



**L'antre matriciel chez Malinconi et Vandamme  
La cuisine comme ventre**

Alice Richir  
UCLouvain  
Haute École Léonard de Vinci

« la cuisine [...] c'est là qu'ils se retrouvent, qu'ils vont tous le soir venu,  
c'est là qu'il fait chaud et qu'on reste avec la mère qui fait la cuisine. »

Duras, *La cuisine de Marguerite*

Dans l'imaginaire contemporain, la cuisine de la maison familiale demeure un espace essentiellement féminin. Dans ses murs se tient la mère, qui règne en son sein comme coupée d'un monde à l'emprise duquel elle échappe – ne serait-ce que momentanément. Refuge, royaume du « bas » (par opposition aux activités du « haut », qui relèvent de l'intellect), la cuisine est à la fois un lieu de transgression – un endroit où échapper à la Loi du Père – et de transmission – on y enseigne les gestes ancestraux, on y partage les secrets. Consacrée aux registres du manger et du boire (préparation des aliments, conservation des denrées...), aux tâches ménagères (laver, repriser...), la fonction de la cuisine en fait un espace peu propice aux activités intellectuelles. Il semble toutefois que Nicole Malinconi et Régine Vandamme parviennent à user de la puissance subversive de ce discrédit pour représenter la cuisine comme un ventre et s'en saisir ainsi comme métaphore de la relation d'une enfant à l'espace maternel. Il s'agira de montrer comment ces deux romancières belges interrogent, d'une part, l'adéquation de la mère à un Idéal féminin (au sens d'« Idéal du Moi »<sup>1</sup>) par le biais d'une homologie<sup>2</sup> entre le personnage et l'espace de la cuisine et, d'autre part, l'impossibilité pour l'enfant d'acquérir une position d'énonciation autonome au sein de ce lieu. Les références à *La vie matérielle* de Marguerite Duras interviendront pour situer les deux textes au regard d'un héritage littéraire.

---

<sup>1</sup> LACAN J., « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 92-99 et « La signification du phallus », dans *Écrits II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 163-174.

<sup>2</sup> La description spatiale servant de révélateur du personnage maternel ; selon Crystel Pinçonat, ce « principe de mise en équivalence entre le personnage et son lieu, entre l'habitant et son habitat » est caractéristique de l'esthétique réaliste (PINCONNAT C., « La cuisine, un lieu et ses pratiques. De la tradition à la transgression », *Revue de la Littérature comparée*, n°335, 2010/3, p. 306).

## 1. La matrice

*Nous deux* de Nicole Malinconi est un récit en deux temps : les parties I, III et IV, très brèves, retracent les derniers jours d'une mère à l'hôpital, tandis que la partie II, centrale, raconte l'histoire de cette mère et de la relation aliénante qu'elle a entretenue avec sa fille. Le titre évoque cette relation, laissant d'emblée deviner la difficulté de penser ce couple à partir de sa disjonction, en même temps qu'il fait référence à un hebdomadaire spécialisé dans la forme du roman-photo, que la mère et la fille lisent régulièrement ensemble dans la cuisine. La pièce est décrite comme le lieu où la mère et l'enfant passent leur journée, un espace où la mère « montre » à son enfant comment accomplir les tâches du quotidien (la préparation des repas, mais aussi la couture, le repassage, l'entretien du linge, le nettoyage du sol, etc.). La cuisine apparaît dans ce récit comme un territoire du féminin, tout d'abord précisément en vertu de la nature des tâches qui y sont pratiquées, mais aussi parce que se retranchent en son sein des personnages exclusivement féminins - la mère et l'enfant, bien entendu, mais également la sœur de cette mère lorsqu'elle vient en visite.

On se tenait dans la cuisine ; on y avait notre odeur, nos choses. On a connu beaucoup de cuisines différentes. On ne les quittait pas. On chauffait. C'était propre. [...] Quand sa sœur venait, elles parlaient de la queue du chien et elles riaient toutes les deux, longtemps. À devoir croiser les jambes pour se retenir de faire. [...] Il y avait la table pour elle et moi, pour la couture et le repassage de la couture ; pour poser les mains dessus ; pour laver la poupée. Dans la cuisine, on disait : Tu m'aimes bien ? Ou : Tu n'es plus fâchée ? [...] La cuisine, c'était un endroit à elle et l'enfant, à croire en elle, à elle toujours, tout le temps, à tout elle [...] Un endroit clos, à croire que l'enfant pourrait sans fin rester dedans, protégée du dehors, de quelque chose qu'elle craint, d'une horreur incontournable [...] La cuisine était l'horreur intérieure ; le nid d'amour ; le mensonge. Dedans se tenaient l'enfant et la mère, enfermées<sup>3</sup>.

