

LA FIGURE DE LA MÈRE DANS ANNA, SOROR...

par André COURRIBET (Sofia)

Dans *Anna, soror...* ^[1], Valentine, la mère d'Anna et de Miguel, semble, selon les propres mots de l'auteur, "un premier état de la femme parfaite tel qu'il [lui] est souvent arrivé de la rêver : à la fois aimante et détachée, passive par sagesse et non par faiblesse [...]" ^[2].

Ce personnage, qui a toute la sympathie de son créateur et incarne "une bonne part de [son] idéal humain" ^[3], occupe matériellement très peu de place, environ le quart de la nouvelle toute centrée sur l'inceste entre frère et sœur, son cheminement, sa réalisation et ses conséquences. Le rôle de Valentine n'est cependant pas sans importance en ce qui concerne la maturation de l'inceste dans la perspective duquel je me placerai pour tenter une brève analyse de ce personnage.

Cette importance de la mère, l'ambiguïté même de l'incipit : "Elle était née à Naples en l'an 1575" (p. 9), la suggère, incipit qui se rapporte à Anna mais qui déroute le lecteur, Valentine apparaissant d'emblée comme le personnage principal des premières pages du récit, centre de la vie familiale, vers qui tout converge. En quelques pages nous est décrite sa vie, de son mariage à sa mort avec un raccourci rapide sur son enfance. C'est un personnage tout en sourdine que nous découvrons, dont l'existence, faite de douceur et de discrétion est tout entière consacrée à la solitude, à la méditation et à la charité. Valentine concentre en elle les vertus d'une "épouse irréprochable" (p. 10) et d'une mère aimante, qui font d'elle un être de perfection. La description que fait l'auteur du personnage, qui relève d'une esthétique de la statuaire dans ce qu'a de figé, de statique ce portrait ^[4], rehausse cette perfection. Sans touche pittoresque, réduit

[1] Les références au texte sont faites d'après le recueil *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982.

[2] "Postface" à *Anna, soror...*, *Comme l'eau qui coule*, op. cit., p. 246.

[3] *Ibid.*, p. 247.

[4] On pense ici à l'attitude de Valentine au couvent d'Ischia, "[...] un *Phédon* ou un

même à un certain flou – trois brefs détails seulement mettent en relief la beauté physique de Valentine : “Valentine était belle, claire de visage, mince de taille” (p. 9) –, ce portrait suffit toutefois à résumer une perfection, écho d’une autre perfection, morale celle-là, et à garder au personnage une auréole de mystère qui contribue à faire de Valentine un idéal. C’est ainsi que la voit d’ailleurs ses enfants qui “vénéraient en elle une madone” (p. 11).

Si à aucun moment Valentine ne s’abandonne à des élans d’excessive tendresse, de démonstrations d’affection maternelle exagérées, ayant acquis très tôt “une singulière gravité et le calme de ceux qui n’aspirent pas même au bonheur” (p. 10), elle n’en est pas moins une mère soucieuse de dispenser à ses deux enfants une éducation que l’on pourrait qualifier d’ouverte, développant chez eux sensibilité et finesse d’une part, une certaine philosophie de la vie tout empreinte de sérénité et de sagesse d’autre part, leur découvrant les sages et les poètes, et leur enseignant, dès leur plus jeune âge, Cicéron, Sénèque et Platon. Cicéron, l’orateur, le beau parleur révèle la grande richesse de ses dons intellectuels, dans une œuvre d’intelligence, de sensibilité et de finesse. Avec Sénèque, le philosophe moral, auteur de *De la Clémence* et de *De la Tranquillité de l’âme*, les deux enfants apprendront, à l’égal de leur mère, au-delà de leur passion, la paix et la sérénité de leur âme^[5]. Quant à Platon, il pourra offrir à Anna et Miguel, avec *Le Banquet*, comme une première initiation à l’amour.

Valentine est donc présente à la vie de ses enfants. C’est autour d’elle que s’organise la vie ; c’est elle qui favorise un état d’unité, un état de paradis fait d’innocence et de bonheur où ne transparait pas

Banquet sur les genoux, ses belles mains posées sur l’appui de la fenêtre ouverte, médit[ant] longuement devant la baie merveilleuse” (p. 11). Il convient de mentionner surtout l’aspect de géante que prend Valentine sur son lit de mort : “Dans le grand lit à baldaquin son corps mince s’allongeait, moulé par le drap comme celui d’une géante sur sa literie de pierre” (p. 24). Ou encore : “[...] son visage aux larges paupières profondément entaillées rappelait celui des statues que l’on exhume parfois en fouillant la terre de la Grande-Grèce, entre Crotoné et Métaponte” (p. 26).

