

TRIOMPHE DE L'ÉCRITURE - FEMME II

MLF recherche dinosaures ou dynasties

par Jean Perrot

« Aila... son visage caché,
ce visage qu'il leur restait à reconnaître. »

Histoire de mon fils

Nadine Gordimer, Prix Nobel de Littérature

Artémis : une femme libre, « aux yeux de clairière »

L'article précédent s'est conclu sur l'image d'Orphée, émergeant de profondeurs dans lesquelles Eurydice est censée demeurer, enveloppée par la Terre-Mère, une femme fleur, chair, musique de sphères. En réalité, aujourd'hui, c'est Eurydice qui sauve et qui agit : on le voit bien avec le roman significatif de Nadine Gordimer, *Histoire de mon fils*¹, chronique de la lutte des Noirs en Afrique du Sud, mais surtout récit de l'émergence d'une femme, de deux femmes sur la scène de l'Histoire : Aila, la mère abandonnée par son mari (le Père, ce sera lui, le dinosaure de cet article, évidemment), est entraînée dans le combat de libération politique par sa fille « Baby ». D'une manière tout aussi significative, la « Beurette » Samira de *Samira des Quatre-Routes* de

Jeanne Benameur (Castor Poche, 1992) assiste le jeune François traumatisé par une agression fasciste, le « ramène à la vie » (p. 78) et le tire de l'enfer névrotique dans lequel l'a plongé la violence sociale. Samira aussi n'est pas très éloignée des héroïnes d'Agnès Desarthe (comme elles, elle veut combattre avec les poings, p. 49) et nous fait comprendre incidemment que le refus de Sartre dans *Les Peurs de Conception* sous-tend en fait une implicite mise en avant de sa compagne, l'auteur du *Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir. Pour Jeanne Benameur, en effet, les revendications féministes ne sont pas périmées : l'homme est au pouvoir, parce que les femmes « acceptent la famille comme on la faisait chez nous » (p. 126), une famille où la mère est aux cuisines. Ainsi Fatima, l'aînée de Samira, se plie aux volontés de Kaddour qui pense que sa « femme n'aura pas besoin de travailler

(1) Gordimer, Nadine : *Histoire de mon fils*, 1990, trad. fr. Christian Bourgois Editeur, Paris : 1992

dehors », Kaddour qui est content, si « elle élève ses enfants selon les justes principes du Coran » (p. 24). C'est pourquoi, dans *Samira des Quatre-Routes*, l'antithèse militante de la famille traditionnelle est donnée par Aline, la jeune artiste divorcée qui élève seule ses deux fils. De toute évidence, la libération féminine recoupe les questions de classes et de cultures, car c'est devant cette femme que le père de Fatima, le travailleur émigré, se sent « ému et intimidé ».

D'une manière similaire, dans *Histoire de mon fils*, le père noir se laisse impressionner par une intellectuelle blanche, tandis que sa femme et sa fille s'imposent progressivement et relèguent au second plan ses effets de tribune, gommant, d'une part, le masque de beauté conventionnelle que la première avait adopté et, d'autre part, les provocations chaotiques d'une adolescente, d'abord outrageusement maquillée. Aline, de même, a « un visage très fin », une main « petite comme une main d'enfant, mais très ferme » (p. 65) et « des yeux de clairière » (p. 71). Si bien que le masque d'Orphée, dans ce deuxième article, s'efface aussitôt devant celui, plus séduisant, de Diane déjà entrevue dans la précédente étude, ou plutôt d'Artémis, divinité des marges culturelles et des clairières, comme le Petit Chaperon Rouge, l'initiatrice des jeunes filles de la Cité, la seule déesse qui s'avance masquée, comme le rappelle Jean-Pierre Vernant : surgit aussi le masque de Kelek aussi impressionnant que celui de la Méduse qui n'est pas sans rapport avec Artémis, comme le suggère encore l'auteur de *La Mort dans les yeux*². Fin d'Orphée donc, Orphée marqué par l'emprise de la femme, dans le mythe et



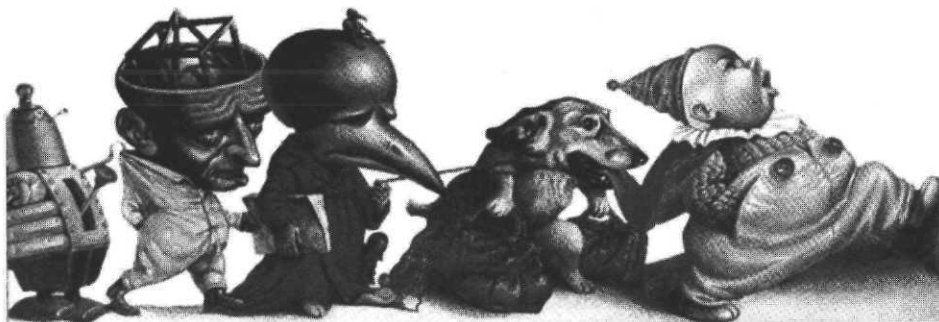
ill. Maya Bell, in : *Obliques*, n° 14-15
« La Femme surréaliste »

aujourd'hui, si toute écriture pour la jeunesse dans le système éditorial contemporain n'est qu'une variante de « l'écriture féminine », comme Margaret Higonnet, avec Perry Nodelman, semble le suggérer dans un récent article³.

