

L'image de la mère dans les romans autobiographiques de Lionel Duroy

Antonio Unzué Unzué

UNED

antunzue@girona.uned.es

Resumen

La producción novelística de Lionel Duroy constituye un ejemplo paradigmático del éxito entre los lectores de la literatura del yo. En este artículo, la imagen de la madre se analizará desde diferentes perspectivas (psicoanalítica, narrativa y genérica). Así, en el contexto fluctuante de la escritura del yo, se identificarán primero los rasgos caracterizadores de la madre. Posteriormente, se atenderá a su incidencia en el proceso de escritura. Finalmente, se analizará en estas novelas la función del conflicto edípico y la incidencia en su construcción narrativa. Este asunto nos permitirá establecer también interesantes paralelismos con *Las Confesiones* de Rousseau.

Palabras clave: Narrativa francesa contemporánea. Autobiografía. Rousseau. Complejo de Edipo.

Abstract

Lionel Duroy's novels are a paradigmatic example of general success, not only among the self-fiction readers. In this article, the image of the mother will be analysed from several points of view -psychoanalytical, narrative and generic. So, in the diverse context of self-literature, psychological, social and ideological features of the mother will be studied first in Duroy's novels. Later, we will analyse the image of the mother as a stimulus in the writing process. Finally, the function of the oedipal conflict in these novels and the influence on its narrative construction will be dissected. This subject will allow us to establish interesting connections with Rousseau's *Confessions*.

Key words: Contemporary French fiction. Autobiography. Rousseau. Oedipus complex.

Résumé

La production romanesque de Lionel Duroy constitue un exemple remarquable du succès parmi les lecteurs de l'écriture du moi. Dans cet article, l'image de la mère sera l'objet d'une étude intégrant de différentes perspectives (psychanalytique, narrative et générique). À partir du contexte instable de la littérature du moi, les traits essentiels de la mère seront ana-

* Artículo recibido el 6/04/2016, evaluado el 18/07/2016, aceptado el 21/09/2016.

lysés. Ensuite, nous étudierons leur influence sur le processus d'écriture. Finalement, nous nous pencherons sur la fonction du complexe d'Œdipe et son incidence sur la construction de ces romans. Ce sujet nous permettra aussi de découvrir d'intéressantes correspondances avec *Les Confessions* de Rousseau.

Mots clé : Roman français contemporain. Autobiographie. Rousseau. Complexe d'Œdipe.

0. De l'expérience vécue à la création littéraire

Lionel Duroy, né en 1949 à Bizerte (Tunisie), est un journaliste et écrivain français qui a publié une quinzaine de romans depuis la parution en 1990 de *Priez pour nous*. Ce roman autobiographique constitue une première approche au sujet des origines familiales, qui est devenu le noyau de sa production par la suite. En effet, l'auteur évoque à plusieurs reprises le paradis perdu de l'enfance, qu'il associe avec la Tunisie où il est né ; la chute de sa famille dans la pauvreté ; l'incapacité de son père à faire face à la folie de son épouse ; l'isolement familial par rapport à son milieu d'origine et à l'évolution de la France ; la quête d'un projet personnel loin des exigences de sa nombreuse fratrie... *Le chagrin* (2010), son roman le plus connu, qui a obtenu un succès retentissant, reprend, d'une part, l'évocation des origines du héros, et développe, d'autre part, ses relations sentimentales, un sujet essentiel chez Duroy.

Au-delà des travaux journalistiques, qui lui ont permis de se vouer à la littérature de façon professionnelle, Duroy excelle par son attachement à la transformation de l'expérience personnelle en matière littéraire : ses origines familiales, le déclassement, les expulsions, la construction d'une identité personnelle et professionnelle à l'écart du noyau familial, le journalisme, la littérature, la rupture avec la famille suite à la parution de son premier roman, ses deux principales liaisons sentimentales, les enfants... Même si les sujets s'enchevêtrent tout le long de son œuvre, certains romans privilégient les origines : *Priez pour nous* (1999), *Des hommes éblouissants* (1997), *Le Chagrin* (2010) ; d'autres illustrent des ruptures familiales et sentimentales : *Je voudrais descendre* (1993), *Mon premier jour de bonheur* (1996), *Un jour, je te tuerai* (1999), *Trois couples en quête d'orage* (2000), *Le cahier de Turin* (2003), *Vertiges* (2013), *Échapper* (2015) ; certains s'intéressent à l'écriture et son pouvoir déstabilisateur : *Méfiez-vous des écrivains* (2002), *Écrire* (2005) ; d'autres illustrent les rapports existant entre les conflits familiaux, sociaux et politiques : *Je voudrais descendre* (1993), *Comme des héros* (1996), *L'Hiver des hommes* (2012).

En ce qui concerne le corpus spécifique de cet article, nous privilégions les récits mettant l'accent sur les rapports familiaux, ceux qui nous permettent de découvrir l'image de la mère. En fait, seuls *Trois couples en quête d'orage* et *Méfiez-vous des écrivains* seront exclus de cette étude, à cause de la prédominance de la fiction qu'ils affichent. Or Duroy classe tous ses récits sous l'étiquette de roman. Nous pourrions

avancer des hypothèses pour ce choix, dont notamment le souci d'éviter des poursuites judiciaires ; la volonté de souligner le côté littéraire de sa production ; la détermination de préserver la liberté de la fiction ; ou même le poids de certains préjugés contre l'autobiographie. Nous ne saurions pas toutefois déceler les raisons qui ont mené Duroy à préférer ce genre narratif sans prendre en compte la transformation de l'horizon d'attente des lecteurs en ce qui concerne la littérature à dimension autobiographique.

1. Le roman autobiographique dans le contexte de l'écriture de soi

La préférence de Lionel Duroy pour le roman autobiographique, au-delà des controverses judiciaires ou éthiques que ce choix puisse susciter, constitue un pari littéraire conscient, qui se heurte à une longue tradition de mépris. Duroy est, donc, comme d'autres, la victime de certains préjugés liés à la littérature du moi. Or, en ce qui concerne le roman autobiographique, l'hostilité est bien plus évidente. En effet, selon Philippe Gasparini (2004: 9, 286), ces textes, qui relèvent de la fiction et de l'autobiographie, ont été souvent méprisés à cause de leur « bâtardise », qu'on a trouvée condamnable par la présence simultanée des discours référentiel et fictionnel ; de même, l'engagement ambigu de l'écrivain justifierait la méfiance de certains lecteurs.

L'infortune critique du roman autobiographique se rapporte, d'après Gasparini (2004: 9-10), à une pensée d'origine aristotélique qui sous-tend le mépris des théoriciens pour le référentiel dans le roman. La tradition française, à l'instar de Ferdinand Brunetière, a mésestimé la littérature personnelle. D'ailleurs, le manque d'une dénomination stable pour la fiction à dimension autobiographique met en évidence les difficultés de ce genre. À ce sujet, Gasparini évoque l'image d'« un produit de contrebande [...] estampillé d'un faux nom » (2004: 306). Comme il explique dans son étude sur le roman autobiographique (2004: 306-313), le long de l'histoire des noms différents ont été employés pour le désigner, tels que « roman intime » (Sainte-Beuve), « roman personnel » (Brunetière, Merlant, Thibaudet), « roman de l'individu » (Hytier), « bi-autobiographie » (Bellemin-Noël), « fiction autobiographique » (Espinosa), « roman mémoriel » (au Québec en concurrence avec « littérature personnelle ») et « roman autobiographique ». Cette dernière appellation, d'origine anglophone, a été acceptée par la critique journalistique, souvent de façon peu précise d'ailleurs, mais elle reste stigmatisée dans le monde académique (Baudelle, 2003: 7).

En effet, d'après Madeleine Ouellette-Michalska, « l'institution littéraire n'a jamais eu les littératures personnelles en très haute estime » (2007: 28). À ce sujet, Vincent Colonna met l'accent sur l'attitude de la « critique savante », qui a eu toujours du mal « à reconnaître la dignité esthétique » de ces écrits (2004: 105). Même des spécialistes de l'autobiographie comme Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone ne cachent pas leur mépris du roman autobiographique. D'après ces auteurs, qui rejettent toutefois le dédain pour l'autobiographie d'écrivains prestigieux comme

Paul Valéry, le roman autobiographique serait toujours réductible au genre romanesque :

Mais si l'on veut serrer de près la notion de roman autobiographique et ses applications, on voit qu'elle ne peut provenir que d'une corrélation que perçoit le lecteur entre l'histoire narrée dans le roman et ce qu'il sait – ou croit savoir – de la vie de l'auteur. Or, un lecteur « suffisant » n'est pas censé connaître la vie de l'auteur ; le lecteur contemporain de l'œuvre ne dispose, le plus souvent, d'aucune information biographique. Dans le cas le plus explicite, s'établit un pacte romanesque en bonne et due forme, qui peut prendre l'allure de la formule juridique sur le caractère involontaire et fortuit de coïncidences éventuelles (1999 : 24).

En effet, dans les études critiques, on repère la tendance à réduire le roman autobiographique à l'autobiographie ou au roman. C'est historiquement le choix de certains spécialistes, souligne Gasparini (2004: 305), comme Ferdinand Brunetière ou Albert Thibaudet, qui soutiennent une vision « ségrégationniste » favorable à écarter l'autobiographie et le roman autobiographique du champ littéraire. Il s'agit d'un point de vue partagé par la narratologie et le structuralisme, même si Gérard Genette (1991) se montre ouvert à une certaine littérarité conditionnelle dans la « diction », face à l'essentielle qu'il attribue à la « fiction ». Or, le roman autobiographique se voit menacé dans sa condition générique par sa réduction au roman. Pour certains, d'après une poétique fictionnaliste, seule l'ignorance des lecteurs expliquerait l'identification du narrateur, du héros et de l'auteur. Cependant, nous croyons avec Gasparini (2004 : 305) que la perspective pragmatique est censée pouvoir renverser cet état de choses par l'analyse de la complexité réelle des récits dans leurs contextes :

Enfin, il arrive tout de même, de plus en plus fréquemment, que la stratégie générique soit envisagée dans toute sa complexité sémiotique en adoptant le point de vue du lecteur.

Au centre de cette mise en valeur de tout l'espace autobiographique, il faut souligner le rôle de Philippe Lejeune (1996: 44-46) et sa volonté d'envisager la dimension pragmatique de la littérature personnelle autour du contrat de lecture. Nous adhérons à ce courant, très répandu dans la critique contemporaine, visant à analyser le pacte proposé par l'auteur à partir du texte et du paratexte, dans un horizon d'attente marqué par l'évolution continue des genres et l'invalidation des codes (Alberca, 2007: 20).

À cet égard, dans *Autofiction et dévoilement de soi*, Ouellette-Michalska évoque le poids de la pensée postmoderne en ce qui concerne l'abolition des frontières séparant la culture populaire et le grand art. L'« impureté » populaire se serait donc infiltrée dans le discours littéraire cultivé. D'où la mode des récits à inspiration autobiographique, en vogue ces dernières décennies : « de jeunes auteurs raflent des prix litté-

raires importants avec des romans autobiographiques », souligne Ouellette-Michalska (2007: 33) en remarquant l'abandon de l'objectivité par certains auteurs, à l'instar d'Alain Robbe-Grillet (2007 : 34), qui dans une évolution assez surprenante s'est intéressé à « l'exorcisme de fantasmes et d'obsessions personnelles », même si cet écrivain « n'investit donc ce modèle narratif que pour en déjouer les codes et en subvertir les règles » (2007 : 34).

