



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 9 (2022): *Spiegel der Gesellschaft von heute? Familien in der Schweizer Literatur | Les familles dans la littérature suisse: miroir de la société actuelle?*

Herausgegeben von Emily Eder, Sylvie Jeanneret und Ralph Müller
Jeanneret, Sylvie / Bernasconi, Camille: Le projet familial face à la société: évolution de la cause féminine dans les œuvres d'Anne-Lise Grobéty et Rose-Marie Pagnard, des années 1970 à aujourd'hui. In: IZfK 9 (2022). 101-126.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-0871-fba5

Sylvie Jeanneret / Camille Bernasconi (Fribourg)

Le projet familial face à la société: évolution de la cause féminine dans les œuvres d'Anne-Lise Grobéty et Rose-Marie Pagnard, des années 1970 à aujourd'hui

The family project in regard of society: evolution of the feminine cause in the work of Anne-Lise Grobéty and Rose-Marie Pagnard, from the 1970's until today

Family relations and women's destinies are two recurrent themes in the novels of two prominent figures of the French-speaking Swiss literature, Anne-Lise Grobéty (1949–2010) and Rose-Marie Pagnard (1943–). Although depicting different universes, more politicized in the first and more poetic in the second, a cross-reading of their works allows to observe a similarity in the treatment of the evolution of the feminine cause within the family unit. Two novels from the 1970–1990 period, «Pour mourir en février» (1970) by Grobéty and «La Leçon de Judith» (1993) by Pagnard, attest to the young girl's difficulty in building her own identity within her family. The female friendship is presented in both works as a prerequisite for the personal fulfilment of female figures. However, it is rejected by the family who perceives it as a threat to the established patriarchal order. On the other hand, filiation novels of the 2000's, «La Corde de mi» (2006) by Grobéty and «J'aime ce qui vacille» (2018) by Pagnard, reveal an appeasement of the relations between the young girl and her family, in particular the father figure. The sorority is accepted and even recognised as an aid to the reconstruction of the family bond.

Keywords: family, sisterhood, Swiss literature, patriarchy, mourning, art, female figure

Propos introductif

La présente contribution propose une lecture croisée de l'œuvre de deux auteures reconnues en Suisse et qui ont publié à partir des années 1970–80: Anne-Lise Grobéty (1949–2010) et Rose-Marie Pagnard (née en 1943) ont toutes deux une œuvre composée de romans et nouvelles, ainsi que de chroniques littéraires et essais.

Deux thématiques ou préoccupations existentielles traversent leurs œuvres de manière similaire, proposant ainsi aux lecteurs et lectrices des échos et des tonalités quasi familières entre leurs univers: les constellations familiales d'abord, et la création artistique ensuite. Ces deux thèmes sont étroitement liés à la question féminine, avec des personnages féminins en quête d'indépendance familiale mais aussi de quête identitaire, et qui sont absorbés par une volonté de devenir artistes, écrivaines, peintres, musiciennes.

En effet, nous observons une constance thématique dans leurs romans, dont l'intrigue et les relations entre les personnages s'appuient sur les rapports familiaux. Nous trouvons une description et une réflexion portant aussi bien sur les rapports de type vertical entre membres d'une famille que sur les rapports de type horizontal (avec, par exemple, une mise en scène récurrente de la sororité). Il apparaît que l'œuvre de Grobéty s'avère davantage ancrée dans un contexte politisé, avec des revendications féministes fortes dans les années 1970–90, alors que l'œuvre de Pagnard réagit plutôt à un contexte historique et à un réseau d'influences composé d'un arrière-fond biographique et d'échanges interculturels déterminants.

Le corpus retenu va nous permettre de lire ces œuvres en parallèle dans leur traitement de la famille mais aussi dans une perspective d'évolution temporelle, puisque nous avons choisi deux textes du début de leur production littéraire et deux textes des années 2010. Il s'agit, pour les années 1970–1990, des deux textes suivants: «Pour mourir en février» (2018 (1970)) de Grobéty Anne-Lise et «La Leçon de Judith» (2005 (1970)) de Pagnard Rose-Marie.

Pour les années 2010, nous avons choisi: «La Corde de mi» (2006) de Grobéty Anne-Lise et «J'aime ce qui vacille» (2018) de Pagnard Rose-Marie.

Ainsi, deux moments charnières ont été choisis afin de comparer les situations familiales et la place qu'y occupe la cause féminine:

- les années 1970–1990 marquées par un ensemble de revendications féminines, en rupture avec la famille et plus particulièrement avec la représentation bourgeoise que la société s'en fait. Certaines caractéristiques définissent cette représentation de la famille comme un fonctionnement de type vertical, avec une valorisation du patriarcat, et un traditionalisme affiché, stipulant que la place de la femme se situe dans le cadre de la famille mais non à l'extérieur.
- les années 2010 marquées par un projet romanesque dans lequel la famille n'apparaît plus comme une valeur inamovible et ne fait plus l'objet de contestations assumées. La société a évolué: mariage pour tous, familles recom-

posées. On pourrait dire que le genre se range... avant les violentes revendications suite à «l'affaire Weinstein», qui vont redonner un second souffle aux contestations féministes.

Des pistes de lecture ont également été retenues pour permettre de proposer une lecture croisée des textes, de montrer comment la cause féminine y est représentée dans le cadre de la famille et d'en dégager des spécificités propres.

- Sororité: ce «concept», qui prend forme dans les années 1970 grâce aux auteures anglo-saxonnes d'abord avec le terme «sisterhood», puis relayé dans le domaine francophone mais avec moins d'échos, est récupéré par Chloé Delaume dans son essai «Mes bien chères sœurs» (2019). Comme Chloé Delaume le souligne, le terme sororité «implique l'horizontal, ce n'est pas un décalque du patriarcat.»¹
- La figure du père: contestée dans les années 1970, voire bousculée par leurs filles en quête d'indépendance, la figure du père dans les années 2010 apparaît sous une forme plus apaisée, notamment dans les récits dits de l'antériorité. Depuis une vingtaine d'années en effet, la critique littéraire s'est enrichie de réflexions touchant au roman contemporain et en particulier au «roman de famille»: les travaux de Dominique Viart et de Laurent Demanze sur le «récit de filiation», genre proche de l'autofiction qui propose une «enquête sur l'ascendance du sujet», montrent que cette enquête est souvent menée à partir des souvenirs familiaux, sur fond d'histoire du XX^e siècle.² Lors d'une recherche menée avec notre collègue Ralph Müller, nous avons pu constater que les romans de famille en ce début XXI^e siècle traitaient cette thématique de deux manières: soit de manière relativement intimiste, privilégiant la trame du «récit de filiation» pour étudier les liens entre mère et fille, ou père et fils par exemple, soit de manière plus historique, afin de dégager des phénomènes de transmission et d'héritage entre générations.³
- Une écriture qui évolue entre revendications et négociations: nous pouvons observer que les personnages féminins sont davantage impliqués dans une négociation permanente avec les autres membres de la famille dans les ouvrages des années 2010; en effet, on assiste à une valorisation des liens de type horizontal (sororité – fratries) dans ces années, avec un apaisement dans les relations de type vertical, par opposition aux années 1970–90.

En guise de rappel, mentionnons que les femmes suisses ont obtenu le droit de vote en 1971. La cause féminine devient ainsi une réalité politique et peut influencer l'institution familiale à revoir son insertion dans la société.

¹ Delaume (2019: 92).

² Demanze (2008); Demanze / Lapointe (2009); Viart (2008); Clément / van Wesemael (2008a); Clément / van Wesemael (2008b); Chelebourg / Martens / Watthee-Delmotte (2012).

³ Müller et al. (2017). Voir également Jeanneret (2017b) et Müller (2017). Articles disponibles en openaccess: <http://plf-recherche.ch>.

Les pistes de lecture proposées seront ainsi mises à l'épreuve dans les quatre romans retenus mais ne sauraient être appliquées de manière trop systématique voire «schématique». En effet, les fictions ne se laissent pas enfermer dans une lecture trop linéaire de la société et les pistes proposées n'auront pas le même intérêt d'analyse selon les ouvrages à l'étude. Toutefois, réunir ces deux œuvres qui témoignent de près de cinquante ans d'écriture nous permet d'ouvrir la réflexion sur un phénomène signifiant, structurant pour l'intrigue et la construction des personnages, et pourrait mener à une étude plus vaste impliquant d'autres auteures. Par ailleurs, ces œuvres ont toutes deux la particularité de s'inscrire dans une longue durée, passant ainsi du XX^e au XXI^e siècle, et encore en évolution pour Rose-Marie Pagnard.

Première partie: les années 1970–90

Modèle familial bourgeois en rupture dans «Pour mourir en février» d'Anne-Lise Grobéty et «La Leçon de Judith» de Rose-Marie Pagnard

Publiés respectivement en 1970 et en 1993, «Pour mourir en février» d'Anne-Lise Grobéty et «La Leçon de Judith» de Rose-Marie Pagnard entrent en dialogue et ce, malgré les vingt années qui les séparent. Ces romans relatent une amitié entre deux femmes, l'une encore adolescente ou débutant sa vie d'adulte et l'autre déjà aguerrie par l'expérience. La première tente de s'évader d'une situation familiale qui ne lui convient pas et la deuxième lui offre le cadre nécessaire à son épanouissement.

«Pour mourir en février» traite de l'amitié entre Aude, jeune fille issue d'une famille bourgeoise, et Gabrielle, divorcée et indépendante. Le récit, pris en charge par Aude, débute alors que le père de cette dernière lui a interdit de fréquenter Gabrielle. Des rumeurs infondées sur une possible liaison entre les deux femmes ont été colportées. Aude retrace ses souvenirs des moments passés avec Gabrielle et leur apport considérable sur sa vie. «La Leçon de Judith» est également pris en charge par une jeune narratrice. Férue de musique, elle vit une forte amitié avec Judith, une ancienne pianiste. Alors que celle-ci lui annonce sa mort prochaine, la narratrice lutte contre son angoisse d'être à nouveau livrée à elle-même et seule pour affronter l'emprise mortifère de sa sœur Ida. Cette dernière souffre de dépression et tente fréquemment de mettre fin à ses jours.