L'œuvre de Nadine Gordimer, en tout cas, devait être mentionnée, parce qu'elle paraît rassembler emblématiquement - avec plus de force que celle de Jeanne Benameur pour qui le Père est encore l'objet d'une vénération sacrée - trois traits de l'écriture féminine de notre époque : une certaine dérision « postmoderne » d'abord, qui, à des degrés divers, accompagne l'affirmation volontaire d'une identité spécifique; ensuite le recours à l'enfance comme ressourcement, pour la femme et l'homme, de forces vives un instant détournées et perverties, comme garantie

(2) Vernant, Jean-Pierre : *La Mort dans les yeux*, Voir aussi mon étude « L'Ogre de l'altérité ou l'émergence d'Artémis » in : *La Littérature de jeunesse au croisement des cultures*, Le Perreux : CRDP (Collection Argos), 1993.

(3) Higonnet, Margaret : « La Politique dans la cour de récréation » in : « *Culture, texte et jeune lecteur* », présentation de Jean Perrot, Actes du 10^{ème} congrès de l'IRSCS, Nancy : Presses Universitaires, 1993, p. 116.



Dedans les gens, ill. N. Claveloux, Gallimard/Le Sourire qui mord.

utopique d'un contrat d'union fondatrice; enfin, depuis ce point névralgique, une critique incisive des aberrations de la Cité, et plus particulièrement de celles que l'homme impose à la famille. Examinons les trois unités de ce théâtre qui ne manque pas d'affecter l'esprit des œuvres diffusées dans le champ de l'édition pour la jeunesse.

Levez masques et bergamasques : la danse des dinosaures

C'est bien le terme « théâtre de l'intime » qu'emploie Nicole Claveloux pour qualifier sa dernière œuvre *Dedans les gens* (Gallimard-Le Sourire qui mord). On ne peut rester indifférent devant cette sorte de bacchanale qui surgit de derrière une draperie aux teintes plus nuancées que celles du rideau de *Rouge bien rouge* et qui est guidée par le gnome-enfant-clown de *Quel genre de bisous* : on remarque, dans ce défilé à la Jérôme Bosch où se mêlent des musiciens - mais pas Orphée ! - que les hommes ici se voient attribuer des formes de clowns, d'animaux, de robots ou de mages chargés de pesants livres, tandis qu'une indécision pèse sur le féminin, indécision bien vite levée par les fonctions nourricières que suggèrent des attributs indiscutables, et, par exemple, cette cruche qui verse un lait crémeux dans une jatte. On est frappé aussi par des « chaînes » de personnages aux têtes en

forme de cornues qui distillent des élixirs dans un échange aussi mystérieux que celui relevé dans notre article précédent - qui inspirait Colette. Enfin ce Carnaval est couronné par l'apparition d'une guenon portant un œuf et entourée de personnages à l'identité nébuleuse et notamment, d'un Prométhée au sexe en érection, mais au visage indistinct. Par un effet de zoom, l'image finale se perd dans l'obscurité du regard vide d'un garde sous son casque. Ultime vision du désir masculin aveuglé, transposant peut-être l'horreur qui s'exprime sous le casque de la « Chute des anges rebelles » de Pieter Brueghel reproduit dans *Petit Musée* (L'École des Loisirs, 1992) par Alain Le Saux et Grégoire Solotareff. La dérision du postmoderne, quoi qu'il en soit, sous-tend le constat féministe de la chute à travers ce jeu de masques terrifiants (une défense contre le regard d'Actéon ?) qui inclut dans son « triomphe » et sa danse macabre des crânes de mammouths et autres tétosaures.

Chronique des dynasties : le spectre et la poupée

La même tétatologie du regard anime sur un registre moins allégorique le roman de Valérie Dayre, *Le Pas des fantômes* (Cascade Aventure, Rageot Editeur, 1992), qui

montre comment « l'honneur » d'une famille a entraîné le sacrifice d'un amour de femme et la destruction d'un couple : Marianne, victime d'un « froid tueur d'amour qui, à défaut d'avoir su vivre, avait su se faire des souvenirs » (p. 151), n'est plus que le fantôme d'elle-même :

« C'étaient de vieux yeux de folle qui me fouaillaient, de vieux yeux perçants, trop brillants, qui étaient restés l'unique souvenir de jeunesse dans un visage ravagé par un temps qui y avait exercé toutes ces violences » (p. 140).