Or il y aurait d'autres raisons susceptibles d'expliquer ce phénomène. En effet, l'écllosion de l'écriture personnelle serait liée à des raisons psychologiques :

La nécessité de réaffirmer son existence s'impose : j'écris « je », donc je suis. Produire une œuvre, c'est se produire soi-même et afficher une identité construite par le langage et l'expression d'un talent particulier (Ouellette-Michalska, 2007 : 35).

Cette réaffirmation de soi par l'écriture s'inscrit de nos jours dans un contexte où le fonctionnement de la société de consommation favorise l'exposition publique de l'intimité : « La règle psychanalytique de tout dire, associée à la règle télévisuelle de tout montrer, exposera bientôt un narcissisme inquiet, parfois complaisant, voué au dévoilement de soi » (Ouellette-Michalska, 2007 : 37).

Dans *El pacto ambiguo*, Manuel Alberca analyse les raisons culturelles nous permettant de comprendre l'écllosion de la littérature personnelle, un contexte où il faut sans doute placer la production romanesque de Duroy. D'après Alberca, on ne saurait pas interpréter le retour de l'auteur, en tant qu'image textuelle, au sein de l'écriture, une fois dépassée la période où le structuralisme avait décrété sa mort, sans faire appel aux principes de la culture postmoderne. En effet, ce courant idéologique privilégie la revendication d'un sujet narcissique, suite au questionnement de la confiance critique en la mémoire, à l'abandon de la volonté d'expliquer et transformer la réalité et au rejet de la transcendance des actions humaines (Alberca, 2007 : 38-45). De ces attitudes s'ensuivent, d'après lui, un penchant ludique dans la création littéraire, la fictionnalisation de la réalité et la volonté individuelle de se réinventer par la fiction. D'après Yves Baudelle (2003 : 8), aussi la culture postmoderne confond-elle les genres, dont le roman et l'autobiographie, et les mondes, la fiction et le vécu. José María Pozuelo Yvancos, toutefois, privilégie pour l'autofiction des origines littéraires, dont notamment le nouveau roman, relevant d'un refus du narratif et de l'unité du personnage, ce qui détermine le renversement du code autobiographique (Casas, 2012: 153-154).

C'est, donc, dans ce contexte où l'autofiction fait son entrée fracassante dans le monde littéraire jusqu'à devenir un sujet prioritaire pour les critiques. Même si la responsabilité du néologisme revient à Serge Doubrovsky, qui a lancé le terme dans son roman *Fils* (1977), la « surthéorisation » dont il a été l'objet (Vilain, 2009: 15) a joué en défaveur de sa compréhension. Or deux traits sont au rendez-vous pour la définition du néologisme depuis le début : la considération du texte comme un ro-

man et l'identité nominale entre le héros, le narrateur et l'auteur (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1991: 267-269). Il s'agit, donc, d'un pacte problématique par l'amalgame des codes autobiographique et romanesque. Toujours est-il, cependant, que sous la même étiquette, qui remplit l'une des « cases aveugles » de Lejeune (1991: 31), on repère des tendances assez diverses. La prégnance de l'écriture susceptible de dépasser, chez Doubrovsky, les limites traditionnelles de l'autobiographie à la lumière de la psychanalyse, tout en respectant un fond référentiel, devient chez Colonna (1989: 24-25) un processus de fictionalisation de soi. À son avis, la fabulation de soi a favorisé la constitution d'une mythomanie littéraire susceptible d'ouvrir des perspectives nouvelles « entre l'autobiographie et le roman, entre la fantaisie et le factuel » relevant « d'une logique méconnue » (2004: 14). Cette « grande forme d'affabulation » (Colonna, 2004: 72) partage, donc, l'espace autobiographique avec le roman autobiographique et l'autobiographie, mais elle ne saurait pas être assimilée à ces genres.

À propos de l'idée d'autofiction comme « fiction de soi » de Colonna, Lecarme et Lecarme-Tabone (1999: 269) soulignent ce côté fictionnel, romanesque, qui repose sur « l'invention d'une personnalité et d'une existence, c'est-à-dire, sur un type de fictionnalisation de la substance même de l'expérience vécue », ce qui s'oppose, d'après leur point de vue, à l'ambiguïté censée être le trait essentiel du genre. Cette remarque est partagée par Pozuelo Yvancos (Casas, 2012: 151-173), qui met l'accent sur la divergence entre l'idée d'autofiction et celle de fabulation de soi. Pozuelo, donc, identifie l'autofiction avec une sorte de littérature hybride, souvent sous forme d'« exercices d'ambiguïté qui font toute sa place à une ambivalence irréductible », selon les mots de Lecarme et Lecarme-Tabone (1999: 272). Ce qui permet d'envisager une place générique pour ces récits à caractère expérimental :

La contradiction même, qu'elle soit du type « c'est moi et ce n'est pas moi » ou de l'espèce « ceci est un roman et un récit vrai », fourmille dans une série de textes occupant l'intervalle entre roman et autobiographie, et présentant naturellement des dispositifs très divers (1999: 272).

À cet égard, Marie Darrieussecq met l'accent sur le caractère « pas sérieux » de l'autofiction, déterminé par une pratique illocutive ambiguë ; en même temps, elle trouve la littérarité comme l'un des atouts essentiels du genre au-delà de sa contribution au questionnement de l'autobiographie et à l'émergence d'un nouveau modèle de lecture (Casas, 2012: 79-82). Lecarme et Lecarme-Tabone (1999: 275), toutefois, tiennent à délimiter les frontières entre l'autofiction et « les romans que l'on s'obstine à nommer autobiographiques par une contradiction dans les termes ».

Dans ce contexte d'inflation terminologique, l'étude de Colonna (2004: 92-117) sur l'autofiction biographique met en relief, d'une part, la difficulté d'établir des frontières claires et définies entre autobiographie et autofiction et, d'autre part, le rôle

essentiel de Rousseau, non seulement en ce qui concerne l'autobiographie mais aussi par rapport au roman autobiographique. En fait, dans ses *Confessions*, l'auteur genevois évoque le succès de sa *Julie* :

Ce qui me rendit les femmes si favorables fut la persuasion où elles furent que j'avais écrit ma propre histoire, et que j'étais moi-même le héros de ce roman. [...] Je ne voulus ni confirmer ni détruire une erreur qui m'était avantageuse. On peut voir dans la préface en dialogue, que je fis imprimer à part, comment je laissai là-dessus le public en suspens. Les rigoristes disent que j'aurais dû déclarer la vérité tout rondement. Pour moi, je ne vois pas ce qui m'y pouvait obliger, et je crois qu'il y aurait eu plus de bêtise que de franchise à cette déclaration faite sans nécessité (Rousseau, 2004 : 310).

Cette citation montre à quel point les lecteurs de la *Nouvelle Héloïse* ont accordé à ce roman une valeur autobiographique, ce à quoi l'auteur a bien voulu contribuer. Lionel Duroy partage, donc, un double héritage rousseauiste, celui des *Confessions* et celui de sa *Julie*, dans ce sens qu'il écrit une vaste série romanesque où les éléments autobiographiques sont à peine déguisés dans la fiction.

C'est pourquoi nous adhérons au point de vue d'Yves Baudelle (2003: 7), dont nous apprécions l'efficacité en ce qui concerne l'analyse des romans de Lionel Duroy. Face au glissement de l'autofiction vers la fabulation, Baudelle (2003: 7) rejette le « purisme hyperfictionnaliste » censé ignorer l'hétérogénéité, l'impureté constitutive de la fiction. Pour lui, le roman autobiographique est « le lieu privilégié des transferts fictionnels de l'existence ». En effet, Lionel Duroy excelle dans ses récits par sa condition de « metteur en scène du privé », selon les mots de Luc Le Vaillant (2013) à propos de *Vertiges*. De même, d'autres exemples d'épitéxte allographe¹ pourraient être évoqués, comme l'observation d'Alexandre Fillon sur la stratégie narrative de Duroy, « qui puise toujours dans le même matériau mais n'écrit jamais tout à fait le même livre » depuis son « premier roman autobiographique » (Le Vaillant, 2013).

En effet, Duroy se sert du vécu pour en extraire le sujet de la plupart de ses romans, mais dans ce rapport narratif il choisit la forme du roman autobiographique ou personnel (Lejeune, 1996: 14) dans ce sens qu'il n'y a pas d'identité explicite, comme nous l'avons remarqué, entre l'auteur et le narrateur et héros ; un choix qui déclenche une double réception fictionnelle et autobiographique (Gasparini, 2004: 13) avec des moyens qui s'écartent cependant de l'autofiction (l'identité onomastique de l'autofiction s'opposant à la diversité nominale du roman autobiographique entre auteur et héros).

¹ Colonna (1989: 76-100) reprend pour son analyse de l'autofiction les termes de paratexte et de péri-texte et épitéxte, développés respectivement par son maître, Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (1982: 9) et *Seuils* (1987: 10).

Faire la part de la fiction et du réel n'est pas du tout évident chez Duroy. Le Vaillant (2013), par exemple, considère *Vertiges*, « le dernier volet d'une autobiographie qui autofictionne tout en se jurant plus vraie que vraie ». Au-delà de l'amalgame terminologique, qui relève du succès dangereux de certaines étiquettes en dehors du contexte académique où elles sont nées, ce critique tient à souligner une double dimension référentielle et fictionnelle chez Duroy. Or deux aspects essentiels éloignent les récits de Duroy de l'autofiction et de l'autobiographie, comme nous venons de le souligner : l'absence d'identité nominale entre l'auteur et les héros de ces histoires, contrairement aux ouvrages considérés comme autofictions, et la présence du mot « roman » dans le périphrase, que la vraie autobiographie exclut.

C'est pourquoi nous trouvons plus exacts les mots de Jean-Claude Raspiegeas (2013) à propos de *Vertiges*, qui envisage ce long récit comme « le roman autobiographique de ce funambule qui avance en tremblant au-dessus du précipice », même si dans le même article le mot « autobiographie » est aussi évoqué. Bien évidemment, ce sujet exige chez Duroy de nombreuses nuances, compte tenu de la complexité de son œuvre. Malgré la diversité des narrateurs, toujours est-il que le lecteur identifie la même voix sous de différents masques.

À cet égard, le classement périphrase des ouvrages de Duroy comme romans contredit de nombreuses références épitextuelles et intertextuelles. Par exemple, dans une présentation vidéo pour *Le Nouvel Observateur* lors de la parution du *Chagrin*, Duroy (2010) se félicite d'avoir écrit « ce que j'ai compris dans la vie, ce que je résume sous le mot autobiographie ». Les rapports entre les romans et les événements biographiques de l'auteur sont, donc, soulignés à maintes reprises dans les entretiens accordés par l'écrivain et par la réception critique. À ce sujet, l'affaire judiciaire liée à la parution de *Colères* illustre la dimension biographique présente dans la production de Duroy (Garcin, 2011).

