

ตัวละครแม่ในบทละครเรื่อง *เลอ มาลองตองคู* ของอัลแบร์ กามู: การศึกษาแนวจิตวิเคราะห์

นางสาวคามาร์ รักษมายาสตรี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2557

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)

เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย

The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)

are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

LA MÈRE DANS *LE MALENTENDU* D'ALBERT CAMUS :

ÉTUDE PSYCHANALYTIQUE

Mlle Damar Rakhmayastri

Ce Mémoire Fait Partie des Études Supérieures
Conformément au Règlement du Diplôme d'Études Supérieures

Section de Langue et Littérature Françaises

Département des Langues Occidentales

Faculté des Lettres

Université Chulalongkorn

Année Académique 2014

Droit de l'Université Chulalongkorn

คามาร์ รักขมาชาติตรี : ตัวละครแม่ในบทละครเรื่อง *เลอ มาลองตองคู* ของอัลแบร์ กามู: การศึกษาแนวจิตวิเคราะห์ (LA MÈRE DANS LE MALENTENDU D'ALBERT CAMUS : ÉTUDE PSYCHANALYTIQUE) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ผศ.ดร.พิริยะดิศ มานิตย์, 86 หน้า

วิทยานิพนธ์นี้ใช้ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ศึกษาตัวละครแม่ในบทละครเรื่อง *เลอ มาลองตองคู* ของอัลแบร์ กามู มุ่งชี้ว่าแม่มีลักษณะเด่น 3 ประการ ได้แก่ เป็นแม่ที่หมยปกป้องลูก แม่ที่กินลูก และแม่ผู้มีลึงค์

แม่สังหารลูกชายและแสดงความปรารถนาจะรวมเป็นหนึ่งเดียวกับลูกชาย พี่ชายและน้องสาวเป็นปฏิปักษ์ต่อการแย่งชิงแม่ ลูกที่แม่ทอดทิ้งจะแปรเปลี่ยนความรักกลายเป็นความปรารถนาจะทำมาตุมาต

ความหมายเชิงอุปลักษณ์ของพื้นที่ในบทละครแสดงลักษณะของแม่ผู้กินลูก พื้นที่ที่อื่นเป็นที่แห่งความรักอันถูกทำนองคลองธรรม แต่ลูกทั้งสองก็ผูกพันกับพื้นที่ที่แม่อาศัยอยู่ ในทางจิตวิเคราะห์ความผูกพันเช่นนี้สะท้อนจินตนาการเพื่อฝันเรื่องการกลับคืนสู่ครรภ์มารดา กล่าวอีกอย่างคือ ตัวละครลูกทั้งสองปรารถนาให้แม่ของตนกลืนกลับเข้าไปในท้อง

แม่ผู้มีลึงค์คือแม่ที่คอนฟ้อ ความคลุมเครือทางเพศของแม่ส่งผลต่อเพศวิถีของลูก อนึ่ง ชายชราผู้เป็นคนใช้ ถือเป็นตัวละครสัญลักษณ์แทนแม่ มีการกระทำอันสอดคล้องกับความปรารถนาในจิตไร้สำนึกของแม่

จากการศึกษาสรุปได้ว่า *เลอ มาลองตองคู* เป็นโศกนาฏกรรมสมัยใหม่ที่ต่างจากโศกนาฏกรรมตามขนบชะตากรรมของตัวละครมิได้ถูกกำหนดโดยเทพเจ้า แต่ตัวละครประสบหายนะเนื่องจากถูกความปรารถนาในจิตไร้สำนึกบงการ

ภาควิชา ภาษาตะวันตก

ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส

ลายมือชื่อ.ที่ปรึกษาหลัก.....

ปีการศึกษา 2557

568 01775 22 : LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

MOTS CLÉS : LA MÈRE / LE MALENTENDU / ALBERT CAMUS

DAMAR RAKHMAYASTRI : LA MÈRE DANS *LE MALENTENDU*
D'ALBERT CAMUS : ÉTUDE PSYCHANALYTIQUE. DIRECTEUR DE
MÉMOIRE : M. PIRIYADIT MANIT, 86 pp.

