

MARIE CARDINAL : *LE PASSE EMPIETE*, AUTOBIOGRAPHIE AU FEMININ

MONTSERRAT SERRANO MAÑES
Universidad de Granada (España)

RESUMEN

Marie Cardinal realiza en sus novelas una larga y penosa búsqueda interior. A lo largo de ese viaje interior, hay algunos títulos que son como piedras de toque, como hitos de los que no se puede prescindir para comprender su obra. Su novela *Les mots pour le dire* puede ser considerada, por ello, como una obra clave. Pero Cardinal no cesa de retomar y repetir los temas que la atormentan: soledad, maternidad, paisajes de la infancia, amor, desamor. Y así, en *Le passé empiété*, novela con una lengua brillante, en la que despliega sus temas recurrentes, nos conduce, en una loca galopada, hacia otros tiempos, otros cielos, otros países: la infancia, la mitología, y también la madre castradora, el mundo de la pareja, la experiencia de la maternidad. Temática femenina, sin duda, para muchos. En todo caso, valiéndose de un “yo” autobiográfico/novelesco, Cardinal desvela, a través de una escritura marcada por su ser-mujer, aquello que la obsesiona, y que obsesiona al ser humano en general.

PALABRAS CLAVE

Búsqueda interior, intertextualidad, mitología, feminidad.

RESUME

Marie Cardinal accomplit, au fil de ses romans, une longue et pénible recherche intérieure. Au long de ce voyage intérieur, quelques titres sont comme des pierres de touche, des bornes incontournables: son roman *Les mots pour le dire* peut être considéré dans ce sens comme une oeuvre charnière. Cependant, Cardinal n'a cessé de ressasser les thèmes qui la hantent: solitude, maternité, paysages d'enfance, amour, désamour. Ainsi, *Le passé empiété*, roman au langage coloré et aux thèmes récurrents, nous mène, dans une cavalcade affolée, vers d'autres temps, d'autres ciels, d'autres pays: l'enfance, la mythologie, mais aussi la mère castratrice, le monde du couple, l'expérience de la maternité. Thématique féminine, dira-t-on. Cela se peut. En tout cas, se

servant d'un "je" autobiographique/romanesque, elle dévoile, à travers une écriture assez "marquée" pour être reconnue comme femme, ce qui la hante, ce qui hante l'être humain.

MOTS-CLES

Recherche intérieure, intertextualité, mythes, féminité.

ABSTRACT

Marie Cardinal undertakes a long and painful search for herself in her novels. Along this inner journey, there are some books which are landmarks that you cannot ignore in order to understand her work. Her novel *Les mots pour le dire* can, for this reason, be considered a key piece of work. But Cardinal does not stop revisiting the topics that torment her: loneliness, motherhood, childhood landscapes, love, lack of affection. And so, in *Le passé impiété*, a novel with a brilliant language, in which she unfolds her recurrent topics, she leads us, in a frenzied gallop, towards different times, different skies and different countries: childhood, myths, as well as the castrating mother, the world of partnership, the experience of motherhood. Doubtless feminine topics for most people. Anyway, through an autobiographic / fictional "I" Cardinal reveals, by means of her writing marked by her being-woman, everything which obsesses her, and which also obsesses any human being.

KEY WORDS

Inner search, intertextuality, mythology, femininity.

Quand on parle de Marie Cardinal, on attend toujours un discours sur la féministe engagée, vu qu'on l'a toujours mise à la tête du féminisme des années 70. Et ceci malgré son refus à être considérée comme la nouvelle papesse du féminisme¹. Cependant, ce refus n'a rien à voir avec son sentiment profond d'une nécessité : celle de trouver une parole romanesque inscrite dans l'univers du féminin².

¹ Vid. à ce propos notre article "Marie Cardinal: le silence des mots", in *La littérature au féminin*, pp. 589-600.

² Elle se range sur ce point sous la bannière de Béatrice Didier, pour laquelle « Les écrits de femmes ont une parenté qu'on ne trouverait pas dans les écrits d'hommes, [...] un certain accent, la marque d'une différence qui rend habituellement reconnaissable un texte écrit par une femme. » (B. Didier, 1981: p. 10-17).

L'œuvre romanesque de Marie Cardinal est abondante et variée. De *Écoutez la mer* en 1962 jusqu'à *Amour...amours*, en 1998, elle a tissé une œuvre où la fiction et l'autobiographie sont profondément imbriquées. Tous ses romans baignent dans une atmosphère que nous pouvons qualifier de féminine. Au fil de son écriture, elle accomplit une longue et pénible recherche personnelle, un voyage intérieur au long duquel elle ressasse les thèmes qui la hantent : solitude, maternité, paysages d'enfance, amour, désamour.