Les femmes investissent la cuisine de toute la matérialité de leur présence – leur « odeur », leur chaleur, leurs « choses », leur rire, leurs mots. Ainsi que l'écrit Baudrillard, « chaque pièce a une destination qui correspond aux diverses fonctions de la cellule familiale, et plus loin renvoie à une conception de la personne comme d'un assemblage équilibré de facultés distinctes »<sup>4</sup> ; la description de la cuisine apparaît ainsi dans *Nous deux* comme définitoire de l'ordre familial et plus particulièrement du personnage féminin, dont elle révèle les caractéristiques. *A contrario*, la figure paternelle est vraisemblablement exclue ou, à tout le moins, tenue à l'écart de cet espace et, dès lors – on y reviendra – déstituée de sa fonction de Père. En marge de la Loi sociétale, la cuisine incarne en effet pour celles qui s'y tiennent l'endroit où transgresser certains interdits : on y échange des propos tabous (sur le manger, le boire, les sécrétions du corps, la sexualité) et des « mots qui font rire » (des mots orduriers, par exemple, comme ceux que la mère chante avec sa sœur ou sa fille et dont le caractère licencieux serait sanctionné en dehors de la cuisine).

En raison de son imperméabilité (aux autres étrangers, dont le père est le premier représentant), la cuisine acquiert dans ce récit une fonction matricielle. Si la narratrice – qui n'est autre que l'enfant devenue adulte – assimile toute la maison à un ventre (*ND*, p. 65), la métaphore spatiale apparaît d'autant plus pertinente ramenée à la cuisine, au sein de laquelle l'enfant est confinée auprès de la mère et dont elle ne peut symboliquement pas sortir. Au sens vieilli du terme, la matrice désigne l'utérus, comme étant à la fois ce qui protège et nourrit<sup>5</sup>. Chez Malinconi, ces qualités sont rendues, d'une part, par le caractère clos de la pièce, qui fonctionne comme un refuge au sein duquel l'enfant se tient avec la mère pour se prémunir du dehors, et, d'autre part, par le fait que la cuisine s'impose évidemment comme le lieu nourricier par excellence. Le texte fait toutefois peu mention de nourriture au sens propre. Le caractère nourricier transparaît davantage dans la présentation récurrente de la pièce comme un lieu de développement et d'apprentissage. La cuisine de *Nous deux* rappelle en cela la maison de *La vie matérielle* : « La maison intérieure. La maison matérielle. La première école, c'était ma mère elle-même.

<sup>3</sup> MALINCONI N., *Nous deux*, suivi de *Da Solo*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace nord », 2002, p. 58-59 ; désormais abrégé *ND* et directement suivi du numéro de page dans le corps de texte.

<sup>4</sup> BAUDRILLARD J., cité par PINCONNAT C., *op. cit.*, p. 317.

<sup>5</sup> REY-DEBOVE J. et REY A. (dir.), *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, p. 1154.

Comment elle organisait ses maisons. Comment elle les nettoyait. »<sup>6</sup> Chez Malinconi comme auparavant chez Duras, l'espace est promu dispositif de transmission en vertu d'un glissement métonymique du dedans de la mère vers le dehors : l'agencement de la maison ou, plus particulièrement, de la cuisine traduit et diffuse quelque chose de l'essence maternelle. L'apprentissage passe dès lors par les gestes que la mère inscrit dans cet espace. Ainsi, dans *Nous deux*, la cuisine devient l'endroit privilégié où la mère « montre » à l'enfant comment faire :

Viens, dit-elle, que je te montre, que je te fasse voir comment. Elle fait voir où piquer l'aiguille, où tu la fais ressortir et comment conduire le fil autour du doigt. Elle montre comment placer le doigt sur le couteau, comment sur le bord de la lame le bord du pouce et le tranchant de la lame sur la peau du poisson et la peau s'arrachant comme une peau. Et comment avec les doigts puiser dans le sel ; comment pas que les doigts mais la main toute entière pour sentir comme il faut. Et enfonce la main, les deux, dans la farine, dans l'œuf cru et le lait ; et malaxe ; et laisse glisser entre tous tes doigts ; et racle, à la fin, tes doigts contre le bord de la jatte ; et lèche. (*ND*, p. 61)