Ce présent travail a pour objectif d'analyser le personnage de la mère dans *Le Malentendu* d'Albert Camus d'un point de vue psychanalytique.

Dans cette pièce, la mère présente trois aspects, à savoir la mère séductrice, la mère dévorante et la mère phallique.

En tant que mère séductrice, ce personnage cherche à s'unir amoureusement à son fils, tout en commettant un infanticide. En outre, la mère est un objet de désir et de lutte pour les deux enfants, provoquant ainsi une rivalité fraternelle entre ceux-ci. Dans cette lutte, l'enfant qui a perdu l'amour maternel transforme l'amour en une haine matricide.

L'aspect de la mère dévorante est suggéré par le sens métaphorique de l'espace. Les enfants s'attachent au foyer familial de même qu'ils ne peuvent vraiment quitter leur mère. L'ailleurs représente un espace de l'amour légitime. Mais les protagonistes symbolisent les enfants qui veulent retourner au sein maternel comme s'ils voulaient être dévorés par leur génitrice.

Enfin la mère phallique est celle qui châtie le père et, suite à l'ambiguïté de sa sexualité, met en crise la sexualité de ses enfants. Par ailleurs, le rôle du vieux domestique n'est pas négligeable, puisqu'il est substitué de la mère virile et il incarne l'inconscient de celle-ci.

Les analyses permettent de conclure que *Le Malentendu* est une tragédie moderne en ce sens que le destin des protagonistes est déterminé, non par les Dieux à l'instar de la tragédie traditionnelle, mais par leur Inconscient, cette force obscure qui les dépasse.

Département : Langues occidentales

Signature de l'étudiant

Section : Langue et littérature françaises

Signature du Directeur

Année académique : 2014

du Mémoire

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon Directeur de mémoire, M. Piriya-dit Mani, pour ses suggestions amicales et critiques.

Cette recherche est subventionnée par “Chulalongkorn University Scholarship (ASEAN Countries) 2013-2014”, bourse accordée par l’Université Chulalongkorn à laquelle je tiens à sincèrement remercier.

Je tiens à exprimer ma gratitude la plus profonde à M. Paniti Hoonswaeng qui m’a inspiré le sujet de la recherche.

Je voudrais également témoigner ma reconnaissance à tous les professeurs de la Section de Français, Université Chulalongkorn qui m’ont nourrie de leurs connaissances.

Mes remerciements vont également à Mme Sophie Vincent qui a bien voulu relire mon travail, me permettant ainsi de perfectionner mon français.

Merci à tous mes amis, surtout Vanichcha Kanchanobhas et Faris Naufal, pour leur soutien moral.

Je tiens enfin à remercier ma famille, surtout mon père Karsolah, ma mère Sumarsilah, mon frère Yoga et ma sœur Kiki, qui me témoignent un grand amour dont j’ai besoin pendant ce séjour en Thaïlande.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
RÉSUMÉ (THAI)	iv
RÉSUMÉ (FRANÇAIS).....	v
REMERCIEMENTS	vi
CHAPITRE I INTRODUCTION	1
CHAPITRE II LA MERE SEDUCTRICE	8
I. L’infanticide érotisé	8
II. La séduction maternelle et la rivalité fraternelle	17
III. De l’amour œdipien à la haine matricide	24
CHAPITRE III LA MERE DEVORANTE	36
I. La tendance suicidaire chez Martha et le retour au sein maternel	37
II. Le désir œdipien chez Jan.....	49
CHAPITRE IV LA MERE PHALLIQUE.....	58
I. Une mère virile	59
1. La mère castratrice	60
2. La mère énigmatique : le rôle du symbolique du vieux domestique.....	64
II. Les enfants et la sexualité en crise.....	72
CHAPITRE V CONCLUSION.....	80
BIBLIOGRAPHIE	83
BIOGRAPHIE.....	86

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Le Malentendu, pièce en trois actes, est écrit par Albert Camus en 1941.