Dans le cas d'Aude, c'est d'une famille bourgeoise, plus précisément un rapport vertical avec chacun de ses deux parents, dont elle souhaite s'abstraire. La jeune fille décrit sa famille dans les termes suivants:

[...] ils forment un petit bloc humide auquel j'ai eu l'inconscience de vouloir échapper, une fois sortie, impossible d'y rentrer, père, mère, Olivier, Stéphane; je ne les comprends pas, je suis l'idiote de la famille, l'ingrate, la dévoyée.⁴

⁴ Grobéty (2018 [1970]: 16).

Il est intéressant de relever qu'Aude a recours au terme d'«idiot de la famille» pour souligner sa singularisation vis-à-vis de sa famille. Nous comprenons ici qu'elle se donne à voir du point de vue de ses parents et de ses deux frères. Elle est considérée comme idiote car marginale (référence ici à l'idiot du village) par rapport à cette famille qu'elle ne comprend pas et qui inversement ne la comprend pas non plus. L'idiotie intervient ici pour souligner le fait que sa famille ne cherche pas à se mettre à sa hauteur, à la comprendre. Autrement dit, aucun rapport d'horizontalité ne prévaut entre les parents et les enfants de la famille d'Aude.

La seule fois où le père, décrit comme une figure du patriarcat,⁵ exprime une volonté d'entretenir avec sa fille un rapport d'égal à égal, laisse deviner le cadre dans lequel celui-ci pourrait s'épanouir. Alors qu'il vient de tenir à sa fille les propos suivants: «je commence à en avoir assez de ton sale caractère, Aude, dès aujourd'hui vous allez m'obéir, mademoiselle»,⁶ il enchaîne en déclarant, radouci: «c'est dommage, Aude, que nous ne puissions discuter un peu ensemble, je ne demanderais pas mieux moi». ⁷ Après avoir soumis sa fille à sa volonté, il s'étonne de l'absence de dialogue entre eux et en rejette la faute sur sa fille. En tant que père et chef de famille, il ne se sent pas le besoin de remettre en cause sa propre part de responsabilité dans l'absence de relation entre sa fille et lui.

Quant à la mère, elle n'est mentionnée que de façon sous-jacente dans le discours d'Aude, lorsque celle-ci décrit la vie familiale et son rapport à ses membres. L'une des rares fois où il est explicitement fait mention d'elle, ce n'est que pour évoquer les critiques dont elle a l'habitude d'abreuver sa fille.⁸

De son côté, la narratrice du roman de Pagnard essaie moins d'échapper à un contexte familial étouffant qu'à l'emprise mortifère d'une sœur suicidaire. Cependant, comme dans la narration d'Aude, la voix de sa famille, ici celle de sa sœur, résonne dans son récit:

Les paroles de Judith sont des gouttes d'eau jetées dans le flot, elles se multiplient et se transforment en scintillantes images. (Bien que je refuse de l'introduire ici, j'entends Ida, ma sœur, sa voix traînante, infantile: je veux mourir, aide-moi! Mais

⁵ Le père est au centre de la vie de la maisonnée. En effet, il est décrit par Aude dans les termes suivants: «l'admirable écrivain, tête baissée, sourcils arqués en signe de profonde méditation, yeux vagues et inquiets, l'air absent, l'air distrait, vite irrité, ne dérangez pas papa qui travaille, papa travaille, voyons» (ibid., 17). Sous le propos d'Aude, se fait entendre le discours de la mère qui somme les enfants de ne pas déranger la tranquillité du père créateur.

⁶ Ibid., 88.

⁷ Ibid., 89.

⁸ «nous avons eu des difficultés avec Aude depuis qu'elle est toute petite, un caractère insupportable, insolente, ne voulant jamais obéir, jamais se soumettre, elle se bagarrait toujours avec les enfants dehors», c'est ce qu'elle disait au psychologue, ma chère mère, «une nature insoumise» (ibid., 16).

je réponds non, debout! Et je soulève Ida et je la fais marcher afin que son énergie, ou celle qu'elle me vole, se réveille et chasse la maladie.)⁹

Malgré la présence lumineuse de son amie Judith, la narratrice ne parvient pas à s'abstraire tout à fait de l'emprise de sa cadette. Figure envahissante et destructrice, cette dernière la hante ainsi que le récit même de «La Leçon de Judith». Mais Ida n'est pas la seule réminiscence du passé familial à jalonner la voix de la narratrice. Au regard de «Pour mourir en février», les parents sont ici des figures abstraites, évanescents. Mère et père sont indifférenciés dans leur rapport à leurs enfants, réunis sous l'identité de «parents». Mais cette abstraction ne révèle pas moins un rapport vertical problématique.

Comme notre maison, comme nos parents eux-mêmes, [la lettre que nos parents nous avaient écrite quelques jours avant leur accident mortel] était imprégnée de bonne volonté et de sens pratique. Seule la mort l'avait rendue précieuse, mais aussi d'une pitoyable ironie – n'était-ce pas eux, nos parents qui s'étaient montrés des enfants ignorants en écrivant 'Ida, tâche d'être serviable, gaie et studieuse comme ta sœur aînée'? Oui, c'était eux les enfants, alors que nous, avec une perspicacité miraculeuse, nous avons déjà compris qu'un rêve malveillant s'était emparé d'une de nous, et que c'était Ida qui avait été choisie.¹⁰

La dynamique familiale dépeinte dans ce passage atteste de l'existence de deux binômes qui cohabitent dans un système vertical: celui des parents en haut et celui des deux sœurs en bas. Le premier laisse les sœurs se débrouiller entre elles, donnant des recommandations qui, à l'image de celle à l'attention d'Ida, sont, somme toute, convenues. Cette absence de proximité entre les parents et leurs enfants atteste du rapport vertical problématique évoqué précédemment. Une déconnexion certaine semble même exister entre les deux binômes.

D'ailleurs, il est intéressant de souligner que la narratrice mentionne «l'obligation que me faisaient mes parents de distraire ma petite sœur».¹¹ Cette mention nous paraît accentuer la dimension verticale instaurée par les parents, et ce, même au sein du binôme formé par les deux sœurs. Le fait que les parents utilisent des termes tels que «sœur aînée» ou «petite sœur» révèle un certain conventionnalisme. Ils ne sont pas non plus en faveur d'un rapport horizontal entre les deux sœurs, la première devant s'occuper de la deuxième et celle-ci prendre la première comme modèle. La maladie dont souffre Ida empêche également qu'un rapport égalitaire et d'échange puisse s'établir dans cette fratrie au féminin. À ce propos, la narratrice rapporte: «Voilà ce que je ne supporte pas, ne supporterai jamais, l'obligation que nous font les malades de souffrir avec eux».¹² Cette déclaration révèle le caractère tyrannique de sa relation avec Ida, la domination que cette dernière exerce sur elle.

⁹ Pagnard (2005 [1993]: 11).

¹⁰ Ibid., 72-73.

¹¹ Ibid., 86.

¹² Ibid., 27.

Au regard des relations familiales décrites dans les romans de Grobéty et de Pagnard, nous comprenons en partie que «les rapports de pouvoir sont au cœur de la famille, impliquant un facteur de dissymétrie à renégocier de manière constante, soit dans les relations de parenté, soit entre les fratries.»¹³ L'amitié d'Aude et de Gabrielle comme celle entre Judith et la narratrice du récit participerait donc à soulager les jeunes filles de cette renégociation constante et leur permettrait de s'épanouir dans un cadre externe à la dissymétrie de leurs rapports familiaux.

Un lieu à soi hors du cadre familial

Gabrielle et Judith offrent à leurs jeunes amies respectives une entente que nous qualifions de «sororité», au sens entendu par Chloé Delaume dans «Mes biens chères sœurs», soit un rapport horizontal. Dans son essai critique, l'écrivaine française explique que «l'état de sœur neutralise l'idée de domination, de hiérarchie, de pyramide. La qualité de sœur, expériences, âges multiples, le cercle est de paroles qui s'écoutent en égales. Différentes mais égales.»¹⁴ La narratrice du roman de Pagnard rapporte à propos de Judith:

[...] il n'était pas nécessaire de savoir laquelle entraînait l'autre. J'étais exactement tombée dans le monde qui me convenait, et Judith pour sa part était exactement tombée sur la jeune personne la plus douée pour lui tenir compagnie en cette période de sa vie...¹⁵

Nous voyons ici que l'apport de cette amitié n'est pas à sens unique. Malgré leur grande différence d'âge, les deux femmes y trouvent leur compte, un équilibre.¹⁶ Et il en va de même pour Aude dans sa relation avec Gabrielle. Au fil de ses conversations avec sa nouvelle amie, la jeune fille constate:

[J]e sens qu'elle, elle écoute, pour une fois, pour la première fois j'ai l'impression que mes mots ne subissent pas toute une transformation chimique dès qu'ils sont sortis de moi et qu'ils arrivent tout travestis à l'oreille de l'autre [...].¹⁷

Gabrielle s'intéresse à ce que Aude lui raconte, à ce qu'elle éprouve. Nous retrouvons ici «le cercle de paroles» évoqué par Delaume. Pour l'adolescente, cette écoute lui permet d'avoir la sensation d'exister et surtout d'être comprise; tout ce qu'elle ne ressent pas au sein de sa famille, ainsi que nous l'avons précédemment évoqué. De son côté, Judith apporte à sa jeune amie un cadre stable et une influence

¹³ Jeanneret (2017b: 200).

¹⁴ Delaume (2019: 92-93).

¹⁵ Pagnard (2005 [1993]: 35).

¹⁶ Malgré les quatre-vingt-dix ans de Judith, la narratrice commente: «Il m'arriva de penser, lorsqu'elle me parlait ainsi, qu'elle me voyait peut-être aussi âgée qu'elle: après tout, quand nous faisons la fête, moi aussi je l'imaginai de mon âge» (Pagnard 2005 [1993]: 15).