« Montrer », « faire voir comment » : il s'agit de privilégier le registre de la monstration plutôt que celui des explications. Les rares mots convoqués pour soutenir les apprentissages tendent à se confondre avec ce qu'ils désignent, ainsi qu'en témoignent dans cet extrait les procédés utilisés par Malinconi pour restituer la parole de la mère en insistant sur la dimension sonore de son discours : ruptures syntaxiques et juxtapositions confèrent en effet une certaine matérialité au parler maternel. Tandis que la mère manipule sous les yeux de l'enfant les ingrédients nécessaires à la confection du repas, elle malaxe les mots de façon tout aussi concrète, leur imprimant un semblable mouvement de trituration ou d'incorporation qui les dépouille de leur statut différencié de signifiants. « Le parler faisait un bruit d'objet, le bruit de ce qu'on fait, de ce qu'on mange, de ce qui tombe, du craché, de l'écrasé, de quand ça gicle. Un bruit de corps. On disait les choses faites ; on était ce qu'on faisait. » (*ND*, p. 29) : non seulement la parole est assimilée au geste, mais la logique maternelle tisse entre eux un lien inextricable qui impacte l'essence du sujet. On peut identifier ici une nouvelle dimension de la fonction matricielle de la cuisine, qui tire parti du fait que la matrice, dans son acception technique, est aussi un « moule [...] qui permet de reproduire [son] empreinte sur un objet soumis à son action »<sup>7</sup>. Dans la cuisine, l'application de la mère à faire coller les mots aux choses *transforme* véritablement l'enfant : il s'agit pour cette dernière de reproduire une façon de faire, d'imprimer à ses gestes une forme précise, mais aussi de moduler toute prise de parole et, partant, de couler son être même dans le moule maternel.

Si la fermeture du lieu sur lui-même engendre une illusion de protection, elle produit aussi, réciproquement, une impression de contrainte et d'enfermement. La cuisine, dans le premier extrait que nous avons cité, est un endroit « clos » qui fait monde pour les personnages qui s'y tiennent, les privant de toute perspective d'horizon. Si elle fonctionne bien comme une matrice chargée de nourrir l'enfant, de lui donner forme et de la protéger d'une extériorité dont il faut craindre le caractère non familial, elle apparaît dans le même temps comme un antre dont il n'est pas possible de sortir. « C'était tout à la fois la mère, c'était la maison autour d'elle, c'était elle dans la maison. Elle s'étendait [...] au-delà d'elle-même » (*VM*, p. 55-56) : comme chez Duras, il y a chez Malinconi un rapport identitaire entre la mère et la maison, qui autorise la mère de *Nous deux* à refuser la séparation avec l'enfant en présentant comme inconcevable toute sortie de l'espace de la cuisine. La pièce est un lieu d'enfermement et non d'enfantement : détenue au sein de ces quatre murs qui circonscrivent son univers, l'enfant est décrite prisonnière d'un ventre qu'elle ne peut quitter. L'impossibilité pour l'enfant d'accéder à une position d'énonciation autonome, c'est-à-dire affranchie de l'empreinte maternelle, se marque par ailleurs dans le texte par l'usage des pronoms : tandis que la narratrice adulte intervient en « je » dans les brèves parties I, III et IV, la première personne disparaît dans le récit d'enfance au profit du syntagme « l'enfant » ou du pronom impersonnel « on » pour traduire l'indistinction du couple mère-enfant.

Cet effet d'indifférenciation s'explique par le fait que, en raison de l'exclusion de la figure paternelle, le triangle œdipien se voit privé d'un de ses membres et que le fantasme de la castration trouve de la sorte une modalité de réalisation effective : en l'absence du père, chargé, dans le processus

<sup>6</sup> DURAS M., *La vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987, p. 54 ; désormais abrégé *VM* et directement suivi du numéro de page dans le corps de texte.

<sup>7</sup> REY-DEBOVE J. et REY A. (dir.), *op. cit.*

d'identification du sujet humain tel qu'il a été explicité par la psychanalyse freudo-lacanianne<sup>8</sup>, d'instituer la mère comme « pas-toute » et de faire de la sorte barrage entre elle et l'enfant, il ne se trouve plus d'obstacle pour empêcher le corps-à-corps de la mère avec sa progéniture. L'enfant, enfermée aux côtés de la mère dans la cuisine, devient pour cette dernière un fétiche, c'est-à-dire, au sens freudien, un objet élu pour occulter cette incomplétude de la mère à elle-même et à laquelle elle refuse de faire face. Reléguée au statut d'objet, l'enfant est dès lors dans l'incapacité de se considérer comme distincte du corps maternel et de se constituer comme sujet d'énonciation autonome. Comme le rappelle Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, la relation aliénante à la mère constitue en ce sens une autre menace que celle de la castration : il ne s'agit pas de risquer de perdre une partie de soi, mais de « se perdre tout entier comme vivant »<sup>9</sup> par *engloutissement* dans la relation duelle avec la mère – menace dont la cuisine devient le théâtre dans le texte de Malinconì, en raison des liens étroits qu'elle permet sans doute de faire apparaître entre désir de dévoration de l'autre et sexualité<sup>10</sup>.