[5] Les marques de cette sérénité, après la consommation de l’inceste, se répètent dans le texte. Ainsi, Miguel “[...] ne regrettait rien. Il remerciait Dieu de n’avoir pas permis qu’il s’en allât sans ce viatique du départ. [...] Et, certain d’accomplir sa mort comme il avait accompli sa vie, il sanglotait sur son bonheur” (p. 49).

La figure de la mère dans Anna, soror...

encore le désir et où se trouve abolie toute différenciation entre Anna et Miguel : “[...] tandis qu’ils écoutaient cette voix tendre leur expliquer un argument ou une maxime, leurs cheveux s’entremêlaient sur les pages” (p. 11). Ou encore : “On les eût pris l’un pour l’autre” (*ibid.*). Le décor lui-même, décor fermé, est l’espace de la protection et la garantie de ce bonheur à trois. En effet, le fort Saint-Elme est ici la marque douée d’une très forte charge symbolique de cette unité et de ce bonheur de l’ordre maternel. Prison pour les uns, il devient pour Anna et pour Miguel refuge de nature maternelle, lieu privilégié d’intimité. Et à l’intérieur du château Saint-Elme, l’évocation de “la petite pièce dorée comme l’intérieur d’un coffre” (p. 11) renchérit d’ailleurs sur l’idée de protection et d’intimité propice, et fait de cette pièce un lieu matriciel par excellence ^[6]. La devise de Valentine avec sa référence au cristal qui, par ses qualités de pureté et de transparence, déclenche une ressemblance avec l’eau, devise inscrite, comme on le sait, sur les murs de la petite pièce, marque du sceau de la mère l’endroit et invite à la lecture d’une demeure protectrice, d’un refuge sécurisant qui semble une métaphore du sein maternel ^[7]. Ainsi, dans ce monde privilégié de l’enfance, la mère est un centre. Elle apparaît de plus recouverte des attributs de la divinité. Elle est la Déesse-Mère, formant avec ses deux enfants une trinité inversée, vénérée telle une madone. Elle est la mère universelle et la sage, comme le suggère sa devise “*Ut crystallum*” ^[8], celle qui sait : “Nous nous aimons” lui dit Anna sur son lit de mort, “Je sais cela” (p. 25), lui répond Valentine, et celle qui pardonne d’avance, relativisant toute passion humaine dans la divinité : “Tout ce qui est beau s’éclaire de Dieu” (p. 12).

[6] Dans son étude sur Edgar Poë, Marie BONAPARTE écrit : “Les châteaux, les maisons... toutes les demeures en général [...] sont autant de transferts de la demeure primitive où nous avons tous à l’origine résidé : le corps naturel”, *Edgar Poë, sa vie, son œuvre. Etude psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1958, p.301.

[7] Dans *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1980, Gaston BACHELARD écrit : “L’intimité de la maison bien fermée, bien protégée, appelle tout naturellement les intimités plus grandes, en particulier l’intimité d’abord du giron maternel, ensuite du sein maternel” (p. 122). Et un peu plus loin : “[...] l’onirisme de la maison a besoin d’une petite maison dans la grande pour que nous retrouvions les sécurités premières de la vie sans problèmes. Dans les petits coins nous retrouvons l’ombre, le repos, la paix, le rajeunissement... tous les lieux de repos sont maternels” (pp. 123-124).

Voir aussi du même auteur *La Poétique de l’espace*, Paris, P.U.F., 10^è éd., 1981,

Valentine favorise donc un état de paradis qui préserve du monde extérieur. Or, la sortie de ce lieu protégé apparaît dans *Anna, soror...* comme une séparation d'avec la mère. Miguel, surtout, quitte le refuge maternel pour conquérir une liberté, une virilité qui s'affirmeront dans la réalisation de l'inceste.

