduit à la disparition imminente : on ne peut échapper à l'« étouffement ». Alors, il arrive un moment où l'on sent la mort plus proche que jamais : « Quelque chose de nouveau se passe sous la cellophane, des ondes venues d'un territoire inconnu, [...] elle n'est plus ma mère, les règles du jeu ont changé, [...] je suis perdue, elle [mère] aussi. » (*DPC*, 219) Ce qui frappe dans le récit c'est la tendresse et le tact avec lesquels l'auteur aborde le thème de la mort de la mère. « Elle dérive sur le marais empuanti, ma vieille Ophélie, ses petites mèches blanches collées par le sang, la cellophane entrée dans son cerveau, glissant, enveloppant... » (*DPC*, 221)

La cellophane s'est rompue, le film s'est déchiré... La mort d'une vieille dame parmi tant d'autres. Pour la fille c'est une partie de l'identité qui s'envole : la mère seule témoigne des premiers jours, des premières peurs et des premières joies vécues, de temps passé, c'est-à-dire témoigne de son existence. Mais la fille-écrivain a du pouvoir sur les mots. Pour elle, ce n'est que la littérature qui est « du vrai », qui peut « faire passer la vérité de ce que l'on raconte »; « Il faut un travail d'écriture, sinon on est dans l'explication, le bavardage, on se noie. Donc, condenser, sélectionner, rapprocher et même modifier les faits. »¹⁷ Mais aussi inventer des images – comme celle de la cellophane - d'une grande profondeur, marquées par une véritable puissance tragique et par une touche de poésie à la fois. Des images qui permettent à l'auteur de montrer la vieillesse sous un angle plus subtil, plus complexe, plus riche de nuances et de significations.

Le travail de deuil dans le texte

Est apparu aussi que dans le récit de Pierrette Fleutiaux existe aussi une dimension de travail de deuil. En effet, la mort de la mère est l'un (et sans doute le plus important) des principes générateurs de ce récit autobiographique. Alors, le besoin d'écrire, provoqué par la mort de la mère, peut être lié à l'envie de faire le portrait de l'être cher disparu. La mission de l'écriture consiste donc à « arracher au néant »¹⁸ celle que l'auteur aime et qui n'est plus là : dans « la guerre que les hommes font au Temps destructeur, à la mort, au vieillissement, à la poussière que serait leur lot commun, l'écrit, si fragile soit-il, est encore la plus efficace des armes. »¹⁹

Ainsi l'écrivain possède un pouvoir presque magique sur les autres. Grâce à son travail d'écriture il peut les ressusciter et leur donner une vie nouvelle sur les pages de son livre. Sous son plume leurs images, condamnées à la dilution inexorable par la mort, retrouvent, malgré elle, de l'éclat, de la force et la netteté de

¹⁷ LA MESLÉE, V.M. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁸ LECARME, J., LECARME-TABONE, É. *Op. cit.*, p. 131.

¹⁹ *Ibid.*, p. 129.

leurs traits. En tant qu'écrivain la fille se rend compte, sur l'étendue de ses pouvoirs sur l'autre, c'est-à-dire sur sa mère, qui, après sa mort, réapparaît dans son récit. Alors celui-ci met en place « une poétique du deuil et de l'impossible réparation », constitue « une commémoration de l'Indicible et de l'Irréparable. »²⁰ Du coup, le récit gagne en limpidité, dégage un lyrisme poignant et opère surtout un travail de reconstruction visant à faire apparaître l'image de la mère disparue. L'écriture devient donc la manière de faire le deuil : il s'agit de triompher la mort grâce au travail d'écriture qui se transforme en travail de deuil.

Le sens du celui-ci consiste à « vouloir continuer à aller de l'avant, continuer de vivre, en essayant d'intégrer à la vie l'expérience de la mort, de la fin, de la finitude. »²¹ Évidemment le deuil n'est pas facile à vivre : il demande beaucoup de temps et beaucoup de peine. Il semble que cette période de douleur et de chagrin qui suit la disparition de la mère ait provoqué chez l'auteur le besoin intense de rechercher et de reprendre possession de l'être cher perdu au moyen de l'écriture, en composant un texte de deuil.

Toutefois le travail de deuil a bien une fin qu'il est difficile à définir, car « il n'existe pas de nuance particulière pour exprimer la terminaison de cet état. »²² Dans le cas de Pierrette Fleutiaux il est possible que la fin du deuil coïncide avec la fin du livre. Une fois qu'il est écrit, l'auteur se sent libérée, voire vidée. Elle finit par s'en détacher et par ne plus ressentir le besoin d'écrire en ressentant une sorte de libération (« j'en ai assez de nous » (*DPC*, 222)). Ainsi on voit que le livre a probablement aidé l'auteur à faire le deuil, lui a apporté une certaine consolation, en devenant non seulement un texte de deuil, mais aussi un texte cathartique. Grâce à lui elle en finit avec le lien trop ténu qui a fait de la fille une sorte de prisonnière, en finit avec l'histoire de la chute si pénible de la disparue. La fille devient « un atome détaché » pour qui « tout se vaut dans l'univers ». (*DPC*, 169)

Donc ce n'est pas par hasard qu'à la dernière page du récit l'auteur avoue : « Ces choses que j'écris. [...] Je peux bien dire ce que je veux maintenant. Les morts n'ont plus leur mot à dire. Ce n'est pas vrai, les morts ont forcément le dernier mot, ils ne lâchent jamais prise, ils sont en vous désormais. Maman, il faut bien que j'écrive, c'est cela ma vie, comme cela que tu m'as faite. Et c'est toi qui es la,

²⁰ *Ibid.*, p. 132.

²¹ BACQUÉ, M.-F., HANUS, M. *Le Deuil*, p. 3.

²² *Ibid.*, p. 34.

maintenant, et je n'y peux rien. Moi non plus, je ne suis pas contente. Je voudrais bien m'ébrouer ailleurs, j'en ai assez de nous, mais il n'y a pas d'ailleurs tant que tu es là. Tu me tiens, maman, c'est de ta faute. » (*DPC*, 222)

Du surcroît, l'auteur semble sortir du deuil avec le regard apaisé et porteur de sens d'une certaine maturité : assumée et sereine. En effet, elle ose désormais évoquer les données les plus intimes sans se cacher sous masque de la fiction, faire face à ses peurs et ses complexes liés à sa relation avec la mère, enfin essayer de résoudre l'énigme que représente pour elle l'être le plus important de sa vie en transformant la mère en personnage qui s'avère naturellement « le plus dur des personnages à traiter. Inquiétant, culpabilisant. »²³

Le deuil réveille donc chez l'auteur le courage de raconter l'histoire de sa mère : de celle qui la « ramène à elle, [la] fascine perversement », l'intrique et la trouble même après sa mort : « Je suis comme une ombre avide, un vampire attache a ses pas, déchiquetant et triturant la pâte de sa vie. » (*DPC*, 48) Enfin l'auteur réussit à traiter ce sujet de « façon directe »²⁴ ce qui était impossible pour elle auparavant. Grâce à l'écriture, qui acquiert des qualités du processus sublimatoire, l'auteur arrive à déposer sa douleur causée par la perte de l'être aimé sur la page blanche, à mieux la comprendre, et ensuite à prendre de la distance par rapport à elle, à l'élaborer et à s'en débarrasser.

On assiste alors à l'utilisation de l'écriture dans une visée « thérapeutique ». Il est possible que l'auteur, qui a subi le deuil, ait pu trouver dans l'écriture une consolidation qui lui permette de le surmonter. Le livre aide donc à affronter le deuil de la mère qui ne peut plus affronter la vie.

La culpabilité à l'égard de la mère

Le travail de deuil ne se fait pas sans « la présence de la culpabilité. »²⁵ En effet, on assiste à la mise en scène de la culpabilité filiale au cours du récit. L'œuvre

²³ LA MESLÉE, V.M., *Op. cit.*, p. 43.

²⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁵ BACQUÉ, M-F., HANUS, M. *Op. cit.*, p. 41.

de Pierrette Fleutiaux ne néglige pas des aveux d'ingratitude ou de « faute » envers la mère (malgré la « vieille résistance » qui est en fille) et fait apparaître la culpabilité consciente et omniprésente de ne pas lui avoir assez montré son amour (« Je ne sais comment définir cette sensation de bien-être qui côtoie son contraire, la révulsion, la colère. Le sentiment d'être chez moi, dans le seul lieu qui m'appartienne vraiment, hors de toute illusion, petit enfant, fœtus... Pourquoi ne puis-je dire simplement que je suis bien avec ma maman? » (*DPC*, 48), de l'avoir laissée seule dans la résidence de retraite, de lui avoir manqué au dernier moment de sa vie. On voit donc que la notion de faute, de culpabilité comme celle exprimée ici : « Je ne me suis pas assez occupée de ma mère », fait partie du récit.