## 2. L'autre

Dans *Ma mère à boire* de Régine Vandamme, le récit est décliné en une quarantaine de courts chapitres, pris en charge par une narratrice qui saisit l'opportunité de raconter, à travers l'histoire de la mère, la relation qu'elle entretient avec celle-ci depuis l'enfance. Cependant, tandis que *Nous deux* relate la relation extrêmement fusionnelle qui lie la mère et l'enfant au point de les rendre indissociables, *Ma mère à boire* dénonce au contraire la distance qui sépare toujours la narratrice de sa mère. Cette distance, c'est tout d'abord celle de la langue. Petite, la narratrice a été coupée de sa langue maternelle par l'arrivée d'un beau-père francophone ; après le déménagement de la famille de l'autre côté de la frontière linguistique belge, la mère s'est abstenue de parler son dialecte flamand en dehors des conversations qu'elle entretenait avec sa propre mère au téléphone. La platitude des propos échangés chaque dimanche entre les deux femmes sur le temps qu'il fait et sur celui qui passe a contribué à dénoncer, aux yeux de la narratrice, le caractère creux d'une langue qu'elle oubliera peu à peu. Sa langue sera désormais celle de l'Autre, dont le beau-père fait figure de premier représentant. Symboliquement, la rupture avec la langue maternelle prive la narratrice d'un vocable adéquat pour désigner le personnage maternel : « Ma mère, je ne l'appelle plus » constate la narratrice dans le chapitre V. Longtemps, en effet, cette mère demeurera celle que la narratrice peine à désigner comme à interpeller. Le liminaire « Ma mère », avec son déterminant possessif, scandé en ouverture de chacun des chapitres, atteste l'effort de réappropriation par la narratrice d'une instance maternelle perçue comme étrangère.

La description de la cuisine est encore une fois symptomatique de la relation filiale. Dans *Ma Mère à boire*, si la cuisine familiale s'impose à nouveau bien comme un territoire féminin (l'espace est assimilé à un « royaume » que la mère « occupe » de sa présence, par opposition aux activités intellectuelles qui constituent le domaine exclusif du beau-père), elle est cette fois avant tout représentée comme un antre dont les enfants sont exclus :

Ma mère, ses fourneaux, c'est son royaume ; son frigo, son coffre-fort ; ses casseroles, ses trésors ; ses cuillères en bois, ses baguettes magiques, et son livre de recette manuscrit, sa partition. Toute sa vie, jusqu'à son cancer, elle a fait de la préparation des repas quotidiens des séances de relaxation et un mode abouti d'expression artistique et affective. Aussitôt rentrée du travail, elle occupait la cuisine et personne n'avait le droit d'en franchir le seuil. La plus petite tâche qui aurait pu contribuer à l'aider nous était tout bonnement interdite. Elle régnait seule sur ce lieu où elle officiait et nous privait du spectacle de ses multiples opérations culinaires transformant les aliments en d'éphémères œuvres d'art. Je l'ai vue s'affairer, mais je ne me faisais jamais assez longtemps discrète pour la voir se livrer à la magie des gestes de son art : blanchir, ébouillanter, monter les blancs en neige, abaisser la pâte, réduire, lier une sauce,

<sup>8</sup> LACAN J., « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *op. cit.*

<sup>9</sup> KRISTEVA J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1980, p. 79.

<sup>10</sup> À propos des parallèles qui existent entre l'interdit incestueux et l'interdit du cannibalisme, voir POUILLON J., « Manières de table, manières de lit, manières de langage », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°6 : « Destins du cannibalisme », automne 1972, p. 9-25.

manier le beurre, couper les légumes en julienne, piquer les oignons de clous de girofle, lever les filets de poissons, suer au beurre, cuire au bain-marie, déglacer le jus de cuisson, parer les bulbes de fenouil, tamiser la farine, fouetter la crème, émincer les échalotes, faire un roux brun ou blanc, pocher le poisson, épépiner les courgettes, peler à vif les oranges... De toute cette alchimie secrète, ne nous parvenait que l'odeur des repas en train de se faire dans un temps qui s'étirait au-delà de ce que nos sens ainsi titillés pouvaient raisonnablement tolérer<sup>11</sup>.

Contrairement à l'effet d'enfermement mis en scène dans *Nous deux*, la narratrice enfant est ici maintenue au seuil de la cuisine, lequel constitue une frontière symboliquement infranchissable. Toute proposition d'aide de la part de l'enfant est refusée par la mère et, dès lors, toute possibilité d'apprentissage prohibée. Dans *Ma mère à boire*, la cuisine n'est pas un lieu de passation, au sein duquel la mère enseignerait à sa fille les recettes familiales ou les gestes ancestraux de l'art culinaire, mais des murs derrière lesquels elle se retranche. La transmission d'un héritage est déniée. La fillette demeure irrémédiablement coupée de cet espace et de ses secrets.