Jan, jeune homme qui a réussi dans la vie, riche et amoureux, décide de renouer le lien avec sa famille qu'il a quittée des années auparavant. C'est ainsi qu'il retourne dans son village natal et plus précisément dans l'auberge tenue par sa mère et sa sœur. Ne sachant comment informer de sa vraie identité, Jan séjourne dans l'auberge, attendant une occasion propice à sa déclaration. Maria, sa femme, tente de dissuader son amant et se justifie par ses inquiétudes et l'absurdité du comportement de Jan ; celui-ci d'ailleurs ne l'écouterà pas. Les inquiétudes de Maria sont infondées, mais elles ne sont pas moins justes. En effet, la mère et sa fille Martha ont pris l'habitude de tuer les voyageurs qui séjournent auprès d'elles, pendant leur sommeil, afin d'obtenir les moyens pour fuir cette région grise et trouver des terres plus ensoleillées. Jan, ne dévoilant pas son identité, souffrira du malentendu et sera victime du stratagème devenu mécanique.

La présente étude se veut une lecture psychanalytique de la pièce et se propose d'examiner le personnage de la mère, sa relation avec les autres personnages et les espaces dramatiques qui l'entourent.

Les études antérieures, notamment les manuels littéraires, insistent sur la portée philosophique de l'œuvre : Camus écrit *Le Malentendu* pour illustrer son idée sur l'absurdité. André Lagarde et Laurent Michard, par exemple, disent :

La prise de conscience du non-sens de la vie le [Camus] conduit à l'idée que l'homme est libre de vivre « sans appel », quitte à payer les conséquences de ses erreurs, et doit épuiser les joies de cette terre. Ces idées, exposées dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942), sont illustrées par le roman de *L'Étranger* (1942) et, en 1944, par deux pièces de théâtre : *Caligula* et *Le Malentendu*.

(Lagarde et Michard 1973 : 616)

Dans la même perspective, J. Bersani et ses collègues, dans *La Littérature en France depuis 1945*, affirment :

Le sentiment de l'absurde, né du divorce entre l'homme et le monde et du refus de toute espérance, a inspiré à Camus un roman *L'Étranger*, un essai *Le Mythe de Sisyphe*, deux pièces *Caligula* et *Le Malentendu*.

(Bersani et al. 1970 : 34)

Et les auteurs commentent *Le Malentendu* en termes suivants :

Même rigueur dans *Le Malentendu* qui, sous des allures de sombre mélodrame, va sans doute plus loin. Jan, l'exilé qui revient auprès de sa mère et de sa sœur, devenues hôtelières, ne sait pas qu'elles ont pris l'habitude de tuer leurs clients pour les dépouiller. Il ne se fait pas reconnaître et se montre incapable même de se faire entendre d'elles

sans ambiguïté. Un vieux serviteur, apparemment muet et simulant la surdité, symbole d'un Dieu impassible et malveillant, se refuse à dire les quelques mots qui d noueraient le drame, et ne dévoile l'identité du voyageur qu'après le meurtre. « Pendant qu'il cherchait ses mots, on le tuait. » Tel aura été le sort de Jan. « Tout le malheur des hommes, commente Camus, vient de ce qu'ils ne prennent pas un langage simple. » Dès cette œuvre, on sent l'écrivain désireux de passer d'une expression de la solitude à un langage de la communauté, des monologues héroïques à la mise en œuvre d'un véritable dialogue entre les hommes.