En même temps, Duroy accorde souvent un statut autobiographique à ses récits moyennant des renvois intertextuels. Dans son roman *Écrire*, le narrateur évoque précisément les conflits survenus après la parution de *Priez pour nous*, qui a été reçu comme un témoignage autobiographique par sa famille. Dans *Le Chagrin*, les réflexions métalittéraires soulignent le statut autobiographique du roman : la chemise cartonnée où il range tous les documents concernant le texte est classée « Autobiographie » (Duroy, 2013b: 71), étiquette reprise dans *Colères* (Duroy, 2011: 20) pour faire référence au *Chagrin*. Aussi, dans *Vertiges*, l'auteur thématise-t-il les effets déstabilisateurs de l'écriture autobiographique (Duroy, 2014: 81).

Depuis le début de sa production, donc, Duroy reprend en boucle certains événements personnels pour les transformer en matière narrative, au-delà de *Priez pour nous*, *Le Chagrin*, *Colères*, *Vertiges* ou *Échapper*, les récits qui affichent une proximité plus remarquable avec l'autobiographie. C'est précisément cette constatation ce qui nous permet d'envisager un vaste « espace autobiographique » chez lui.

L'emploi du mot « roman » et les procédés fictionnels mis en place introduisent, cependant, une lecture problématique.

À ce sujet, même si cet article ne prétend pas trancher cette question, qui relève d'une notable complexité, il faut mettre l'accent sur la personne du narrateur. En ce qui concerne cette instance, Duroy évite dans ses récits la triple identité entre l'auteur, le narrateur et le héros. Pour la plupart, il choisit la première personne narrative, mais les noms d'emprunt des narrateurs varient : William Guidon de Repeygnac dans *Priez pour nous* devient William Dunoyer de Pranassac dans *Le Chagrin* ; pour *Colères*, la voix narrative, qui reprend à son compte le contexte des autres récits, s'associe au « pseudo » Marc Maison (2011: 181) ; dans *L'hiver des hommes*, le narrateur à la première personne garde le prénom Marc ; dans *Vertiges*, il s'appelle Augustin, comme dans *Échapper* ; le héros devient Luc Nivelles dans *Je voudrais descendre* et Luc Seyvoz dans *Mon premier jour de bonheur*. Par contre, dans *Le cahier de Turin*, le héros, un écrivain prénommé Marc, ne s'identifie pas au narrateur, cette fois-ci s'exprimant à la troisième personne.

La diversité des narrateurs entraîne, parfois, la modification des noms des personnages principaux du récit : certains prénoms des frères et sœurs, ceux des épouses... En effet, le contexte social et de nombreux épisodes sont repris et réélaborés continuellement, car l'auteur vise à maîtriser la fuite du temps, à préserver la mémoire face à l'oubli (2005 : 34), ce qui implique un retour circulaire vers le passé.

Parallèlement à ces modifications, l'auteur se permet d'autres indices fictionnels, comme, par exemple, la substitution de Poitiers par Bordeaux comme la ville d'origine, respectivement, des Repeygnac dans *Priez pour nous* et des Dunoyer dans *Le Chagrin*. Dans *Mon premier jour de bonheur*, la famille est originaire de Lille. Mais ce ne sont que des détails sans importance, à l'exception du roman *Des hommes éblouissants*. Même si l'auteur y revient sur des séquences bien connues des lecteurs (le séjour à Bizerte de la famille, sa rentrée en France, sa vie à Neuilly et l'expulsion qui s'ensuit, etc.), dans ce récit la présence d'éléments fictionnalisateurs est plus évidente : le narrateur à la troisième personne (remplacé momentanément vers la fin par un tel Paul, le sosie de l'auteur, qui s'exprime à la première personne) ; certaines anecdotes de la vie à Neuilly, qui ne sont pas dans le reste de la production ; et notamment toute la séquence de la vie à Villetaneuse, avec un dénouement (qui n'en est pas un, selon le narrateur) qui glisse carrément vers la fiction : Blaise, le personnage qui représente le père de l'auteur, devient entrepreneur à Roubaix. Fiction et autobiographie s'enchevêtrent, donc, dans ces récits sous des formules diverses.

Malgré le prestige douteux pour certains du roman autobiographique et en dépit des préjugés contre les auteurs à succès populaire, Duroy reste un écrivain remarquable dans plusieurs domaines. D'une part, d'un point de vue sociologique, ses romans illustrent l'évolution d'une certaine bourgeoisie traditionnelle et ses difficultés d'adaptation aux changements sociaux et politiques survenus en France avec la Libé-

ration ; d'autre part, en ce qui concerne la dimension littéraire, la production de Duroy constitue un exemple paradigmatique de la construction d'une voix personnelle à partir de la réélaboration narrative de l'expérience.

Dans cet article, nous allons illustrer l'image maternelle chez Duroy, afin de mettre en relief son rôle essentiel dans l'univers littéraire de l'auteur. À ce sujet, il reste un digne successeur de Rousseau, l'image maternelle étant un élément clé dans le développement du héros des *Confessions*. Une lecture superficielle de la production de Duroy met en évidence la présence de la mère dans la plupart de ses romans. Au-delà de cette raison quantitative, la violence inouïe liée à ce personnage et son implication dans les conflits intimes des narrateurs (des masques de l'auteur, comme on l'a suggéré) justifient notre attention. La dimension sociologique du personnage ajoute un surplus d'intérêt à cette recherche².

Par conséquent, nous allons nous pencher d'abord sur l'influence maternelle dans la naissance de la vocation littéraire des héros ; ensuite, nous allons caractériser les traits physiques de la mère, les principaux événements de sa vie et son idéologie ; finalement, nous analyserons les conséquences qui s'en dégagent par rapport à la vie des héros, notamment en ce qui concerne leurs rapports avec les femmes. En même temps, certains parallélismes existant avec l'œuvre autobiographique de Rousseau seront mis en relief. En somme, étudier le rôle de la mère revient à explorer dans les conflits les plus intimes du narrateur et à s'interroger sur l'écriture et son sens.

2. Le récit d'un assassin : écrire pour tuer sa mère

Tous les romans de Duroy partagent une même inquiétude pour l'écriture jusqu'au point de devenir presque un trait obsessionnel de l'auteur. À l'origine de cette manie se trouve le personnage de la mère. D'après le témoignage du narrateur dans *Le Chagrin*³, l'écriture est envisagée comme l'analyse d'un Œdipe⁴ non résolu :

[...] et, revivant cette scène aujourd'hui, pour ce livre, je cherche à comprendre qui parle donc à travers ma bouche.

² Le thème de la mère reste l'un des sujets de prédilection des auteurs qui s'intéressent à l'écriture du moi, comme c'est le cas de Rousseau dans *Les Confessions*, en ce qui concerne l'autobiographie, et de Serge Doubrovsky dans *Fils*, quant à l'autofiction. Les actes du congrès international célébré à l'Université d'Amsterdam en octobre 2006 autour des relations familiales illustrent l'importance de ce sujet pour de nombreux auteurs, dont Marcel Proust ou André Gide (Clément et Wesemael, 2008).

³ Les dates entre parenthèses des romans de Duroy font référence aux éditions que nous avons consultées. Sur la liste des romans, nous avons introduit entre crochets à la fin de chaque référence la date correspondant à la parution de l'ouvrage, si ce n'est pas une première édition. La liste de romans, toutefois, a été établie à partir de la date de leur première édition.

⁴ La tradition psychocritique a analysé attentivement l'Œdipe. À ce sujet, les observations de Jacques Poirier (2001: 33-34) sur ce qu'il considère « l'Œdipe refusé » de Sartre dans *Les Mots* illustrent l'importance de cet aspect, qu'on ne peut pas négliger chez Duroy. Lors du congrès d'Amsterdam sur les relations familiales dans la littérature contemporaine de langue française, l'accent a été mis par plusieurs spécialistes sur la dimension oedipienne des rapports mère-fils (Clément, 2008: 7-8).

J'émetts l'hypothèse que ça peut être le nouveau-né de Bizerte, transi d'amour pour la jeune femme lumineuse qui le pousse dans son landau, et rêvant déjà de prendre la place de son mari dans son lit (Duroy, 2013b : 418).

Ce passage, qui affiche la duplicité temporelle typique de l'autobiographie, est nuancé toutefois par l'incertitude liée à l'idée d'une « hypothèse » évoquant le paradis perdu de l'enfance sous le regard d'une mère « lumineuse ». La dimension œdipienne de cet extrait est reprise plusieurs fois dans les évocations du héros. Ce passage nous permet de reconnaître un parallélisme notable avec les *Confessions* de Rousseau, dans la mesure où la perte de la mère, réelle ou symbolique selon les cas, devient un élément essentiel dans la vie des narrateurs. Nous ne saurions pas éviter de trouver des correspondances entre cette « jeune femme lumineuse » et le portrait idéal que Rousseau (2006 : 44) nous offre de sa mère, dont il souligne « la sagesse et la beauté ». Pour illustrer cette vision, il évoque une anecdote correspondant au moment où son père travaille à Constantinople :

Durant son absence, la beauté de ma mère, son esprit, ses talents, lui attirèrent des hommages. M. de la Closure, résident de France, fut des plus empressés à lui en offrir. Il fallait que sa passion fût vive, puisqu'au bout de trente ans je l'ai vu s'attendrir en me parlant d'elle. Ma mère avait plus que de la vertu pour s'en défendre, elle aimait tendrement son mari (Rousseau, 1991: 44-45).

De même, cette construction d'un portrait idéal de sa mère amène Rousseau (1991: 45) à supposer chez son père un attachement inébranlable pour sa première épouse : « Quarante ans après l'avoir perdue, il est mort dans les bras d'une seconde femme, mais le nom de la première à la bouche, et son image au fond du cœur ».

Cette image idyllique précède l'un des plus frappants contrastes des *Confessions* : au portrait idéal de la mère suit l'évocation de sa mort, dont l'auteur se sent coupable. Les deux écrivains partagent, donc, le même déchirement par la perte de leur mère, qu'ils associent au fond de leur cœur à l'idée du paradis originel dont ils ont été chassés.

Chez Duroy l'écriture affiche, toutefois, une notable ambiguïté au sujet de la mère : en même temps que le récit récupère le regard ébloui de l'enfant, il devient aussi un règlement de comptes sans succès, comme illustre ce passage de *Colères*: « Je n'ai plus vingt ans, me dis-je, je croyais avoir réglé son compte à notre mère depuis longtemps, or voilà qu'elle vient hanter mes nuits » (Duroy, 2011 : 155).

À ce sujet, la dissemblance entre les deux écrivains est évidente. Rousseau rédige *Les Confessions* contre ses ennemis pour préserver son image face à la conspiration dont il se croit la victime. Il veut léguer à la postérité sa version des faits, mais en même temps il éprouve une joie intime à évoquer la présence de certains personnages

dans sa vie, comme sa mère. Pour les narrateurs de Duroy, par contre, l'écriture devient une façon de se libérer du poids écrasant de l'image maternelle.