Cette exclusion a pour effet de renforcer l'attrance que le lieu revêt aux yeux de l'enfant et de magnifier le caractère mystérieux des gestes maternels. Cachée de tous, la mère semble transformer par « magie » les aliments en repas savoureux. Incapable à l'époque de se faire suffisamment longtemps oublier pour véritablement assister à la préparation des repas, la narratrice convoque néanmoins quelques bribes de souvenirs pour représenter la scène comme un « spectacle », dont la narration ne manque pas de faire apparaître l'impression simultanément grandiose et savamment orchestrée qui s'en dégage en insistant sur la théâtralisation et la diversité des gestes maîtrisés. La longue énumération de ceux-ci produit un effet d'accumulation qui, plutôt que de contribuer à rendre la scène vraisemblable, a pour conséquence de contrarier l'effet de réel et de renforcer la nature fantasmée de la représentation. Les objets les plus triviaux – le frigo, les casseroles, les cuillères en bois – s'y trouvent investis d'un caractère précieux, le livre de recettes familial est apparenté à un grimoire et les ustensiles de cuisine sont comparés à des baguettes magiques. Aux yeux de l'enfant, la mère semble délaissier sa fonction maternelle pour revêtir les attributs d'une autre des grandes figures du féminin : la Sorcière. Déjà dans la vision romantique qu'en donne Jules Michelet<sup>12</sup> et plus récemment dans les travaux de Mona Chollet<sup>13</sup>, la Sorcière sert d'incarnation à un paradigme identitaire du féminin envisagé comme entretenant un rapport privilégié avec la Nature et doté, à la différence de la Mère à laquelle la Sorcière s'oppose en raison de sa vieillesse ou de son incapacité à concevoir des enfants, d'une puissance subversive et d'une certaine souveraineté. Dans le souvenir d'enfance, la cuisine apparaît ainsi comme un antre, c'est-à-dire tout à la fois un « refuge », où la mère aime se retirer, et un « repaire »<sup>14</sup> dont la nature inquiétante et mystérieuse possède, pour l'enfant qui ne peut y pénétrer, un pouvoir d'attraction envoûtant. Comme le ventre, l'antre est une cavité, au sein de laquelle on ne pénètre et dont on ne s'extrait que par une unique ouverture. Contrairement à la mère de *Nous deux* qui empêche que l'enfant n'en sorte, celle de *Ma mère à boire* y refuse toute intrusion. On est loin d'une représentation de la cuisine contemporaine, rutilante, aseptisée et impersonnelle, ouverte sur le reste du lieu de vie, voire en faisant partie intégrante. Ici, la cuisine est décrite comme un lieu à part, coupé du reste de la maison, un espace que la mère chérit jalousement et sur lequel elle règne, solitaire et en maître.

Force est toutefois de constater que cette image fantasmée trahit le regard que l'enfant porte sur la figure maternelle, et que cette dernière semble loin de détenir la puissance subversive de l'archétype auquel la description de la cuisine lui permet d'être assimilée. Ailleurs dans le texte, la mère de *Ma Mère à boire* apparaît avant tout comme un personnage qui entretient un rapport problématique à l'égard de la communauté sociale, et plus particulièrement avec les femmes. Outre la stérilité de ses échanges avec sa propre mère et sa fille, il s'agit d'un personnage qui s'est révélé incapable de nouer au cours de son existence de véritables liens d'amitié. La première phrase du récit affirme en effet que la « mère n'a pas d'amis, n'en a jamais eu ». La narratrice justifie cette incapacité à s'insérer dans la trame des relations humaines par le refus de la mère à partager avec d'autres femmes les ragots, les pleurs ou les rires – ces

<sup>11</sup> VANDAMME R., *Ma mère à boire*, Bègles, Castor Astral, « Escales du Nord », 2006, p. 25-26 ; désormais abrégé *MMB* et directement suivi du numéro de page dans le corps de texte.

<sup>12</sup> MICHELET J., *La sorcière*, Paris, Flammarion, 1993 (1862).

<sup>13</sup> CHOLET M., *Sorcières*, Paris, Éditions La Découverte, « Zones », 2018.

<sup>14</sup> REY-DEBOVE J. et REY A. (dir.), *op. cit.*, p. 110.

« luttés et turluttés » (*MMB*, p. 8), dit-elle – qu'elle suggère être inscrits aux fondements de toute communauté féminine. Dans son essai anthropologique sur le don et contre-don, Marcel Mauss démontre qu'une communauté humaine se fonde en effet sur un principe contraignant d'échanges<sup>15</sup>. S'appuyant sur ce postulat pour faire valoir la dimension symbolique du tabac dans le Dom Juan de Molière, le psychanalyste Henri Rey-Flaud rappelle que la fonction sociale du don n'a à aucun moment pour objectif de satisfaire ou de combler la demande d'autrui, mais bien au contraire de « maintenir le manque et de perpétuer l'échange »<sup>16</sup>. En vertu de quoi, la nature et la valeur du don importent peu. Chez Vandamme, l'expression « luttés et turluttés », dont le caractère enfantin insiste bien sur la vacuité de ce qui est échangé, désigne cet ensemble de petits riens *insignifiants*, dénués en eux-mêmes de consistance, mais qui, parce qu'ils sont destinés à être partagés, se révèlent essentiels pour garantir la fonction de l'échange au sein de la communauté et maintenir de la sorte la cohésion symbolique de celle-ci. C'est en tant que tels que ces petits riens participent à la construction identitaire de chacun, car ceux qui se les transmettent s'assurent de la sorte une place au sein de la communauté.