Apparemment la fille n'a rien à se reprocher : elle se comportait en fille aimante, en accompagnant sa mère dans la dernière période de sa vie. Pendant sept ans, elle a fait le plus souvent possible cinq cents kilomètres pour retrouver la vieille dame dans la résidence de retraite. Elle faisait des efforts pour consacrer à la mère sa journée, se sentait parfois harassée par la présence qu'elle demandait, alors que la réclamaient son métier d'enseignant, sa carrière d'écrivain et éventuellement ses amours.

Pourtant les doutes la taraudent sans cesse...Lorsque la mère n'est plus là, elle se pose une question qui reste sans réponse : N'y avait-il rien à faire d'autre que ces visites régulières? C'est en fait cette interrogation, toujours dissimulée, qui hante le roman, qui pénètre le livre. « Encore fallait-il que [...] nous ses enfants soyons là. Nous n'étions pas assez là, pas toujours, pas essentiellement là. Et qu'à ce monstrueusement naturel désir, j'offre pour réponse une visite par mois, c'était dérisoire. » (*DPC*, 119) ; ou « Elle a fait semblant, ma maman, avec ce collier anonyme qui [...] ne pouvait ni la réchauffer ni la soutenir pendant les longues heures de l'attente dans son couloir rose de la mort, un collier au lieu du visage de ses enfants. » (*DPC*, 68)

La fille s'interroge et se torture : a-t-on choisi le bon endroit? a-t-on procédé de la meilleure manière qui soit? Outre cela elle se demande aussi : n'est-elle pas celle qui dramatise et qui rend les choses plus difficiles qu'elles ne le sont en réalité? « Est-ce donc moi qui toujours fausse toutes les boussoles [...] avec ma mère? [...] Question obsédante : est-ce moi qui fous la merde? » (*DPC*, 113) En effet, toute la fierté et tout l'enthousiasme contenus dans le récit viennent de celle qui va mourir,

alors que les yeux de celle qui est le principal témoin n'expriment que lourdeur et mortification.

Ainsi, la fille se sent coupable envers sa mère : elle ne passait pas assez de temps avec elle, elle était parfois brutale à son égard (« la tyrannie des jeunes, qui ne comprennent pas » (*DPC*, 82) au point de se demander : « suis-je un monstre? » (*DPC*, 82); enfin il lui arrivait d'être en colère contre la vieille dame. Car, après tout, elle n'était qu'une « vieille femme sans force » et « si les choses se passaient mal auparavant », c'était de la faute de la fille : « Pas assez de distance, pas assez d'autorité. C'est à moi de prendre l'initiative, je suis une adulte... » (*DPC*, 194) Toute la peine incommensurable de la fille de réaliser que sa mère n'est pas tout à fait heureuse, de faillir dans le rôle qu'on voudrait tenir le mieux possible.

On voit donc que le sentiment de la culpabilité est très fort et pressant chez la fille. Il lui « déchire le cœur, [...], fait vaciller, balbutier », il lui prend sa force et « le fil de [sa] vie » (*DPC*, 42) « Évidemment, ce sont des rapports très forts, que l'on n'a pas choisis et qui s'imposent à vous. Du coup, cela rend tout extrêmement violent. La culpabilité, c'est évident. »²⁶ C'est une culpabilité omniprésente car la mère « à deux visages » continue à obséder sa fille après sa disparition en lui infligeant une torture étrange: « Les deux parlent sans cesse dans ma tête. Lorsque c'est la mère de tous les pardons [...] je vais bien [...] Lorsque c'est la mère du reproche irréparable [...] je trébuche. Tout le temps dans ma tête je discute avec ma mère, discute avec moi-même. » (*DPC*, 212)

Il semble pourtant qu'on peut mener la culpabilité à son terme tout comme le deuil auquel elle est étroitement liée. Mais le cas de la fille est en peu particulier, car c'est justement grâce au travail de l'écriture qu'elle arrive à s'en débarrasser. L'auteur avoue ses fautes pour se libérer et peut-être se faire pardonner de façon posthume par sa mère. Alors il arrive un moment où elle ne se sent plus coupable (peut-être pas tout à fait) : « les morts ne sont plus là. Surtout pour un écrivain qui possède – je ne sais pas si c'est une chance, c'est peut-être affreux – la faculté de reprendre à son compte le passé. »²⁷ Le travail d'écriture console, aide donc la fille à apaiser sa culpabilité envers la mère après l'avoir transmis au récit.

²⁶ PIVOT, C. Entretien: La vieille dame et l'auteur, *Lire* [en ligne], p. 1.

²⁷ *Ibid.*, p. 1.

Ainsi, le récit autobiographique semble se vouloir à la fois compensateur et rédempteur : le fait de rendre hommage à la mère disparue permet à l'auteur d'essayer de racheter tous les manquements.

Outre cela on pourrait voir dans le récit un autre type de la culpabilité qui avoisine celle à l'égard de la mère : il s'agit d' « un complexe de culpabilité à l'égard de l'écriture »²⁸. « Écrire c'est transgresser », c'est prendre le temps qui devrait être occupé par d'autres activités plus « utiles », productives et peut-être plus féminines aussi. De plus, c'est obéir à une configuration étrange et tyrannique qui fait de l'auteur une sorte de marionnette et dont on ne peut pas se débarrasser, c'est s'exténuer soi-même sans espoir de trouver une aide quelconque auprès des autres : « On me demande ce que j'ai fait, si j'ai bien travaillé, je n'ai rien fait, est-ce du travail, ce ressassement [...], je ne fais rien, je suis dans un état de somnolence, et pourtant une fatigue si grande. Vraiment alors il n'est pas bon de rencontrer les autres, qui travaillent durement, réalisent des choses, « avancent ». (DPC, 59)

La question de la pudeur

Quand on *se parle* dans un livre, que l'on expose des éléments très intimes et des sentiments qui sont souvent ambigus concernant soi-même et ses proches, quand on va jusqu'à l'exhibition du soi, il se pose la question de la pudeur et aussi celle des limites de la sincérité de l'auteur. La question du rétrospectif est importante par rapport à la sincérité, car il y a une distance, un décalage qui fait que l'on se trompe. On perd l'authenticité de ce qu'on a vécu, on commence à fantasmer des moments passés, on construit une image de soi et de ceux sur lesquels on écrit.

En effet, un récit autobiographique a emmené Pierrette Fleutiaux à se faire remarquer ce qui la gêne, voire la fait un peu honte. Et puis cela provoque chez l'auteur un certain malaise à l'égard de son écriture exprimé à plusieurs reprises dans le texte.

Est apparu aussi que cette pudeur est héritée d'une pudeur paysanne de la mère, des traditions de sa longue lignée de paysans, des mœurs de l'époque qui

²⁸ DIDIER, B. *Op.cit.*, p. 58.

n'existe plus, qui s'est terminée avec sa disparition. En effet, cette femme ne voulait surtout pas « déranger » les gens et ce jusqu'au dernier moment de sa vie : étant à demi dévorée par la mort elle avait peur qu'elle se laisser voir paralysée, dans un état de faiblesse extrême, de perte de contrôle de soi : « qu'on ne me voit dans cet état », elle ordonne, supplie « laissez-moi me laver au moins. » (*DPC*, 221) Même sur son lit d'hôpital, lorsqu'elle souffrait, était déjà perfusée et intubée, elle ne voulait pas « déranger » : « Ces malades qui appellent tout le temps, c'est insupportable. Il faut suivre les règles, quand même! » (*DPC*, 213)

On voit la mère éprouver la même pudeur envers sa fille. « Chemise de nuit de coton [...] je m'étonne de n'avoir jamais eu a en acheter pour elle [mère] (de même pour les culottes, les bas, les combinaisons). Pudeur. » (*DPC*, 210) Sans doute pour la même raison de la pudeur, rangeait-elle des ouvrages de sa fille comme si elle avait peur de montrer sa fierté ou encore moins de se vanter.