¹⁷ Grobéty (2018 [1970]: 37).

positive, tournée vers la vie. La narratrice relate d'ailleurs à propos de son amie: «sa présence mieux qu'aucune autre me soulageait du poids d'Ida [...]».¹⁸

Dans son ouvrage «Le soi, le couple et la famille», François de Singly confirme l'importance pour tout·e adolescent·e de «s'identifier à d'autres individus, à des groupes, à un cercle plus large, pour que le mouvement et la naissance de l'autrui généralisé puissent se dessiner.»¹⁹ Il est intéressant d'observer que c'est exactement le procédé observé dans les deux romans. Pour exister pleinement, la narratrice de «La Leçon de Judith» et celle de «Pour mourir en février» ont besoin d'un apport externe à la cellule familiale car celle-ci ne peut être le seul cadre dans lequel les êtres se construisent. Par ailleurs, Anne-Lise Grobéty approfondit cette idée dans un autre texte, «Infiniment plus»²⁰ (1989). Une jeune tessinoise prend ses distances avec sa mère et son fiancé en partant enseigner quelques temps à La Chaux-de-Fonds. Arrivée dans cette ville qui lui est étrangère, elle constate:

Je n'avais donc pas de parole à moi. Là-bas, la leur et maintenant, je n'en avais pas. J'étais dépossédée comme le paysage et il m'avait fallu attendre toutes ces années pour échouer sur le bord de moi-même, dans ce lieu inconnu où il me faudrait, c'était une certitude déjà, remonter toute seule la pente de la parole...²¹

Cette expérience hors de son Tessin natal, de la cellule familiale et de la société qui l'ont vue grandir et surtout façonnée, va lui permettre de construire son propre discours, et par extension, sa propre personnalité: «Iona aura gagné son 'Émancipation' lorsqu'elle comprendra et maîtrisera sa relation au monde.»²² Ce constat de Valérie Cossy peut tout aussi bien s'appliquer à Aude et à la narratrice de «La Leçon de Judith». Et sur ce cheminement vers l'«Émancipation», Gabrielle et Judith font figures d'adjuvantes. Elles servent tour à tour d'exemple à suivre mais incitent aussi directement les deux jeunes filles à avoir un meilleur rapport au monde qui les entoure. Par exemple, Gabrielle recommande à Aude:

[...] tu ne dois pas te retirer systématiquement de tous les êtres, [...] personne ne viendra te chercher, ma douce, ne te leurre pas, c'est à toi d'aller aux autres, mais maintenant, après ce sera trop tard, ce sera trop difficile de les aborder ensuite [...].²³

Tandis que «Judith est la personnification de l'indépendance féminine, modèle que la jeune fille admire et souhaite imiter».²⁴

Cependant, toutes externes qu'elles soient au noyau familial, Gabrielle, comme Judith, n'en incite pas moins son amie respectueuse à observer un rapprochement, sinon un rapport plus apaisé avec la cellule familiale. Gabrielle recommande à

¹⁸ Pagnard (2005 [1993]: 38).

¹⁹ Singly (2005: 12).

²⁰ Cf. Grobéty (2006 [1989]).

²¹ Ibid., 29.

²² Cossy (2015: 1571).

²³ Grobéty (2018 [1970]: 23).

²⁴ Jeanneret (2005 [1993]: VI-VII).

Aude d'être mieux disposée envers son père qui «écrit simplement des choses simples, parfois trop simplement je te l'accorde, mais qu'avons-nous à juger, ce qu'il a écrit plaît aux gens comme lui, il a donc atteint son but, le reste importe peu»²⁵. De son côté, loin d'éloigner sa jeune amie de sa sœur, Judith œuvre discrètement à améliorer les rapports de cette fratrie au féminin. Avant de mourir, elle donne un dernier conseil à la narratrice: «Ce qu'[Ida] est... *tu ne peux l'empêcher*».²⁶ Suite à cela, cette dernière commence par s'alarmer: «[...] jure que [...] que j'ai eu raison d'abandonner ma sœur pendant que nous écoutions de la musique et que tu m'étourdissais de vie».²⁷ Avant de réaliser: «je ne l'ai pas abandonnée une seconde, je me reposais d'elle, je t'écoutais, tu le sais».²⁸ Si dans le premier cas de figure, le rapport entre Aude et son père reste tendu, le dernier geste de Judith pour adoucir les relations entre les deux sœurs réussit. À propos d'Ida, la narratrice évoque «notre amour meurtri et fleurissant»²⁹. Sans nier la part sombre de cette fratrie au féminin, la notion de «fleurissant» laisse présager que leur lien continue d'exister, voire même de s'améliorer.

L'échec de la relation entre Aude et son père correspond à la démarche revendicatrice de Grobéty. Engagée dans les luttes de son époque contre le patriarcat, l'écrivaine se sert du rapport de son héroïne et de son père pour illustrer la nécessité de rompre avec le modèle familial bourgeois qui perdure au début des années 1970. La note optimiste sur laquelle se termine «La Leçon de Judith» peut être due à l'époque à laquelle le roman est rédigé ainsi que le caractère moins politiquement engagé de son auteure. En 1993, les revendications féministes sont peut-être moins brûlantes qu'à la fin des années 1960 où le droit de vote des femmes n'a pas encore été acquis. «[...] [D]ans une deuxième phase dite contemporaine (à partir des années 1990), le positionnement dans le temps et dans l'espace est renégocié par les protagonistes féminines: la question de la place de soi se résout davantage dans le cadre de la famille, en particulier de ses ramifications verticales».³⁰ Mais il est surtout important de souligner que Pagnard ne met pas en scène le même type de rupture avec un modèle familial. Contrairement à Grobéty qui dénonce directement le patriarcat, elle montre une fratrie au féminin qui tente de sortir du schéma vertical de la famille bourgeoise en s'imprégnant de l'horizontalité de la sororité. De fait, la figure du père s'avère moins prise à partie dans les œuvres de Rose-Marie Pagnard. Nous pouvons également constater que la notion de «sororité» présente un réel intérêt pour analyser l'évolution du projet familial sur la durée.

²⁵ Grobéty (2018 [1970]: 81).

²⁶ Pagnard (2005 [1993]: 100; italiques: Pagnard).

²⁷ Ibid., 100.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., 101.

³⁰ Jeanneret (2017a: 172).

Créer pour exister

Même si les amitiés mises en scène par Grobéty et Pagnard s'éteignent, chacune résulte d'un apport considérable pour les jeunes protagonistes. La fin de l'amitié entre Gabrielle et Aude incite cette dernière à mettre sur papier sa version de l'histoire. L'amitié entre les deux femmes a été mal interprétée par la société dans laquelle elles évoluent car un soupçon plane sur l'orientation sexuelle de Gabrielle. La famille de la jeune fille s'imagine que celle-ci l'initie aux amours homosexuelles.³¹ Cependant, les accusations d'homosexualité nous semblent remplacer les accusations de sorcellerie du XVII^e siècle. Elles ne sont que prétexte à ce qui dérange réellement la société suisse des années 1970: l'indépendance de cette figure féminine.³² Divorcée, Gabrielle s'inscrit en marge de la morale conservatrice de l'époque.³³ La critique que Grobéty fait de la mentalité suisse atteint son paroxysme avec la nationalité et surtout la confession religieuse de Gabrielle. Même si le père d'Aude s'en défend, la confession religieuse et la nationalité de la jeune femme font d'elle l'incarnation de l'autre avec un grand A.³⁴

Nous postulons que c'est cette incarnation d'altérité et d'indépendance qui dérange le plus la famille d'Aude. Comme évoqué en introduction, la place de la femme est considérée par la société des années 1970 comme étant à l'intérieur du cadre familial et non à l'extérieur. D'ailleurs, l'association de femmes est généralement mal vue par la société patriarcale. Pour expliquer la disparition du terme «sororité» de la langue française au lendemain du XVI^e siècle, Delaume

³¹ Aude subit une séance de thérapie durant laquelle le psychologue «se prépare à prendre des notes sur [sa] très intéressante déposition lesbienne» (Grobéty 2018 [1970]: 25).

³² Dans son ouvrage «Sorcières», Mona Chollet (2018: 17) rapporte: «[...] toute tête féminine qui dépassait pouvait susciter des vocations de chasseur de sorcières. Répondre à un voisin, parler haut, avoir un fort caractère ou une sexualité un peu trop libre, être une gêneuse d'une quelconque manière suffisait à vous mettre en danger. Dans une logique familière aux femmes de toutes les époques, chaque comportement et son contraire pouvaient se retourner contre vous: il était suspect de manquer la messe trop souvent, mais il était suspect aussi de ne jamais la manquer; suspect de se réunir régulièrement avec des amies, mais aussi de mener une vie trop solitaire...». Pour cette dernière partie de la citation, Chollet se base sur Guy Bechtel: «La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe, des origines aux grands bûchers» (1997), Paris.

³³ Aude décrit son amie dans les termes suivant: «cette femme merveilleuse au visage aimanté, juive, divorcée, Belge, comédienne, vendant des livres et des meubles: tous les attributs du mystère» (Grobéty 2018 [1970]: 96).

³⁴ Lorsqu'il interdit à Aude de revoir celle qu'il appelle «cette juive, cette madame C.», il assure: «je dis: juive, pour la situer, tu sais très bien que je ne suis pas antisémite [...]» (ibid., 88).