C'est ainsi que le héros de *Colères*, arrivé à l'âge adulte, décide de préserver de l'oubli la douleur qui l'a obsédé depuis son enfance, en racontant la folie de sa mère. Or cette entreprise de salut n'obtient pas pour autant les résultats escomptés et de surcroît se heurte à l'incompréhension familiale : on l'accuse d'assassiner sa mère avec ses romans. C'est ce que le narrateur évoque dans cet extrait du *Cahier de Turin* :

Avant de publier son premier roman, vingt ans plus tôt, il avait dû affronter la colère terrifiante de sa mère, ses hurlements, ses coups de fil d'injures au milieu de la nuit, « salaud, disait-elle, espèce de salaud », et finalement la menace de sa mort (Duroy, 2012: 85).

Le personnage essaie de rompre avec les sources du mal, mais il est loin de réussir, l'image vengeresse de sa mère le hantant « au milieu de la nuit ». Pour lui, dans *L'hiver des hommes*, il s'agit d'écrire pour « sauver ce qui pouvait encore l'être de ma vie » (Duroy, 2013c: 241), malgré la rupture avec la famille. Dans *Vertiges*, le héros justifie son entreprise comme une affaire de survie : « À ce moment-là, je n'aurais pas su lui expliquer que pour survivre à notre mère, j'avais impérativement besoin de me dresser contre elle » (Duroy, 2014 : 136).

En effet, le héros se voit écrasé par le poids d'une enfance dont il doit se débarrasser. Il lui faut, donc, se défaire « du poison des générations qui nous ont précédés » (2014 : 408). L'image de la mère est, par conséquent, à l'origine de l'entreprise littéraire de Duroy, en tant qu'élément déclencheur du processus narratif dans les romans où le récit de filiation est prédominant : la volonté de « tuer la mère » devient donc le levain qui fermente *Priez pour nous*, *Le Chagrin* et *Écrire*, parmi d'autres.

Au-delà de cette dimension narrative, dans ce sens que les rapports avec la mère sont à l'origine de la pulsion scripturale de l'auteur et des voix qui le remplacent dans les romans, nous ne saurions pas négliger à ce sujet sa valeur psychologique. Cette violence envers la mère introduit une modification intéressante du mythe œdipien analysé par Freud (1962: 64-69)⁵: au lieu de se dresser contre la figure paternelle, c'est contre sa mère que le héros va se révolter. En effet, une alliance inébranlable se tisse entre le père humilié et le fils délaissé par une mère tyrannique. Dès son enfance, donc, le héros éprouve des sentiments contradictoires : la nostalgie de la mère ravissante perdue pour lui à jamais va de pair avec la haine d'une femme hautaine voire cruelle.

Contrairement à ses frères, qui trouvent leur salut dans l'oubli, le héros s'acharne à rendre impossible l'amnésie. Cette préservation de la mémoire est, toutefois, à l'origine des reproches de sa première femme, Agnès, qui l'accuse dans *Le Cha-*

⁵ Les observations de Jean Bellemin-Noël (1996: 17-27) sur le complexe d'Œdipe et la castration mettent en relief l'enracinement des idées freudiennes dans la littérature contemporaine.

grin de tuer sa mère en ébruitant les intimités de la famille : « –Tu ne veux pas que les choses meurent, mais tu vas tuer ta mère sous prétexte qu’il ne faut pas oublier. Et même sur nous, je ne comprends pas comment tu oses raconter des choses aussi intimes... » (Duroy, 2013b: 489).

Or cette obsession n’aboutit pas et affiche même une dimension ridicule, d’après le chauffeur du taxi que le narrateur rencontre en voyage dans *Colères* : « – [...], qu’est-ce qu’on en a à faire que sa mère elle soit devenue folle dingue ? Des dingues, y’en a plein les rues, s’ils se mettaient tous à raconter leur histoire, vous voyez un peu le tableau ? » (Duroy, 2011: 171).

Ce passage, qui tourne en dérision la dimension salutaire de l’écriture, revêt toutefois un grand intérêt dans la mesure où il met en question le rôle de l’écriture personnelle en reprenant l’une des critiques les plus communes exprimées contre elle. Les mots maladroits du chauffeur ne cachent pas pour autant un véritable questionnement de cette écriture, en s’alignant, à son insu, du côté de la famille du héros et d’Agnès, sa femme, qui trouvent immorale l’attitude de l’écrivain.

En somme, les masques divers qui renvoient à l’auteur dans ce large « espace autobiographique » justifient l’acte d’écriture comme une entreprise salutaire, dans ce sens qu’elle permet au narrateur de régler ses comptes avec la mère et par conséquent de se reconstruire en préservant sa mémoire. Or l’impression de l’échec hante ses nuits, suite aux critiques haineuses de la famille ou sous l’effet inattendu du regard indifférent d’un chauffeur.

Apparemment, entre celui qui écrit « pour tuer sa mère » et celui qui le fait pour exprimer la nostalgie d’une mère qu’il n’a jamais connue, les attitudes semblent à l’opposé l’une de l’autre. Mais rien n’est moins sûr. Évidemment, Rousseau (1991: 45) situe à sa naissance l’origine de ses malheurs à cause de la mort de sa mère : « Dix mois après, je naquis infirme et malade ; je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs ».

Cette circonstance explique un certain sentiment de culpabilité chez l’auteur et un élément essentiel dans sa vie, la recherche d’une mère de substitution. C’est le cas de tante Suzon, qui prend charge de lui dans sa première enfance ; mais on ne peut pas ignorer les liens filiaux qui attachent plus tard le jeune Jean-Jacques à sa protectrice, Mme de Warens : « S’il y a dans la vie un sentiment délicieux, c’est celui que nous éprouvâmes d’être rendus l’un à l’autre. [...] Je devenais tout à fait son œuvre, tout à fait son enfant, et plus que si elle eût été ma vraie mère (Rousseau 1991: 259) ».

Ce qui explique, d’ailleurs, la peur de l’inceste, qui est évoquée lorsque les rapports entre eux deviennent ceux des amants, et le soulagement postérieur quand il est remplacé auprès de « maman ». Beaucoup d’années plus tard, lorsque Rousseau apprend son décès, il qualifie Mme de Warens comme « la meilleure des femmes et des mères » (Rousseau, 2004: 389). Cette nostalgie de l’image maternelle est, donc,

un trait essentiel chez lui, qu'on remarque aussi dans sa liaison avec sa « pauvre tante », Thérèse Levasseur, sa compagne de toute la vie.

En somme, la recherche de l'image maternelle est un axe essentiel dans l'autobiographie de Rousseau. De même, l'œuvre romanesque de Duroy, dont la dimension autobiographique est mise en relief constamment, illustre la démarche des héros pour se construire face à leur mère.

3. Le portrait de la mère

Quant aux origines familiales de « maman », prénommée Suzanne (comme la mère de Rousseau), dans *Priez pour nous* elle est la fille d'un militaire qui a été décoré par le général Foch en 1913 suite à la répression d'une grève. Elle descend dans ce premier roman des Grangemarre, marchands de peaux depuis six générations à Poitiers. Par contre, dans *Le Chagrin* elle est une Verbois, née à Bordeaux en 1921, fille d'un négociant en rhum et spiritueux, fantassin en 1914 (alors que le père de son mari était cavalier). Les « partages » vont vite détruire l'harmonie familiale avec son frère Armand. Quant à sa famille politique, « maman » les prend pour des « dégénérés » (Duroy, 2013b: 417), le grand-père de son mari ayant gaspillé la fortune familiale avec des danseuses.

En ce qui concerne le portrait physique de sa mère, le narrateur souligne « ses yeux verts délavés » (Duroy, 2013a: 16), plus tendres au Bois-Brûlé, la cité ouvrière où ils sont relogés après leur expulsion de l'appartement de Neuilly, même si elle garde toujours « ce long nez ». Son aspect à l'époque de la Côte-Noire (le nom de la cité dans *Le Chagrin*) est celui d'une « femme éteinte au sourire mécanique » (Duroy, 2013b: 162), à l'opposé de la femme « immense et courroucée » aux « longues narines et l'éclat coupant de ses yeux verts » de Neuilly (2013b : 162) ; des yeux que ses enfants n'osent plus regarder depuis leur expulsion de l'appartement de la rue Richard-Wallace. Ce sont des « yeux griffus et hallucinés de folle [...] des yeux verts couleur de torrent » (Duroy, 2013b: 190). C'est cette image que le narrateur retient lorsqu'il rencontre la femme d'un colon en Nouvelle Calédonie, « dont le regard halluciné me rappelle aussitôt celui de notre mère, quelques secondes avant qu'elle se casse la figure avec la friteuse » (Duroy, 2013b: 581).

Par rapport au portrait moral de sa mère, le narrateur souligne dans *Vertiges* son ignorance de petite bourgeoise : « l'insondable bêtise de notre mère » (Duroy, 2014: 143) ; l'obsession pour « tenir son rang » (337-338), selon les préjugés bourgeois qui exigent que le mari installe sa femme dans le faste ; c'est ce que le lecteur remarque lors de la visite du château de Lestaules dans *Le Chagrin*. On le devine aussi à la folie qui l'assaille lorsqu'ils sont expulsés de leur appartement de Neuilly et on les reloge dans une cité ouvrière : elle préférerait être morte. Le narrateur met l'accent sur sa peur des « yeux devenus gris dilatés par l'effroi » (Duroy, 2013b: 207). À cet égard, Raspingeas (2013) évoque des personnages de Flaubert et Bazin pour illustrer

l'image de Suzanne : « mi-Emma Bovary, mi-Folcoche », une femme « qui distribue les critères de ses préférences, séparant ses enfants entre les élus de son cœur et les délaissés ».

Souvent, Suzanne fait preuve d'une indifférence de « reine-mère » (Duroy, 2013a: 169), une ingratitude qui met en évidence la servilité et la bassesse de Théophile, son mari, appelé « Toto » en famille, et les enfants Duroy (2013b: 256-257). Elle est toujours exigeante et égoïste, poussant Toto à satisfaire tous ses caprices. Son insouciance explique les accusations contre son mari, qui n'arrive à pourvoir à ses besoins, comme elle le lui reproche le jour où ils sont expulsés de leur maison de vacances de Saint-Malo, raison pour laquelle Suzanne s'attaque à lui, en l'accusant d'être un « anormal » (Duroy, 2013: 589). Dans *Vertiges*, elle est une femme terrifiante pour son mari, s'il ne comble pas ses désirs, lui qui aurait « décroché la lune » pour elle (Duroy, 2014: 276).