Mais le problème de la pudeur devient encore plus important quand il s'agit du récit qui ne cesse de mêler les contradictions et les oppositions (la mère et la fille, les « deux visages de la mère », la fille qui « n'a jamais su sur quel pied danser » avec sa mère et qui pourtant a dansé « comme elle n'a jamais dansé » (*DPC*, 223), etc.) : un personnage qui est au centre du livre, qui continue à habiter, à hanter l'auteur même après sa disparition («Elle est par-dessus mon épaule, haletant légèrement, comme lorsque j'étais enfant. » (*DPC*, 223)

Cependant on voit que des questions comme : « faut-il tout nommer? tout détailler? » n'existent pas pour l'auteur qui effectue une « sélection » de ses souvenirs, qui fait preuve dans le récit d'une grande délicatesse. « Je ne dis pas tout. Par exemple, il y a des choses que j'ai sciemment éliminées. La déchéance physique des derniers moments. Ce n'était pas mon propos [...] Mon propos tenait davantage dans cette espèce de lutte mère-fille et, finalement, dans l'histoire en filigrane d'une femme [...] Il y a donc un travail littéraire qui fait que je me suis retrouvée, moi. »²⁹

Néanmoins, l'auteur ne s'abstient pas tout à fait de la description des faits « naturalistes » et terrifiants quand il s'agit des marques du dépérissement physique de la mère, de la dégradation de sa santé impliqués par la vieillesse. Là, encore une

²⁹ PIVOT, C. *Op.cit.*, p. 1.

fois l'auteur fait « du nu » en décrivant ses signes épouvantables de la mort imminente, tellement douloureux pour la fille qui les observe.

Mais, au bout du compte, cette description n'est pas son but, n'est pas une fin en soi : elle n'existe pas juste pour exister et pour donner au lecteur l'occasion d'apprécier la franchise ou l'audace de l'auteur. La description de ces marques brutes de l'érosion physique - « des cernes profonds, terreux » (*DPC*, 220), « la peau du crane apparaissant sous les cheveux », « des vaisseaux sanguins gonflés » (*DPC*, 104) - constitue une preuve de la force morale et celle de l'enthousiasme inépuisable de la mère démunie qui, malgré tout, malgré sa faiblesse grossissante, continue à lutter contre la mort dans l'espoir de rester dans la société des humains, celle de la résidence de retraite, la dernière et la plus dure. En outre c'est en décryptant ces signes du déclin physique causés par le corps vieillissant que la fille attentive parvient à se faire une idée de l'état de santé de la mère : « Je vis désormais dans un univers de signes qu'un mécanisme toujours en éveil ne cesse d'interpréter. »

Justement ces descriptions ne sont qu'un moyen parmi tant d'autres, utilisé avec beaucoup de modération, grâce auquel l'auteur parvient à créer un portrait posthume de la vieille dame possédant une admirable force de caractère qui donne à sa fille des raisons d'en être fière.

Le problème de la pudeur devient plus important quand il s'agit d'écrire des pages consacrées à la mort de la mère. Celle-la est évoquée dans une scène brève, très violente, qui est plus imaginée que vue, et, de ce fait, semble plus épouvantable encore. Il paraît que c'est justement cet espace laissé à l'imagination du lecteur, ce décalage, voire un non-dit, qui rend cette scène plus poignante et plus touchante. « J'ai passé cette semaine au chevet de ma mère inconsciente à compter : l'intensité de ses râles, les pulsations de son cœur [...] Comme je remontais d'une de ces absences que je m'étais autorisées, l'infirmière m'a appris que c'était fini. Je me suis assise auprès du cadavre, j'ai posé mon front contre son bras et j'ai arrêté de compter. J'étais soulagée. » (*DPC*, 214)

En revanche les sentiments et le comportement de la fille et de son frère provoqués par la mort de la mère, sont décrits en détail, avec beaucoup de franchise : deux adultes redevenus brusquement deux enfants égarés et bouleversés, accablés par les tâches à accomplir et par les formalités, s'apprêtant à passer un « capital

examen, important entre tous » (*DPC*, 213) d'autant plus difficile que la mère ne les aide plus (« comme elle l'a toujours fait ») mais qu'elle les jugera certainement.

3ème *PARTIE : LES ASPECTS ESSENTIELS DE L'ÉCRITURE DE
PIERRETTE FLEUTIAUX.*

Le titre.

L'ouvrage de Pierrette Fleutiaux ne porte justement pas la mention « autobiographie » à la page de garde. Pourtant, dans certains de ses entretiens avec des journalistes et des critiques littéraires,³⁰ l'auteur ne cesse d'affirmer le caractère autobiographique de son récit qui constitue « un hommage » à sa mère disparue. En effet, le panorama des dernières années de la vie de la mère et celui des rapports mère-fille pleins d'amour et d'exaspération s'offre à nos yeux sous la forme d'une construction efficace du livre.

Cependant, avant d'aborder la structure de l'œuvre, il convient de s'attarder sur le titre. *Des phrases courtes* : est un conseil que la mère donne à sa fille lorsque celle-ci a une rédaction à écrire dans le cadre scolaire. Elle veille par ailleurs à ce que l'écriture de son devoir soit belle et bien lisible : « Fais des phrases courtes », dit-elle. [...] Des phrases courtes, une écriture bien formée, de la clarté. » (*DPC*, 165-166) Dans le cadre de ce livre, l'auteur revient donc à ses débuts, sous l'œil de la mère. On pourrait y percevoir de ce fait l'influence de la mère dans les « premiers pas » de sa fille dans l'écriture.

Outre cela, c'est toute une tradition de la famille où les femmes de plusieurs générations « ont le don du mot et de la phrase » (*DPC*, 165) qui se reflète dans ce conseil. Ce sont les femmes (des grand-mères, des arrière-grand-mères, etc.) issues du monde paysan de la Creuse, département natal pour la mère, qui parvenaient pourtant à maîtriser avec brio la langue. La mère est « dans cette lignée » : elle a hérité de leur manière incomparable – qui capte et fascine la fille - de parler, de raconter des histoires, d'écrire : « Ma grand-mère de la ferme envoie deux lettres par semaine [...] De l'écriture brute, sans fioriture, mais la vie du village y circule toute crue, expressions en patois et scènes croquées sur le vif. Une vraie conteuse. »

Chez la mère, qui a quitté la ferme pour faire ses études, on ne trouve plus de patois (elle a réussi à s'en débarrasser), « mais une foule d'expressions, images héritées du fond paysan, le sens de la formule et de l'anecdote. A l'oral, elle est encore meilleure, car elle ajoute aux mots une gestuelle vigoureuse. » (*DPC*, 166) On pourrait voir chez elle un certain perfectionnisme – dont sa fille héritera - en ce qui concerne l'écriture, la construction des phrases, et aussi une attitude respectueuse envers la langue que la mère cultivait en elle-même depuis son enfance, passée à la ferme. Ainsi, à l'école, « elle n'a ouvert la bouche jusqu'à ce qu'elle sache former

³⁰ Y compris dans les entretiens avec C. Pivot (*Op. cit.*) et V.M. Meslée (*Op. cit.*)

des phrases parfaitement correctes. [...] Apprendre le français, avant toute choses [...] C'était la première porte de toutes celles qu'elle a dû forcer. » (*DPC*, 128)

Dès son enfance la fille s'émerveille de ce don étonnant de ses aïeux qui fait partie de son être, coule dans ses veines et qui se traduira plus tard, d'une façon tout à fait naturelle et logique, dans son métier d'écrivain.

Quant à la partie du titre qui se situe après la virgule, sans doute parle-t-elle de l'amour et de la tendresse de la mère à l'égard de sa fille. C'est l'amour qu'elle gardera jusqu'à sa disparition, qui résistera à tous les « tourments familiaux » (y compris à ceux qui ont été causés par le choix du métier de la fille, et par sa quête d'indépendance et de liberté pour l'assumer), à toutes les batailles et aux douleurs vécues sous la cloche de cellophane. « Je lui donne tant de soucis, à ma mère, et elle m'aime tant. Elle ne me laisse pas en repos. » (*DPC*, 168)

Le titre promet donc un livre sur l'écriture d'une part, et l'amour d'autre part : deux choses qui semblent être étroitement liées pour l'auteur et qui trouvent leur manifestation dans le récit. C'est une image de la mère perdue qui apparaît déjà dans ce titre, proche d'une dédicace. On comprend pourquoi la couverture du livre fait allusion au travail de la mémoire filiale qui se prolongera tout au long du récit.

Il faut noter qu'au début l'auteur songeait à un autre titre : *La cellophane*. Ce titre originel a été remplacé plus tard de « des phrases courtes... ». *La cellophane* avait un côté fantastique, il donnait une image effrayante de la vieillesse et de la disparition présentes dans le livre. Il est possible que l'abandon de ce titre signifie que, au bout du compte, ce n'est pas tant la mort qui donne le ton dans le récit (même si sa présence se fait sentir parfois dans ces pages), que l'amour de la fille envers sa mère, les souvenirs qu'elle en a gardés, en fait la luminosité qui se dégage dans ces évocations..

La construction du récit.