émet l'hypothèse que «par la sororité surgissent l'indépendance, l'autogestion, pire encore: l'autodétermination.»³⁵

Pour contrer le discours patriarcal et avilissant de sa famille et de son thérapeute, Aude prend donc la plume et trouve des mots qui lui sont propres. Ainsi que Valérie Cossy l'analyse:

On pourrait parler à son propos d'illustration de l'écriture féminine: c'est bien contre les discours des autres qu'Aude doit forger sa propre écriture si elle veut restituer à Gabrielle et à son sentiment pour elle leur lumière et leur douceur, telles qu'elle les porte inscrites au fond de son être.³⁶

Si la jeune fille parvient à «forger sa propre écriture», c'est bien grâce à son amitié avec Gabrielle. Un passage du roman met en miroir deux moments clés dans le rapport d'Aude avec l'écriture: les commentaires de son père et ceux de Gabrielle sur ses tentatives littéraires. Le premier se contente de soulever les fautes d'orthographe et de lui déclarer: «tous les jeunes ressentent le besoin d'écrire un poème une fois ou l'autre, mais toi tu ferais mieux d'apprendre l'orthographe [...]»³⁷ Plus encore que de banaliser son geste d'écriture, il le rabaisse, ne prenant même pas la peine de le considérer comme tel. Aude devrait se rabattre sur l'apprentissage de l'orthographe. Nous comprenons que l'écriture créative n'est pas du ressort de la jeune fille, uniquement l'écriture au sens littéral et pratique du terme. Au contraire de cette réponse patriarcale, Gabrielle considère l'écriture de son amie et l'incite à développer son talent créateur. Elle observe:

[...] écrire c'est pour toi maintenant la seule façon de communiquer avec le monde extérieur, et tu donnes, c'est bon; si tu veux nous pourrons regarder ensemble ce que tu fais et si tu acceptes mon avis je te le donnerai volontiers chaque fois que tu le solliciteras, seule on ne peut pas toujours prendre du recul sur ce qu'on fait.³⁸

L'usage du terme «maintenant» renforce l'impression que Gabrielle consacre Aude à un avenir d'écrivaine.³⁹ En outre, Gabrielle lui propose son aide sans suggérer que son amie en ait besoin pour une raison autre que l'apport bénéfique que peut être un regard externe. Avec elle, l'écriture devient un lieu d'échange et de partage, loin du mythe de l'écrivain seul à sa table que le père se plaît à incarner.⁴⁰ Il serait possible de voir également dans ce rapport à l'écriture une deuxième «illustration de l'écriture féminine» dont fait mention Valérie Cossy.

³⁵ Delaume (2019: 82). Une hypothèse qu'Aude renforce elle-même à la fin de son récit. Peu avant les dernières lignes de «Pour mourir en février», elle constate: «j'ai eu l'impudence de vouloir vivre hors d'eux, d'une vie autonome, me voilà punie de cette audace.» (Ibid., 118)

³⁶ Cossy (2015: 1569).

³⁷ Grobéty (2018 [1970]: 86).

³⁸ Ibid., 86-87.

³⁹ Jeanneret (2017a: 174) qualifie d'ailleurs le rapport des deux femmes comme une «amitié libératrice qui va mener à la révélation de la vocation de la jeune narratrice».

⁴⁰ Comme démontré en première partie de cette contribution.

Dans «La Leçon de Judith», la musique remplace la littérature en tant que passion artistique. Lorsque la narratrice rencontre Judith pour la première fois, elle rapporte: «je croyais encore à l'importance sacro-sainte de mes leçons de violon et de solfège, arrachées à la vie ordinaire, du temps de mes parents». ⁴¹ Très tôt, la musique fait donc figure d'échappatoire à la laideur du quotidien. Mais avec Judith, elle retrouve plus encore «cette légèreté qui était la [sienne] avant la maladie de [sa] sœur» ⁴². Elle s'enrichit tout au long de son amitié avec Judith du savoir inépuisable de cette dernière sur le sujet mais surtout qualifie les moments passés en compagnie de son amie «d'intenses plaisirs, musicaux, sensuels, spirituels» ⁴³. Nous comprenons que la musique est ici moins expérimentée comme acte créateur que comme art de vivre. D'ailleurs, la vraie leçon de Judith, celle qu'elle lui communique sur son lit de mort, est la suivante: «La vraie tragédie, ce n'est pas de mourir. C'est de vivre sans beauté, c'est de ne pas entendre la musique...». ⁴⁴ Si cette amitié ne révèle pas de vocation (celle-ci pouvant être considérée comme déjà existante chez la narratrice), elle n'en est pas moins révélatrice. À la fin du roman, la narratrice comprend qu'elle peut vivre sans Judith; il lui suffit de se tourner vers le beau et surtout de continuer de puiser sa force du côté de la musique. Ainsi «[la musique] est ce lieu qui permet au corps et à l'esprit de se trouver une place commune, d'être en harmonie.» ⁴⁵

Même si «La Leçon de Judith» fait l'apologie de la musique, la prise en charge du récit à la première personne nous semble avoir également toute son importance. Comme dans «Pour mourir en février», le roman de Pagnard offre au regard l'affirmation d'un Je féminin. Si la musique est un art de vivre, l'écriture n'en demeure pas moins un processus qui permet à la narratrice, comme à Aude, d'exister.

Les romans ou nouvelles qui sont publiés après les titres évoqués dans cette première partie reprennent certaines des constantes analysées, comme le rapport à la figure paternelle, une relation de sororité extra-familiale, et le désir de création.

Le contexte familial est présenté comme l'un des enjeux existentiels pour les protagonistes féminines, qui cherchent à se faire une place dans la société. La famille joue, dans cette quête identitaire, un rôle important: on peut en effet constater que les personnages féminins passent d'une posture de revendication vis-à-vis d'une société définie comme patriarcale à une posture de négociation et de réparation, comme nous le verrons dans la deuxième partie de cet article. Par exemple, le personnage féminin du roman «Dans la forêt la mort s'amuse» ⁴⁶

⁴¹ Pagnard (2005 [1993]: 32).

⁴² Ibid., 32.

⁴³ Ibid., 47.

⁴⁴ Ibid., 92.

⁴⁵ Jeanneret (2005 [1993]: III).

⁴⁶ Cf. Pagnard (1998).

oscille entre revendications face à la figure paternelle et tentatives de réconciliation. Les récits vont ainsi prendre en charge de manière plus apaisée une quête de l'«antériorité» (selon la terminologie de D. Viard et L. Demanze) centrée sur la reconstruction d'une histoire familiale.⁴⁷ Nous pouvons avancer que cette reconstruction est narrativisée par des protagonistes féminines puisant dans une mémoire familiale faite de témoignages incomplets, de documents épars (correspondance, images), de souvenirs espacés, autant de traces du passé traitées avec un mélange de distance et d'empathie.⁴⁸

Deuxième partie: les années 2010

Récit de filiation dans «La Corde de mi» d'Anne-Lise Grobéty: la figure du père

Reconstituer l'espace familial et lui redonner du sens implique une exploration du passé qui s'inscrit dans le présent; il s'agit aussi bien d'un «devoir» de transmission que d'une volonté, de la part des enquêtrices, de renouer avec les membres d'une famille déstructurée. Le récit intitulé «La Corde de mi» (2006) de Grobéty en offre une illustration exemplaire. Ce roman a bénéficié d'une réception élogieuse de la critique journalistique en Suisse romande, valorisant les qualités esthétiques de son écriture aussi bien que la recomposition de son histoire familiale par la jeune narratrice, de nom Luce Favrod, qui va mener une enquête dans le passé afin de

⁴⁷ Viard (2008); Demanze (2008). En effet, certains auteurs contemporains n'hésitent pas à remonter dans le passé pour reconstituer une relation entre membres de la famille de manière générationnelle; toutefois, ce déplacement dans le temps implique de remonter le fil de la «mémoire familiale» et donc de la reconstituer a posteriori. Il s'agirait d'une démarche d'exploration identitaire qui, selon Dominique Viard, déplace «l'investigation de l'intériorité vers celle de l'antériorité.» La démarche de l'autobiographie voire de l'autofiction s'infléchit donc vers ce qu'il appelle un «récit de filiation». En posant notamment la question de l'héritage familial, Viard précise que: «si le texte sur l'ascendance est toujours potentiellement un récit, c'est qu'il interroge une continuité, s'emploie à rétablir un continuum familial.» Le «récit de filiation» «travaille à restituer la réalité effacée de figures mal épanouies» en cherchant à remonter le temps. (Viard 2008: 21-23)

⁴⁸ On peut citer la remarquable étude de Enzo Traverso (2020) qui analyse le «tournant subjectiviste» dans l'écriture de l'Histoire dès le début du XXI^e siècle. La dimension subjective (écriture en Je) de la recherche historique est ainsi beaucoup plus fréquente depuis les années 2000 et est reconnue comme une forme d'honnêteté intellectuelle: «un nouveau genre hybride a pris forme, exemplifié notamment par les ouvrages d'auteurs comme Ivan Jablonka ou Philippe Artières, qui font le récit de leurs enquêtes et décrivent leurs émotions dans un style très littéraire. Inversement, dans le sillage de Patrick Modiano et W. G. Sebald, certains écrivains tels Javier Cercas, Eric Vuillard ou Laurent Binet font bouger la frontière entre vérité romanesque et vérité historique, en créant des 'romans non fictionnels'» (quatrième de couverture). La frontière entre vérité romanesque et vérité historique devient aussi bien une ligne de séparation qu'un lieu de partage; historiens et littéraires en seraient les bénéficiaires, mettant en évidence des histoires familiales qui leur permettent d'ancrer leurs interrogations plus vastes dans un vécu singulier.

mieux comprendre la figure paternelle, luthier de profession.⁴⁹ Le récit coïncide d'ailleurs avec la disparition du père, hospitalisé puis décédé.

Le titre retenu est par ailleurs évocateur: la corde de mi est la corde qui donne la note la plus aiguë d'un violon, et l'expression va fonctionner comme métaphore filée tout au long du récit de Luce. Cette corde indispensable au violon relie père et fille, mais aussi passé et présent: les quelques rencontres entre père et fille, alors qu'elle est adolescente – les parents étant séparés depuis la naissance de Luce –, ont lieu essentiellement dans l'atelier du luthier, propice aux échanges sur la musique et sur la vocation. Si le père, Marc Favrod, a ressenti très jeune une vocation pour la musique et en particulier le violon, la fille serait attirée par la peinture. La vocation artistique relie ainsi père et fille, même si ce fil ténu ne parviendra pas à les réunir et qu'il faudra le récit conduit par Luce pour recréer, par après-coup, le lien distendu, comme la corde d'un violon, entre elle et son père.