(*Ibid.* : 39)

C'est du même point de vue que certains critiques voient dans *Le Malentendu*, puisqu'il évoque l'absurdité de l'existence humaine, une pièce engagée :

Camus entre dans la clandestinité en 1943 et participe activement à la Résistance. Son action passe par le journalisme et le théâtre.   la Libération, il prend la tête de la revue *Combat* tandis qu'il s'affirme au théâtre, où il fait jouer ses pièces engagées : *Caligula* et *Le Malentendu*, toutes deux mises en scène en 1944.

(Desaintghislain et al. 1995 : 468)

Alors que la plupart des auteurs s'intéressent au message de l'absurdité dans la pièce, peu nombreuses sont les études psychanalytiques. Dans *La mer et les prisons*,

Essais sur Albert Camus, Roger Quilliot trouve que *Le Malentendu* s'apparente à l'histoire d'Œdipe. Pourtant l'analyse de Quilliot n'est pas freudienne : il n'a pas recours à la notion du complexe d'Œdipe ; il se limite à faire ici une étude comparative :

Camus a renoncé à l'histoire antique. Mais non à la légende. Nombreuses sont, en France comme à l'étranger, les chansons ou les nouvelles qui rapportent un « fait divers analogue ». *Le Malentendu* s'apparente à l'histoire d'Œdipe. Une suite naturelle d'événements entraînait au meurtre et à l'inceste l'homme le moins fait pour cela. Jan reprend à son compte la curiosité d'Œdipe, son orgueil et son goût des difficultés. Martha et sa mère jouent en la circonstance les meurtriers sans le savoir. Tous trois sont prisonniers d'un destin qui s'est imposé par les moyens les plus naturels. Il y avait dans la démente de Caligula de la provocation au destin, un défi héroïque. Les voies qui conduisent nos trois personnages à la mort sont sans grandeur apparence : ils disparaissent bêtement, faute d'un mot.

(Quilliot 1970 : 134-135)

Une psychanalyse de Camus existe bel et bien : il s'agit d'*Albert Camus et La Parole manquante* d'Alain Costes (1973). Dans ce travail, l'auteur étudie la biographie de Camus pour trouver la personnalité inconsciente de ce dernier, puis il s'efforce de montrer que cette personnalité s'observe à travers les œuvres. Mais il est bien regrettable que le critique évoque très peu *Le Malentendu*. Costes avoue : « *Le*

Malentendu n'est que superficiellement abordé » (Costes 1973 : 11). Dans quelques pages qui se consacrent à la pièce, l'auteur affirme que *Le Malentendu* est la tragédie du silence, où le personnage de la mère, figure centrale, représente une femme silencieuse à l'instar de la mère de Camus (*Ibid.* : 118). Le thème central de l'œuvre réside dans la relation œdipienne entre le fils et la mère et l'incommunicabilité entre ces deux agents :

Mais si *Le Malentendu* est la tragédie de la communication humaine, on n'a pas assez remarqué qu'il en va de même pour *toutes les œuvres du Cycle de l'Absurde* sans exception. Après tout, « absurde » et « surdité » sont de la même famille ! Il semble de plus en plus évident que toutes ces œuvres « absurdes » ont, du point de vue de l'auteur, pour fonction de *chercher le langage qui convienne pour déclarer son amour à sa mère.*

(*Ibid.* : 120)

Mais le problème de Jan le fils, qui cherche à se faire reconnaître par sa mère, se pose :

Comment déclarer son amour à une mère sourde et muette : voilà tout le problème du héros absurde camusien.

(*Ibid.* : 121)

Un autre travail qui s'appuie sur la psychanalyse est l'article intitulé « "Œdipe mal entendu" : langage et reconnaissance dans *Le Malentendu* de Camus » de Geraldine F. Montgomery. À l'aide de la psychanalyse lacanienne qui s'intéresse à l'inconscient en tant que rapport entre le signifiant et le signifié, l'auteur étudie les dialogues des personnages et présente sa thèse que le langage de cette pièce révèle le désir œdipien :

C'est ainsi qu'une interrogation analytique des dialogues entre les quatre personnages actifs — la mère, le fils (Jan), la fille (Martha), et l'épouse (Maria) — révèle que la quête de reconnaissance menée par le fils n'est autre chose que la manifestation inconsciente du désir œdipien. Autrement dit, et pour parler en termes lacaniens, l'étude du symbolique dégage l'imaginaire et donne accès à l'inconscient où languit Jan, le personnage central.