Pour décrire l'existence de la vieille dame depuis son enfance paysanne et son départ de la ferme creusoise de ses parents, jusqu'à sa vie de professeur et ses dernières années, passées à la résidence de retraite, l'auteur livre une succession de petits tableaux, de petites scènes de la vie d'une femme digne et vigilante, accompagnée de sa fille.

Le récit se structure donc en chapitres qui portent chacun un titre : un mot (ou une expression) clé qui retrace la vie de la mère (Cellophane, Choix, Recherches, Partage, Directeur, Mon amie m'a dit, Collier, Peau, Combinaison, Docteur, Coiffeuse, Invitée, Chinois, Penderie, Encyclopédie, Gymnastique, Miroir, Robe, Phrases courtes, Mandoline, Salle à manger, Dames, Corbeau, Contrat, Chemise, Téléphone.) Ce sont des mots simples, des objets, des gens qui faisaient partie de l'existence en perte de la mère, qui l'entouraient jour après jour à la résidence de retraite (« crêpe de rose, baignée de sourires artificiels et de paroles feutrées ») (*DPC*, 68) et qui, pour cette raison, sont devenus chers à sa fille.

On pourrait voir à travers ces chapitres, mis bout à bout, non seulement une façon de fixer l'histoire de la mère, mais aussi une interrogation sur la relation ambiguë entre elle et sa fille, et surtout une apparition de sentiments contradictoires qu'éprouve la fille envers sa mère devenue dépendante d'elle. La fille jette tout à trac dans ces fragments les instants de douleur et de regret, les moments d'agacement et les souvenirs.

Il ne s'agit pas seulement de retracer l'ensemble de la vie de la mère puisque la fragmentation permet à l'auteur de recomposer comme en mosaïque le visage de la disparue et de le faire revivre à jamais, de retrouver des instants quotidiens touchants. Ceux-ci « nourrissent » la mémoire de la fille, la replongent dans son passé, dans des heures et des jours passés auprès de la mère avant son départ. Ainsi, la fille évoque sa douleur devant un téléphone qui ne sonnera plus (« Quand le téléphone sonne aujourd'hui, je ne peux empêcher un mouvement nerveux. Elle est morte depuis deux ans, mais elle n'a pas déserté la boîte posée sur mon bureau. [...] Sa voix hante obscurément le réseau téléphonique... » (*DPC*, 220)) ou sa fascination mystérieuse et son trouble à l'égard de la peau (« La peau de ma mère m'était si familière, elle doublait et enveloppait la mienne, elle était le lieu essentiel de mon frottement avec le monde extérieur, parfois elle me causait la répulsion, [...] parfois [...] elle m'attirait invinciblement, c'était la paroi de mon nid, le parfum en était comme la nourriture, je me lovais contre ma mère, embrassais son cou, ses mains. » (*DPC*, 70))

Le récit est découpé en chapitres dont chacun est donc plongé dans le souvenir et clos sur lui-même, fixant des instants de vie de la mère et de la fille. Ainsi, l'action est déterminée par la discontinuité de la mémoire filiale : par exemple, la mort de la mère arrive à la page 214, mais l'auteur ressuscite ce

personnage à la page 216 pour ensuite décrire sa disparition deux ans plus tard. Mais ce qui importe c'est que, bien que les chapitres soient intitulés et séparés par de larges blancs, ils possèdent une forte unité interne due à la manière de la narration. Justement l'auteur parvient à maintenir l'intérêt du lecteur tout au long du récit, alors que, dès le début, il sait comment cela finira, car la mort de la mère est évoquée de loin en loin : « Maintenant que j'y repense, après sa mort, j'ai envie de pleurer » (*DPC*, 67); « Maintenant qu'elle n'est plus là... » (*DPC*, 127)

Outre cela, l'auteur confronte dans ces chapitres ses souvenirs d'enfance et ceux de sa mère avec la réalité brutale qui est la disparition imminente de la vieille dame. En effet, chaque objet familial est prétexte pour la mère à se replonger dans ses souvenirs, à faire dérouler des séquences de sa vie et des images de la Creuse, sa région natale, car « la femme, peut-être plus encore que l'homme [...] se sent responsable de la transmission du patrimoine des souvenirs de famille. »³¹

Dans le même temps, cela déclenche des flash-back dans la mémoire de la fille, qui a souvent l'impression d'ouvrir son album de famille. Elle absorbe avidement ces histoires racontées par sa mère (où elle figure aussi parfois) qui lui rendent d'une manière incompréhensible pour elle-même une sensation de sécurité et de bien-être, qu'elle n'arrivait pas à éprouver depuis déjà longtemps : « Ces contes des temps anciens nous ont fait passer de bons moments à toutes les deux, elle racontant avec verve, moi assise près d'elle, la regardant et m'émerveillant. » (*DPC*, 38)

Ce sont des moments d'intimité extrême qui n'existent que pour les deux femmes « en communion », qui se sentent alors seules au monde, si proches l'une de l'autre. « Il me semblait qu'elle frappait à la porte de ce temps qui nous était inaccessible. Là [...] se trouvait la petite fille, qu'elle avait été, la ferme dans laquelle elle avait vécu, la campagne immémoriale de la Creuse, sur laquelle déjà s'était allongée l'ombre de la Première Guerre mondiale. » (*DPC*, 70)

Ainsi la mère se montre sous un jour inconnu (et parfois inattendu) pour sa fille : elle n'est plus qu'une vieille femme démunie, très affaiblie physiquement, dont le présent à la résidence de retraite est triste et dont l'avenir est évident et

³¹ DIDIER, B. *Op. cit.*, p. 225.

terrifiant. Il s'avère aussi que c'est une femme dont « la cagnotte » des souvenirs intéressants est vraiment riche et inépuisable et dont la manière de raconter est inimitable. Pour la fille, c'est donc l'occasion de s'interroger sur la femme qui est devant elle - si connue et si mystérieuse à la fois - sur sa personnalité, d'essayer encore une fois de percer son énigme : « Si je refrène l'énerverment de mes muscles et de mon esprit, je discerne des variantes dans son discours d'historiographe [...] qui me révèlent sur elle des choses secrètes » (*DPC*, 48)

En outre, c'est un répit dans la guerre de la mère contre la disparition, durant lequel les batailles et les blessures ne lui semblent plus importantes et pénibles : les armes sont déposées et les sentiments contradictoires oubliés. La fille est « la seule qui peut l'accompagner dans ce voyage » pour retrouver le temps perdu, qu'elles avaient « déjà fait ensemble tant de fois » (*DPC*, 45), et qui ne ressemble pas du tout au voyage qu'elles font dans le pays monstrueux de la vieillesse qui s'étend sous la pellicule de la cellophane.

Des types des souvenirs dans le récit.

On pourrait distinguer deux types d'« histoires du passé révolu » dans le récit : les souvenirs d'enfance de la fille (souvent mélangés avec ses visions) et ceux d'enfance de la mère qui sont beaucoup plus nombreux car ils sont en relation étroite avec des traditions et des coutumes du monde paysan du début du XX^{ème} siècle.

L'image de la mère apparaît dans tous les souvenirs d'enfance de la fille. Pour elle ces souvenirs sont une sorte d'évasion de la réalité douloureuse dans une époque heureuse où tout était encore à sa place, sans aucune inversion des rôles. La fille remonte donc de plus en plus loin dans le passé pour retrouver la période de la « maturité et de la vigueur « idéologique » » (*DPC*, 65) de sa mère, une jeune femme à l'époque. Elle n'est pas encore devenue « une autre, quand la cellophane l'aura transformée en alien, un souvenir » pour servir à sa fille de « garde-fou ». (*DPC*, 142) Les signes épouvantables de la vieillesse sont encore loin d'elle : « la peau qui se fripe, l'appétit qui se perd, la mémoire qui flanche, les larmes qui viennent trop vite, les petits chantages et les grandes menaces ».

Évidemment, ces souvenirs visent à aider la fille à mieux comprendre son identité, à s'interroger sur les origines de sa personnalité. Celles-ci datent de l'époque où la mère jouait un rôle important, celui de « grande médiatrice » qui « faisait du charme au monde » pour la fille et pour son frère. Du coup, ceux-ci en étaient « les premiers charmés », en étaient « éberlués ». (DPC, 129)

Et puis c'est l'occasion pour la fille d'oublier la réalité pénible marquée par l'attente de la mort imminente de la mère et de récupérer son amour et son dévouement à l'égard de ses enfants.