«La Corde de mi» peut se définir comme un récit de filiation doublé d'un roman de formation. En effet, on trouve un parallélisme constant entre la vocation du père et celle de la fille, même si l'accent est mis sur l'enquête dans le passé entreprise par Luce. L'enjeu s'avère de mettre en lumière deux histoires: l'histoire du luthier Marc Favrod, de sa propre mère – le père étant décédé à la naissance du fils – et du frère handicapé, sorte de trio incapable de gérer leurs liens familiaux et trop éloignés affectivement les uns des autres; l'histoire familiale de Luce, qui cherche à renouer les liens décousus avec le paternel, un personnage absorbé totalement par son monde musical et incapable de donner de l'amour à sa famille. Ce manque d'amour est vécu de manière particulièrement forte par la jeune femme: «[...] comment être aimée d'un homme si son propre père, celui qui devait vous aimer sans condition, vous a ignorée, rejetée loin de son amour?»⁵⁰

Rechercher dans le passé familial permet ainsi d'asseoir le présent; les deux interrogations «d'où je viens» et «qui je suis» se répondent l'une à l'autre. Le roman de formation se double ainsi d'un récit de filiation: c'est à l'âge de 15 ans que Luce ressent le besoin d'aller à la rencontre de ce père qui l'a ignorée jusque-là, et elle va chercher à entrer dans son univers afin de se rapprocher de lui. Le père

⁴⁹ Grobéty (2008 [2006]). Luce, fille du luthier Marc Favrod et narratrice du récit, est une femme d'une trentaine d'années qui n'a pas revu son père depuis douze ans. Mais lorsque celui-ci, vieux et malade, se retrouve à l'hôpital, elle tente de renouer le lien. Ou plutôt de nouer tout court, puisque cet homme n'a jamais prêté attention à elle, ne s'est même jamais défait de son attitude de rejet. C'est d'ailleurs cette cruelle indifférence qui est à la base du texte: Luce raconte, en s'adressant à son père, son enfance et son adolescence passées à tenter d'exister pour lui, elle raconte ses efforts, sa lutte pour qu'il la remarque et l'accepte. En parallèle, elle se sert des bribes de souvenirs qu'elle a pu recueillir pour inventer la vie de son père. Son objectif: mener ce récit jusqu'au moment de sa naissance à elle. (Résumé établi d'après celui de Pellegrino [2007]).

⁵⁰ Grobéty (2008 [2006]: 33).

va lui livrer certains de ses souvenirs, qu'elle va s'approprier en les écrivant, ce qu'elle appelle «mon premier sursaut de filiation»:

Moi, la fille délaissée, j'avais tout à coup la conviction qu'il suffirait de tirer précautionneusement sur l'un ou l'autre des mots que tu avais prononcés pour que suive, derrière, la chaîne des autres segments de ta vie d'enfant, de ta course vers ta vie d'homme. Pour que tout dérive peu à peu dans ma direction, jusqu'à ce que je m'inscrive enfin dans ton récit, que j'y apparaisse comme une lueur, une lumière – luce!⁵¹

Marc Favrod va effectivement lui parler de son enfance, de sa vocation, même si ces souvenirs seront complétés par la narratrice de passages «inventés» qui lui permettent d'interpréter son père. La fille prend ainsi en charge en Je sa propre histoire ainsi que le récit du père. Son enquête se fonde sur les souvenirs racontés du père, sur un carnet de notes prises par les deux luthiers qui étaient ses maîtres d'apprentissage et qui lui ont par la suite remis leur atelier, et sur les quelques souvenirs glanés auprès de vagues connaissances. On est surpris par l'absence totale de la figure maternelle, qui ne va à aucun moment seconder Luce dans sa tentative de restitution d'une mémoire familiale. La mère apparaît comme une figure de victime, naïve et malheureuse, qui ne parviendra à aucun moment à accepter la situation.

Une histoire familiale à recréer

Toute enquête dans le passé familial implique un travail de mémoire convoquant de multiples sources de connaissance, dans cette recherche d'être au plus près d'une «vérité». Ce travail de mémoire est réalisé de manière consciencieuse chez Luce, dans le croisement des sources dont elle dispose, dans les visites qu'elle fait à l'ancien atelier du père, dans le questionnement des proches. Le récit explore volontairement la frontière entre le «véridique» et l'«inventé» (pour ne pas mentionner le terme «fictionnel»), expliquant ainsi à sa lectrice ou son lecteur que toute reconstitution du passé implique un équilibre entre des souvenirs avérés, voire des témoignages, et un apport d'invention «romanesque», mais fondé sur une interprétation cohérente de ce que l'on a pu apprendre. En soi, Luce explicite sa démarche d'écriture, elle la justifie même. Elle revient d'ailleurs dans son récit, à plusieurs reprises, sur sa démarche d'écrivaine enquêtrice, en invoquant par exemple la notion de «véracité»:

Quelques mois plus tard [Luce évoque ici ses rencontres lors de son adolescence], je me retrouverais devant tout autres soucis face aux mots du puzzle. Tu me ferais voler dans les plumes cette notion de véracité. Et je me rongerais les sangs à me demander comment faire pour laisser passer les signes, la graphie se substituer à la réalité, comment être assuré qu'on a vraiment utilisé les mots les plus appropriés pour rendre le plus exactement possible l'instant, le geste, le fait, qu'on a bien fini

⁵¹ Ibid., 77.

par trouver le seul agencement de lettres et de termes, le juste rapport entre eux, la bonne distance avec le papier pour qu'ils soient garants de l'authenticité du réel...⁵²

La restitution de Luce passe par un langage imagé et très corporel également afin de donner vie à ce portrait du père qu'elle recompose, et cette vie passe par l'engagement de sa propre subjectivité, de son propre corps. Il s'agit bien de se «ronger les sangs». Dans un autre passage révélateur, Luce écrit:

[...] moi je continuais de serrer précautionneusement dans ma paume tout ce que tu venais de dire, comme un glaçon qui allait fondre dans la chaleur de mes doigts, il fallait que je me dépêche de contempler ce morceau de toi avant que tout soit... évaporé! Que je tienne très fort tes mains aux gants de laine pour que tu ne puisses pas t'échapper – bon Dieu, mon cœur se dégelait d'un coup en même temps, j'avais une telle envie de consoler ce gamin, lui dire...⁵³

La quête de la «vérité» paternelle ouvre à Luce un champ de possibles dans la relation entre elle et son père, marquée par trop d'incompréhensions, de vides et de manques. Parmi ces possibles, celui d'inverser la hiérarchie verticale entre père et fille: le père retrouve son statut d'enfant et c'est Luce qui s'imagine le consoler. L'écriture du récit de filiation offre ainsi la possibilité de recréer, après coup, ce lien avec le père que la jeune femme a toujours pressenti mais pas vécu. Comme si les enfants refaisaient, après coup, la famille qu'ils n'avaient pas eue, se jouant en quelque sorte de la verticalité des liens familiaux pour apporter le passé à la porte du présent.

Biaiser, c'est ce que tu as fait avec moi par ton cadrage verbal, à maintes reprises tandis que tu parlais de toi, de ton enfance, de ta mère, d'accord; mais peut-il en être autrement? Est-ce qu'on fait autre chose en écrivant? Car, écrire, c'est inévitablement se souvenir, et il n'y a pas de souvenir qui se tienne coi, une fois pour toutes; tout souvenir avance au fur et à mesure du temps, par recoupement, chevauchement, glissement... N'importe quelle démarche de rappel du passé est d'abord une affaire de reconstruction tributaire de notre présent.⁵⁴

A plusieurs reprises se mêlent au récit les justifications de Luce, qui donne ainsi une visibilité à sa démarche d'«enquêtrice du passé», consciente de se mettre à la place de son paternel, en plus de jouer son propre rôle de fille. Après tout, cette recomposition familiale, assumée par sa subjectivité, cherche à dépasser le singulier pour parler à une collectivité de lectrices et lecteurs, touché·e·s par cette histoire familiale qui à la fois ressemble à d'autres histoires familiales et à la fois s'en distingue. Ainsi la narratrice endosse-t-elle les deux rôles: le sien et celui de son père. En se dédoublant ainsi, elle recherche à reconstituer un «ordre» familial, une cohérence inexistante jusque-là, mais aussi à remettre en route le présent bloqué dans son avancée par ce passé devenu obsessionnel.

⁵² Ibid., 78.

⁵³ Ibid., 76f.

⁵⁴ Ibid., 310f.

Quelle place pour les femmes dans ce récit de filiation?

La narratrice évoque également le transport émotionnel provoqué par cette plongée dans un passé familial chahuté et lourd à porter. Lourd pour elle-même, pour son père aussi, dont elle comprend qu'il n'a jamais pu s'alléger de la culpabilité de n'avoir peut-être pas fait suffisamment pour ce frère handicapé et confié par la mère à une institution. Mentionnons ici que le Je restitue uniquement du discours rapporté, mais que nous n'avons jamais accès à des moments de monologue intérieur du père par exemple. Nous sommes irrémédiablement étrangers à ce qu'il pense, et ce sentiment d'étrangeté se double d'un sentiment d'éloignement que Luce tente de dissiper, en recréant certaines scènes et en leur donnant vie. Le frère «absent», éloigné de la famille par la mère, aura manqué toute sa vie à Marc: une fratrie séparée, que Luce va chercher à rassembler, en inventant des scènes pour combler les vides de cet attachement réel mais mal vécu entre les deux frères. L'attachement entre les deux frères, incapable de s'exprimer, se double de l'attachement qu'éprouve Luce envers ses parents.

Si son récit s'approprie son père pour lui laisser toute la place, il n'évoque que très rarement sa mère, figure absente, sans couleur aucune, laissée en suspens. Un choix assumé par la narratrice, justifié de la manière suivante dans ce passage de type rétrospectif:

[...] même si j'avais déjà la certitude que tu m'épiçais ton plat de souvenirs à ta manière et que j'avais toutes les raisons du monde de me méfier de ta véracité. Et ce qui me paraît le plus fou, c'est que, forte de cette conviction de demi-tromperie, je n'aie pas tenté de vérifier au moins un ou deux éléments! A part pour l'existence de ton frère, je ne l'ai pratiquement jamais interrogée [la mère de Luce]. Soit j'étais de totale mauvaise foi, soit je ne voulais pas éveiller ses soupçons sur les éventuels sujets de mes conversations avec toi. Soit, tout au fond, ne pas saler davantage ses blessures si elle apprenait que tu me colonisais par ta version de faits qui la concernaient...

Déchirement entre deux sentiments de loyauté? Je ne sais plus trop. J'ai même par moments plus du tout envie de savoir, tu vois. En rester là. Fermer la boîte! Ranger les calepins, ciao, vieux pantins!... N'empêche que c'est plus fort que moi: et re-soulève le couvercle, et remets la compresse!⁵⁵

Une affaire entre fille et père, sans doute, mais qui nous interroge sur la place accordée aux femmes dans cette reconstitution familiale.