Le passé impiété est, il me semble, un excellent exemple de ce cheminement intérieur. La protagoniste, une femme de 50 ans, célèbre pour ses magnifiques broderies, cherche dans l'isolement à se décharger de son sentiment de culpabilité. Encore lui faut-il trouver les causes de ce sentiment : l'accident de ses enfants avec la moto qu'elle leur avait offerte, ce qui se dessine comme la première raison –et fondamentale– de son profond malaise, ou l'échec de son couple, ou peut-être son succès d'artiste. Toujours est-il que ce remords la fait partir à la rencontre de la femme qu'elle est devenue, dans un essai de le surmonter, de se surmonter.

Ce difficile acheminement vers soi se poursuit sur trois voies et trois espaces différents. La première, voie de l'exil, est la fuite matérielle vers d'autres cieux : une maison isolée au bord de la mer du nord. La deuxième, interne, débouche sur l'espace du passé : recherche identitaire à travers la reconstruction de l'image du père, depuis toujours absente et refoulée, et essai d'appropriation et de compréhension de la masculinité. La troisième, elle aussi interne, représente un espace appartenant à l'imaginaire et au rêve : un dialogue familial avec Clytemnestre, celle de la mythologie grecque qui tua son mari Agamemnon et fut à son tour assassinée par ses enfants ; ce dialogue lui permet de revisiter et de réviser le mythe grec, et ce faisant, de se reconnaître en tant que femme, dans l'intemporel féminin : l'épouse, la mère, la femme tout court, et finalement de s'accepter.

Le roman est ainsi divisé en trois parties bien distinctes. Dans toutes les trois nous retrouvons les thèmes et les motifs qui lui sont propres. La première partie est une mise au point biographique et sentimentale. Le narrateur –dans ce cas la narratrice– nous place devant son présent historique :

Larmes douces, larmes berceaux, larmes berceuses, larmes nourrices, larmes compagnes. Troupe complice, protectrice... “Je vais me reposer, je vais me reposer, je vais enfin me reposer.” Je me chantonne ça à moi-même et ce rabâchage, comme une sorte de comptine, m’apaise. Il y a tant de temps que je veux me terrer, disparaître, foutre le camp. (Cardinal, 1981 : p. 10)³

Cette femme qui dit ‘je’ et qui assiste volontairement à une deuxième naissance –“Je me souviens de la journée d’hier et de la décision que j’ai prise de me mettre au monde, de rencontrer l’autre, cette femme que je suis devenue vers la cinquantaine.”(Cardinal, 1981 : p. 18)–, est assaillie par des sentiments envahissants : le premier d’entre eux, la solitude, sera le fil conducteur qui lui permettra de s’expliquer, car elle devient consciente du fait que cette solitude a été voulue :

Ma solitude, je l’ai inconsciemment fabriquée, voulue. Elle est ancienne déjà, elle a commencé à se former bien avant l’accident. Si je veux ne pas faire l’autruche, je dois convenir qu’elle s’est installée dès le départ de mon mari. Il y a combien de temps de ça?... Je ne sais plus. (Cardinal, 1981 : p. 19)

De la solitude aux rapports de couple, le pas est franchi. Et il s’avère que, au fait, elle ne sait pas exactement pourquoi cet éloignement s’est produit (Cardinal, 1981 : p. 19), bien qu’elle découvre petit à petit le malaise du mari, gêné par son succès –“Mon succès l’agaçait” (Cardinal, 1981 : p. 40)–. Mais de fil en aiguille, avec l’écho constant de l’accident de ses enfants, elle passe une fois de plus à sa maternité, et tout naturellement à “l’être-femme”. Sa deuxième naissance la rapproche de la lointaine naissance de sa propre fille, et par ce souvenir elle s’explique intellectuellement la nature féminine :

Peut-être qu’une tardive naissance est propre aux femmes. Leur jeunesse est trop occupée à résoudre les problèmes fondamentaux qui consistent à perpétuer et préserver l’espèce pour s’intéresser à autre chose : à leur identité. Peut-être faut-il attendre que l’âge de la maternité et du maternage se termine pour découvrir ce que je découvre: que je viens au monde, moi qui suis née en 1929! [...]

³ Les références au texte sont extraites de l’édition Grasset et Flasquelle, 1983.