On voit donc une femme qui préférerait acheter à ses enfants « des livres plutôt que des breloques » : « Ma maman faisait elle-même nos rideaux et dessus-de-lit, n'allait pas au cinéma mais veillait avec ses enfants les veilles de compositions [...], ne prenait pas de vacances pour elle mais les envoyait en séjours linguistiques, [...] n'avait pas de bijoux mais nous faisons nos études dans les meilleures conditions. » (DPC, 65) Une image de la mère, pas encore déformée par la vieillesse impitoyable, apparaît ici.

Outre cela, pour l'auteur retrouver l'enfance, c'est encore retrouver des êtres, « ressusciter des morts dans l'évocation d'une certaine continuité familiale. »³² Elle en profite pour parler de son père et de sa grand-mère, disparus bien avant la mère. Ainsi, elle évoque avec tendresse des moments passés auprès de son père et de son frère.

Le récit d'enfance c'est aussi un « récit de vocation où se retrouvent des premières lectures, étapes d'une prise de conscience de la vocation d'écrivain, premières tentatives d'écriture... »³³ On y voit encore une fois des souvenirs liés à la mère qui a été là pour aider sa fille à rédiger ses premières rédactions, peut-être, pour lui faire prendre - certes, inconsciemment - goût d'écriture, ce qui changera leurs vies peu de temps après. Ses efforts sont récompensés puisque la fille décide sans hésitations de devenir écrivain. C'est un fait inquiétant pour la mère : il signifie que sa fille veut s'aventurer sur des « chemins incertains » (DPC, 167) dangereux et inconnus. Voilà pourquoi, au début, lorsque la fille est encore petite, ses « bons résultats en rédaction la troublent ». Des années plus tard, lorsqu'elle est devenue une jeune fille, ses « premiers livres l'ont désespérée ». (DPC, 167)

³² DIDIER, B. *Op. cit.*, p.25.

³³ LECARME, J., LECARME-TABONE, E. *Op. cit.*, p. 105.

On pourrait voir dans les souvenirs de la fille une expression de la nostalgie. Elle évoque très souvent des scènes de son enfance qui illustrent la profondeur de la relation fusionnelle qu'elle entretenait avec ses parents, et, plus précisément, avec sa mère. Outre cela, il est possible d'y distinguer les premiers germes de futurs conflits et de la future opposition entre la mère et la fille.

Le regret des petits bonheurs de l'enfance ombre le récit par la poésie qui avoisine (comme par contraste) les moments douloureux des dernières années de la vie de la mère.

Dans les souvenirs d'enfance de la mère apparaît un monde paysan de la Creuse avec toutes ses traditions et son mode de vie particulier et, malheureusement, déjà disparu. En tout cas, la fille ne le connaît que grâce aux histoires racontées par sa mère. Celle-ci, déjà très affaiblie à cause de son âge et de son dépérissement, ne cesse pourtant d'évoquer des images de ses proches disparus, leurs apparences et leurs coutumes.

Ainsi, elle fait ressusciter des visages et des silhouettes effacés presque entièrement par le temps qui passe, des voix tellement lointaines qu'on a du mal à les entendre. Comme si elle se rendait compte que c'est comme cela qu'elle leur offre : un unique moyen de continuer à exister, à ne pas tomber en cendres.

En plus la mère raconte ses souvenirs avec beaucoup d'intensité et de persuasion, c'est-à-dire de sorte que le passé visible et net surgisse sous les yeux de ses enfants. Alors ils ne peuvent que « rester cois, le bec ouvert », tout comme « oisillons soumis à la règle de la nature, gobant la pitance tombée du bec maternel, sans questions, sans pensées. » (*DPC*, 115)

La mère retrouve non seulement la vie des paysans creusois, mais aussi la sienne et celle de ses parents. Ce sont donc « des histoires du temps de la ferme, de sa parentèle paysanne, des histoires du temps de son mari, de l'École (la seule, la vraie, l'école normale d'instituteurs que dirigeait son mari) » (*DPC*, 115)

On y découvre donc la mère dans son enfance et dans sa jeunesse : une petite fille qui « faisait chaque jour plusieurs kilomètres à pied pour se rendre à l'école du bourg », qui ensuite a su « pénétrer ce monde inconnu qui s'étendait au-delà de sa campagne » par la force de son esprit et de sa curiosité. « Je pense que c'est là, [...] que ma mère a commencé son harassante entreprise de conquête. Rien n'irait de soi, il faudrait gagner de haute lutte, toujours. Au cours complémentaire, à l'école

normale, à l'université. Au chef-lieu du département, à Paris. Dans la jeunesse, puis l'âge adulte, et maintenant dans la vieillesse. » (*DPC*, 128)

La mère a eu l'audace de quitter ses parents désespérés par son départ, pour aller faire ses études loin de sa ferme, c'est-à-dire de rompre une chaîne paysanne dont elle était l'un des anneaux, qui s'était constituée grâce aux efforts des milliers de ses aïeux. Elle a donc refusé « à son père les bras d'un paysan pour continuer son œuvre ancestrale », elle a désolé « tout le ban et l'arrière-ban de sa famille » et s'en est allée « seule, tête baissée, concentrée, se privant beaucoup et se rongant les sangs à l'idée de sa trahison ». (*DPC*, 137) Une femme *self made*, comme on dirait aujourd'hui...

Il s'agit aussi d'une histoire de la femme qui a consacré sa vie à ses enfants et à ses élèves. Pour ces derniers elle et son mari parvenaient à organiser, en dépit de leurs revenus très modestes, des voyages en Europe juste après la Deuxième Guerre mondiale. Enfin, ce sont des souvenirs d'une femme française qui a survécu à deux guerres mondiales, qui est passé par de rudes épreuves et n'a pourtant pas cessé d'aimer la vie et les gens.

La campagne du début du XX^{ème} siècle, avec ses traditions et ses héritages, est donc un autre thème passionnant dans les souvenirs de la mère, notamment, la cérémonie du partage des objets dont le souvenir surgit dans la tête de la mère quand elle-même est amenée à faire le partage de sa maison entre ses deux enfants. Finalement, c'est à cause d'eux qu'il n'a pas été effectué « correctement » puisque, aux yeux de la mère, ils ne respectent plus les traditions, préfèrent « rapidité et efficacité » (*DPC*, 41) à l'accomplissement des rituels qui s'étaient accomplis pendant des siècles.

Heureusement que la mère est là pour expliquer comment cela doit se faire, même si on l'écoute à peine... « Le partage à la ferme [...] toute la parentèle se réunissait dans la grande salle [...] Les objets étaient sur la table, chacun savait ce à quoi il pouvait prétendre, selon l'ordre hiérarchique de proximité familiale. [...] En fin de journée, on arrivait à une répartition acceptable pour toutes les parties concernées, il ne restait plus qu'à tout envelopper dans du papier journal, débarrasser, et préparer la grande table pour le souper. » (*DPC*, 38)

Et puis il y avait des bals à la campagne dont la fille jusque-là ignorait l'existence : des jeunes filles très touchantes qui y allaient avec leurs mères dans l'espoir de rencontrer et de charmer un fils du paysan. Là, c'était aussi tout un rituel à respecter. « On y emmenait ses filles, on s'installait le long du mur et on s'installait le long du mur et on causait toute la soirée [...] en surveillant les gars qui venaient demander permission pour une danse avec la demoiselle endimanchée. Après on revenait à pied par les chemins vaguement éclairés de lune, en soulevant ses jupes pour que la boue ne les gêne pas... » (*DPC*, 136)

En même temps, on adoptait une attitude bizarre par rapport à la musique, au chant dans un monde paysan où, bien sûr, il n'y avait pas de disques et où la radio était peu répandue. Pour ces gens-là la seule et la vraie musique était « celle de la nature ». Ainsi, la fille découvre avec étonnement que la musique était considérée comme une « futilité dangereuse », voire « un étourdissement de la raison » qui pourrait causer (à l'égal de l'ivrognerie!) « la désagrégation sociale, la perte des terres et de la respectabilité, la honte terminale. » (*DPC*, 173)

De plus, la fille découvre dans les histoires de sa mère des femmes d'autrefois qui avaient une toute autre l'idée de la féminité que celle des femmes d'aujourd'hui (y compris la fille), c'est-à-dire des vêtements, des coiffures, mais aussi des mœurs, une manière de se comporter de se tenir différents, mais aussi des mots, des expressions dont le sens est déjà oublié : « Autrefois, les femmes ne se montraient pas « en cheveux ». J'ai cherché cette expression dans le dictionnaire. [...] Selon mon dictionnaire elle signifie « nu-tête »[...] Chignon le jour, tresse la nuit : le poil toujours tenu. » (*DPC*, 181) D'où vient le fameux « garder la face »? « Impératif catégorique », « le précepte » qui émerge de l'enfance de la fille qui, au bout du compte, l'a préféré à l'exhibition de l'écrivain.