« L'amoureux » de Marianne prénommé Romain, l'homme d'une Décadence qui renvoie autant à celle de Rome qu'à *La Chute de la Maison Usher* d'Edgar Poe, possède, lui, des yeux changeants « mats et « opaques », avec des « iris grisés » (pp. 20-21), aussi insondables que ceux de l'homme au casque dans l'illustration de Nicole Claveloux. Ces yeux redoublent le regard du père, Edouard Troël-Pym, l'ancêtre, le monstre comme sorti d'une galerie de portraits au dénouement, et qui regarde triomphalement brûler le domaine, dans un incendie aussi dévastateur que celui de *Metzengerstein* du même Edgar Poe. Les aventures du narrateur généreux derrière lequel se cache Valérie Dayre sont donc celles d'un « Gordon Pym », témoin de l'horrible et du scandaleux : la ruine de la maison Troël-Pym reporte sur une femme et sur les gens d'un pays tout entier spectral la perversion des « capitaines d'industrie ». Comme Madeline, la folle, et Usher, le châtelain au domaine désolé, Marianne et Romain vivent l'enfermement d'un narcissisme gémellaire et la lettre, retrouvée à trente trois ans d'intervalle (une vie de Christ ?) par le narrateur, permet l'accomplissement d'un drame de la répétition et de la coïnci-

dence : celui d'une transposition de *La Lettre volée*. D'une lettre qui, Lacan l'a montré dans une analyse célèbre, a été avant tout « retardée »⁴. On admirera la subtilité de « l'effet final » et la construction du roman de Valérie Dayre qui croise fiction et correspondance, comme étaient exploitées les techniques du journal intime dans *C'est la vie*, *Lili* (Rageot Editeur, 1991) : la recherche féminine de l'authenticité ainsi débouche sur une remise en cause politique de tout le système de la « représentation » masculine. Cette contestation met l'accent, au premier titre, sur la conscience des implications politiques mêmes de la fiction et sur l'acuité critique des romancières.

A la sombre vision rétrospective de Valérie Dayre s'opposent sans doute dans l'édition pour la jeunesse des utopies projectives et des « planètes » féminines plus souriantes : celle par exemple, aux antipodes, de Catherine Missonnier dans *Extraterrestre appelle CMI* (Cascade, Rageot Editeur, 1992), où la « préhistoire » (p. 9) renvoie simplement au quotidien de notre terre, un lieu que le narrateur trouve archaïque pour des raisons technologiques, mais où l'oncle Gaspard « traite » toujours (tante Lucie) « comme une poupée fragile et précieuse qu'il aurait peur de casser » (p. 11). L'image de la femme-objet transitionnel, à laquelle, en un sens, Aïla sacrifie aussi au début de *Histoire de mon fils*, atteste bien de la permanence de l'homme de *La Gradiva* au cœur même de la comédie moderne, mais révèle en même temps un adulte qui n'a pas quitté la scène de l'enfance : Orphée serait-il porté à jouer à la poupée ? Ou plutôt, la valorisation de la femme dans la perspective féministe ne commencerait-elle pas, dans les fictions construisant une nouvelle Personne, par la restauration et l'intronisation

(4) Lacan, Jacques, « Le Séminaire sur la lettre volée », in : *Ecrits*, 1966, Le Seuil (Le Champ freudien) pp. 11-60.

magique de « l'enfant merveilleux » que chacun porte en soi et dont, selon Serge Leclair, il faut faire le deuil, pour atteindre la maturité⁵? Des voix innombrables d'enfants et d'adolescents bavards nous parviennent ainsi à travers les récits à la première personne, écrits par les femmes principalement : la vivacité et la théâtralité des dialogues très développés y alternent avec des échanges de lettres - on remarquera les lettres que l'on se donne de main à main dans *Samira des Quatre-Routes* - et avec les commentaires restreints des romancières identifiées à leurs porte-paroles.