Femme, avec mon pubis comme une mangue frisée et mes seins comme des figues mûres. Femme je suis. Femme sortie d'une femme, comme toutes les autres femmes. La tête la première, la chevelure tirée en arrière par l'eau que nous fendons depuis des millénaires. Nageuses. Brasseuses. (Cardinal, 1981 : p. 26)

Cette liaison perpétuelle entre les femmes, qui se perd dans la nuit des temps –“La mangue. La fille pareille à la mère et à la grand-mère et l'arrière grand-mère, nous donnant naissance les unes aux autres. Pareilles. Nous nous transmettons les secrets des sources sans même parler, à seulement nous regarder” (Cardinal, 1981 : p. 27)–, la situe devant ce qu'elle nomme “son affaire” : ses broderies. Elle affronte enfin le noyau de sa réflexion, car “c'est par elles que tout a commencé, que tout est arrivé.” (Cardinal, 1981 : p. 28)

Dans ce roman du ‘je’, aux possibilités offertes par l'emploi d'un narrateur autodiégétique vient s'ajouter le jeu scriptural de la temporalité verbale multiple. Car en effet, les temps verbaux changent suivant le pan spatio-temporel choisi. Pour rendre visible à quel point son passé empiète sur son présent, les temps verbaux employés sont le présent et le passé composé, temps qui exprime un passé récent⁴, même pour rapporter le récit d'événements vieux de deux ans :

Depuis deux ans, ma belle vie s'est transformée en enfer ! Mes deux enfants morts, estropiés ! Mes deux enfants, qui ne sont plus des enfants, qui ont vingt-quatre et vingt-deux ans, qui sont une femme et un homme. Écrabouillés sous un dix tonnes dans les chromes de leur moto neuve ! La moto que je leur ai offerte ! (Cardinal, 1981 : p. 10).

Mais elle mélange les temporalités quand il s'agit de se référer à son passé lointain –en l'occurrence son enfance–, ou emploie des temps passés quand

⁴ Le passé composé étant considéré comme un passé récent, et se trouvant à cheval entre le passé et le présent, établissant un pont entre l'actuel et le révolu. D'après J. Milly (1992 : p. 126), “Le passé composé, équivalent du passé simple dans la langue parlée, situe, à l'écrit, les faits dans un passé récent, ou dans un passé ancien ressenti comme lié à l'actualité du locuteur”. Cf. aussi à ce propos la définition de passé indéfini donnée par Wagner et Pinchon (1962 : p. 348-349).

elle veut rapporter les sentiments de personnages éloignés depuis longtemps de son espace vital. Ainsi, des réactions de son ex-mari :

Il désapprouvait mon agitation, [...] Il ne comprenait pas que je m'enfoncerais dans cette morbidité. Mille fois il m'a expliqué qu'il fallait être responsable de ses "conneries"; ça revenait à quoi de s'en rendre compte après? (Cardinal, 1981 : p. 20)

Utilisant, comme dans ses propres broderies, le point au passé empiété, elle recule jusqu'à son enfance pour s'expliquer, et pour cela elle a recours aussi bien au présent qu'à l'imparfait (Cardinal, pp. 28-29; 30). Ceci rend les frontières temporelles floues et incertaines, et en même temps favorise la liaison avec son passé proche : son succès et sa satisfaction personnelle : "Mes ouvrages m'apportaient le succès, la célébrité, le confort matériel, mais surtout ils me donnaient l'équilibre, le goût d'être moi-même car j'aimais faire ça." (Cardinal, 1981 : p. 32). La voilà enfin face à son "péché". Mais quel est exactement ce péché? Celui d'être femme, ou celui d'avoir occupé une parcelle du monde qui, en tant que telle, ne lui appartenait pas?

Le mot "femme" survient, comme tout à l'heure le mot "broderie", et s'accouple naturellement avec lui. Généralement, les hommes ne brodent pas... Le mot "femme" persiste entretenu par l'onctuosité à la fois épaisse et vaporeuse de la brume.[...] un univers de lait et d'œufs battus. (Cardinal, 1981 : p. 33)

Le travail de recherche intérieure, à la base de cette première partie du roman, trouve une assise symbolique claire dès le début, avec son arrivée à la maison, jusqu'à l'entrée sur scène du père, dont l'assomption spirituelle lui permet de broder à nouveau. Car en saisissant sa masculinité, elle pourra peut-être s'assumer :

Toi, cet être unique qui es à la fois un homme et mon père. Je me méfie des autres. Quand, forte de toi, je ne craindrai plus d'être qui je suis, les autres reviendront vers moi...et s'ils ne reviennent pas, ma solitude n'aura pas ce goût de pourri qui me remplit la bouche. (Cardinal, 1981 : p. 50).