À plusieurs reprises, le narrateur met l'accent sur la folie maternelle : il se voit « cinglé comme notre mère » (504). Certains passages, d'une dureté notable, illustrent l'aliénation de Suzanne et ses pulsions autodestructives. Cette image insensible, toutefois, s'oppose à l'idée de faiblesse que le narrateur souligne dans *Colères* chez sa mère, qui est tombée malade à cause de l'expulsion de Neuilly, « le recours des faibles » (46). Paradoxalement, le narrateur s'identifie parfois avec « maman », dont il se croit le « digne fils » (150), par son penchant vers la folie et sa faiblesse. Mais ces traits sont accompagnés souvent d'un mépris terrible, dont témoigne cette citation de *Vertige* : « –Esther, mon amour, tu n'as aucune idée de ce qu'il y a dans la tête de ma mère, combien tout y est vicié, mauvais, nauséux » (Duroy, 2014: 277).

À ce sujet, Jérôme Garcin (2013) souligne dans *Vertiges* le besoin exprimé par le narrateur de passer ses comptes avec Suzanne, « sa mère castratrice, rendue folle par l'humiliation sociale que, en la logeant dans une cité ouvrière, son mari lui avait infligée ».

Quant aux référents idéologiques de « maman », le narrateur met l'accent sur sa naissance au sein d'une famille bourgeoise. Elle adhère, bien entendu, aux idées de sa classe, incarnées dans la personne de son père, Henri Verbois (selon la version du *Chagrin*), dont l'admiration pour Pétain explique la bienveillance à l'égard de son gendre, qui n'a pas rejoint de Gaulle, contrairement à Yves La Prairie, un cousin de Suzanne devenu plus tard une référence héroïque dans la famille. Jamais le narrateur n'entendra ses parents évoquer la Libération, sauf pour approuver la punition des femmes qui ont fréquenté les Allemands (Duroy, 2013b: 24). De même, elle n'a jamais pardonné de Gaulle d'avoir arrêté le Maréchal (Duroy, 2013b: 27).

Cette attitude d'insouciance explique son mariage avec Toto, de son vrai nom Théophile Guidon ou Dunoyer, selon les versions⁶, car elle accorde une importance

⁶ Dans *Des hommes éblouissants*, le personnage du père est appelé Blaise d'Audrey. Dans ce roman à la troisième personne, les effets fictionnels sont bien plus marqués que dans d'autres récits.

énorme à l'idée de tenir son rang. Le titre de baron et le nom de famille de son mari ne suffisent pas pourtant à lui garantir un train de vie selon son idée. La ruine de la famille de Toto et l'isolement social, dont ils sont les victimes après la Libération à cause de leur soutien de Pétain, expliquent les difficultés du jeune couple. Suzanne, cependant, voudra toujours se pavaner : elle fera appeler le décorateur poitevin Dupapin (ou son équivalent bordelais Durnerin) à son appartement de la cité des Alouettes pour « le bal à tout casser de Christine » (Duroy, 2013a: 236-237), où elle veut recevoir « tous les Grangemarre du Poitou et des Charentes réunis ». Cette obsession est à l'origine des successives expulsions dont ils sont l'objet, étant donné leur incapacité à vivre dans leurs moyens.

Le racisme de Suzanne se fait évident à Bizerte, où elle se plaint de « la crasse des Arabes » (Duroy, 2013b: 39). La peur des « sales bicots » viendra hanter la vie paisible des Dunoyer à Neuilly, jusqu'au point de craindre la mort au bois de Boulogne, devenu un lieu d'horreur où l'on peut se faire massacrer par des Arabes, comme Charles de Foucauld en Algérie (2013b : 120-121). D'après « maman », « ce ne sont pas des hommes, ce sont des bêtes, des bêtes » (Duroy, 2013a: 15). Le narrateur critique durement l'insensibilité de sa mère à l'égard des Arabes, elle qui aurait pu les comprendre grâce à son séjour en Tunisie. Il va lui reprocher de lui cacher « [...] que nous avons laissé en Afrique du Nord quelque chose d'irremplaçable, de l'ordre des bras d'une mère dans lesquels on pourrait demeurer jusqu'à la fin des temps » (Duroy, 2013b: 527).

Cette attitude explique le soutien de sa famille à des militaires opposés à de Gaulle sur la question algérienne. C'est ainsi que Suzanne identifie le général putschiste Salan avec l'image de son père (Duroy, 2013b: 262).

De surcroît, elle adhère de façon acritique aux principes les plus strictes du catholicisme. Même son frère Armand ne comprend pas pourquoi sa sœur Suzanne respecte à la lettre « les consignes de l'Église sur la sexualité » (Duroy, 2013b: 32). Au plus noir de leur naufrage, Toto essaie de consoler sa femme en faisant appel justement à leur fidélité à l'Église : « –Écoute, nous avons huit enfants, jamais nous n'avons enfreint les consignes de l'Église, ça serait bien le diable si le bon Dieu ne nous venait pas en aide » (Duroy, 2013b : 151).

C'est ainsi que, des années plus tard, le narrateur évoque dans *Vertiges* le mépris de sa mère, qui le considère, depuis la parution de son premier roman, « un assassin », à présent « doublé d'un divorcé » (Duroy, 2014: 143). Par conséquent, à ses yeux, Esther, la deuxième femme du narrateur dans ce roman, est « une putain » (277) et leur fille Alice, « une bâtarde ».

En somme, le personnage de Suzanne, qui excelle par des traits physiques effrayants pour un enfant, notamment les yeux verts au regard égaré, se trouve au cœur des conflits qui marquent la vie du narrateur et, en même temps, constitue un exemple représentatif d'un groupe social marqué par des valeurs (notamment

l'élitisme, le racisme, l'intégrisme religieux, le refus des idées démocratiques, les insuffisances éducatives...) qui s'opposent à l'évolution de son temps et qui expliquent sa marginalisation.

Par rapport aux événements clés de la vie de « maman », le premier moment important de sa vie est son mariage, qui va la transformer dans *Priez pour nous* en baronne de Repeygnac, alors qu'elle n'est qu'une « Grangemarre de rien du tout » (2013a : 212). Elle, qui aurait pu choisir d'autres prétendants, comme celui qui plus tard deviendrait ambassadeur (Duroy, 2013b: 17), s'est laissée séduire par la beauté et le nom de Toto, même si elle trouvera plus tard ridicule son titre de baron Dunoyer de Pranassac, dans la version du *Chagrin* (Duroy, 2013b: 17). Ils vont se marier le 17 juin 1944, alors qu'on se bat en France pour chasser les Allemands. C'est justement ce qu'elle va reprocher bien plus tard à son mari, « qui n'a pas bougé le petit doigt, [...] allant même jusqu'à se marier en plein Débarquement allié » (Duroy, 2013b: 266-267), ce qui est à l'origine de l'irrespect de Suzanne pour lui.

Un deuxième moment clé, c'est leur séjour à Bizerte. En Tunisie elle vit l'année la plus heureuse de sa vie, en 1948, alors qu'elle n'a que trois enfants, Christine, Frédéric et Nicolas. Fascinée par le milieu militaire, que le commandant Henri Viala incarne à Bizerte, elle commence à avoir honte de son mari, cet homme « qui n'a pas combattu » (Duroy, 2013b: 43) et qui n'a aucune importance sociale dans la colonie, en même temps qu'elle se voit convoitée par les militaires qui l'entourent. Mais la maladie de Frédéric, le choléra, va bouleverser l'idylle tunisienne de ses parents⁷.

La période dorée de Suzanne, toutefois, correspond à l'époque de Neuilly, de 1953 à 1959, où elle arrive à vivre provisoirement selon l'idée qu'elle s'est faite de sa dignité⁸. À partir de l'expulsion de l'appartement de la rue Richard-Wallace en avril 1959 et l'emménagement dans la cité ouvrière du Bois-Brûlé ou de la Côte-Noire, selon les versions, Suzanne réalise qu'elle s'est trompée dans la vie, qu'elle a été la dupe de la beauté et du nom de Toto, ce qui va la précipiter dans un désarroi qu'elle ne pourra jamais surmonter. La folie deviendra le refuge de sa faiblesse et la haine contre son mari, paradoxalement accompagnée de moments d'intimité, va déterminer leur vie de famille.

Contrairement à cette analyse de l'image maternelle, marquée par le déséquilibre mental et les carences d'éducation, Rousseau dresse un portrait sublime de sa mère, comme nous l'avons déjà remarqué, en soulignant chez elle des caractéristiques

⁷ *Des hommes éblouissants* développe la période heureuse de Bizerte et illustre les valeurs et les contradictions du personnage (1997: 7-41).

⁸ Comme pour la période tunisienne, dans *Des hommes éblouissants* Duroy (1997: 97-184) introduit certaines séquences qui ne sont pas dans *Priez pour nous* ou *Le Chagrin*, notamment les rapports des d'Audrey avec leurs amis de l'Anneau d'Or. Les deux derniers chapitres de ce roman, « Boulevard de Stalingrad » et « Rue de la Fosse-aux-Chênes », basculent clairement du côté de la fiction en introduisant de notables différences par rapport aux autres versions s'occupant de la dégringolade familiale.

idéales, la beauté et la sagesse. À l’opposé, donc, de l’image de la mère fournie par Duroy, Rousseau décrit sa mère avec des traits fortement idéalisés. Il se croit l’héritier de sa sensibilité et de celle de son père, qui lui exige de le consoler de sa perte. Si Rousseau n’a pas pu la connaître, il a tout de même lu avec son père les romans qu’elle leur a légués et les ouvrages de la bibliothèque de son grand-père maternel. Ce double héritage, maternel et paternel, a fortement marqué sa personnalité : « Tels furent les auteurs de mes jours. De tous les dons que le ciel leur avait départis, un cœur sensible est le seul qu’ils me laissèrent ; mais il avait fait leur bonheur, et fit tous les malheurs de ma vie » (Duroy, 1991: 45).

En somme, cette vision de la mère est l’antipode de celle que les romans analysés nous présentent ; toutefois, comme chez Rousseau, les différents masques de Duroy vivent dans le deuil d’une mère perdue à jamais, celle, resplendissante, qui est partie de Bizerte avec son enfant préféré malade en laissant de côté les autres, parmi lesquels le narrateur, qui ne va jamais se remettre de cette perte.

4. Le spectre de la mère castratrice

Au plus profond de la personnalité du narrateur du *Chagrin* se trouve la certitude de ne pas être aimé par sa mère⁹ qui « m’avait abandonné à l’âge de trois mois pour sauver un autre de ses fils » (Duroy, 2013b: 77). En effet, lorsque Frédéric tombe gravement malade en Tunisie, la famille mobilise tous ses moyens et parvient à rapatrier le petit et sa mère, alors que le père et les autres trois enfants, dont le plus petit, le narrateur, restent en Afrique. Il ne prendra pas conscience du rôle de cette évidence que déjà adulte. En effet, le héros du *Chagrin* devra consulter bien d’années plus tard un psychiatre qui l’aidera à identifier la « bête noire » (Duroy, 2013b: 74) qui le harcèle depuis quelque temps lorsqu’il veut s’approcher de sa femme. C’est ainsi qu’il identifie « le chagrin qui était en train de m’anéantir » (Duroy, 2013b: 77) à l’abandon de sa mère.

Au-delà de cette séquence fondatrice, le narrateur aura droit à plusieurs reprises au regard dédaigneux de sa mère, qui

[...] entretient le culte des hommes « maigres et secs » – « comme l’était mon père », ajoute-t-elle invariablement. Frédéric [...] est évidemment appelé à entrer dans cette élite, mais pas moi qui suis le plus rond des cinq enfants (Duroy, 2013b: 89-90).