On comprend que cette forme de fiction convienne mieux à l'expression des droits de la femme que le journal intime, dont la force de persuasion est moins directe à l'heure des communications rapides : le « modèle » du *Journal d'Anne Frank* a aujourd'hui un peu perdu de sa qualité de « manifeste » littéraire, après la vague des récits de vie consacrés à l'évocation de la Seconde Guerre mondiale. Il se trouve néanmoins mentionné dans quelques fictions récentes, comme dans *Quand je pense à la Résistance* de Sophie Chérier (L'École des Loisirs, 1993, p. 38), au même titre que *Le Journal de la France en guerre*, comme élément suggérant une atmosphère d'époque et un état d'esprit : celui de l'adolescente qui, placée devant « l'horreur » absolue (les restes macabres, un tibia et un crâne de déporté russe, reliques du Musée de l'occupation allemande de Jersey), refuse une certaine hypocrisie des commémorations officielles. Il est donc repris et redistribué dans un récit plus ouvert avec d'autres références aux lectures disparates d'une adolescente, à *Belle du seigneur*, aux *Mémoires* de Saint Simon et à la collection des *Oui-Oui* (p. 14). La rencontre des tons et des genres littéraires est la marque d'un refus de la légitimité traditionnelle et d'un travail de libéra-

tion formelle que nous allons considérer maintenant.

Nouvelles « séries » : la femme, l'enfant et le pantin

« J'entrai. Merde ! Que des mouflets. Un qui a bien trois mois et qui geint sur le sein de sa mère. Des jumeaux qui m'ont tout l'air de s'être refilé la varicelle. Une gamine qui se mouche dans les coussins du divan. Calamitas, elle m'a repéré. J'ai toujours eu beaucoup de succès auprès des filles de moins de deux ans... »

Cet extrait du récit *Un Séducteur-né* de Marie-Aude Murail (L'École des loisirs, 1991, p. 37) caractérise au mieux le retournement carnavalesque d'une écriture qui affecte autant la parole des enfants que celle des adultes et, de préférence, celle des mâles visés en première ligne. Alors que l'homme, en effet, n'apparaît que d'une manière épisodique dans l'univers de Susie Morgenstern, le « pantin » aux prises avec « la femme » offre une cible d'élection dans la « saga » d'Emilien, le jeune héros de Marie-Aude Murail. Ce garçon est orphelin de père, et vit avec sa mère, une personne généreuse et artiste, comme Aline dans *Samira des Quatre-Routes*, mais assez fantasque dans les errances qu'entraîne son désir d'indépendance affective et financière : assaillie par les « prétendants », mais liée à son fils, elle doit aussi faire face à un compte bancaire en perpétuel découvert.... Les démêlés cocasses de ce couple témoignent de l'isolement difficile de la femme et de l'enfant dans le foyer monoparental et constituent l'intrigue centrale des nombreux volumes publiés par le même éditeur : *Baby-sitter blues* (1988), *Le Clocher d'Abgall* (1989), *Le Trésor de mon père* (1989), *Au bonheur des larmes* (1990), *Sans sucre merci* (1992).

(5) Leclair, Serge : *On tue un enfant*, Paris : Le Seuil, 1975 (Le Champ freudien).

Le dernier « épisode » qui vient de paraître, *Nos amours ne vont pas si mal* (L'École des Loisirs, 1993), joue sur cet effet d'accumulation, et Marie-Aude Murail, dans un retour critique hardi sur ses propres pratiques, y juxtapose en permanence les développements fantaisistes de l'intrigue et un commentaire humoristique : très sensible aux discours publicitaires (ici la réclame de Nesquik) qu'elle fustige dans maint récit, mais pour en tirer des effets burlesques, la romancière, en effet, révèle à la fois la proximité de son œuvre avec la littérature populaire des séries télévisées et la distance parodique conférant à ses histoires un nouveau statut littéraire :

« Si ma mère jouait dans *Santa Barbara*, je pourrais raconter que son ex-mari (celui qui a reçu une brique sur la tête lors d'une visite de chantier au 123^e épisode) a fait kidnapper le bébé pour que le nouvel amant de son ex-femme ne se charge pas de son éducation, vu qu'on peut se poser des questions sur sa moralité, car tout le monde a pu voir au 155^e épisode qu'il couchait avec la deuxième femme de l'ex-mari de sa nouvelle maîtresse... » (p. 23)

Que le « détronement du roi » (selon la formule de Bakhtine) qui en résulte, soit celui de la « Majesté » traditionnelle - et, curieusement, le loup d'Yvan Pommaux reçoit, lui-aussi, une brique sur la tête pour avoir enlevé le petit Chaperon Rouge dans *John Chatterton, détective* - paraît évident à la lecture du *Clocher d'Abgall* : là, Henri Leroy qui brigue un instant la place royale du mari, abandonne la partie en manifestant un odieux égoïsme et une inhumaine indifférence à l'égard d'un ami d'Emilien en péril. La phrase qu'il lance avant de s'éclipser montre bien l'engagement de Marie-Aude Murail :

« J'en ai assez de subir les caprices de ce gamin, assez d'être un pantin entre vous deux. ASSEZ » (p. 152).