C'est sur cet appel au père dont son âme crie le besoin —« J'ai cinquante ans et j'ai besoin de mon père comme une enfant ! Besoin de sa partialité, de sa

préférence, de sa sévérité, de son aveuglement, de sa jalousie, de son amour. Besoin de cet homme, du premier homme. » (Cardinal, 1981 : 45)—, et c'est sur le rappel physique de la faim, écho d'une faim inassouvie d'amour paternel, que se clôt la première partie de *Le passé impiété*. Entretemps, dans ce paysage articulé autour de la maison, nous avons vu rôder des images puissantes, chargées de symbolisme. La maison, le feu, la mer, la figure mystérieuse du cavalier.

Étrangère à la maison comme elle l'est à elle-même, cette maison-refuge temporaire lui permettra, pendant une courte période, de tendre un pont fragile entre elle-même et elle-même⁵. Le cordon ombilical d'un sentier nocturne⁶ et inconnu, relie ce premier refuge à une mer elle aussi étrangère —la mer du nord— face à une familière Méditerranée, mais dans laquelle elle découvre le lieu d'une nouvelle naissance : le creux dans le sable dans lequel elle se blottit la nuit⁷, lui donne accès à une nouvelle perception : celle de « s'enfanter » à elle-même. Nous sommes face à un univers de l'imaginaire dans lequel les éléments liés à la féminité tiennent le haut du pavé :

Ce soir, contrainte par mon isolement, par ce village déserté, par le feu, par l'eau, par l'humidité, par la nuit, je me sens dans une caverne où le seul être humain à rencontrer est moi-même dont je suis grosse. Je me mentais lorsque je prétendais que je devais venir ici pour me reposer, je n'ai pas besoin de repos. Je suis venue me cacher pour accoucher. C'est clair : je suis enceinte de moi-même. (Cardinal, 1981 : p. 15)

C'est dans cet espace étranger et familier en même temps, puisque féminin, qu'elle crée l'image onirique du cavalier à cheval (Cardinal, 1981 : pp. 33, 36), fortement imprégnée de sexualité⁸. À partir de celle-ci, elle part à la recherche

⁵ La chambre et la maison étant, d'après G. Bachelard (1981: p. 51), “des diagrammes de psychologie qui guident les écrivains et les poètes dans l'analyse de l'intimité”.

⁶ Un sentier nocturne qui “dégringole”, et qui évoque tout naturellement l'idée durandienne de la descente: “Si l'ascension est appel à l'extériorité, à un au-delà du charnel, l'axe de la descente est un axe intime, fragile et douillet (G. Durand, 1969 : p. 227)

⁷ Creux nocturne et maternel, qui se rapproche de l'image de la grotte-refuge. Vid. sur ce point G. Durand, 1969 : p. 275-276.

⁸ Pour la symbologie du cheval et de son rapport avec la libido, vid. G. Durand, 1969 : p. 74-86.

–imaginaire, immémoriale– d’une autre image enfouie dans son passé et qui lui a toujours manqué (Cardinal, 1981 : p. 45) : celle du père, « cet homme caché dans la caverne de [s]on cœur, dans le nid rond et dur, hermétique, de [s]on crâne » (Cardinal, 1981 : p. 46).

Après avoir enfanté et couvé cette image (Cardinal, 1981 : 49), après avoir installé son père dans sa vie, elle croit avoir enfin accompli sa propre deuxième naissance. Pendant 181 pages, toute la deuxième partie du roman, elle va recréer l’image de ce père presque inconnu et recomposer sa vie, en se servant de la broderie et de l’écriture. Le point au passé empiété crée de nouveaux espaces, qui caracolent scripturalement dans un va-et-vient permanent. Les formes verbales, les pronoms, font vaciller le lecteur au rythme de l’aiguille et de la plume de la narratrice.