Face à Frédéric –« le portrait craché de mon père » (Duroy, 2013b: 94)– William, le narrateur, affiche son « appartenance physique [...] à cette famille haïe, méprisée ». Cette distance entre la mère et le narrateur ne fera que grandir à partir de leur expulsion de Neuilly. En effet, le séjour à l’hôtel de la rue Pasquier marque un

⁹ C’est un aspect qui a été souligné par la critique, comme le fait Alexandre Fillon (2013) à propos de *Vertiges*.

tournant dans leur relation : « quelque chose [...] continue alors à se casser entre notre mère et nous » (Duroy, 2013b : 173).

Mais la deuxième rupture avec sa mère, la première étant l'abandon à Bizerte, se produit à l'automne 1959, lorsque elle tombe à la renverse avec la friteuse : « Je ne crois pas [...] avoir jamais assisté à une scène aussi terrifiante, aussi douloureuse » (Duroy, 2013b: 183). C'est la dernière fois qu'il pleure sa mère. Deux années plus tard, après un séjour de Suzanne chez les bonnes sœurs, elle revient à la maison de la Côte-Noire et c'est alors que le narrateur subit « l'épisode le plus terrifiant de ma vie » (Duroy, 2013b: 225) : il la voit prendre des linges, s'allonger par terre, dans une chambre qu'on n'avait pas nettoyée depuis longtemps, et se glisser sous l'armoire, de façon à faire croire à son mari qu'elle est partie.

Même si souvent il identifie sa mère à une « geôlière » qui éprouverait du plaisir à torturer ses proches avec ses caprices, jusqu'au point de les humilier (Duroy, 2013b: 256-257), le narrateur vit en février 1962 une expérience bouleversante qui nuance ses rapports avec elle : son petit frère Clément s'étant fracassé la tête contre le bidet, William doit se débrouiller pour aider sa mère, qui « sans moi n'aurait jamais eu la force d'endurer ce que nous avons vécu ce jour-là » (Duroy, 2013b: 259). L'émotion est si forte, que mère et fils s'étreignent, « ce qui n'était pas dans nos habitudes, le lecteur attentif l'aura deviné » (Duroy, 2013b: 259).

Cependant, cette émotion ne sera qu'un mirage, car les rapports du narrateur, et des garçons aînés en général, avec leur mère vont être difficiles. Ils remportent une victoire contre Suzanne en rentrant d'un voyage à Bordeaux, d'où ils arrivent avec le trésor de leur grand-père Dunoyer : « C'est la première fois, me semble-t-il, et je crois que la seconde, en ce qui me concerne, sera la publication de *Priez pour nous*, qu'elle ne parviendra à empêcher, vingt-sept ans plus tard » (Duroy, 2013b :295).

Cependant, comme on l'a déjà souligné, ce ne sera qu'un triomphe partiel et trompeur, l'image de sa mère le hantant dans ses rêves. En 1969, elle essaiera d'accepter ses enfants : « On dirait qu'elle prend conscience que nous avons grandi, que nous allons bientôt partir, et qu'il serait temps de réparer les dégâts » (Duroy, 2013b: 353).

En effet, ce changement d'attitude, qui s'oppose à des années d'indifférence, est associé dans le récit, à cause de son caractère inattendu, avec un événement contemporain extraordinaire, l'arrivée de l'homme à la Lune.

Un autre mirage de la difficile relation de William et sa mère se produit en 1972, lorsque Toto prend une amante et Suzanne se voit abandonnée par son mari. À ce moment-là, le narrateur semblerait vouloir remplacer son père auprès de sa mère. Il redevient, donc, « [...] le nouveau-né de Bizerte, transi d'amour pour la jeune femme

lumineuse qui le pousse dans son landau, et rêvant déjà de prendre la place de son mari dans son lit »¹⁰ (Duroy, 2013b : 418).

Aussi s'identifie-t-il avec le gamin de dix ans « qui ne se remet pas d'avoir vu sa mère se cacher sous l'armoire » (Duroy, 2013b: 418) ou encore avec celui qui a dû se substituer à son père lorsque Clément est tombé contre le bidet.

Ces passages, en somme, mettent en relief le rôle thérapeutique de l'écriture. L'analyse des rapports du narrateur avec sa mère depuis l'abandon à Bizerte, en passant par les souvenirs effrayants liés à la période de leur vie dans la banlieue ouvrière, jusqu'à certains rapprochements éphémères, illustrent la valeur hygiénique de l'écriture. Contrairement à l'avis du chauffeur rencontré dans *Colères*, qui ne saisit pas cette fonction salutaire, le narrateur essaie de se reconstruire moyennant la révision continue du passé.

L'image de la mère va hanter les héros des romans de Duroy le long de leur vie. Certainement, elle détermine les conflits qui constituent le noyau narratif des derniers romans de Duroy. L'ombre maternelle menace, en effet, leurs rapports amoureux avec les femmes. C'est le cas de William, par exemple, avec sa petite amie Sylvie en octobre 1969, qui le visite après son accident de moto. Il la regarde dans *Le Chagrin* « avec des yeux éblouis, transis, comme je n'ai sans doute pas eu le temps de regarder ma mère, à Bizerte, au temps de sa splendeur » (Duroy, 2013b: 365), ce qui déclenche chez lui un blocage sentimental insurmontable. Il se débat souvent entre l'idée de ne pas reproduire l'image de soumission de Toto et une dépendance amoureuse pathologique.

Sa liaison avec Agnès, sa première femme dans *Le Chagrin*, subit les effets de ces problèmes affectifs qui n'ont pas été résolus : au début de leur liaison, par exemple, il décide de partir en Ethiopie comme prévu malgré la grossesse d'Agnès, ne voulant pas se sentir contrôlé comme son père. Mais leur amour va être désormais « lesté d'une blessure qui ne cicatriserait pas » (Duroy, 2013b: 454). De même, vingt années plus tard, lorsqu'Agnès le quitte, il va rapporter cet abandon à celui dont il avait été victime à Bizerte :

Des années plus tard, j'accepterai sans enthousiasme l'explication selon laquelle j'aurais revécu là (pour la énième fois, sans doute) le départ de notre mère me laissant à Bizerte pour voler au secours de Frédéric (Duroy, 2013b: 502).

Selon la version de *Colères*, la présence de l'image maternelle se fait visible dans la conduite pathologique du narrateur avec Hélène, sa deuxième femme, lorsqu'il se rend compte, en écrivant son « autobiographie » (Duroy, 2011: 48), qu'il l'identifie avec sa mère :

¹⁰ Les échos œdipiens sont évidents dans ce passage qui évoque l'image idyllique de la mère, celle qui est à l'origine de la nostalgie paralysante qui assaille le héros.

Écrivant la scène pour mon autobiographie, tant d'années après, je m'étais remis à trembler, de sorte qu'aussitôt j'avais fait le lien avec ma peur inexplicable d'Hélène, la nuit seulement, au moment de me coucher. Mais bien sûr, m'étais-je dit, c'est le spectre de notre mère qui rôde autour de notre lit, s'incarnant en Hélène aussitôt que nous éteignons la lumière, de sorte que je prête à Hélène, sans le vouloir, à Hélène que j'aime tant, le dessein secret de vouloir me tuer (Duroy, 2011: 49-50).

La peur d'Hélène, prénommée Esther dans *Vertiges*, qu'il associe involontairement avec Suzanne, lui provoque un blocage sexuel et affectif dont il ne peut pas se débarrasser, ce qui va détruire leur vie en commun (Duroy, 2014 : 406). La scène où le narrateur visite le Touquet avec sa femme illustre cette angoisse paralysante. Il est terrorisé de voir sa femme se transformer en sa mère. Il se voit « l'épiant depuis le canapé tout tremblant de peur, comme j'avais épié notre mère l'année de mes dix ans » (Duroy, 2011: 149). À ce moment-là de son existence, au lieu de mépriser, voire insulter, sa mère, il s'accepte son « digne fils » dans son impuissance à vivre et

[...] la frayeur [...] de n'être plus un homme dans le regard d'Hélène, ni un père dans le regard de mes enfants, comme elle avait cessé [...] aussi d'être notre mère du jour où elle avait choisi de se réfugier dans la maladie mentale (Duroy, 2011: 150).

Précisément, dans *Vertiges*, Duroy introduit une séquence où l'empreinte maternelle sur les rapports amoureux du héros, prénommé Augustin en l'occurrence, est soulignée. Le contexte où se produit la rencontre d'Ingrid, avec qui il entreprend une liaison qui n'aura pas de conséquence, est celui d'une crise personnelle marquée par la fin de son mariage avec Cécile. Augustin a déjà commencé sa vie en commun avec Esther, mais les indices de sa peur ne manquent pas : il ne veut pas d'enfants, il emménage avec Esther dans un appartement (« un trou », 2014 :180) qui lui renvoie l'image de sa détresse, il ne peut plus écrire... Il décide, donc, de partir en Colombie pour rédiger un reportage sur les « cartoneros » et se faire tuer, si l'occasion se présente. De retour à Paris, il livre son texte au journal et c'est alors qu'il rencontre Ingrid, fatiguée de sa journée de travail : « Je crois qu'à ce moment-là, forcée de lever les yeux, elle me voit pour la première fois. C'est ce regard-là que j'emporte d'elle, un imperceptible étonnement sous le dédain amer qu'exprime son visage » (Duroy, 2014: 191).

Augustin regagne son appartement à vélo, mais une certitude incontournable lui est révélée : le regard ambigu d'Ingrid, qui exprime du mépris et de la tendresse en même temps, le renvoie à celui de sa mère :

Or, voilà que le destin me donne une autre chance – comment oublier l'imperceptible étonnement dans le beau visage tendu

et amer d'Ingrid ? Le regard vert et glaçant de notre mère, n'est-ce pas, soudain traversé d'un éclat d'innocence, de tendresse peut-être, comme si la mémoire lui revenait furtivement – comment t'appelles-tu déjà ? Rappelle-moi ton prénom, ah oui, Augustin [...]. Je ne t'ai pas voulu, tu sais, je n'en ai voulu aucun de toute façon, mais est-ce que je ne t'ai pas aimé un jour ? (Duroy, 2014:192)

Immédiatement, il rebrousse chemin et avoue sa révélation à Ingrid, étonnée de l'entendre lui dire qu'il vient « de passer à côté...à côté d'un moment essentiel de ma vie » (Duroy, 2014: 193). Malgré sa résistance, Augustin réussit à fixer un rendez-vous avec la jeune femme, qu'il considère à ce moment-là, inconsciemment, son seul salut. Sans en être encore conscient, c'est l'image de sa mère qui l'attire chez elle :

Si je parvenais à la conquérir, à ce qu'elle m'aime et me l'avoue, je serais sauvé. Je n'établissais encore aucun lien avec notre mère, bien que traversé par instants de réminiscences enfantines qui me faisaient contempler Ingrid silencieusement, espérant que son regard glacé allait bientôt se poser sur moi (Duroy, 2014: 198).