L'appel à la générosité suscité par le drame de l'enfance malheureuse libère donc dans cette fiction une femme qui, autrement, courrait le risque d'être « squattée », un terme qu'emploie Emilien dans *Sans sucre, merci* (p. 42). Depuis Pierre Louÿs, l'enfant est ainsi passé entre « la femme et le pantin », s'est glissé entre les deux protagonistes de la comédie des mœurs et, souvent, se voit le délégué des désirs féminins en exprimant une « raison » du cœur que les adultes en folie ont tendance à oublier. Les intermittences de la passion des amants passent dès lors par le relais de la fantaisie enfantine : « *Les petits mômes ont le génie de dénouer toutes les situations* », dit Emilien très significativement dans *Le clocher d'Abgall* (p. 133) au cours d'une scène parodique dans laquelle la gêne d'Emilien et de Martine-Marie, son « amoureuse », est dispersée par le « bon mot » du petit frère qui mime et caricature l'égoïsme des adultes : « *Ze donne pas mon socolat à lui* », dit Charles-Aurèle préventivement » (p. 133) De la même manière le Maximidou de Brigitte Smadja dans *Maxime fait de la politique* (L'École des Loisirs, 1991) sait détendre l'atmosphère familiale par ses bons mots, lorsque le père s'impatiente de ne pas voir rentrer sa femme : « *Je dis que tu aurais dû la quitter. Un papa divorcé, c'est moins grave qu'un papa fou* », déclare-t-il avec un grand sérieux qui déclenche le rire de son père (p.17).

La satire féministe du style : *Santa Barbara* ou *Barbara* Cartland

On sait que l'écrivain féministe Gyp s'était déjà essayée à une utilisation assez semblable de l'humour enfantin involontaire au dix-neuvième siècle dans sa satire de l'insti-

tution du mariage⁶. L'originalité de Marie-Aude Murail qui a rédigé une thèse sur Charles Dickens est de reprendre le flambeau de l'humour dans le contexte des luttes MLF qui placent les soins accordés aux enfants par les parents au centre du débat politique : les enfants des bourgeoises émancipées de Gyp, en effet, étaient encore confiés aux domestiques.

Cette mutation implique un changement de perspective, et même de style, de l'enfant, lui-même : dans la page de *Sans sucre*, merci que nous venons de citer, Emilien, imitant la romancière populaire sentimentale, Barbara Cartland, s'entraîne à l'écriture et retranscrit dans une autre langue, l'épisode burlesque pendant lequel son oncle en personne, le frère de son père mort, a courtoisé sa mère :

« *Était-il possible que d'aussi douces paroles tombassent de ces lèvres railleuses ?*

- *Hélas, reprit-il d'une voix amère, vous apparteniez alors à cet infâme Henri Leroy* »

- *Je n'ai jamais appartenu à qui que ce soit, répliqua maman, et celui qui prétendrait le contraire serait un sombre crétin.*

Ma mère est trop MLF pour les romans de Barbara Cartland... » (p. 42).

La solidarité de la femme et de l'enfant dans le combat commun de libération s'accompagne bien d'une haute conscience de l'aliénation imposée par le langage et par la construction d'une histoire même. Dans *Nos amours ne vont pas si mal*, cette réflexion se précise à la mesure de l'aggravation des conflits évoqués dans la parodie de *Santa-Barbara* : Emilien écarte encore une fois Leroy (tout entier dominé par « les lois du marché » qui poussent l'individu à se

vendre) et prend le parti de « l'amoureux nouveau », Valentin, le frère de son père, capable de larmes. Son action aboutit, de fait, à l'examen des implications idéologiques de tout récit : en voulant devenir auteur de bandes dessinées, l'adolescent transcrit et transforme le scénario des amours de sa mère. Cette activité esthétique agit en retour sur l'histoire des amours d'Emilien et associe le lecteur aux choix existentiels (et narratifs) que le garçon est amené à faire :

« *Leroy quitte les Centres Leclerc et part servir les chiffonniers du Caire aux côtés de Sœur Emmanuelle. Happy end pour tout le monde et surtout pour moi qui ne l'encaisse pas comme beau-père. Je vais soumettre le scénar à ma mère..* » (p. 87)