Venons-en, pour clore ce chapitre sur «La Corde de mi», aux figures féminines que côtoie Luce (plus qu'elles ne l'entourent) et qui sont particulièrement absentes dans sa quête du passé et de sa recomposition. En effet, bien peu d'aide du côté de la communauté féminine dans cette quête d'identité: les deux figures maternelles s'avèrent instables, très peu coopératives et endossent leur rôle de victime soit du fils (mère de Marc), soit de l'épouse (mère de Luce) sans pouvoir le dépasser afin de se mettre à disposition de la narratrice.

⁵⁵ Ibid., 288f.

On se retrouve ainsi, en ce début du XXI^e siècle, dans une société d'hommes dans laquelle Luce cherche à trouver sa place. Et c'est par sa ténacité qu'elle parviendra, seule, à donner sens à son histoire familiale, accomplissant en quelque sorte sa vocation, permettant peut-être de libérer à son tour la parole des femmes de la génération précédente.

Il n'existe pas, dans cette exploration dans le passé familial et sa reconstitution par l'écriture que raconte «La Corde de mi», de figure similaire à celle de Gabrielle dans le premier livre de Grobéty, «Pour mourir en février». Il s'agirait d'un cheminement inverse: Luce n'a pas besoin d'aide pour sortir de la famille (comme c'était le cas pour Aude) mais a besoin, au contraire, d'y rentrer. C'est par son propre cheminement intérieur que Luce recrée la famille, autour de la figure mystérieuse, crainte et toujours aimée du père. Néanmoins, aussi bien Aude que Luce, jeunes femmes attirées par l'écriture comme vocation, tendent vers la lumière d'une réconciliation, promise par un passé recomposé chez Luce, par une négociation apaisée chez Aude, gages d'un futur équilibré, ouverts à une affaire de famille apaisée.

La reconstitution familiale permet au narrateur ou à la narratrice de réagir face à un désarroi existentiel et permet également d'affronter la perte d'un être cher. Le récit s'organise autour de la figure du père dans le roman de Grobéty, alors que le roman de Pagnard analysé ci-après est centré sur la figure de l'enfant, une fille, disparue trop tôt. Le projet familial vise alors à réunir les parents et leur enfant.

Reconstruction du noyau familial dans «J'aime ce qui vacille» de Rose-Marie Pagnard

Comme «La Corde de mi» de Grobéty, «J'aime ce qui vacille» de Pagnard, publié en 2014, s'ancre dans une période où la verticalité des rapports au sein des familles est moins marquée. Dans ce roman, l'auteure aborde la question du deuil d'un enfant. Le père Illmar et la mère Sigui Reich ont perdu leur fille unique, Sofia, des ravages causés par la drogue. Père et mère sont unis afin d'affronter le décès prématuré de leur fille d'une vingtaine d'années. Un décès dont ils ne font pas le deuil de la même façon. Si Sigui revisite inlassablement ses souvenirs pour comprendre le drame qu'ils ont vécu, Illmar préfère regarder vers l'avenir. Espérant inciter ainsi sa femme à renouer avec la vie extérieure, il décide d'organiser un bal pour faire la connaissance des habitant·e·s de leur nouveau lieu de résidence.

Avant tout, il est intéressant de souligner que les Reich ont élu domicile dans une tour dont ils occupent le septième et dernier étage. Au début du roman, Illmar, couturier de son état, en réalise une reproduction miniature en tissu:

La tour était dressée sur la table de l'atelier, le dernier étage ressemblait à un couvercle solidement fermé sur les autres. Pourtant il fallait s'imaginer l'ouvrir, s'imaginer regarder à l'intérieur de la tour. À l'intérieur se font et se défont les vies. À

l'intérieur Sigui serait obligée de voir toutes les chambres agitées et variées des existences humaines – du moins de quelques-unes de ces existences – [...].⁵⁶

Au regard de la verticalité du bâtiment, nous proposons d'y voir une métaphore de la société patriarcale au sein de laquelle évoluerait le microcosme décrit dans l'extrait ci-dessus.⁵⁷ Au fil du roman, nous comprenons cependant qu'il s'agit de la représentation d'un patriarcat effrité par les négociations d'égalité au sein des rapports homme-femme ainsi que par des figures masculines en perte de pouvoir.

Le couple formé par Illmar et Sigui atteste de cette amélioration des rapports homme-femme, notamment ceux entre père et mère. Bien qu'Illmar décide de prendre en main le deuil de son épouse et de la ramener du côté de la vie, il n'est pas pour autant une figure paternelle autoritaire comme celle présentée dans les romans de la première partie de cette publication. Tout d'abord, il a conscience de ce qu'il qualifie être «[ses] paternels et amoureux mensonges [qu'il avance] sur cette table, dans le cercle de [ses] collègues, dans [son] lit, [il se sert] des moyens à [sa] portée, tissus et compagnie, rêves et coups de sang»⁵⁸. Il porte donc un regard critique, sinon lucide sur lui-même et sa position dans la société. En outre, lorsqu'il fait la connaissance de l'un de ses voisins, il «est séduit par l'esprit pacifique et conciliant de son nouvel ami, il lui passe par la tête que sa fille Sofia aurait dû avoir un père tel que Monsieur Sarafloft»⁵⁹. Implicitement, Illmar remet également en question le genre de père qu'il a pu être et, par extension, le patriarcat en lui-même. Nous constatons qu'entre les romans des deux périodes la figure paternelle connaît une évolution dans sa représentation: elle devient d'avantage adjuvante et ne régit plus la «communauté familiale».

Mais c'est surtout à travers les yeux de Sigui que nous réalisons que cette figure paternelle n'est plus aussi forte que celle des générations précédentes. Dans sa quête pour comprendre le drame de leur fille, Sigui fait souvent mention du besoin de protéger son mari de ses découvertes. Lorsqu'elle est confrontée à l'hypothèse que Sofia se soit prostituée pour obtenir de la drogue, elle déclare: «Je ne pourrais le supporter, je ne pourrais, et Illmar ne le pourrait pas non plus, d'ailleurs Illmar ne saura rien: qu'un bandeau de soie lui couvre les yeux!»⁶⁰ Comme lors de la dégradation physique de Sofia à la fin de sa vie, Sigui estime que son mari est

⁵⁶ Pagnard (2014: 26).

⁵⁷ «Sigui et la tour, Suigi à l'intérieur, jetée dans, jusqu'à ce que, bien, très bien, se disait Illmar devant son œuvre. Celle-ci, toute modeste qu'elle fût, ne montrait-elle pas la voie à suivre? Il approuvait, aveuglément devait approuver s'il ne voulait pas être forcé de commettre un meurtre, par exemple la nuit quand les sanglots de sa femme l'empêchaient de se cacher dans son monde à lui et de dormir» (Pagnard 2014: 26). L'association de la verticalité de la tour au fait qu'elle montre «la voie à suivre» nous paraît renforcer la notion de patriarcat, ici incarnée par Illmar et sa certitude dans son projet.

⁵⁸ Ibid., 25.

⁵⁹ Ibid., 149.

⁶⁰ Ibid., 15.

«celui des deux parents qui doit être protégé, épargné»⁶¹. Mais la déclaration précédente de Sigui dénote également un aspect intéressant sur le rapport entre les deux parents. Une certaine égalité est instaurée entre le père et la mère face à leur enfant; ni l'un ni l'autre ne peut supporter de concevoir les actes sordides auxquelles leur fille s'est abaissée.

Il nous faut ici mentionner qu'une dissociation du rapport père-fille et mère-fille est opérée au fil des souvenirs que ressassent les deux parents. Comme nous l'avons évoqué au paragraphe précédent, Sigui choisit d'affronter seule la déchéance du corps malade de sa fille. Au premier abord, cette attitude peut paraître stéréotypée; à la mère échoit tout ce qui relève de l'intime, du féminin, et le père ne doit conserver qu'une image pure de sa fille. Toutefois, il est aussi possible de déceler dans la décision de Sigui une volonté d'affermir un lien de solidarité féminine avec sa fille. Lorsqu'elle décide de garder pour elle la détérioration physique de Sofia, elle sent «comme si une voix féminine et prudente à l'extrême avait conseillé: que le père ici et là ferme les yeux! qu'il n'éprouve ni dégoût ni envie de fuir! Les choses, ces choses précises dans ce domaine précis, s'étaient donc vécues à deux, *mère et fille*»⁶². Le père n'est donc plus la figure dominante qui régit les rapports au sein de la famille, la mère prend ses propres décisions vis-à-vis de sa fille. En outre, le choix de garder intacte la vision que le père a de sa fille permet aussi de préserver la dignité de Sofia aux yeux de l'un de ses parents.⁶³ Par ailleurs, dans son rapport à son père, la jeune fille semble avoir toujours cherché à maintenir une certaine représentation d'elle-même. À l'image de ce passage où Illmar «se remémore une séance de cinéma avec Sofia âgée de dix ans: 'Tu pleures, Sofia?' – Pas du tout, non. – Oh, si! – Prête-moi ton mouchoir, papa, ne me regarde pas, j'ai le rhume'»⁶⁴. Le père n'est pas invité au spectacle des larmes de sa fille, de même qu'elle ne lui demande pas de la consoler. Nous avançons donc que Sofia choisit également quel type de rapport elle souhaite avoir avec chacun de ses parents.⁶⁵

La sororité, un nouveau socle pour les rapports homme-femme?

Comme dans «La Leçon de Judith» en 1993, Pagnard aborde le thème de la sororité. L'entente entre les femmes de la tour est largement mise à l'honneur et œuvre

⁶¹ Ibid., 113.

⁶² Ibid.; italiques: Pagnard.

⁶³ Sigui souhaite effectivement qu'Illmar soit «dans la position d'un observateur encore frais et capable d'offrir en temps voulu ses belles mains blanches à sa fille Sofia afin de la hisser pure et transparente dans l'azur des rêves» (ibid.).

⁶⁴ Ibid., 19.