(Montgomery 1997 : 428)

Il est à noter que Montgomery, tout en reconnaissant le complexe d'Œdipe dans cette pièce, a pris le personnage de Jan pour la figure centrale, et non la mère.

L'examen des littératures concernées a donc montré que, dans le domaine de la psychanalyse, l'étude du personnage de la mère dans *Le Malentendu* reste lacunaire. Le thème du complexe d'Œdipe a été bien détecté. Mais tantôt on évoque le mythe sans en faire une psychanalyse ; tantôt on présente la thèse qui paraît pourtant

trop schématique ; tantôt on applique la psychanalyse au texte sans s'intéresser suffisamment au personnage de la mère.

La présente étude se propose de combler cette lacune. Le personnage de la mère sera le noyau de l'analyse. On verra que cette mère représente une figure extrêmement complexe : elle présente même trois aspects, à savoir la mère séductrice, la mère dévorante et la mère phallique. Centre de la famille, elle vit un rapport œdipien avec ses deux enfants, rapport ambivalent qui implique aussi bien un désir incestueux qu'une pulsion destructrice. Sujet désirant, la mère est aussi objet de désir qui provoque une série de problèmes tels que la rivalité fraternelle et la crise de l'identité sexuelle.

Chacun des trois aspects de la figure maternelle mentionnés ci-dessus sera l'objet des trois études qui suivent.

CHAPITRE II

LA MÈRE SÉDUCTRICE

Le personnage de la Mère* du *Malentendu* se présente dans la perspective de cette recherche d'abord comme une mère séductrice. Elle s'attache à son fils d'un désir incestueux. Mais dans cette famille de deux enfants, la séduction maternelle est devenue un objet de lutte, provoquant ainsi une rivalité fraternelle. Dans cette lutte, l'enfant qui a perdu l'amour maternel compense cette perte par désir matricide.

Dans l'analyse qui suit, il s'agit donc d'étudier l'amour œdipien que la Mère porte à Jan, la relation conflictuelle entre Jan et Martha et le désir matricide chez ces deux enfants.

I. L'infanticide érotisé

La Mère aime son fils : « L'amour d'une mère pour son fils est aujourd'hui ma certitude. » (III, 1), affirme-t-elle. Mais, loin d'être innocent, cet amour est teinté d'un désir incestueux. La Mère est tellement amoureuse de Jan qu'elle se suicide, après la mort de celui-ci, pour le rejoindre. Or Martha, fille qui connaît bien sa mère, se rend bien compte qu'il s'agit d'un suicide érotisé : elle évoque des « caresses obscures » entre sa mère et son frère qui se réuniront dans la plus grande intimité, inaccessible aux autres.

* Pour éviter toute ambiguïté, « la Mère » est employé pour désigner le personnage de la pièce étudiée, tandis que « la mère » s'emploie comme un nom commun, signifiant la femme qui a mis au monde un ou plusieurs enfants.

... ma mère a rejoint son fils. [...] on les découvrira bientôt et ils se retrouveront dans la même terre. [...]

Je les laisse à leur tendresse retrouvée, à leurs caresses obscures. Ni vous ni moi n'y avons plus de part, ils nous sont infidèles à jamais.

(III, 3)

Cependant, ce désir contraire à la bienséance n'est pas facile à réaliser. Avant d'être satisfait, l'amour œdipien a connu un long refoulement dû à une lutte intérieure inexorable. Quand Jan était tout petit, la Mère essayait de se contenir. Elle se montre indifférente et évite tout contact corporel avec son fils. Jan s'en souvient dès qu'il a regagné le foyer maternel :

JAN

Oui, c'est ici. J'ai pris cette porte, il y a vingt ans. Ma sœur était une petite fille. Elle jouait dans ce coin. Ma mère n'est pas venue m'embrasser. Je croyais alors que cela m'était égal.