Au fil des pages et de ses broderies, la narratrice passe sans transition de la réinvention d’un passé lointain et mythique qui relierait ses racines méditerranéennes à celles nordiques du père, à un passé plus proche et réel parce que le sien, des bribes de son enfance, et à son moment présent :

J’ai toujours été gênée, moi qui me veux une concrétion de la Méditerranée, par le fait que mon père n’était pas méditerranéen. Il fallait que je le fasse venir de ces rivages par le truchement d’un fantasme de ma mère : la faute d’une grand-mère et d’un envahisseur barbaresque. » (Cardinal, 1981 : p. 54)

La fluctuation de temps verbaux empêche la cristallisation de la réalité. Dans sa recherche ou réinvention du père, elle organise un récit éclaté en employant aussi bien le présent que des temps verbaux appartenant au registre du passé :

Finalement, ces marins moustachus, pieds nus, torse nu, vêtus seulement de serouals gris de crasse et d’une large ceinture rouge, avaient débarqué dans la jolie ville commerciale, armés de yatagans qui luisaient entre leurs mains comme des croissants de lune dans une nuit d’été. (Cardinal, 1981 : p. 52)

Il s’est marié tard, mon grand-père Saintjean, et il a bien fait d’attendre. Sans sa fortune toute neuve il n’aurait pas pu épouser Ernestine Drapeau, fille d’un gros rentier des environs. [...] Elle était dégourdie. Elle et ses sœurs étaient abonnées au *Bonheur des Dames*, et elles savaient parader correctement dans la

belle victoria tirée par deux chevaux que leur père leur avait offerte. (Cardinal, 1981 : p. 56)

Comme tous les matins de classe, Ernestine est assise sur une chaise et préside à la toilette de son garçon. Jeanne la servante a versé de l'eau tiède dans la cuvette de porcelaine et aide Jean-Maurice à se débarbouiller puis à s'habiller. C'est vraiment un garçon avec ses longues jambes, ses petites fesses hautes, ses hanches étroites et sa poitrine osseuse. (Cardinal, 1981 : p. 59)

On est en plein espace de fiction, un espace et un temps recréés par l'imagination et les souvenirs de la narratrice. Et dans le flou de cette pluralité spatio-temporelle, les personnes narratives changent, les « moi » se multiplient : le père dit Je et se dit « Je suis un garçon de douze ans, je prendrai la suite de mon père à la direction de l'entreprise. » (Cardinal, 1981 : p. 74) ; « Les jours de lessive, je vois sécher les longues chemises de nuit de ma mère et les bannières de mon père, ... » (Cardinal, 1981 : p. 76)– ; et sans transition, la fille reprend la narration « Il est devenu fort, Jean-Maurice. Il pratique tous les sports de son école et, en plus, il joue au tennis et monte à cheval » (Cardinal, 1981 : pp.78-79)–, pour se ressaisir et revenir sur elle-même « Moi, c'est avec lui que j'ai fait mon premier voyage de femme... » (Cardinal, 1981 : p.98)–, ou pour s'adresser directement à son père :

Écoute, mon p'tit père, mon père tout jeune, mon père adolescent, mon père en herbe. Écoute, prends ma main. Prends-la, elle est si semblable à la tienne. Ma main c'est ta main. Prends ma main de femme de cinquante ans tachetée de la rousseur des vieux, où la peau se distend aux phalanges et au poignet, à force d'avoir servi. Prends-la, c'est ta main, c'est une main de femme, c'est la main de ta fille, elle connaît les nocturnes chemins du trou, de la ruine, de la mangue. (Cardinal, 1981 : p. 81)

Dans la récréation linéaire de la vie du père, son arrivée à Alger et sa rencontre avec Mimi Lacombe, la mère de la narratrice, suppose un virage. D'amour en rancunes, le père continue de se dire « plus j'aime cette jeune fille, plus je pense à la mort. Pourquoi ? Parce que j'approche de la quarantaine et qu'elle n'a pas vingt ans ? À cause de mes poumons, de ma tuberculose ? » (Cardinal, 1981 : p. 183)–. De vanités féminines en désirs masculins, de mensonges en vengeances, on nous dévoile le sentiment de la maternité et le

drame de la mort, la petite fille bien-aimée, disparue par la faute du père, contaminée par sa maladie non avouée :

Voilà, c'est comme ça que Mimi apprend tout : que sa fille est morte d'une méningite tuberculeuse, que Jean-Maurice est tuberculeux... Là, dans un petit salon douillet, face à deux hommes sérieux qui la trouvent bien touchante dans son deuil, mais qui n'ont qu'une idée en tête : se débarrasser de Mme. Saintjean et surtout du cadavre de sa fille. (Cardinal, 1981 : p. 228)

La silhouette de la mère se dessine en contre-jour, faite de superficialité, d'amour maternel, et finalement pétrie de haine. Et c'est là que la femme rejoint la femme. Les espaces du masculin et du féminin se séparent enfin, la narratrice se reconnaît dans la mère, elle se reconnaît mère. Le jugement qu'elle porte sur le père la range sous la bannière de la vengeance maternelle, et la justifie :

Méchante ! Mais la méchanceté ne suffisait pas ! Moi, je serais devenue une meurtrière, je l'aurais tué !