L'abandon du monde maternel, c'est-à-dire du monde de l'enfance, passe tout d'abord par la désobéissance à la mère, premier pas vers une affirmation du moi. C'est ainsi que durant le séjour en Calabre, Miguel, enfreignant les conseils de sa mère de ne pas s'éloigner du château et du village, lieux protégés, connus, où s'exerce la vigilance de Valentine, se lance vers l'inconnu :

Certains jours, passant outre aux interdictions de donna Valentine, Miguel se levait à l'aube, sellait lui-même son cheval et se lançait à l'aventure très loin dans les terres basses (p. 15).

Ce premier affranchissement de l'univers maternel se réalise hors de Naples, terre de la mère, à Acropoli, terre du père, lieu non plus fermé, ouaté, telle la "petite pièce dorée" du fort Saint-Elme, mais au contraire, lieu éclaté, larges espaces ouverts, théâtre de rencontres et d'expériences nouvelles :

Le marquis de la Cerna tenait de sa famille italienne de vastes domaines coupés de marécages[...]. Sur le conseil de ses intendants, il tenta d'acclimater dans sa terre d'Acropoli les meilleurs ceps d'Alicante (p. 12).

Cette transgression de l'autorité maternelle a donc pour corollaire l'entrée dans l'univers paternel. L'ordre du père remplace l'ordre de la mère ; la passivité laisse place à une virilité qui s'éveille. En effet, le monde extérieur qui s'offre à la curiosité de Miguel est une réalité toute chargée d'une symbolique sexuelle et phallique. C'est en premier lieu la découverte d'une ville antique composant un décor qui redouble l'image de la virilité fortement évoquée par la "colonnade dressée devant la mer" (p. 15) et les fûts, les uns dressés sur le ciel, les

chapitre IV, "Le nid". Voir de même Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 8^e éd., pp. 274-279.

[8] Le cristal est le symbole de la sagesse, de la divination, de la clairvoyance. Voir Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

La figure de la mère dans Anna, soror...

autres jonchant le sol “comme de gros troncs d’arbres” (*ibid.*). Quelques indices signifiaient déjà cette sortie du monde dominé par la mère, pour s’engager sur la voie de l’affirmation de soi passant par une affirmation de la sexualité. Le désir de naître à la virilité, soit à l’âge d’homme et par là peut-être le vœu secret d’une identification libératrice au père, s’étaient déjà exprimés par l’acceptation de la loi du père, à savoir l’annonce d’un prochain départ pour l’Espagne, terre paternelle encore, décision non seulement acceptée par Miguel ^[9], mais reconnue comme positive et même nécessaire à sa formation d’homme. En effet, “[...] bien qu’il souffrît de quitter Anna et leur mère, [Miguel] sentait avec soulagement que l’approche de ce voyage éloignait déjà ces deux femmes de lui” (p. 14). De même, les premières manifestations du désir se faisaient jour sous forme de transgression de la loi maternelle ou par opposition à l’autorité de la mère qui “arrêtait d’un mot les racontars faits chez l’intendant ou à la cuisine” (p. 15), mais auxquels Miguel, par le biais de l’imagination, “repensait souvent malgré soi [...]” (*ibid.*).

A partir de cette séparation du monde clos et protégé dont Valentine est la vivante image, les signes d’une affirmation de la virilité parlant le langage de la rupture avec la mère, en même temps que celui du désir incestueux, se multiplient dans le texte. En effet, images et symboles à connotations sexuelles se répètent dans ce même espace paternel des terres basses d’Acropoli, mettant en évidence un éveil des pulsions et du désir, tels le pied et le serpent, symboles phalliques, ou tel encore le miroir de la source qui plus explicitement révèle un rapport altéré avec la mère. Assoiffé par une longue errance à travers la campagne d’Acropoli, Miguel boit à même une source rencontrée sur son chemin. Or le miroir de la source – cette dernière riche de nombreuses valences dont celles de la pureté et de la maternité dans la symbolique de l’eau – est brisé en quelque sorte par l’apparition de la jeune fille aux serpents. Le reflet dans l’eau du visage de la jeune charmeuse se superpose à l’image de la mère que signifie la transparence de l’eau et vient donc rompre une intimité. Miguel n’est plus en contact direct avec la source, soit avec la mère ; il est sollicité par cette nouvelle image dans le miroir de la fontaine, celle de l’étroit visage aux yeux jaunes de la jeune fille, tout à la fois image d’un nouveau désir et porteuse d’un message de transgression du monde de l’enfance et par là du monde de la mère :

[9] Décision acceptée également par Valentine qui “n’éleva aucune objection” (p.12).