(I, 3)

L'amour maternel à l'égard du fils subit une forte dénégation^{*}. La Mère prétend même avoir oublié cet amour :

* La dénégation désigne « Procédé par lequel le sujet, tout en formulant un de ses désirs, pensées, sentiments jusqu'ici refoulé, continue à s'en défendre en niant qu'il lui appartienne. » (Laplanche et Pontalis 1967 : 112)

LA MÈRE

Un fils ! Oh, je suis une trop vieille femme ! Les vieilles femmes désapprennent même d'aimer leur fils. Le cœur s'use, Monsieur.

(I, 6)

M. Karl Hasek, la fausse identité choisie par Jan, en se présentant comme un nouveau client de l'auberge, doit être la prochaine victime de l'aubergiste. Mais face à cet homme, la meurtrière, qui d'ordinaire tue de sang-froid, se sent hésitante. De même qu'elle évite d'embrasser le petit Jan, la Mère hésite à porter un coup fatal à ce Hasek. Elle dit à sa fille complice du crime :

LA MÈRE

Je ne sais pas. Mais pas ce soir. Laissons-lui cette nuit. Donnons-nous ce sursis. C'est par lui peut-être que nous nous sauverons.

(I, 8)

La Mère éprouve de la lassitude, sentiment réactionnel qui l'incite à vouloir renoncer au crime. Elle s'exprime devant Martha :

LA MÈRE

[...] Aujourd'hui, moi, je suis fatiguée, et te voilà irritée. Faut-il donc s'entêter quand les choses se présentent mal et passer par-dessus tout pour un peu plus d'argent ?

(I, 8)

Et la Mère cherche à réguler son agressivité par la formation d'une conscience morale : la criminelle a recours au goût de la religion.

LA MÈRE

Ce n'est pas exactement de ce repos que je parle. Non, c'est un rêve de vieille femme. J'aspire seulement à la paix, à un peu d'abandon. (*Elle rit faiblement.*) Cela est stupide à dire, Martha, mais il y a des soirs où je me sentrais presque des goûts de religion.

(I, 1)

Cependant, malgré les tentatives de s'éloigner du fils, c'est le désir maternel qui est le plus fort. La Mère a beau prétendre désapprendre à aimer son fils, il semble que celui-ci hante constamment son esprit, bien qu'il ait quitté le domicile depuis vingt ans. Roger Quilliot (1970 : 138) décrit le personnage de la Mère par les termes suivants :

Le personnage de la mère nous touche peut-être davantage : sa lassitude, ce goût de la religion qui lui vient avec l'âge, ses scrupules de vieille femme, ce mélange de tendresse et de dureté à l'évocation du

fil prodigue, tout cela nous rappelle des visages entrevus déjà. Elle tue sans trop savoir pourquoi. Par habitude depuis bien longtemps; presque par métier. Elle a perdu le sens du meurtre comme d'autres perdent le sens des morts. C'est une morte vivante chez qui l'humain affleure par instants. Elle a connu la misère et le malheur ; son mari est mort, son fils l'a abandonnée. Elle assassine avec la même tristesse détachée qu'elle met dans toutes ses tâches matérielles. Mais la conscience de son crime sera brusquement réveillée en elle par l'amour maternel et elle rejoindra dans la mort l'enfant prodigue dont elle n'avait sans doute jamais cessé de rêver en silence.

Quand la Mère revoit son fils qu'elle prend pour un client, elle pense quand même que ce client a quelque chose de particulier :

LA MÈRE

Je sais que tu as raison. Mais avoue que ce voyageur ne ressemble pas aux autres.