Oui, je l'aurais tué, tout de suite, sur place, sans armes, sans techniques de combat –je ne les connais pas, on ne m'a jamais appris à les utiliser– avec mes ongles, mes dents, mes pieds et mes mains. Je lui aurais crevé les yeux et les tympans, je l'aurais émasculé... (Cardinal, 1981 : p. 231)

La porte est grand ouverte pour l'entrée sur scène d'un nouveau personnage : Clytemnestre. L'espace du mythe envahit l'espace de la réalité de la narratrice. Le souvenir de l'enterrement du père emmène celui de la reine, et ses propres pensées oubliées : « Elle n'avait qu'à faire comme Clitemnestre. Moi je préférerais le meurtre à la vengeance » (Cardinal, 1981 : p. 241). Et Clytemnestre pénètre dans la vie et dans l'espace domestique de la narratrice avec la connivence de celle-ci :

Ce matin-là la brodeuse a vu Clytemnestre. Il était tôt, cinq heures peut-être. [...] Ce matin donc, j'étais dans ma cuisine à préparer mon thé quand Clytemnestre est entrée. Elle arrivait du couloir, elle portait une longue robe rouge, ses cheveux étaient défaits comme si elle venait de se réveiller. Cela m'a paru normal de la voir, depuis le temps qu'elle me hantait... [...] Ce qui émanait de Clytemnestre me faisait ressentir qu'elle était une femme comme moi, ni ma

supérieure, ni ma maîtresse, ni mon aînée, mais ma semblable, ma sœur, mon égale. (Cardinal, 1981 : p. 244-245)

Clytemnestre campe devant nous, elle égrène son histoire telle que la mythologie grecque nous l'a fait connaître, et non seulement à travers les paroles de la narratrice, mais aussi avec un discours propre, à la première personne. Elle raconte ainsi la mort de sa fille Iphigénie, sa haine envers Agamemnon..., en parsemant son récit très intime des faits d'adresses directes à la narratrice (Cardinal, 1981 : pp. 252-254). Et les couleurs de son histoire, brodée au passé empiété, envahissent la vie et la demeure de la narratrice. Le travail d'exorcisation et de mémoire de la broderie recommence. Toutes les tonalités du rouge doivent s'épouser pour reconstruire en une seule les images de la mère, la fille, la femme, les femmes :

Il me faut du rouge ! Du rouge vif pour le sang frais du meurtre. Du brun-rouge, de l'ocre rouge pour les blessures anciennes. Du rose pour les cicatrices de ma fille. Du grenat, du rubis, du garance, et du vineux pour le sang des règles, le sang de la mère, le sang de la reine. (Cardinal, 1981 : p. 248)

Les rapports amoureux et complices avec Égisthe, jeune et beau ; son jardin privé, craint des hommes qui y pressentent des dangers, et qui devient en fait le symbole du féminin —«*Quelque chose vit dans ce magma de verdure, quelque chose de violent et de doux, quelque chose de très privé, quelque chose qui fait penser au ventre, à la digestion, à la fécondation, à la gestation, quelque chose de gigantesque donc*». (Cardinal, 1981 : p. 259)—, laissent la place au récit de la haine envers Agamemnon, qui a sacrifié leur fille Iphigénie, le complot pour le tuer, finalement son assassinat⁹ et les sentiments d'amour, de haine, de culpabilité qui envahissent Clytemnestre :

J'ai fait ça. J'ai fait ça.

⁹ «*Je tuais mon mari, je supprimais mon patron, mon chef, celui qui attend d'être servi, l'impatient, celui qui sort, celui qui me possède, celui qui me protège, celui qui promène son estomac en avant et regarde les jeunes femmes, ces héliotropes, ces pensées, ces mauvaises herbes, ces légumes, qui poussent pour lui plaire et qu'il cueillera peut-être, si le goût lui en vient. Oui, c'est vrai qu'arrivée à mon âge j'en ai eu assez de lui.*» (Cardinal, 1983 : p. 271-272)

Le noble sang de mon mari, venu du corps de sa mère, court maintenant dans les veines de mon fils, mêlé au mien. Tout le sang des hommes, goutte à goutte, mois après mois, élaboré dans nos ventres. L'hémorragie est interminable.

Malheur à moi !