Or, la mère de *Ma mère à boire* s'est toujours révélée incapable de participer à ces échanges de futilités dont les femmes saturent le registre de la parole. Toute sa vie, elle est demeurée à l'écart des confidences et des bavardages féminins. En outre, cette mère n'a jamais cherché non plus, nous dit la narratrice, à assouvir comme les autres femmes ses pulsions désirantes d'achats compulsifs, de nourriture ou de mensonges (*MMB*, p. 9). Cette logique, qui consiste à parer l'objet de son désir d'oripeaux destinés à en masquer provisoirement l'impossible satisfaction, est déjà présentée chez Duras comme propre à la femme moderne : « toutes [ces] choses que les femmes achètent comme on se drogue, parce que c'est bon marché et non pas parce qu'elles en ont besoin, toutes ces “folies” [qui], souvent, sont mises au rancard dès l'arrivée dans leur maison. » (*VM*, p. 64) On rejoint ici une représentation de la femme conforme à celle formalisée par la psychanalyse lorsqu'elle identifie le féminin du côté de la mascarade : la femme, à la différence de l'homme, serait celle qui se pare d'appâts et de masques pour se maintenir au sein de la communauté symbolique en donnant l'illusion de sa complétude<sup>17</sup>. Dans *Ma mère à boire*, au contraire, la mère peine à jouer le jeu de cette authentique comédie, parce qu'elle ne possède vraisemblablement pas les codes qui lui permettraient de faire fonctionner l'artifice. Sa posture ne dénonce ni l'ordre établi ni la vacuité des échanges sociaux ; elle témoigne de son incapacité à assumer les rôles qui lui sont dévolus dans la société. « Elle ne sait pas ce qu'elle a manqué » (*MMB*, p. 8), déplore la narratrice, laissant dans le même temps entendre que la mère ignore tout de *ce dont elle manque*, autrement dit qu'elle méconnaît ces objets dont le commerce et la circulation définissent la place qu'occupe chacun dans la société. Déjà imparfaitement mère, son ignorance et son incapacité à participer à l'échange social lui valent en conséquent de n'être en plus « pas totalement une femme » (*MMB*, p. 9) aux yeux de la narratrice.

On comprend mieux l'apparente souveraineté de la mère, une fois celle-ci retranchée dans son royaume de casseroles et de victuailles, à la lumière de l'inscription problématique que ce personnage semble avoir toujours entretenue à l'égard des autres. L'isolement de la cuisine par rapport au reste de la maison familiale et, par extension, au monde autorise la mère de *Ma mère à boire*, comme déjà celle de *Nous deux*, à s'affranchir, ne serait-ce que partiellement et provisoirement, de la Loi. Se plaçant entre ces murs au-dessus des normes qui régissent l'échange social, refusant l'intrusion de tous ceux susceptibles de contester son autorité, la mère trouve alors dans la cuisine « un mode abouti d'expression artistique et affective » (*MMB*, p. 25), soit une autre « manière de s'inscrire [dans le monde] » (*MMB*, p. 26) :

Longtemps, j'ai cru qu'il n'y avait pas de meilleure cuisine au monde que la sienne. Il ne me venait même pas à l'esprit que les plats préparés par elle puissent avoir dans l'intimité d'une autre cuisine, sur une autre table, un goût différent. [...] Plus qu'un art culinaire, c'était une façon de célébrer le monde, une manière

<sup>15</sup> MAUSS M., *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1923 (2012).

<sup>16</sup> REY-FLAUD H., *L'Éloge du rien : pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1996, p. 69.

<sup>17</sup> RIVIÈRE J., « La féminité en tant que mascarade », in HAMON M.-Ch. (dir.), *Féminité Mascarade*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1994 ; LACAN J., *Le Séminaire Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 176.

de s'inscrire dedans. Et pour nous qui mangions ces objets d'art, c'était une façon d'élever l'un des besoins fondamentaux de l'homme au rang précieux de plaisir de la vie. Pourtant, je devais découvrir plus tard, quand je quittai la maison, que nombre de saveurs, de bouquets, d'effluves, d'arômes associés à des souvenirs gourmands avaient été écrasés par un excès d'épices, d'aromates ou de condiments, le goût de ma mère étant déjà gravement altéré par la cigarette. (*MMB*, p. 26)