⁶⁵ Suite à ce souvenir d'Illmar, la voix narrative déclare «*Père et fille*, s'ajoutant à *mère et fille*» (Pagnard 2014: 19; italiques: S.J., C.B.). En effet, dans ce passage, chacun des parents rêvent côte à côte d'un souvenir qui leur est propre avec Sofia.

activement dans le processus de réparation au sein de la famille Reich. Avant d'explorer plus en détails la notion de sororité dans «J'aime ce qui vacille», il est intéressant d'observer une évolution du regard masculin sur l'amitié entre femmes. Contrairement aux fortes réactions évoquées dans les romans de la période de 1970–1990, les hommes semblent avoir évolué favorablement envers la notion de sororité. Alors que plus de la moitié des locataires sont des femmes, c'est Illmar lui-même qui invite Sigui à se lier avec les habitant·e·s de la tour.⁶⁶ Il lui conseille de s'intéresser à leurs voisin·e·s car «l'attention qu'on porte aux autres nous empêche de sombrer dans les eaux noires»⁶⁷. Le subterfuge qu'il trouve pour inciter sa femme à reporter son attention sur les autres est l'organisation d'une fête à laquelle il convie tout l'immeuble. Lui-même s'intéresse tout particulièrement à cette soirée car elle est l'occasion pour lui de faire œuvre de son talent de couturier. En effet, tou·te·s les invité·e·s seront habillé·e·s par ses créations. «L'art devient en quelque sorte une affaire de famille: mettre à l'épreuve mais surtout consolider, voire recomposer le noyau familial s'avère un enjeu constant dans les textes de Rose-Marie Pagnard».⁶⁸ Grâce à son art, Illmar essaie de «recomposer le noyau familial» amaigri qu'il forme avec Sigui.

Si dans les romans de la période de 1970–1990, la création est l'apanage des femmes, les compétences artistiques sont essentiellement de l'ordre du masculin dans «J'aime ce qui vacille».⁶⁹ Cependant, bien que l'art (des hommes) soit à l'origine de la rencontre entre les femmes, les véritables liens qui s'établissent entre les habitant·e·s de l'immeuble sont précisément l'œuvre des femmes.

Plus encore que de prêter simplement «attention aux autres», Sigui finit par aborder avec trois de ses voisines un aspect différent de la vie de Sofia, et ce, malgré son envie première de rester muette à ce sujet.⁷⁰ Les liens entre les femmes de la tour et elle se nouent donc graduellement pour aboutir à une sororité qui, à la différence des romans de la période de 1970–1990, ne compte plus seulement deux personnes mais

⁶⁶ Hormis les Reich, nous ne recensons que trois hommes (M. Saraflott, Julius Pitt et Robert Sandemann) pour six femmes (Mme Sandemann, Gloria Vynil, la mère et la fille Bloed, Mme Zheng et la compagne de Julius Pitt). Comme elles ne jouent pas un rôle particulièrement prépondérant nous ne jugeons pas nécessaire de comptabiliser les jumelles Saraflott.

⁶⁷ Pagnard (2014: 26).

⁶⁸ Jeanneret (2015: 1429).

⁶⁹ En effet, le talent artistique d'Illmar et de son assistant Paulet sont mis en avant à maintes reprises tandis que les femmes créatives sont reléguées, par les aléas de la vie, au second plan (cf. Pagnard 2014: 17f. et 215). La mère de Paulet, une grande cheffe d'orchestre a dû prendre sa retraite car elle est devenue aveugle (cf. *ibid.*, 78f.). De son côté, Gloria Vynil, réalisatrice de documentaire et photographe, ne semble pas être dans une période particulièrement créative. Mais nous reviendrons sur son cas.

⁷⁰ «[...] Sigui n'avait jamais été aussi calme, une vraie tombe, silence, personne n'a envie d'entendre la triste histoire de Sofia, la fille ensorcelée par la drogue puis tuée par une maladie très en vogue, nouvelle, radicale, avouable et souvent inavouable [...]» (*Ibid.*, 16)

englobe bien tout un groupe. La sororité tend même vers le communautaire, avec une notion de solidarité qui implique de réels rapports d'horizontalité.

Sigui se lie tout d'abord avec Mme Sandemann dont le fils fait des séjours récurrents en institut psychiatrique. Lors d'une conversation téléphonique avec elle, Sigui songe: «Après tout, cette femme et elle, Sigui, possédaient en commun une culpabilité éternelle: n'avaient-elles pas livré leur propre enfant à l'asile? [...] Malgré tout, le premier et le septième étage n'étaient-ils pas liés par ces actes répugnants, prétendument nécessaires et profondément contre nature?»⁷¹ L'entente entre les deux femmes est placée sous le signe d'une solidarité entre mères qui ont toutes deux dû faire des choix difficiles pour le bien-être de leurs enfants. Sans que le terme soit explicitement mentionné, cette solidarité nous paraît tendre également vers le qualificatif de sororité. Dans son essai précité, Chloé Delaume explique que «la sororité permet de créer un *nous* hors de toute hiérarchisation individuelle des urgences personnelles et combats collectifs, en constance: état de sœur.»⁷² Cette abstraction de «toute hiérarchisation individuelle» se produit lors de l'un des entretiens entre les deux femmes. Suite à une remarque de Sigui minimisant les difficultés rencontrées par Mme Sandemann avec son fils, cette dernière lui fait remarquer: «Mon fils est vivant, votre fille est morte, paraît-il. Mais la situation chez nous est quand même désespérée, oui, quand même, différente et désespérée.»⁷³ Un rapport d'égalité entre les deux femmes est souligné par Mme Sandemann. Suite à cette sortie, Sigui ressent d'ailleurs «l'envie, [...] de s'écrouler en pleurs aux pieds de l'héroïque Madame Sandemann»⁷⁴.

En ce qui concerne Mme Zheng, la voisine du cinquième, la notion de sororité est plus marquée, et ce, dans le lexique même que ce personnage emploie à l'attention de Sigui. D'emblée, Mme Zheng manifeste l'envie de devenir l'amie de sa nouvelle voisine. Lorsqu'elle découvre Sigui à sa porte, elle lui apprend «[manquer] cruellement d'amitié féminine»⁷⁵. Par la suite, quand Sigui lui révèle avoir une fille mais que celle-ci est décédée, elle déclare: «*La femme que je suis* envoie à votre fille ses pensées de *grande sœur...*»⁷⁶ Sans l'avoir connue, elle intègre Sofia à un rapport de solidarité féminine, voire même de sororité. Mais c'est surtout quand Sigui évoque son sentiment de culpabilité vis-à-vis du soir de la mort de sa fille que l'ébauche d'un lien de sororité entre les deux femmes se confirme. Pour l'inciter à se confier, Mme Zheng lui propose: «Voyons, Madame Reich, vendez-moi ce souvenir... [...] En échange je vous offrirai

⁷¹ Ibid., 106.

⁷² Delaume (2019: 97; italiques: Delaume).

⁷³ Pagnard (2014: 38).

⁷⁴ Ibid., 39.

⁷⁵ Ibid., 118.

⁷⁶ Ibid., 124; italiques: S.J., C.B.

quelques raisons de ne plus être coupable. [...] Appuyez-vous sur moi, j'ai l'impression que vous revivez ce sommeil prétendument coupable». ⁷⁷ Elle lui offre ainsi la possibilité de se libérer par la parole et, plus encore, de prendre sur elle le poids de la culpabilité de Sigui. Même si, contrairement à Mme Sandemann, elle ne peut entièrement comprendre ce qu'est d'avoir un enfant dont l'avenir vacille, elle l'invite à prendre appui sur elle.

Les discussions que Sigui a avec ses deux voisines se révèlent bénéfiques dans son processus de deuil. Suite à certaines paroles de Mme Zheng, il est dit que «Sigui approuva dans un soupir de gratitude; personne ici ne méprisait Sofia» ⁷⁸. Parler de Sofia et de sa toxicomanie lui permet de faire accepter sa fille telle qu'elle a été, sans jugement, et ce, par la société, incarnée ici par les habitant·e·s de la tour. Mais l'apport le plus considérable lui vient des révélations que lui fait Gloria Vynil, la voisine du deuxième. Cette dernière lui apprend avoir «rencontré Sofia dans la maison de soins où [elle était chargée] de réaliser une vidéo d'information pour la recherche médicale» ⁷⁹. Mais elle lui révèle surtout: «J'aime Sofia, c'est une amie, on est presque du même âge...» ⁸⁰. Le fait de savoir que sa fille a eu une amie, le souhait le plus cher de cette dernière, lui permet de connaître un moment d'apaisement vis-à-vis du drame qu'a été la majorité de l'existence de Sofia. ⁸¹ Les informations que Gloria est en mesure de lui transmettre, suite aux confidences de Sofia sur les raisons de son basculement dans les drogues, aident également Sigui à trouver un moyen de terminer son enquête et de dire au-revoir à sa fille. ⁸²

Il est intéressant de relever que la «vidéo d'information» dont fait mention Gloria n'existe plus. ⁸³ Pourtant, même dans son inaboutissement, son art contribue indirectement à l'apaisement de Sigui. Le talent artistique d'Illmar n'est donc pas

⁷⁷ Ibid., 133.

⁷⁸ Ibid., 123.

⁷⁹ Ibid., 184.

⁸⁰ Ibid., 185.

⁸¹ Quand Gloria lui parle de son amitié pour Sofia, Sigui se remémore le moment où cette dernière lui demande: «[...] est-ce que ma vie a la moindre importance, est-ce qu'une personne normale peut devenir mon amie? J'ai une nouvelle amie... Je fais plutôt pitié, non? ou rire?» Les confidences de Gloria lui confirment que, contrairement à ses doutes, Sofia avait réellement suscité l'amitié d'une «personne normale». Suite à cette révélation, il est indiqué dans le texte que «ce souvenir bascula dans le vide [...]» (ibid., 186). Nous comprenons donc que Sigui progresse dans son deuil, se retrouvant affranchie d'un pan de la mémoire douloureuse qu'a été la vie de sa fille.