Ainsi, comme dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera, le personnage apparaît ici comme « indissociable de l'univers fictif auquel il appartient »⁷. L'écriture de l'œuvre inclut une réflexion sur ses propres formes : la bande dessinée d'Emilien dont des extraits sont reproduits dans le volume, est l'occasion d'une parodie des rapports de l'auteur et de l'éditeur dans les systèmes de la production contemporaine. C'est donc une théorie de la production littéraire pour la jeunesse qui est présentée indirectement dans *Nos amours ne vont pas si mal* : la romancière associe ainsi l'essai et le roman et exerce le métier de critique dans une complète autarcie. Enfin la bande dessinée du garçon ménage la pudeur de l'écrivaine en permettant à celle-ci d'évoquer, derrière la chute d'un ours - toujours l'objet transitionnel - ce qui n'est pas la « chute d'un ange », mais qu'il est peut-être délicat, pour elle, de reproduire à travers un

(6) Voir mon étude « Eveil de la sensibilité et censure de la voix de l'enfant chrétien » in : *L'Enfance et les ouvrages d'éducation*, sous la direction de P.M. Pénigaut-Duhet, Nantes : Presses de l'Université, 1985, vol. II, pp. 323-343.

(7) Voir le très complet article de Jacques Le Marinel : « La Conception romanesque chez Kundera », in : *L'Ecole des Lettres II*, n° 12, 1992-1993, pp. 64-77.



Nos amours ne vont pas si mal, ill.
Dupuy/Berberian, École des loisirs

point de vue masculin (p. 55). Marie-Aude Murail profite ici de « *L'Insoutenable Légèreté du livre* » qu'elle revendique dans un récent article⁸ : une légèreté paradoxale, qui, nous allons le voir, repose sur « le poids » d'enfants de plus en plus « lourds » et qui appellent l'invention de « porte-bébés » de plus en plus sophistiqués, porte-bébés qui font la gloire de la mère d'Emilien et sont conçus pour le « holding » des « hommes », comme le montre très plaisamment la planche de la page 31.

Marivaudage : le jeu des bébés à gogo et à 210 francs

Dans l'identification tacite qui unit Emilien à sa mère, une grande part des scènes retranscrites par le jeune héros porte sur la finesse psychologique ou sur l'inconscience des enfants qui miment les travers ou les excès de leurs géniteurs. Ainsi la petite fille de *Un Séducteur-né* qui a « repéré » Emilien

chez le pédiatre entreprend aussitôt des manœuvres de séduction :

« ça y est, elle me tend le playmobil qu'elle vient de machouiller... Gluant. Je le jette discrètement sous ma chaise. La gamine vient de ramasser un cube. Le temps qu'elle le lèche un peu et ça va être pour ma pomme... Justine a franchement le béguin pour moi : elle me tend son doudou, une loque grisâtre qui a vaguement la forme d'un ours » (p. 38).

La comédie des bébés ne concerne pas les seules passions amoureuses et la scène vire facilement au « drame » de la jalousie : Justine, furieuse de voir un des jumeaux grimper sur les genoux d'Emilien lui assène un coup de ce même doudou, déclenchant des réactions en chaîne :

« Julien, viens mon chéri, dit la mère en jetant un regard haineux à l'autre mère qui feuillette une revue, avec un air de sornioise satisfaction. Le nourrisson vient de déclencher sa sirène d'alarme. Sa mère le secoue comme un panier à salade : Là, là, mon bébé, c'est rien, c'est tes vilaines zoreilles qui zont bobo » (p. 39).

La reprise du parler enfantin par les adultes qui bêtifient et qui vivent par procuration à travers les réactions de leurs rejetons n'est pas absolument neuve : ce qui est surprenant en revanche ici, c'est la participation de l'adolescent (« *Je craque toujours pour les bébés* », déclare Emilien dans *Sans sucre, merci*, p. 82) qui devient ainsi le double de l'auteur dont il reproduit le point de vue moral et les activités maternantes.

En fait, l'éducation féministe transforme Emilien en un futur père exemplaire, semblable à Valentin (un « Saint-Valentin » qui aurait lu Winnicott ?) pour qui le bébé Justine éprouve un « attachement » existentiel. L'adolescent, qui emprunte à la bibliothèque « un livre sur la façon d'élever les

(8) Murail, Marie-Aude : « *L'Insoutenable légèreté du livre* », in : *L'Ecole des Lettres I*, n° 5, 1990, pp. 3-10.

bébés » dans *Sans sucre, merci* (p. 26), rêve aux enfants qu'il aura avec Marie-Martine. On appréciera la scène du bain du *Clocher d'Abgall* dans laquelle le regard amusé du héros est habité par celui de la romancière contemplant les gesticulations des tout-petits :

« *Je veux mon gant de toilette en lapin, réclama Pierre-Etienne, papa ! Mon gant ! Heu... Emilien, mon gant !*

Je rigolai. J'aimerais bien avoir un gamin comme Pierre-Etienne avec sa bille de clown endormi. Je sais que Marie-Martine préfère Charles-Aurèle » (p. 137).