André Courribet

Monseigneur, crut-il entendre, votre sœur vous attend près d'ici avec une coupe pleine d'eau pure. Vous boirez ensemble (p. 19).

Dans le domaine du réel et du conscient d'ailleurs, le changement d'attitude de Miguel vis-à-vis de Valentine ne fait que confirmer l'altération d'un lien qu'ont déjà mis en évidence les éléments oniriques précédents. En effet, un vague sentiment de culpabilité ou tout au moins de gêne à l'égard de sa mère fait baisser les yeux à Miguel durant le repas du soir, qui croit "sentir le regard de Valentine posé sur lui" (p. 20). Le besoin de revenir vers un refuge, de retrouver le lien avec la puissance tutélaire de la mère, un moment compromis par la découverte du monde du désir, porte Miguel à vouloir s'ouvrir à Valentine de ses angoisses. Il s'abstient cependant de tout aveu, réalisant par ce refus un nouvel acte de rupture qui l'engage plus avant dans un scénario de séparation. Et d'ailleurs, ce soir-là, Miguel "[...] se retira sans avoir baisé comme d'habitude la main de sa mère et celle de sa sœur" (p. 21).

A Acropoli donc, les signes de l'abandon du monde de la mère se multiplient. L'harmonie primitive est rompue, le temps de l'innocence est révolu. Le centre d'intérêt se déplace de la mère sur la sœur, Miguel s'orientant vers une autre modalité d'unité et d'harmonie qui se construiront désormais avec Anna et autour d'Anna seule, par l'inceste. On passe en effet d'une attitude passive, celle de l'enfance, à une attitude virile qui d'une part est évacuation de l'influence maternelle, d'autre part identification sexuelle et individuation. Les interrogations, les songes, les phantasmes de Miguel en même temps qu'ils dénoncent un monde désormais révolu, celui de l'enfance, lumineux de bonheur et de tendresse, pur de tout conflit, de toute contradiction, désignent une sexualité découverte et indépendante. Anna n'est plus l'amie innocente, compagne de tous les instants, l'*alter ego*, mais l'autre, porteuse de différence et objet de désir. Anna n'est plus pensée ou vue comme sœur mais comme amante. Cette autonomie et cette transformation de Miguel rompent un lien maternel qui ne s'avère plus nécessaire et entraînent la disparition de Valentine. À un passé de bonheur et d'innocence succède donc un présent de pulsions et de désirs orientés vers l'union du frère et de la sœur, qui exclut la mère. C'est bien ce que confirment d'ailleurs les dernières paroles de Valentine mourante à sa fille qui, effondrée, déplore cette séparation définitive :

"Vous êtes déjà tous deux si loin de moi" (p. 25).

La figure de la mère dans Anna, soror...

Si la disparition de la mère change les rapports entre les deux jeunes gens, “leur intimité semblait morte avec donna Valentine” (p.30), dit le texte, elle met surtout fin à l’indifférenciation des sexes, permettant au frère et à la sœur une prise de conscience de leur attirance mutuelle. La mort de Valentine amène donc une libération progressive des pulsions. Le désir d’inceste, à partir de ce moment, ne s’exprimera plus par le truchement du symbole et du rêve, mais s’affirmera par le geste et enfin par le dire, dernière modalité de l’expression du désir qui conduira à l’êtreinte finale.

Ainsi, de la séparation d’avec la mère naît un nouveau savoir, non plus uniquement livresque ^[10], mais basé sur l’ouverture au monde extérieur ; jaillit une nouvelle vie centrée non plus sur la mère, mais sur la découverte de l’autre dans un rapport de chair.

[10] Il faut la disparition de Valentine pour que sa Bible : “[...] une Bible latine qu’un de leurs parents napolitains, gagné à l’évangélisme, avait laissée à Valentine” (p.31), passe à ses enfants. Or c’est la Bible, le livre de la parole par excellence, qui, éclairant Miguel sur son désir, cautionne ce même désir en lui proposant un exemple d’inceste, celui d’Amnon et de sa sœur Thamar (*Deuxième Livre de Samuel*, 13, 1-22). C’est alors la dernière étape de libération du désir, par le moyen de la parole. Le cri de Miguel : “Amnon, Amnon, frère de Thamar !” (p.44), aveu de désir, révèle aussi à Anna l’amour de son frère.