Le processus de séduction d'Ingrid s'avère très compliqué, en même temps que le parallélisme entre la jeune femme et Suzanne, d'une part, et d'Augustin et son père, d'autre part, se dessinent peu à peu :

Et tandis que j'essaie de me figurer les kilomètres de conversation qu'il me reste à avaler avant de découvrir Ingrid nue [...], je suis soudain traversé par le souvenir de Toto écoutant notre mère raconter pour la centième fois les épopées guerrières de son propre père, le héros de Verdun, certains dimanches soir à Longchamp. Toto souriait béatement au récit de notre mère, n'est-ce pas, exactement comme je souris à celui d'Ingrid, mais n'écoutant pas plus que moi, je le voyais bien, me demandant alors à quoi il pouvait bien penser (Duroy, 2014 : 203).

À cause d'Ingrid, il décide de quitter Esther, même s'il est conscient qu'il n'est « qu'un homme en suspens » (2014 : 205) et que sa vie ne tient qu'à un fil, à ce qu'Ingrid veuille bien l'aimer. C'est alors qu'il choisit de redevenir ouvrier, ce qui va lui permettre de rédiger un reportage sur son expérience et améliorer son image auprès de la jeune femme, qui lui reproche ses origines bourgeoises et ne se retient pas d'exprimer du mépris pour ses livres sur un ton indifférent. Cette attitude d'hostilité agaçante explique le sentiment de haine naissant en lui : « je n'ai haï une femme comme je la hais, à part peut-être notre mère » (Duroy, 2014 : 212). Il évoque, à ce sujet, leurs divergences politiques, Ingrid se vantant de ses amitiés dans la gauche et le féminisme. Finalement, un détail au début inaperçu va déclencher l'identification d'Ingrid et sa mère et la fuite d'Augustin : « Et soudain, j'y suis : Enfin, Toto, d'où

sorts-tu ? L'admonestation préférée de notre mère. Oh ! Ingrid, se peut-il que je t'aie confondue avec notre mère ? » (Duroy, 2014 : 215).

Il devient conscient, donc, des ressorts qui le poussent à chercher chez Ingrid l'image de sa mère et à marcher dans les pas de son père :

À la veille de mes quarante ans, j'avais cru lui régler son compte avec mon livre, mais la preuve que je n'avais rien réglé du tout, c'est que quand Ingrid avait croisé mon regard je m'étais aussitôt retrouvé transi d'effroi, d'espérance muette, ramené en vérité à l'impuissance de mon enfance (Duroy, 2014: 217).

Ce regard d'Ingrid avait éveillé en lui

[...] mon plus vieux rêve : séduire notre mère, l'entendre me dire des mots d'amour, et puisque j'avais depuis longtemps l'âge d'être un homme, être son amant, bien sûr, Œdipe et Jocaste, mais à la façon de Toto, la seule que je connaissais en face d'une telle femme, je veux dire par là jusqu'au renoncement de soi -en me laissant piétiner jusqu'au renoncement de soi, jusqu'à ne plus être (Duroy, 2014 : 217).

Même si l'histoire d'Ingrid ne constitue pas une affaire sentimentale durable dans la vie du héros, qui à l'époque n'a pas encore fini son deuil de Cécile, la femme qui l'a abandonné, cette séquence met à nu les mécanismes qui déterminent la vie amoureuse d'Augustin. Lâché par Cécile, qui l'avait sauvé de sa mère, indifférent à l'amour d'Esther, qu'il n'apprécie pas encore, il se laisse entraîner inconsciemment vers l'image maternelle évoquée en lui par Ingrid. Il ne va pas tarder, cependant, à faire le lien entre les deux et à s'identifier avec son père, ce qu'il va essayer d'expliquer sans succès à la jeune femme:

– Tu ne me voulais pas dans ton lit plus que le temps strictement nécessaire à la chose. Pas une minute de plus. Là, j'ai brusquement compris que tu allais faire de moi ce que ma mère a fait de mon père, une espèce de sous-homme prêt à avaler tous ses caprices pour ne pas la perdre. Ma mère est terrifiante, Ingrid, même en lisant les premières pages de mon livre tu as dû t'en rendre compte (Duroy, 2014 : 220).

En somme, dans cet épisode, le narrateur analyse le poids dans sa vie d'un « œdipe » qui le pousse à chercher la reconnaissance maternelle dans les femmes qu'il aime. Ce mécanisme inconscient détermine un blocage sentimental qui ne pourra être résolu que par l'identification du conflit et la volonté ferme de ne pas suivre le modèle paternel. Face à la tyrannie de sa mère, le narrateur ne peut reprendre les rênes de sa vie que dans la mesure où il devient conscient du trauma psychique dont il est victime, ce qui s'avère dans l'écriture. De cette façon, arrivé à la quarantaine, le narrateur est censé pouvoir résoudre un conflit refoulé au plus profond de son âme.

Toutefois, contrairement à ce qu'il avait envisagé, alors qu'il avait cru régler ses comptes avec sa mère moyennant l'écriture de ses romans, il devient conscient de la capacité déstabilisatrice de Suzanne. C'est ainsi qu'il associe la destruction de sa vie de couple avec Hélène, sa deuxième femme dans *Colères*, comme cela avait été le cas avec Agnès vingt ans auparavant, avec l'abandon de sa mère, une idée dont il devient conscient sur le palier du HLM où il avait vécu avec sa famille le plus noir de leur chute. À ce sujet, il est persuadé que l'histoire familiale qu'il avait méprisée est sur le point de l'anéantir. Cette idée permet à l'auteur d'établir un parallélisme dans *L'hiver des hommes* entre l'effondrement politique de l'ancienne Yougoslavie et sa tragédie personnelle. Il croyait, comme Hélène, s'être débarrassé du last du passé « [...] jusqu'à ce que les marques de cet héritage, cheminant sourdement en nous, jaillissent un jour de notre nuit, comme des spectres, et se mettent, petit à petit, à nous glacer d'effroi » (Duroy, 2013c: 180).

En fait, la déception dans les yeux de sa mère l'a toujours accablé. Comme il souligne dans *Vertiges*, il aurait voulu être loué par sa mère, qu'elle le trouve beau : « J'aurais aimé que notre mère le reconnaisse, me dis-je, mais ça n'arrivera plus maintenant » (Duroy, 2014: 98).

Cette quête de reconnaissance va le marquer énormément. Lorsque sa première femme, prénommée Cécile dans *Vertiges*, lui annonce qu'elle ne ressent plus rien pour lui, il va penser immédiatement à sa mère et son indifférence à l'égard de ses fils, au moment où elle lui avoue avoir eu tant d'enfants car « on n'allait pas vous mettre à la poubelle quand même » (Duroy, 2014: 114). C'est ainsi qu'il affirme sans ménagements : « Mon seul souhait, mon souhait le plus profond, est qu'on me ramène auprès de notre mère dans le cœur de laquelle, je le sais pourtant, je n'ai jamais si peu compté » (Duroy, 2014: 118).

Dans *Échapper*, le narrateur met l'accent sur la nécessité de se sentir précieux par le regard d'un autre, jusqu'au point de rêver de « se prostituer » dans le seul but de se voir convoité un instant (Duroy, 2015: 208-209), aimé comme il aurait voulu l'avoir été par sa mère. C'est justement l'image maternelle que le narrateur de *Vertiges* scrute à la loupe en regardant une photo de leur premier été en France après leur retour de la Tunisie :

Sans doute notre mère recèle-t-elle déjà dans le secret de son âme la femme terrifiante qu'elle va devenir, mais elle incarne sur cette photo [...] la mère nourricière et protectrice qu'elle a dû tenter d'être dans les débuts de notre famille (Duroy, 2014: 168-169).

C'est bien ce rôle celui qu'Esther, sa deuxième femme dans *Vertiges*, est parvenue à incarner avant qu'il ne sombre dans la peur et « la folie suicidaire » (Duroy, 2014: 169). Sa vie, donc, devient un combat « contre le spectre de notre mère, cette peur de la femme hystérique et castratrice que je porte en moi depuis mon enfance »

(Duroy, 2014 : 320). C'est ainsi qu'il associe sa mère avec une monstrueuse araignée « qui habite ma poitrine et me mange le cœur » (Duroy, 2014: 453), ce que le narrateur de *Vertiges* verbalise chez le psychiatre hurlant sa détresse. Car, en effet, comme le souligne le narrateur d'*Échapper*, « les gens censés nous aimer sont souvent ceux qui tentent de nous empêcher de vivre » (Duroy, 2015 : 150).

Cependant, celui qui avait décidé d'écrire et publier, malgré l'avis général de sa famille, afin d'éviter que Suzanne puisse « jouer les amnésiques [...] en toute impunité » (Duroy, 2005: 34), court auprès du chevet de sa mère mourante. Il la visite à plusieurs reprises à l'hôpital, en absence de ses frères :

Un jour, comme elle pleurait, je pus la prendre dans mes bras, elle ne me faisait plus peur, et je l'entendis me demander pardon, *pour tout le mal que je t'ai fait, mon chéri*. Je voulais lui faire plaisir, et je lui dis que je l'aimais, malgré mon livre, malgré tout (Duroy, 2005: 108).

Cet extrait d'*Écrire* illustre, donc, le poids de l'image maternelle dans la vie du personnage qui, en revenant sur ses pas, essaie de reconstruire les ravages de l'écriture. En même temps, ce passage semble clore le récit des conflits avec sa mère, mais rien n'est moins sûr : dans *Le Chagrin* et dans *Vertiges* le narrateur reviendra sur la question, fidèle à cette recherche continue à travers les couches de la mémoire, en essayant de guérir les blessures d'une enfance dont les conséquences menacent son équilibre personnel d'adulte.

Cette présence obsessionnelle de la mère va nous permettre d'établir un autre parallélisme avec *Les Confessions* de Rousseau. En effet, depuis son enfance Jean-Jacques vit dans le culte de la mère absente, marqué par les reproches de son père, qui l'accuse implicitement de la lui avoir ôtée : « Ah ! disait-il en gémissant, rends-la-moi, console-moi d'elle, remplis le vide qu'elle a laissé dans mon âme. T'aimerais-je ainsi si tu n'étais que mon fils ? » (Rousseau, 1991 : 45).

Par la suite, ce fait inaugural va déterminer les rapports de Jean-Jacques avec les femmes : il cherche souvent en elles la mère perdue. En effet, Rousseau préfère jouer un rôle passif d'adorateur dévoué, ce que nous pouvons remarquer, par exemple, dans la séquence de Mme Basile, où il est heureux de pouvoir rester à ses pieds :

Je me jetai à genoux à l'entrée de la chambre, en tendant les bras vers elle d'un mouvement passionné [...] ; elle ne me regarda pas [...] ; mais tournant à demi la tête, d'un simple mouvement du doigt, elle me montra la natte à ses pieds (Rousseau, 1991: 111).