Le bain, à travers cette vision, n'a pas le sérieux, ni le cérémonial sensuel que lui conférait George MacDonald, spectateur des rituels de l'enfant-roi victorien⁹ et cultive une verdeur de langage provocante :

« *les frères ennemis étaient dans la baignoire, jouant à s'éclabousser et comparant leur quéquette.*

- C'est tout petit le tien, commenta Charles-Aurèle.

- Le tien, c'est plus petit, renchérit Pierre-Etienne » (p. 136).

Jamais le réalisme de la « nursery », tel que le pratiquait Louisa May Alcott, n'avait été poussé si loin : en fait, à travers la parodie des manières enfantines, une régression délibérée s'empare de la romancière qui, sous couvert du point de vue d'un adolescent formé par son expérience de baby-sitter, fait sauter tous les tabous et bafoue allègrement les conventions. Particulièrement « zozées » pour une oreille habituée au style châtié du discours académique paraîtront les remarques de deux bambins de *Sans sucre merci* :

« *Encore un peu de caca, Madame Pipi ? demandait le petit neveu.*

Oui, monsieur Cucu, répondait la petite-

nièce, avec de la crotte en merde-boudin.

Mademoiselle Sainfoin me jeta un regard navré » (p. 48)

Avec une fausse commisération, Marie-Aude Murail qui a estompé les limites entre le parler enfantin et celui de son narrateur, présente ses excuses au lecteur. En réalité, c'est l'éducation des sensibilités étrangères à l'univers de l'enfance qui est recherchée ici, avec une volonté de provocation encore plus systématique que dans *Miranda s'en va* de Valérie Dayre. Il en résulte un style débridé, où le « mauvais goût » délibéré repose sur l'absence de distance entre les fantasmes archaïques de l'enfance et leur expression : la comédie alors prend un tour surréaliste, mais s'écarte peu des situations fondamentales du jeu et des rituels du premier âge.

Ces turbulences linguistiques qui apparentent l'imaginaire de l'œuvre à celui de la « bêtise » et qui assument donc des fonctions de sublimation affective transparaissent aussi dans le choix des thèmes : ainsi dans *Mon bébé à 210 francs*, le jeu de la poupée des petites filles, un jeu littéraire que l'on trouve déjà dans *Les Jeux de la petite Thalie* de Monsieur de Moissy (1769)¹⁰, se voit supplanté un instant par le jeu à la carabine offert par la tante Kali qui est un « garçon manqué » (p. 29) (il y a du Moka sous roche dans l'épisode). Pourtant la dispute et les jalousies qui s'ensuivent sont finalement supplantées par la manipulation des vrais bébés à qui on donne le biberon : « *C'est tout chaud, un bébé. C'est mille fois mieux qu'une poupée* » (p. 22). Encore une fois, les jeux passionnés de l'enfance et la narration qui les rapportent, non seulement sont l'occasion d'une effusion de tendresse, mais conduisent aussi au sentiment d'un temps maîtrisé par les vertus de l'allaitement dans la gloire de la maternité. L'écriture

(9) Cf. le compte rendu « Un Victorien à redécouvrir, George MacDonald » in : *La Revue des livres pour enfants*, n° 137-138, Hiver 1991, p. 37.

(10) Article cité, note 5, « Eveil de sensibilité... ». Op. cit. p. 327.

rejoint ainsi l'action d'une féministe comme Nancy Huse¹¹, par exemple, dans la mesure où elle lie la femme et l'enfant dans un dialogue porteur de libération.

La sœur sublime et le gentil dinosaure reconverti

De ces effusions multipliées résulte, dans ces récits, une tendance généralisée à la glorification de la relation maternelle qui devient sentiment religieux, béatitude entière. Un tel trait nous a poussé à comparer Marie-Aude Murail à un abbé dans l'article précédent : un abbé qui parle latin et qui a des aspirations séraphiques, comme le montre le récit *Les Secrets véritables* (L'École des loisirs, 1990) où le jeu fantastique - l'évocation peut-être des grands jeux d'une enfance personnelle ? - consiste à se rendre invisible à l'aide d'une potion magique en prononçant la formule « *Invisibilus sum voluntate Dei* » (p. 4.) : au dénouement, le « véritable secret » de ce jeu avec le frère est celui de la magie maternelle, magie suprême, « mariale », d'une évocation qui exorcise l'angoisse de la séparation. Et sans doute, le sentiment maternel qui préside aux destinées des personnages de ces récits n'est-il rien d'autre que celui de Marie-Aude Murail, elle-même, qui confie volontiers ses garçons « aux sœurs de Sion » (*Le Clocher d'Abgall* p. 128), qui envisage de convertir finalement Leroy à l'action humanitaire pour l'envoyer au Caire chez Sœur Emmanuelle et qui laisse les éducateurs faire des merveilles « avec leur cœur » (p. 123) dans *Au bonheur des larmes*. L'humour est ainsi le masque assumé par la pudeur d'une femme qui exorcise le tragique de l'existence (« L'humour est la politesse du