⁸² Gloria évoque un épisode où, au sortir de l'enfance, Sofia expérimente un danger dans une forêt et est sauvée par quelqu'un d'extérieur à ses parents. Suite à cette expérience, elle avait réalisé que, pour reprendre ses mots: «je n'avais pas besoin d'eux, puisque quelque chose, peut-être une bête, peut-être un homme m'avait sauvée». (Pagnard 2014: 198) Forte de cette révélation qu'elle ne comprend pourtant pas entièrement, Sigui se rend elle-même dans ladite forêt pour accepter de laisser sa fille partir.

⁸³ À plusieurs reprises, Gloria rassure Sigui en lui précisant que «les images de Sofia très très malades sont détruites» (ibid., 187).

le seul qui œuvre à «recomposer le noyau familial». Ceci démontre que, comprise dans son ensemble, la nouvelle harmonie qui règne entre les habitant·e·s de la tour est un travail de négociation réalisé par les femmes conjointement aux hommes. D'ailleurs, alors que Gloria s'apprête à parler de Sofia à Sigui, les deux femmes sont réunies dans l'appartement de la première avec Mme Zheng, Mme Sandemann et Robert Sandemann, pour seule compagnie masculine. Mais Gloria propose subitement d'inviter Illmar à les rejoindre.⁸⁴ Ce geste atteste de ce que la sororité n'agit pas en vase clos mais entretient le dialogue avec les hommes. À ce propos, Chloé Delaume rapporte justement que «les liens se forment en cercle et les femmes s'organisent. Elles ont beaucoup d'alliés, les enfants de papatron n'ayant pas très envie de reproduire le modèle.»⁸⁵ Le cercle de la sororité accueille la présence d'Illmar mais aussi celle des habitant·e·s de la tour au complet, hommes et femmes confondu·e·s.⁸⁶ Et un rapport d'égalité paraît bel et bien instauré entre les locataires puisque, comme le constate Robert, «tout le monde se tutoyait»⁸⁷.

Dans «J'aime ce qui vacille», la famille semble parvenir à surmonter son deuil en partie grâce à l'art et surtout grâce aux liens interpersonnels qui se créent sur la base de la sororité ainsi que l'affaïssement de la toute-puissance paternelle. Illmar, qui ne pensait pas que se tourner vers les autres pouvait lui être d'une aide quelconque, reconnaît lui-même les bénéfiques de cet apport.⁸⁸ À Sigui qui était subitement tombée malade, il déclare: «Jamais je n'aurais pu supporter ces ombres sans l'aide de nos voisins d'immeuble».⁸⁹ S'étant retrouvé résolument seul face à un nouveau drame, soit l'éventualité de perdre sa femme, il réalise sa propre impuissance et son besoin de soutien.

Propos conclusif

A partir de la comparaison entre ces quatre ouvrages, datés d'époques d'avant et après les années 2000, nous constatons une évolution similaire dans le passage entre des représentations de la famille et son rôle dans la quête identitaire des personnages féminins: les romans retenus des années 1980–90 représentent la famille avec des liens de type vertical forts (entre père et fille) et une volonté de la protagoniste féminine de sortir de la famille afin de devenir adulte et se

⁸⁴ Alors qu'elle explique à Sigui que son échange avec Sofia «était vraiment très beau, dites-le à votre mari», Gloria se reprend et demande à Robert d'aller «chercher Monsieur Reich, il devrait être ici, je l'ai invité» (Pagnard 2014: 187).

⁸⁵ Delaume (2019: 98).

⁸⁶ Cf. Pagnard (2014: 187).

⁸⁷ Cf. *ibid.*, 187.

⁸⁸ Quand il conseille à Sigui de prêter attention aux autres pour échapper à ses souffrances intérieures, Illmar avoue en son for intérieur que «pour sa part il n'y croyait pas, mais lui, mais lui le père de Sofia, nageait un peu mieux que Sigui dans les eaux sombres» (*ibid.*, 26).

⁸⁹ *Ibid.*, 145.

construire: la sororité se distingue alors comme une ouverture salvatrice sur un espace permettant une rencontre avec soi-même; sortir de la famille s'avère nécessaire à la construction identitaire de la jeune femme. Dans les deux romans publiés dans les années 2010–20, les relations familiales s'avèrent plus apaisées, les relations de sororité se sont affirmées et n'apparaissent plus comme une déviance car le modèle familial l'a intégré et le statut de la femme s'est libéré d'un modèle plus patriarcal.

L'insistance des deux romancières à façonner des familles, à en décrire essentiellement les rapports entre parents et enfants, reflète l'intérêt que représente justement le projet familial dans la société: en effet, la famille peut être lue comme une micro-société qui reflète le climat contextuel dans ses revendications de liberté et d'affirmation de soi pour la jeunesse, mais aussi un certain fantasme littéraire. Nous constatons que la famille serait perçue comme une harmonie nécessaire qui pourrait permettre la survie de ses membres dans la société élargie. Seulement les récits le racontent de manière différente: aux revendications plus appuyées de liberté et d'affirmation de soi que nous pouvons lire dans «Pour mourir en février» et dans «La Leçon de Judith» et à la résistance présentée par les parents, nous passons à une négociation des liens familiaux plus apaisée et nuancée dans «La Corde de mi» ou dans «J'aime ce qui vacille». Dans ces deux romans, nous assistons à une reconstruction du récit de filiation: la fille va à la rencontre du père chez Grobéty, et la mère cherche à renouer avec sa fille décédée à travers une enquête sur son passé et ses souvenirs. De par cette reconstruction, un dialogue s'instaure entre parents et enfants, dès le début du récit, alors que le dialogue entre générations s'avère impossible dans les romans de la période précédente. Un mélange intergénérationnel se met ainsi en place, bénéficiant également des liens créés par la sororité.

Signalons la place importante que joue la création dans les récits que nous avons pu mettre en évidence comme adjuvant. Dans les romans de la première période, l'écriture est essentiellement autocentrée; la page blanche est l'espace nécessaire aux narratrices pour se construire en dehors du carcan familial. Les récits de la deuxième période témoignent, eux, d'un apaisement des rapports. L'écriture est devenue un vecteur de dialogue entre les figures féminines et leur entourage. Cependant, la famille «recomposée», voire harmonisée, à travers l'écriture et le récit de filiation demeure un projet littéraire porté par les figures féminines, filles de, soucieuses de se construire à leur manière et de raconter un récit familial qui les entraîne vers un avenir et ne les prive pas de leur liberté. Le récit de filiation nous paraît ainsi emblématique de la volonté d'apaiser les conflits intergénérationnels et d'affirmer le projet familial comme l'une des valeurs affectives fortes au sein de la société.

Bibliographie

- Chelebourg, C. / Martens, D. / Watthee-Delmotte, M. (dirs.) (2012): *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e–XXI^e siècle)*. Louvain.
- Chollet, M. (2018): *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*. Paris.
- Clément, M. L. / van Wesemael, S. (dirs.) (2008a): *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure de la mère*. Paris.
- Clément, M. L. / van Wesemael, S. (dirs.) (2008b): *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*. Paris.
- Cossy, V. (2015): «Écoutez, je ne suis pas ce que vous croyez!» Questions féministes et questions de genre dans la littérature de Suisse romande. In: Francillon, R. (dir.): *Histoire de la littérature en Suisse romande*. Genève. 1560-1576.
- Delaume, C. (2019): *Mes bien chères sœurs*. Paris.
- Demanze, L. (2008): *Encres orphelines – Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris.
- Demanze, L. / Lapointe, E. (2009): *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*. Montréal.
- Grobéty, A.-L. (2006 [1989]): *Infiniment plus*. Orbe.
- Grobéty, A.-L. (2008 (2006)): *La Corde de mi*. Orbe.
- Grobéty, A.-L. (2018 [1970]): *Pour mourir en février*. Orbe.
- Jeanneret, S. (2005 [1993]): Préface. In: Pagnard, R.-M.: *La Leçon de Judith*. Vevey. I-VIII.
- Jeanneret, S. (2015): *Écrire la création artistique*. In: Francillon, R. (dir.): *Histoire de la littérature en Suisse romande*. Genève. 1420-1429.
- Jeanneret, S. (2017a): *Apprentissage au féminin dans la littérature de Suisse romande des années 1950 à nos jours: Anne-Lise Grobéty, Alice Rivaz, Yvette Z'Graggen*. In: Toudoire-Surlapierre, F. et al. (dir.): *Apprenties sages: apprentissages au féminin*. Reims. 167-182.
- Jeanneret, S. (2017b): *Familles dans la littérature contemporaine de Suisse romande: rassembler, resserrer, réparer*. In: Viegnes, M. / Jeanneret, S. (dirs.): *Relations de pouvoir dans la famille d'aujourd'hui*. Fribourg. 199-225.
- Müller, R. (2017): *Pouvoir et hégémonie d'interprétation dans le récit des générations: un regard histori(ographi)que sur la littérature germanophone*. In: Viegnes, M. / Jeanneret, S. (dirs.): *Relations de pouvoir dans la famille d'aujourd'hui*. Fribourg. 227-253.
- Müller, R. / Jeanneret, S. / Lambrecht, T. / Beaud, M. (2017): *Neue Familienromane. Ein Bericht zu Familien- und Generationenerzählungen in der Deutschschweiz und in der Romandie der Gegenwart*. In: CH-Studien. Zeitschrift zur Literatur und Kultur aus der Schweiz. 1. <https://ch-studien.uni.wroc.pl/1-neue-familienromane-einbericht-zu-familien-und-generationenerzählungen-in-der-deutschschweiz-und-in-der-romandie-der-gegenwart/> [6.9.2022].
- Pagnard, R.-M. (1998): *Dans la forêt la mort s'amuse*. Arles.
- Pagnard, R.-M. (2005 [1993]): *La Leçon de Judith*. Vevey.
- Pagnard, R.-M. (2014): *J'aime ce qui vacille*. Genève.
- Pellegrino, B. (2007): *Anne-Lise Grobéty, violoniste des mots*. In: *Le Passe-Muraille*. 71. 505-507. [Repris dans le dossier de presse ajouté à l'édition CamPoche du livre].
- Singly (de), F. (2005): *Le soi, le couple et la famille*. Paris.
- Traverso, E. (2020): *Passés singuliers – Le «je» dans l'écriture de l'histoire*. Québec.
- Viart, D. (2008): *Récits de filiation*. In: Viart, D. / Vercier, B. (dirs.): *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris. 79-101.