Outre cela, il s'agit des objets anciens qui portent en eux toute une histoire. Par exemple un bouton : quoi de plus simple et de plus vide du sens pour la fille? Pourtant il est aussi un témoin du passé, voire un « grand déversement » qui mène la fille directement chez sa mère, « dans les territoires de sa vie ». « Le bouton[...] Le prêt-à-porter l'a laminé, uniformisé. Mais, à l'époque où on faisait faire ses robes chez la couturière, [...] dans cette façade que créait le vêtement, [les boutons] étaient la seule véritable fantaisie[...] Sur le bouton se concentrait le souci d'être bien mis et que tout soit assorti. » (*DPC*, 138) Et puis, comme par contraste, à travers des habits de la vieillesse, apparaissent la réalité brute, un retour sous le capuchon de la

cellophane : « Ma mère avec sa robe bleue à col blanc, pensionnaire de la dernière résidence, prête à entrer dans la mort. » (*DPC*, 139)

Mais la vieille dame porte encore en elle l'écho de ses traditions qu'elle n'arrive presque pas à trouver chez sa fille. Ce fait la désespère car elle a peur de voir un jour une chaîne des générations se rompre, des racines se réduire à néant. Cependant la mère ne lui en veut pas, elle se montre indulgente à l'égard de la fille, car à ses yeux elle reste (et restera à jamais) jeune, donc quelqu'un qui ne comprend peut-être pas encore la sagesse des traditions des générations précédentes et, pour cette raison, ne les suit pas : « Quel vieil opprobre sur les filles qui se maquillent (les filles de mauvais genre) qui l'empêche encore aujourd'hui, [...] de prendre son poudrier elle-même, de faire ce que toutes les femmes font? L'opprobre ne me vise pas moi, je suis d'une autre génération, je suis jeune. » (*DPC*, 180)

La fille est considérée parfois par sa mère comme une sorte de victime de cette mode incompréhensible pour la vieille dame qui, à force de quitter la ferme et de laisser donc la mode de la ville s'insinuer, unit involontairement en elle deux femmes, l'une paysanne et l'autre citadine. Du coup, elle était obligée de satisfaire « à deux devoirs contradictoires, celui qui intime aux femmes de la ville un certain appareil lorsqu'elles se montrent en public et celui qui interdit aux femmes sérieuses d'attirer l'attention sur elles... » (*DPC*, 180)

En outre, c'est une évocation de la Première Guerre mondiale qui est aussi fréquente dans les souvenirs d'enfance de la mère : c'est un événement marquant dans sa vie et dans celle de ses parents. Ainsi, des années plus tard elle retrouve avec la même intensité, en racontant ses histoires, la première douleur et la peur « mystérieuse », le « grand » silence et l'immobilité qu'elle avait subits dans son enfance rurale : « Les cloches des églises de tous les villages environnants s'étaient mis à sonner. J'imagine qu'on entendait la réverbération de ce son métallique d'un horizon à l'autre [...] C'était le tocsin, la déclaration de guerre. [...] J'imagine ma grand-mère, mes arrière-grand-mères groupées au fond de la pièce, se retenant de gémir [...] et mon grand-père (un jeune homme) seul avec son enfant, le visage figé, retiré dans son silence. » (*DPC*, 71)

Ainsi, dans les souvenirs de la mère apparaît des générations de paysans qui se sont inscrits en elle, « se sont frayé leur propre chemin dans son corps ». (*DPC*, 117) Ce sont des moments où elle montre son talent de conteuse. C'est grâce

à ce talent qu'elle produit « une apothéose de séduction sans faille » qui continue à troubler la fille après sa disparition. Peut-être sent-elle un pincement de jalousie envers ce don de sa mère qu'elle ne possède pas suffisamment?

En effet, sa fille-écrivain avoue à plusieurs reprises son incapacité de transmettre dans ses pages son discours « d'une belle langue classique et parfaitement correcte », au point de regretter de n'en avoir pas noté les particularités (« je croyais m'en souvenir toujours bien sûr et je m'aperçois que j'ai oublié. » (*DPC*, 117)) Évidemment, elle n'a pas « pris garde » ne pouvant imaginer que le livre de la mémoire de la mère puisse un jour se refermer définitivement.

Les destinataires du récit.

On pourrait s'interroger aussi sur les destinataires de ses souvenirs et ceux du récit en général. En effet, l'intimité du récit de Pierrette Fleutiaux est comparable à celle du journal intime. Cependant l'auteur avoue de n'avoir jamais pris de notes (*DPC*, 117-118), surtout quand il s'agit de sa mère. De plus, d'habitude on n'écrit un journal intime que pour soi. Tandis que dans le récit de Fleutiaux la narratrice s'adresse à plusieurs interlocuteurs qu'il est possible de distinguer.

Ainsi, l'éventuel lecteur, la mère, son amie Aurore, et elle-même (y compris son imagination, voire sa plume) constituent les véritables interlocuteurs de la narratrice. Il s'établit une hiérarchie évidente : la place la plus importante est accordée à la mère, viennent ensuite le lecteur, Aurore et la narratrice qui dialogue avec elle-même.

En effet, la narratrice s'adresse à plusieurs reprises à la mère qui s'inscrit dans la continuité du récit. Il apparaît qu'elle commence à s'adresser à la mère plus fréquemment vers la fin du livre dont les dernières pages représentent une sorte de dialogue (imaginé par la fille) entre les deux femmes.

La première catégorie d'apostrophes ce sont des interrogations qui, certes restent sans réponse, sur son droit et sa capacité d'écrire sur la mère, de dévoiler ses secrets aux inconnus, voire de la trahir. Il apparaissent même comme des doutes, voire des angoisses à la fille qui redoute une réaction probable de la mère disparue à ce qu'elle écrit : « Non, maman, tu n'aurais pas honte, tu serais furieuse » (*DPC*,

64); « Ces choses que j'écris. Tu ne serais pas contente. Je te trahis, raconte tes secrets. » (*DPC*, 221); « Va les faire ailleurs, tes phrases, va faire la gigue ailleurs que sur ma tombe, c'est cela que tu dis, maman, le noir sur ton visage, l'outrage? Peut-être pas. » (*DPC*, 222); « Toi, tu pensais à moi. » (*DPC*, 223)

L'autre catégorie d'apostrophes destinées à la mère porte sur les tactiques des deux femmes dans la guerre de la mère contre la mort : « Bravo, maman » (*DPC*, 127); « prenons un peu de recul, maman, discutons ensemble gentiment de ce qui sous-tend notre affaire, soyons lucides et n'épargnons pas notre humour. » (*DPC*, 89)

Ainsi, il semble parfois que le récit est moins destiné à un quelconque lecteur qu'à la mère disparue et à la narratrice elle-même qui y cherche à analyser, et à comprendre ce qui s'est passé pendant la dernière étape de la vie de sa mère, aussi qu'à « sonder » la personnalité de cette femme qui l'attire tellement. Ainsi, c'est une question de lecture qui s'impose.

Au début, l'auteur ne se demande même pas : pourquoi et pour qui écris-je? C'est son amie Aurore qui le lui demande : « Pourquoi tu écris tout ça, alors? » (*DPC*, 54) Aurore est une amie très proche, une vraie complice. De plus elle est aussi « concernée » : « Quand nous nous sommes connues [...] nous parlions de nos enfants et de nos amours. Un jour, nous nous sommes aperçues que nous parlions de nos parents. » (*DPC*, 54) Du coup, Aurore veut que le livre de sa meilleure amie « se vende » (*DPC*, 57) qu'elle « touche » les gens, ses futurs lecteurs qui, à son avis, doivent être forcément attirés par le sujet. Mais cette question rend la fille perplexe : « Un livre, toucher les gens...je n'en suis pas là. » (*DPC*, 54) Plus loin on trouve : « je dis : Je ne veux pas laisser maman seule. » Cela, tout le monde le comprend. » (*DPC*, 76), et ensuite, à la dernière page : « Je ne pensais pas aux gens, je pensais à ce que j'avais à écrire » (*DPC*, 223)

Cependant une grande place dans le récit est laissée au lecteur que l'auteur, comme nous l'avons déjà vu, fait participer à l'élaboration du livre. Justement l'auteur s'adresse plusieurs fois à lui dans le récit : « Avez-vous déjà fait des courses avec votre fille adolescente, ou votre mari, et vous êtes-vous entendu asséner (vous venez de trouver le vêtement dans lequel, enfin, vous vous sentez parfaitement à l'aise) : « Ah non, ça fait dame ! » (*DPC*, 190)

Quant à Aurore (pour qui l'auteur a fait exception en gardant son nom dans le récit), elle aussi apparaît de temps en temps dans le texte. Il est possible qu'elle soit

la première lectrice pour l'auteur : « Aurore, tu n'aimerais pas cela. Tu me dirais que je déraile, que les gens ne comprendront pas. » (*DPC*, 76)

De surcroît, on voit aussi la narratrice s'adresser à elle-même en faisant une sorte de contrôle de soi : « Stop, arrête, retourne près de ta mère, fais ton devoir. » (*DPC*, 203); « Trouve un papier, prends des notes [...] Écris une nouvelle, un poème, écris, bon sang, si tu es un écrivain! » (*DPC*, 8); « Bon courage, madame! » (*DPC*, 52)

Les particularités stylistiques.