Un Dimanche chez les dinosaures, ill. P. Dumas, École des Loisirs

désespoir », sujet sur lequel planche Emilien dans *Nos amours ne vont pas si mal*, p. 120) par le culte d'un absolu réunissant enfance et liberté sous le signe du dérisoire : le dérisoire, parfois, d'histoires belges, comme dans *Un Séducteur-né* et, plus généralement, d'un jeu avec le signifiant, comme, par exemple, dans *Le Hollandais sans peine*. Marie-Aude Murail prend le théâtre pour référence explicite de cette représentation bouffonne et entraîne son lecteur dans de fantasques imbroglios : « *incognito. Comme chez Marivaux* », comme elle l'écrit dans *Un Séducteur-né* (p. 89). A cet égard, l'une des intrigues les plus réussies est celle qui livre un père de famille à ses enfants dans *Un Dimanche chez les dinosaures* (L'École des loisirs, 1991) : l'accumulation des maladroites de l'adulte culmine avec « la gifle », avec d'une impuissance, d'une autorité mal employée dont l'enfant appelait inconsciemment « le retournement » ? Le mot d'esprit involontaire du benjamin qui détend l'atmosphère et fait éclater de rire toute la famille révèle le propos ultime de l'œuvre : les

(11) Voir l'article de Nancy Huse : « L'Energie des racines : le féminisme et la littérature de jeunesse » in : *Culture, texte et jeune lecteur*, op. cit. pp. 131-132.

« dinosaures » sont sans doute ces « fausses grandes personnes » que la romancière « n'encadre » pas et livre en pâture à ses jeunes lecteurs impitoyables, comme Ionesco livre les Smith au public (ainsi, dans *Un séducteur-né*, ce « monsieur congestionné jusqu'à la racine des cheveux. Ce dernier prit dans sa poche un mouchoir grand comme une serviette de table avec lequel il s'épongea le front, s'essuya les mains, nettoya ses lunettes et se moucha. Je redoutai un moment qu'il ne se la nouât ensuite autour du cou », p. 29). Ce sont surtout les pères incapables d'assumer tout seuls la garde des enfants : celui d'*Un dimanche chez les dinosaures* se rachète pourtant par sa gentillesse, mais, avec le modèle maternel pour seule référence, appelle une nouvelle « archéologie du savoir » et du sentiment.

Marie-Aude Murail confie qu'il y a derrière ces mises en scène le souvenir d'une blessure qui fait boîter les êtres et la vie (ces handicapés « couchés dans une étable avec « le petit Jésus » dans *Au bonheur des larmes ?*). Boîtement œdipien des générations qui se suivent et ne se comprennent pas, un dysfonctionnement généralisé auquel les femmes

n'échappent pas, comme la jeune mère qui, dans *Un Dimanche chez les dinosaures*, s'est absentée, elle-aussi, pour passer un dimanche avec son père « aussi désagréable que d'habitude » (p. 56). Mais cette coupure n'est-elle pas nécessaire dans la conquête de l'état adulte?

Sous le masque

L'esprit d'enfance, tout compte fait, offre à l'Artémis légère un antidote contre la sénescence et la fossilisation de l'humain, l'aide à lutter contre « l'insoutenable lourdeur » des êtres : comme il apparaît dans le dernier album publié, *Son Papa est roi* (Milan, 1993), c'est « dans la tête d'une grande personne » sous le masque donc, que vit la petite fille, jusqu'à ce que le « roi » qui est ici une sorte de « roi des Aulnes » emporte « sur son destrier » et « dans son royaume » l'irréductible et merveilleuse enfant devenue une « vieille dame ». Le livre, en effet, est la baguette magique qui ouvre un espace aérien, radieux pour tout dire, un nouveau romantisme, dépassement du mal de vivre. Pas un simple divertissement, mais aussi le manifeste d'un engagement humaniste. ■

Dans la perspective du colloque d'Eaubonne (Mars 1994) sur L'écriture féminine et la littérature de jeunesse, prochain article pour une autre Odyssée, à paraître dans la revue Argos¹² (numéro de décembre), sous le titre : « Qui n'a plus peur de Virginie Lou, et de l'Autre ? »

(12) Diffusée par le CRDP du Perreux, 20 rue Danièle Casanova, 94300 le Perreux.