Seuls ce signe du doigt et « une main légèrement pressée contre ma bouche » (Rousseau, 1991: 113) lui ont été accordés, mais « le souvenir de ces faveurs si légères me transporte encore en y pensant » (113). Quant à Mme de Warens, depuis sa ren-

contre le jour des Rameaux 1728, elle le prend sous sa protection maternelle en l'appelant « mon enfant » (Rousseau, 1991 : 87) avant de l'envoyer se restaurer chez elle. L'analyse rétrospective des sentiments du jeune homme souligne précisément dans son attachement pour Mme de Warens cette dépendance filiale :

Supposons que ce j'ai senti pour elle fût véritablement de l'amour, ce qui paraîtra tout au moins douteux à qui suivra l'histoire de nos liaisons ; comment cette passion fut-elle accompagnée, dès sa naissance, des sentiments qu'elle inspire le moins : la paix du cœur, le calme, la sérénité, la sécurité, l'assurance ? (Rousseau, 1991: 111).

Après la période turinoise, qui lui ouvre les yeux sur des aspects religieux et sociaux qui vont être essentiels dans sa vie par la suite, Rousseau revient auprès de Mme de Warens à Annecy. Dans le passage qui suit, qui n'est pas sans évoquer celui que nous venons de commenter à propos de Mme Basile, la nature et la fascination pour sa protectrice vont de pair :

Je faisais de ce charmant paysage encore un des bienfaits de ma chère patronne : il me semblait qu'elle l'avait mis là tout exprès pour moi ; je m'y plaçais paisiblement auprès d'elle ; je la voyais partout entre les fleurs et la verdure ; ses charmes et ceux du printemps se confondaient à mes yeux (Rousseau, 1991: 143).

Les rapports entre Mme de Warens et Rousseau ont évolué depuis leur rencontre à Annecy jusqu'à devenir ceux des amants aux Charmettes. Toutefois, comme l'extrait qui suit nous le montre, il a toujours envisagé Mme de Warens comme une mère de substitution :

Dès le premier jour, la familiarité la plus douce s'établit entre nous au même degré où elle a continué tout le reste de sa vie. *Petit* fut mon nom, *Maman* fut le sien, et toujours nous demeurâmes *Petit* et *Maman*, même quand le nombre des années en eût presque effacé la différence entre nous. [...] Elle fut pour moi la plus tendre des mères, qui jamais ne chercha son plaisir, mais toujours mon bien (Rousseau, 1991 : 144).

Au sommet de sa gloire, quand il commence à éprouver les conséquences néfastes du succès mondain, Rousseau découvre Mme d'Houdetot, qu'il associe immédiatement avec l'héroïne de sa *Nouvelle Héloïse*. Même si l'auteur souligne dans le passage qui suit le caractère singulier de sa liaison avec l'amante de Saint-Lambert, cette attitude d'adoration, de soumission filiale auprès de la femme de son cœur reste celle que nous avons commentée dans les extraits précédents :

Elle vint ; je la vis ; j'étais ivre d'amour sans objet ; cette ivresse fascina mes yeux, cet objet se fixa sur elle ; je vis ma Julie en Mme d'Houdetot, et bientôt je ne vis que Mme d'Houdetot,

mais revêtue de toutes les perfections dont je venais d'orner l'idole de mon cœur. Pour m'achever, elle me parla de Saint-Lambert en amante passionnée. Force contagieuse de l'amour ! en l'écoutant en me sentant auprès d'elle, j'étais saisi d'un tremblement délicieux, que je n'avais éprouvé jamais auprès de personne (Rousseau, 2002: 192).

En somme, les rapports de Rousseau et ceux des héros de Duroy avec leurs mères constituent une donnée essentielle dans leur biographie, dans la mesure où ils sont à l'origine d'un trauma psychique qui va marquer leurs vies et leurs liaisons avec les femmes. D'accord avec le portrait idéal que Rousseau s'est fait d'une mère qu'il n'a jamais connue, il a entretenu son culte auprès des femmes qu'il a aimées. Les héros de Duroy, par contre, affichent une attitude paradoxale : souvent les sentiments d'adoration sont remplacés par une méfiance irrationnelle, par une peur panique à suivre les pas de leur père et devenir un jouet dans les mains des femmes.

5. Conclusions

L'analyse de l'image maternelle dans les romans de Lionel Duroy permet, donc, d'en dégager quelques conclusions quant à son rôle dans la production littéraire de l'auteur et en ce qui concerne les parallélismes avec les *Confessions* de Rousseau. De prime abord, les récits des narrateurs de Duroy nous sont présentés comme des démarches salutaires, même si elles impliquent la « mort » de la mère. Les conséquences de l'écriture, toutefois, s'avèrent létales pour les héros, qui vont se voir écartés à jamais de la vie de leurs familles. Leurs projets, cependant, relèvent d'une certaine ambiguïté. Ils veulent, en effet, régler leurs comptes avec une mère qui les a presque toujours négligés. En même temps, ils récupèrent le visage éblouissant de leur mère, celui qu'elle avait à Bizerte, avant de sombrer dans la folie. L'écriture, donc, constitue une pratique paradoxale, permettant aux narrateurs de se connaître, de reconstruire un temps révolu, de chercher au plus profond de leur histoire l'origine de leur souffrance ; en même temps, elle produit des effets dévastateurs dans leurs vies familiales.

Deuxièmement, le portrait de Suzanne Grangemarre ou Verbois, selon les versions, affiche une dimension sociologique et psychologique non négligeable. En effet, les narrateurs de ces romans mettent l'accent sur la formation, les valeurs, la morale, les contradictions et la plongée dans la folie de cette femme vulnérable et dure, ce qui nous permet de connaître, dès l'intérieur, une certaine bourgeoisie, l'estée par de nombreux préjugés et incapable de trouver sa place dans la société française de l'après-guerre. De surcroît, les amateurs de la psychologie découvrent un cas clinique dans cette femme qui se réfugie dans la folie au milieu du désastre.

Troisièmement, l'image de la mère relève d'une influence déterminante sur les rapports des héros avec les femmes. Ils sont hantés par la peur d'une mère dure, indifférente, capable de détruire son mari, ce à quoi ils vont essayer d'échapper. À plu-

sieurs reprises, donc, les narrateurs reproduisent cette peur panique d'être anéanti qui leur vient des rapports difficiles avec leurs mères.

Quatrièmement, le sujet de la mère permet d'établir certains parallélismes entre les *Confessions* de Rousseau et les romans de Duroy, dans ce sens qu'il constitue un trait essentiel des récits et un élément clé dans le processus de construction personnelle des héros et dans la dynamique des narrations. En effet, la mère se trouve au fond des conflits les plus intimes des personnages et son image détermine fatalement leurs rapports amoureux avec les femmes.

En somme, l'image de la mère apparaît en boucle dans la production narrative de Duroy, se trouvant au fond des conflits qui déterminent la vie des protagonistes. Cette image constitue un élément essentiel dans *Priez pour nous*, *Des hommes éblouissants* ou *Le Chagrin*, qui retracent les origines familiales des héros; nous ne saurions pas oublier, toutefois, les réflexions sur le rôle maternel dans la naissance de la vocation littéraire du narrateur, ce qui est mis en relief notamment dans *Mon premier jour de bonheur* et *Écrire*; finalement, retranchée au plus profond des angoisses, nous pouvons trouver la mère du narrateur comme un élément déstabilisateur, la raison des blocages les plus intimes et l'origine des conflits qui menacent sa vie de couple dans *Colères*, *Vertiges* ou *Échapper*, jusqu'au point de constituer une véritable référence de cohésion narrative chez Lionel Duroy.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BAUELLE, Yves (2003): «Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle ». *Protée*, 31 (1), 7-26. Disponible en ligne : [https://www.erudit.org/revue-pr/2003/v31/n1/008498ar.pdf](https://www.erudit.org/revue/pr/2003/v31/n1/008498ar.pdf).
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1996): *La psychanalyse du texte littéraire*. Paris, Nathan.
- CLÉMENT, Murielle Lucie et Sabine WESEMAEL (2008): *Relations familiales dans la littérature française du XX^e et du XXI^e siècles*. Paris, Harmattan.
- CASAS, Ana (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.
- COLONNA, Vincent (1989): *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Paris, EHESS. Disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>.
- COLONNA, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristam.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*. Paris, Galilée.
- DUROY, Lionel (1993): *Je voudrais descendre*. Paris, Seuil.
- DUROY, Lionel (1996): *Mon premier jour de bonheur*. Paris, Julliard.
- DUROY, Lionel (1997): *Des hommes éblouissants*. Paris, Julliard.

- DUROY, Lionel (2005): *Écrire*. Paris, Julliard.
- DUROY, Lionel (2010): « Vidéo : Lionel Duroy présente *Le Chagrin* ». *Le Nouvel Observateur*, 21 mars. Disponible en ligne: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100321.-BIB5095/video-lionel-duroy-presente-le-chagrin.html>.
- DUROY, Lionel (2011): *Colères*. Paris, Julliard.
- DUROY, Lionel (2012): *Le cahier de Turin*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2003].
- DUROY, Lionel (2013a): *Priez pour nous*. Paris, J'ai lu. [1^e éd. 1990].
- DUROY, Lionel (2013b): *Le chagrin*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2010].
- DUROY, Lionel (2013c): *L'hiver des hommes*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2012].
- DUROY, Lionel (2014): *Vertiges*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2013].
- DUROY, Lionel (2015): *Échapper*. Paris, Julliard.
- FILLON, Alexandre (2013): « Lionel Duroy, vaincre le chaos ». *Le Journal du Dimanche*, 26 août. Disponible en ligne: <http://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Actualite/Lionel-Duroy-vaincre-le-chaos-625889>.
- FREUD, Sigmund (1962): *Introduction à la psychanalyse*. Paris, Payot. Disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/intro_a_la_psychanalyse/intro_psychanalyse_1.pdf.
- GARCIN, Jérôme (2011): « Après moi, le déluge ». *Le Nouvel Observateur*, 31 mars. Disponible en ligne: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110322.OBS0073/apres-moi-le-deluge.html>.
- GARCIN, Jérôme (2013): « Les confessions de Lionel Duroy ». *Le Nouvel Observateur*, 31 octobre. Disponible en ligne : <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentreelitteraire2013/-20131115.OBS5622/lesconfessionsdelionelduroy.html>.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je ?* Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. Paris, Seuil.
- LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TABONE (1999): *L'autobiographie*. Paris, Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil [1^e éd.1975].
- LE VAILLANT, Luc (2013): « Festen, Freud, Fracas ». *Libération*, 25 août. Disponible en ligne : http://next.liberation.fr/livres/2013/08/25/lionel-duroy-festen-freud-fracas_92-6948.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (2007): *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal, XYZ Éditeur.
- POIRIER, Jacques (2001): *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000). Mots croisés*. Paris, L'Harmattan.
- RASPIENGEAS, Jean-Claude (2013): « Le tremblement du funambule ». *La Croix*, 21 août. Disponible en ligne: <http://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Le-tremblement-du-funambule-2013-08-21-1000735>.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1991): *Les Confessions I*. Paris, Flammarion.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2004): *Les Confessions II*. Paris, Flammarion.
- VILAIN, Philippe (2009): *L'autofiction en théorie*. Chatou, Transparence.