La préparation des repas familiaux devient pour la mère une voie d'expression de soi, assurée par le biais d'une réglementation totalitaire sur laquelle elle peut jalousement conserver son emprise. Sa cuisine n'admet ni les critiques ni les divergences de goût. La mère circonscrit de la sorte complètement l'horizon de connaissance olfactif et gustatif de la narratrice. Plus encore, elle sature les organes perceptifs de sa fille, au point que celle-ci demeurera longtemps dans l'incapacité d'appréhender une autre cuisine que la cuisine maternelle et de remettre en question la perfection de celle-ci. La représentation de l'antre maternel témoigne ainsi de l'extraordinaire ascendance exercée par la mère sur l'enfant et du pouvoir d'attraction que revêt le lieu, entretenu par la distance à laquelle la fillette est constamment maintenue. Seule la déchéance maternelle, causée par la vieillesse et la maladie, permettra à la narratrice de s'affranchir de la présence aliénante de la mère pour découvrir et affirmer qu'il existe dans la vie un panel de saveurs non régies par l'autorité maternelle, et parvenir à épingler à son tour cette mère au cours des quarante-sept chapitres que comptabilise son récit.

### 3. Identité, altérité, avènement

À première vue, la représentation des mères de *Nous deux* et *Ma mère à boire* semble conforme à la posture à laquelle se trouve socialement assignée la femme occidentale au sein du foyer jusqu'à environ la moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup> (la parution du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir pouvant faire office de balise pour marquer une évolution significative du statut de la femme au siècle dernier) : sous la tutelle de son mari, la mère est confinée aux tâches de la maison, mariage, maternité et ménage délimitant spatialement son horizon. « “La femme mariée est une esclave qu'il faut savoir mettre sur un trône”, dit Balzac »<sup>19</sup>, cité par Beauvoir : la maison et tout particulièrement la cuisine sont les lieux sur lesquels elle règne, asservie. Les deux romans évoqués font pourtant état d'un certain malaise lié à l'actualisation de ce paradigme identitaire féminin, au sens où les figures maternelles qu'ils mettent en scène sont dénoncées comme ne parvenant pas à coïncider avec les catégories de « femme » et de « mère » telles que produites et contenues dans les structures de pouvoir qui sous-tendent l'organisation en société, et auxquelles souscrit encore Duras dans *La vie matérielle*, quand elle reproche par exemple aux femmes incapables de tenir correctement leur maison de n'être « pas tout à fait des femmes » (*VM*, p. 59-60). L'expression rappelle celle utilisée par la narratrice de *Ma mère à boire*. Précisément, les mères de Malinconi et de Vandamme ne satisfont pas à la norme. Elles ne s'écrivent pas contre ces catégories identitaires, mais adoptent une posture somme toute un peu bancale, dont témoigne l'attitude de chacun de ces personnages au sein de l'espace de la cuisine. Ces mères ont en effet en commun d'instituer la cuisine comme un endroit où exercer une forme d'autorité momentanément – ou plutôt illusoirement – libérée de la Loi qui régit le contrat social. En termes lacaniens, ce sont des mères qui ne consentent pas à être barrées. Or, leur souveraineté en ce lieu engendre, pour reprendre le titre du célèbre essai de Judith Butler<sup>20</sup>, un trouble dans le genre : si on pourrait *a priori* être tenté d'identifier la première comme une figure « plus mère que femme » et la seconde comme étant « plus femme que mère » en reprenant la typologie établie par Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich dans leur essai sur les relations mères-filles<sup>21</sup>, l'essence de ces deux personnages est finalement d'apparaître toujours aux yeux des narratrices « pas totalement femme[s] », définitivement trop ou trop peu mères ; leur singularité

<sup>18</sup> CHOLET M., *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, La Découverte, 2015.

<sup>19</sup> BEAUVOIR S. de, *Le deuxième sexe. Tome 1 : les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1949 (2013), p. 193.

<sup>20</sup> BUTLER J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

<sup>21</sup> ELIACHEFF C. et HEINICH N., *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.

réside dans leur inaptitude à se conformer à un régime identitaire construit par un Idéal féminin propre à la communauté à laquelle elles appartiennent.