Pourtant je n'ai pas fait le mal, je n'ai tué que mon mari, je n'ai pas tué mon fils, je n'ai pas tué mon homme, je n'ai pas tué mon père. (Cardinal, 1981 : p. 275)

Un espace féminin est largement ouvert. Clytemnestre rappelle sa condition de femme, et avertit la narratrice du danger de s'opposer au pouvoir masculin. La complicité entre elles, même si nous ressentons bien que la reine n'est qu'une projection psychique de la brodeuse, ne se dément pas. La lignée de la féminité permet la reconnaissance entre pairs :

Agamemnon est mort, quelle est cette force qui me pousse alors à en craindre un autre ? Qui sont ces deux-là, Agamemnon et Égisthe ? Y a-t-il Dieu en eux plus qu'en moi ? Ai-je commis l'horreur suprême ? Ai-je voulu bouleverser l'ordre de la nature ? Suis-je monstrueuse ?

Dis-moi ? Est-ce une obligation d'admirer l'homme, de le célébrer, de le placer au-dessus de moi, quel qu'il soit, et qui que je sois ?

[...] Ne t'attaque pas aux hommes, ça coûte cher, tu sais... Qu'au moins mon expérience serve à quelque chose. (Cardinal, 1981 : pp. 282-283)

Le dialogue et l'histoire de Clytemnestre se matérialisent d'abord dans l'écriture, avant d'être brodés. Le rouge et l'or de la passion et de l'amour, le vert du jardin, le blanc du mensonge et du ciel d'août à midi. Et au beau milieu de la broderie colorée de l'histoire, trônent ses yeux remplis d'amour et de colère. Un sujet nonobstant échappe à la narratrice, et il se faufile dans les causeries des deux femmes : les enfants. Ainsi, les longs récits et les dialogues transmis par la brodeuse lui permettent de tisser, petit à petit, sa propre histoire. Dans un jeu de reflets, les enfants de Clytemnestre, Électre et Oreste, et ses propres enfants se juxtaposent jusqu'à se confondre. C'est son fils qui joue de la guitare, c'est à Oreste qu'elle parle et lui qui répond :

Il rentre à la maison, il se dirige directement vers sa chambre dont il laisse la porte ouverte, il prend sa guitare, s'assoit sur son lit et il joue. Il semble qu'il a une urgence à faire ça. Il projette des notes, les unes après les autres dans l'espace des instants qu'il vit là. Il joue bien.

Si quelqu'un lui avait demandé : « Oreste, qu'est-ce que tu joues en ce moment ? », il aurait répondu : « Rien. » Il n'aurait pas dit qu'il jouait ou qu'il réfléchissait. (Cardinal, 1981 : p. 309)

Et même si pour parler d'Électre la brodeuse choisit un narrateur à la troisième personne et des temps présents, pour nous décrire sa fille elle y intègre des fragments assez courts, enchâssés dans ce long récit, écrits au passé et à la première personne. Elle dit ainsi la douleur des souvenirs enfouis dans la mémoire :

Elle est mauvaise comme une peste, son Électre. Têtue comme un cabri, obstinée, jolie comme un cœur... Et une justicière avec ça ! Et une aventurière par-dessus le marché !

Ma fille connaissait les bas-fonds de la ville, elle aimait les bastringues, boire avec les traîne-savates, des bons à rien. Elle était attirée par des garçons violents, entre deux sexes. Elle ne s'en cachait pas, elle en amenait même chez moi de ces petits gars affublés de boucles d'oreilles scintillant à travers leur tignasse, ...

[...] Depuis la mort d'Agamemnon, Électre ne lui adresse plus la parole mais elle passe plusieurs fois par semaine pour prendre des affaires, du linge et son regard est coupant, terrible. (Cardinal, 1981 : p. 306-307)

Suivant le déroulement du mythe classique, Clytemnestre n'attend plus que la mort. Et c'est alors que le rêve de Clytemnestre se révèle salutaire. La narratrice est consciente d'être arrivée au bout de l'exorcisme de ses fantasmes —« J'ai toujours su pendant cette période-là que je projetais en elle celle que je ne voulais plus être » (Cardinal, 1981 : p. 327)—. Pour sa renaissance, qui est en même temps la mort de la reine et de la femme qu'elle a été, l'espace matriciel et éternel de la Méditerranée s'impose :

Nous deux, deux femmes, en haut d'une colline pierrailleuse ; devant nous la mer, derrière nous des vallonnements arides couleur de sommeil, d'éternité... La Méditerranée, notre sol bien-aimé. (Cardinal, 1981 : p. 325)