Le style de Fleutiaux possède un certain accent de spontanéité assez proche de l'oral. C'est une écriture qui « garde le flux de la parole, son rythme : exclamations, cris, interrogations pressantes, où se fait entendre encore la modulation de la voix. »³⁵ Selon Béatrice Didier, ce genre d'écriture est assez familier aux femmes-écrivains, prenant sa source dans « la tradition orale qui a été assumée par les femmes » où elles jouaient « un rôle déterminant » : « parce que pour l'enfant [...] la première voix est la voix maternelle. »³⁶ Sans doute, pourrait-on y voir des traces de ce talent de conteuse de la mère qui impressionne et attire tellement la fille? En tout cas, l'auteur semble être consciente de la fluidité que possède sa parole, lorsqu'elle s'aperçoit d'avoir du mal à la figer sur le papier. Il s'agit de la résistance à laquelle elle a dû faire face en écrivant le livre et dont elle partage la difficulté avec le lecteur.

En effet, on pourrait récupérer dans le récit de l'auteur de nombreux signes de « l'oralité » :

- Des ruptures, des points de suspension : « Et nous reviendrons...plusieurs fois » (*DPC*, 29); « Cellophane, linceul... » (*DPC*, 33); « Nous n'avons pas fait le partage... » (*DPC*, 42); « Des jours, des mois... » (*DPC*, 30), etc.
- Des points d'exclamation : « Bang! » (*DPC*, 73); « ça alors! » (*DPC*, 90); « Bon sang, qu'elle est forte! », « a, c'est ma mère! »

³⁵ DIDIER, B. *Op. cit.*, p.60.

³⁶ DIDIER, B. *Op. cit.*, p. 17.

(DPC, 113); « Ma mère avait eu des robes de bal! » (DPC, 135), etc.

- Des points d'interrogation : « S'en rendent-ils compte? » (DPC, 40); « Quand ma vie à moi a-t-elle commencé? Où est-elle, ma vie à moi, en ce moment? » (DPC, 46); « Ira-t-elle jusqu'à venir me secouer? » (DPC, 73); « Et moi, que fais-je? » (DPC, 93); « Mais qu'est-ce qui se passe bon sang? » (DPC, 92), etc.
- La suppression des majuscules.
- La répartition des blancs du texte.
- La forme fragmentaire du récit.

De plus on y voit, donc, des interlocuteurs dont l'auteur a besoin pour dire tout ce qu'elle a sur le cœur, pour se confesser afin de ressusciter l'image de la mère et en même temps de se libérer de la culpabilité à son égard.

Il est possible qu'une sorte de laisser-aller dans la construction des phrases soit aussi l'un des signes du caractère oral de l'écriture de l'auteur. Il est à constater, donc, que le conseil de la mère de « faire des phrases courtes » n'a pas été tout à fait respecté. Ainsi, ses phrases sont trop courtes ou, au contraire, trop longues, ce qui justement fait ressentir une spontanéité. Cette absence apparente de la retouche provoque une impression d'une sincérité qui domine chez l'auteur en n'excluant ni la pudeur ni la retenue. C'est la franchise qui, au bout du compte, fait compatir, frémir le lecteur au point que la mère du récit devient celle de tous ses lecteurs.

Les phrases et les métaphores sont en même temps très profondes, plongeant le lecteur dans un monde d'émotion extrême et dans un imaginaire : le lecteur descend peu à peu la pente de la vie de la mère et suit d'une page à l'autre ses dernières années sous la pellicule de la cellophane, ses luttes acharnées contre la mort et les sentiments ambigus, la douleur et l'angoisse de la fille qui l'accompagne parce qu'elle l'aime. Ainsi, le concret de la vie (le dépérissement physique, la complexité des relations mère-fille) est uni à une approche où l'imaginaire occupe une place importante. Grâce à cette fusion les deux éléments forment un véritable couple, s'entrelacent d'une façon efficace dans le récit.

On voit aussi que la gravité du sujet n'empêche pas un certain humour, un recours à l'ironie qui l'allègent un peu. Il est possible que ce soit un moyen d'évincer le pathos du récit. Il n'est en rien larmoyant en effet.

Le problème des particularités d'une écriture féminine dans le récit.

Au-delà d'un caractère oral qui est attribué essentiellement à l'écriture féminine,³⁷ on pourrait distinguer dans le récit d'autres traits : le souci de dire la spécificité du corps féminin, une place (assez modeste chez Fleutiaux) accordée dans le texte à l'apparence physique et à l'âge, les expériences amoureuses de l'auteur et une mention des relations avec l'enfant (son fils).

« Les autobiographies des femmes se révèlent soucieuses de dire la spécificité du corps, [...] les femmes sont invitées à se montrer plus attentives que les hommes à leur apparence physique »,³⁸ à mentionner les aventures spécifiques de leur corps. Cependant dans le cas de Fleutiaux ces particularités sont liées à la relation entre la fille et la mère.

En effet, l'auteur évoque la naissance de son fils, en comparant ses sensations provoquées par cet événement marquant à celles qu'elle éprouve à l'égard de la mère, le lien qui s'est établi alors son état de mère et sa situation de fille : « J'étais désormais le témoin essentiel d'un être humain, liée obligatoirement à une monstrueuse machine de vie et de mort sur laquelle je n'avais pas de prise, impuissante et responsable pourtant, liée. » (*DPC*, 12); « Sept ans pour accompagner l'entrée dans la vie de mon enfant, sept ans pour accompagner la sortie de la vie de ma mère. [...] L'enfant était sur la trajectoire de l'éloignement, mais ma mère était sur celle des pitons, hameçons, harpons lancés à tout va, de l'étreinte totale avant le grand plouf et au-delà. » (*DPC*, 13)

Le fils constitue l'anneau suivant dans la chaîne des générations, la fille en occupe le milieu. La fille a une cinquantaine d'années : un âge qui probablement « constitue le pivot de la vie, [...] combine aux mieux le rétrospectif et le prospectif. »³⁹ Du coup, elle se retrouve entre deux générations, deux modes de vie qui ne se ressemblent point : ceux de sa mère et ceux de son fils : « Mon fils conduit, donne des rendez-vous, répond à ses collaborateurs... et se cherche un appartement

³⁷ On songe aux analyses de B. Didier.

³⁸ LECARME, J., LECARME-TABONE, E. *Op. cit.*, p. 95.

³⁹ LECARME, J., LECARME-TABONE, E. *Op. cit.*, p. 128.

tout en même temps. Pas de problème pour lui, pour moi c'est trop de choses à la fois et trop vite. Le tapis du temps a glissé, je suis en train de prendre la place de ma mère... » (*DPC*, 179)

C'est aussi une prise de conscience pour elle de l'impossibilité du partage (entre elle et son fils) de ses sentiments, de son fardeau pesant impliqués par la vieillesse de la mère. A force d'être beaucoup plus jeune, d'ignorer encore ce que c'est que son propre vieillissement, il n'est pas si proche, si concerné : « Un bijou à sa grand-mère, c'est « sympa », cela ne parle ni de maladie, ni de mort, ni de solitude, ces choses sombres qui ne l'ont pas encore atteint, qu'il devine dans des confins enveloppés de brouillard qu'il écarte. » (*DPC*, 62)

La question de l'âge est donc importante dans le récit. Là on trouve une sorte de confusion, un « trouble de l'esprit » chez la fille qui est déjà sur la voie de son propre vieillissement tout en restant jeune aux yeux de sa mère : « Tu es jeune, toi », dit-elle à tout instant. Ce n'est pas vrai, je suis plus vieille qu'elle, puisque j'ai encore un métier à assurer et une vieille mère à porter sur mes épaules. » (*DPC*, 156)