Les efforts de ces mères pour se soustraire de la sorte à la Loi (dont rendent compte à la fois le rapport particulier qu'elles entretiennent vis-à-vis de la langue et le fait que la figure paternelle soit exclue de la cuisine) impactent dans les deux textes la construction identitaire de l'enfant et, partant, la posture narrative. Le récit n'est en effet possible qu'à partir du moment où s'inverse la relation de la mère à l'enfant : sous l'effet de la maladie, la mère, chez Malinconi comme chez Vandamme, perd sa puissance souveraine. Peu à peu, elle se défait de son autorité sur les signifiants et sur le monde ; la dégénérescence de son corps la prive de ses facultés motrices, les mots viennent à lui manquer, elle est obligée de s'en remettre à sa fille pour des tâches identifiées comme proprement maternelles, telles que la confection des repas ou l'entretien du linge ; « Je lave le linge de ma mère » (*ND*, p. 11) commence *Nous deux*, et le motif réapparaît presque à l'identique en ouverture du chapitre XVIII de *Ma mère à boire* : « Ma mère me donne son linge à laver » (*MMB*, p. 55). Le renversement de la relation est rendu explicite lorsque la mère est comparée à un enfant dont la narratrice assume désormais la charge : il faut la nourrir, lui laver les cheveux « comme un enfant » (*MMB*, p. 34), l'observer porter à l'hôpital une « couche bleu clair, comme aux enfants » (*ND*, p. 11). Ce n'est ainsi qu'à partir du moment où la mère vient à manquer, autrement dit que la maladie la force à reconnaître l'incomplétude qui la fonde et que sa posture souveraine avait jusqu'alors entrepris de nier, que la narratrice est autorisée à détenir une parole qui lui soit propre et parvient, dès lors, à produire un discours sur la mère.

Pour le dire autrement, la déchéance maternelle rend possible pour l'enfant devenue adulte de se libérer du pouvoir aliénant dont l'autre maternel est la métaphore, et son avènement au dehors de l'espace matriciel lui offre une extériorité à partir de laquelle contempler celui-ci : « Les enfants ne regardent pas les maisons, ils ne les regardent pas plus que les parois de chair qui les enferment lorsqu'ils ne voient pas encore, mais ils les connaissent. C'est quand ils quittent la maison qu'ils la regardent. » (*VM*, p. 68). Soustraite à l'emprise de la mère, la narratrice est désormais en mesure de l'épingler de ses propres signifiants. Davantage qu'elle ne brosse un portrait ou ne décrit une individualité, elle entreprend une fois sortie de la cuisine la cartographie d'un nouvel espace, celui du corps maternel. Chez Malinconi, la mère est apparentée à une région sismique que la narratrice arpente lentement : « Je vois la ligne du cou, secouée par le battement, chaque secousse violente pour vivre et le tremblement de la peau autour. [...] C'est comme retrouver un terrain après un désastre. » (*ND*, p. 13). *Ma mère à boire* est néanmoins à ce titre le plus exemplaire des deux textes, la mère y étant présentée comme une étendue composite, soumise au passage du temps comme aux aléas de l'humeur et de la mémoire, et dont la narratrice s'efforce d'établir la topologie des reliefs et des failles. « C'était une beauté à part, mystérieuse, qu'il fallait embrasser dans sa globalité. S'arrêter sur un détail du visage ou sur une ligne du corps réduisait à néant l'impression de grâce que sa silhouette parvenait à créer d'emblée. La beauté de ma mère [...] Absorbait le grain de lumière. » (*MMB*, p. 43) : l'omniprésence du registre spatial, l'importance accordée au visible, confèrent à cette description un caractère pictural qui place la narratrice dans la posture de l'artiste « embrassant » un horizon ; le corps maternel ne peut être représenté qu'à condition que le regard gagne un point de vue surplombant à partir duquel le contempler. Symboliquement, la sortie de la narratrice de la cuisine devient ainsi la condition d'émergence du récit.

## Bibliographie

- BEAUVOIR S. de, *Le deuxième sexe. Tome 1 : les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2013 [1949].
- BUTLER J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.
- CHOLET M., *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, La Découverte, 2015.
- CHOLET M., *Sorcières*, Paris, La Découverte, « Zones », 2018.
- DURAS M., *La vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987.



- ELIACHEFF C. et HEINICH N., *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.
- KRISTEVA J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1980.
- LACAN J., « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 92-99.
- LACAN J., « La signification du phallus », dans *Écrits II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 163-174.
- LACAN J., *Le Séminaire Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- MALINCONI N., *Nous deux*, suivi de *Da Solo*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace nord », 2002.
- MAUSS M., *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012 [1923].
- MICHELET J., *La sorcière*, Paris, Flammarion, 1993 [1862].
- PINCONNAT C., « La cuisine, un lieu et ses pratiques. De la tradition à la transgression », *Revue de la Littérature comparée*, n°335, 2010/3, p. 305-318 [en ligne], disponible sur <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2010-3-page-305.htm>, consulté le 20.12.2019.
- POUILLON J., « Manières de table, manières de lit, manières de langage », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°6 : « Destins du cannibalisme », automne 1972, p. 9-25.
- REY-DEBOVE J. et REY A (dir.), *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008.
- REY-FLAUD H., *L'Éloge du rien : pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1996.
- RIVIÈRE J., « La féminité en tant que mascarade », in HAMON M.-CH. (dir.), *Féminité Mascarade*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1994.
- VANDAMME R., *Ma mère à boire*, Bègles, Castor Astral, coll. « Escales du Nord », 2006.