En parallèle au déroulement de la tragédie de la reine —sa mise à mort par ses enfants—, la narratrice recrée une autre histoire imaginée et imaginaire : ses enfants et leur moto, un accident cette fois-ci sans gravité, et leur renaissance dans l'eau, ce qui restitue à la mer son caractère symbolique. Le soleil, la mer, la

terre méditerranéens et mythiques redonnent de la force à la femme brisée du début du livre ; le mythe grec l'aura aidée à guérir la blessure de la maternité et le sentiment de faute et de culpabilité ancré dans la mémoire de l'être-femme :

Je connais mon impuissance face à mes enfants à cause de l'amour que je leur porte. J'ai si souvent renoncé à être une humaine devant eux, j'avais tellement peur de leur montrer l'autre, celle qui n'est pas leur mère... Toutes les images, tous les archétypes pesaient si lourd sur moi ! En regardant la reine jouer son rôle, il me semble me voir sortir d'elle, émaner d'elle, me délivrer d'elle. Pour me mettre au monde il fallait que j'aile au bout de son histoire. (Cardinal, 1981 : p. 343)

Sur ce paysage de la mémoire, recréé par la brodeuse, deux peurs se superposent : celle de Clytemnestre attendant la mort des mains de ses enfants, et celle de la narratrice après l'accident de moto : toutes les deux coupables d'avoir enfreint les règles imposées aux femmes (Cardinal, 1981 : pp. 332 ; 334). Cependant, la narratrice sait que leurs chemins doivent se séparer et que pour elle, une nouvelle vie va commencer :

Dans cet instant mon sort me touche plus que tout, je sais qu'il y va de mon avenir, que je ne dois pas m'identifier à Clytemnestre ni identifier mes enfants aux siens. Je dois, à tout jamais, refuser de me laisser prendre par la sorcellerie des modèles (Cardinal, 1981 : p. 339)

Son rêve est arrivé à terme et elle s'est donné ainsi une nouvelle naissance. Après l'heure fatidique, ce « midi le juste » —« Moi je sais qu'il est midi : il n'y a plus d'ombre. C'est l'heure. » (Cardinal, 1981 : p. 331)—, la mer-mère Méditerranée retrouve son calme et ses bruits —« Je n'entends plus que les mouettes qui crient, les cigales qui crécellent. Il fait meilleur, la brise de l'après-midi s'est levée, la Méditerranée moutonne. » (Cardinal, 1981 : p.348)—, et la brodeuse, cette femme en rupture de ban, abandonne le monde du rêve pour consciemment s'écarter des modèles, définitivement déculpabilisée (Cardinal, 1981 : p. 349-351).

Ce roman nous mène, dans une cavalcade affolée, dans une rêverie de couleurs et de personnages tissés par la voix de la mémoire, vers d'autres temps, d'autres cieux, d'autres pays : l'enfance, la mythologie, mais aussi la

mère, l'image agrandie du père, le couple, l'expérience de la maternité. Et, planant sur ce paysage changeant, comme les fils d'une broderie magique, la peur : celle de la femme, celle des femmes qui osent agir sans respecter les règles. Mais par le sang sacrificiel et symbolique de Clytemnestre, la protagoniste se libère de ce poids, elle peut s'insurger et planter son propre décor, organiser sa vie sans entraves.

Des bords de la mer du nord, inconnue et étrangère, jusqu'aux rives accueillantes méditerranéennes, enracinées dans son inconscient, la traversée spatiale a été longue et difficile. Mais enfin elle est prête pour pouvoir recommencer à tisser la trame des jours. Ainsi donc, d'une mer à l'autre, de la bruine grisâtre du nord au soleil vivifiant et meurtrier de la Méditerranée, la protagoniste a accompli le long du récit une recherche intérieure qui lui permet enfin d'être en accord avec soi-même.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, Gaston (1957) *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF 1981.
CARDINAL, Marie (1983) *Le passé impiété*, Paris, Grasset.
DIDIER, Béatrice (1981) *L'écriture-femme*, Paris, PUF.
DURAND, Gilbert (1969) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
MILLY, Jean (1992) *La Poétique des textes*, Paris, Nathan.
SERRANO MAÑES, Montserrat (2002), « Marie Cardinal : le silence des mots », in *La littérature au féminin*, Universidad de Granada, Ed. Comares, Granada, pp. 589-600.
WAGNER, R.L., PINCHON, J. (1962), *Grammaire du français*, Paris, Hachette.