Elle est la fille et la mère à la fois, et même pire : à cause de l'inversion des rôles elle devient de plus en plus souvent la mère de sa mère affaiblie, dépendante d'elle. Elle ne sait plus à quel âge elle appartient : « Souvent quand je suis aux côtés de ma mère, je ne sais plus si je suis âgée, ou jeune, ou au milieu. Les catégories qui correspondent aux sections de l'échelle des âges ne cessent de coulisser les une sur les autres. » (*DPC*, 159)

A force de s'occuper de sa mère démunie elle se sent fatiguée, vieille. (« Je suis vieille », dit-elle. « Moi aussi », dis-je. (*DPC*, 15)). Mais lorsque la mère reprend son autorité aux moments rares où la vieillesse semble reculer, elle se transforme en une adolescente qui redoute le premier coup d'œil des parents sur sa nouvelle coiffure ou sur ses vêtements « à la mode » : « Elle [...] jette un coup d'œil critique sur moi. Certains jours je m'en tire bien, d'autres plus mal. « C'est à la mode, ces chaussures? » Cela signifie qu'elle « trouve à redire », mais elle le dit en biais, car je suis grande maintenant, avec les grands enfants on ne fait pas ce qu'on veut. » (*DPC*, 186) « Ce regard sur ma coiffure (mes vêtements, mes chaussures, mon maquillage) ne relève pas d'un esprit de jugement particulier à mon égard. C'est simplement qu'elle me place dans la catégorie différente de la sienne. Je suis dans la catégorie des jeunes... » (*DPC*, 100)

Du coup, la fille, en s'interrogeant sur son âge, a tendance à se situer par rapports à d'autres femmes : « Les jeunes femmes que je rencontre dans le milieu de la littérature [...] me placent-elles d'emblée dans ce même espace atone, dépassé, cet ailleurs des gens âgés? » (*DPC*, 44) Il lui arrive d'y découvrir assez souvent une femme qui « pourrait être » sa fille, et qui lui donne l'occasion de se mettre à la place de sa propre mère.

Il y a encore des femmes ressemblant à des dames de la résidence de retraite. Cette catégorie, qui sera la sienne dans quelques années vu le temps qui passe très vite, lui fait peur, la fait trembler puisqu'elle y voit comme dans un miroir une image de son propre vieillissement et de sa propre mort qui est aussi inexorable que celle de sa mère. « Dans le miroir indéfiniment, nous nous reflétons l'une l'autre, et ses profondeurs résonnent de nos appels au secours. » (*DPC*, 156)

En ce qui concerne la mention de ses relations amoureuses et la mention de l'homme dans le récit, on pourrait y voir une sorte d'effacement. En effet, la fille se contente de n'évoquer « son compagnon » que deux ou trois fois dans le récit, sans entrer dans les détails (« la fille de mon compagnon » (*DPC*, 57))

On trouve le même effacement par rapport aux expériences amoureuses de la fille qui ne sont mentionnées que deux fois, et en passant. Ainsi, l'auteur a préféré la description et l'analyse des relations entre la mère et la fille à l'évocation de sa vie privée. Car c'est là que se trouve l'objet qu'elle observe et étudie avec une grande attention en écartant les éléments qui s'avèrent moins importants pour elle dans ce contexte.

Il ne s'agit pas d'un récit autobiographique où l'auteur raconte tout simplement sa vie à partir de l'enfance et jusqu'à aujourd'hui. Et si des souvenirs d'enfance sont parfois évoqués dans le récit, tout comme des personnages du père, du frère et du fils, c'est surtout le personnage de la mère qui demeure au centre, et implique non seulement une sélection de souvenirs chez l'auteur mais aussi une construction particulière du récit.

CONCLUSION

D'habitude on voit dans l'écriture des livres autobiographiques le souci de se protéger contre le temps destructeur. En racontant dans son premier livre autobiographique les dernières années de la vie de sa mère, passées dans une résidence de retraite, Pierrette Fleutiaux se donne, surtout, le moyen de lutter contre la mort, de figer par la force du langage une image de la disparue.

Les relations entre la mère et la fille se trouvent au centre du récit. Pour Fleutiaux ces relations très ambiguës, servent non seulement de source d'inspiration

et d'objet d'analyse mais constituent aussi une sorte de gouffre qui dévore ses forces, sa certitude, en provoquant un certain malaise à l'égard de l'écriture, une gêne mêlée à une confusion que l'auteur fait volontairement partager avec le lecteur.

Ainsi, l'auteur montre que la limite qui sépare l'amour et la haine est très fine. Elle devient encore plus fragile lorsque la mort approche. Alors le récit ne cesse de mêler les contradictions et les oppositions : la mère et la fille; la douleur de la fille qui voit sa mère s'enfoncer dans un trou noir et son angoisse d'y voir, comme dans un miroir, une image de son propre vieillissement; l'amour et l'admiration à l'égard de la mère, qui continue de se battre courageusement pour survivre face à ses enfants, et la colère envers la vieille dame qui dans cette lutte utilise parfois des tactiques prohibées, voire blessantes pour la fille. Donc ce n'est pas seulement la vieillesse et la disparition imminente de la mère qui est l'enjeu du roman, mais aussi la mort de la fille elle-même.

Malgré ses doutes sur sa capacité et son droit d'écrire sur la mère, l'auteur arrive à montrer toute la complexité et la profondeur des relations entre les deux femmes dont le lien se révèle, au bout du compte, plus fort que la mort, que le néant. Elle y parvient grâce à sa manière de raconter à la fois franche et pudique, à la construction du récit qui réunit des caractéristiques stylistiques avec des caractéristiques psychologiques, au recours à l'imaginaire (l'image de la cellophane), tout en gardant la dimension féminine de l'écriture.

De surcroît, chez Pierrette Fleutiaux on distingue aussi le fait de se libérer par l'accomplissement du travail d'écriture, puisqu'en évoquant ses peurs et ses peines, en avouant ses fautes envers la mère perdue, l'auteur se débarrasse apparemment de sa culpabilité pressante, omniprésente dans le récit, c'est-à-dire qu'elle mène ainsi le deuil à son terme.

Outre cela, on pourrait voir dans l'écriture de Pierrette Fleutiaux l'envie d'essayer de résoudre le mystère de la vieille dame qui continue à hanter, à attirer et à intriguer sa fille même après sa mort. Alors, une question s'impose : réussit-elle à percer ce mystère dans ce livre? La réponse n'est pas si évidente que cela. En revanche, ce que l'auteur a incontestablement réussi dans son livre c'est de communiquer avec l'absente, de lui avouer son amour et sa tendresse profondes en dépit d'une distance infranchissable qui les sépare.

En ce qui concerne le mystère, c'est au lecteur, évidemment, qu'il revient de savoir s'il est ou non élucidé...

BIBLIOGRAPHIE

FLEUTIAUX, Pierrette. *Des Phrases courtes, ma chérie*. Paris : Actes Sud, 2001.

LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.

LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane. *L'Autobiographie*. Paris : Éditions Armand Colin, 1999.

DIDIER, Béatrice. *L'Écriture-femme*. Troisième édition [1981]. Paris : PUF, 1999.

LACAN, Jacques. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. Paris : Éditions du Seuil, 1966. Écrits.

BACQUÉ, Marie-Frédérique, HANUS, Michel. *Le Deuil*. Deuxième édition [2000]. Paris : PUF, 2001. Coll. Que sais-je?

BARTHES, Roland, BERSANI, Leo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michael, WATT, Ian. *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

ROBERT, Marthe. *La vérité littéraire*. Paris : Éditions Bernard Grasset, 1981.

LA MESLÉE, Valérie Marin. L'intime est une manière universelle, entretien avec Pierrette Fleutiaux. *Magazine littéraire*, mai 2002, n° 409. Les écritures du moi : de l'autobiographie à l'autofiction.

FERNANDEZ, Dominique. Méfiez-vous des écrivains. *Le Nouvel Observateur*, semaine du 16 au 22 juin 2005, n° 2119.

EICH, Günter. L'écrivain face à la réalité. Revue trimestrielle, *Littérature*, octobre 1993, n° 91.

PIVOT, Cécile. La vieille dame et l'auteur. *Lire*, septembre 2001. Disponible sur : <http://www.lire.fr/> (Consulté le 04.10.2005.)

GOGNALONS-NICOLET, Maryvonne. Soins informels et travail de dévouement autour de la cinquantaine : un travail sur la féminité. *Viellir en Liberté*. Disponible sur : <http://www.fep.umontreal.ca/violence/dossiers/gognalonnicolet.html>. (Consulté le 04.02.2006.)

ROCHEFORT, Florence, HOUBRE, Gabrielle. Témoignage : Philippe Lejeune. *Clio*, 1996, n° 4. Disponible sur : <http://clio.revues.org/index.html>. (Consulté le 19.01.2006.)