(I, 8)

Si ce client se distingue des autres hommes, c'est qu'il rappelle à la Mère son fils. Qu'il s'agisse d'un lapsus commandé par l'instinct maternel ou non, l'aubergiste appelle l'étranger « mon fils » :

LA MÈRE

N'y faites pas trop attention, Monsieur. Mais il est vrai qu'il y a des sujets qu'elle n'a jamais pu supporter.

Elle se lève et il veut l'aider.

Laissez, mon fils, je ne suis pas infirme. Voyez ces mains qui sont encore fortes. Elles pourraient maintenir les jambes d'un homme.

Un temps. Il regarde sa clé.

Ce sont mes paroles qui vous donnent à réfléchir ?

JAN

Non, pardonnez-moi, je vous ai à peine entendue. Mais pourquoi m'avez-vous appelé « mon fils » ?

LA MÈRE

Oh, je suis confuse ! Ce n'était pas par familiarité, croyez-le. C'était une manière de parler.

(I, 6)

Enfin, dans cette lutte intérieure, le refoulement se résigne devant un vif désir d'avoir un contact physique avec « Karl Hasek », fût-ce un contact mortel.

LA MÈRE

Pourquoi lui avoir parlé de mes mains ? Si, pourtant, il les avait regardées, peut-être aurait-il compris ce que lui disait Martha.

Il aurait compris, il serait parti. Mais il ne comprend pas. Mais il veut mourir. Et moi je voudrais seulement qu'il s'en aille pour que je puisse, encore ce soir, me coucher et dormir. Trop vieille ! Je suis trop vieille pour refermer à nouveau mes mains autour de ses chevilles et contenir le balancement de son corps, tout le long du chemin qui mène à la rivière. Je suis trop vieille pour ce dernier effort qui le jettera dans l'eau et qui me laissera les bras ballants, la respiration coupée et les muscles noués, sans force pour essuyer sur ma figure l'eau qui aura rejailli sous le poids du dormeur. Je suis trop vieille ! Allons, allons ! la victime est parfaite. Je dois lui donner le sommeil que je souhaitais pour ma propre nuit. Et c'est...

Entre brusquement Martha.

(I, 7)

Le meurtre accompli, la Mère a découvert l'identité réelle de sa victime. L'infanticide ramène le refoulé au conscient : la Mère reconnaît qu'elle aime le fils :

LA MÈRE, *de la même voix indifférente.*

Oui, mais, moi, je viens d'apprendre que j'avais tort et que sur cette terre où rien n'est assuré, nous avons nos certitudes. (*Avec amertume.*) L'amour d'une mère pour son fils est aujourd'hui ma certitude.

(III, 1)

Chez cette mère, le désir fusionnel est teinté d'agressivité. Elle détruit l'objet de désir pour s'unir amoureusement à lui. L'infanticide n'est donc pas sans rapport avec l'inceste : il constitue la voie royale permettant à la Mère incestueuse de se relier à son objet de désir. Freud (1949 : 8) postule l'existence de deux pulsions fondamentales : l'Éros et la pulsion de destruction. Le but de l'Éros est d'établir de toujours plus grandes unités, donc de conserver : c'est la liaison. Le but de l'autre pulsion, au contraire, est de briser les rapports, donc de détruire les choses. Or dans les fonctions biologiques, les deux pulsions fondamentales sont le plus souvent combinées.

C'est ainsi que l'action de manger est une destruction de l'objet avec pour but final l'incorporation. Quant à l'acte sexuel, c'est une agression visant à accomplir l'union la plus intime.

(Ibid.)

Qu'une mère entretienne une relation hors norme avec son fils et qu'elle commette un suicide, cela rappelle Jocaste, mère d'Œdipe. En effet, d'après Geraldine F. Montgomery (1997 : 432), la relation entre la Mère et Jan représente « l'Œdipe à l'envers » :

Mais la mère de Jan n'est pas Jocaste, elle ne se tuera qu'après avoir tué son fils. C'est la mort de Jan qui lui dessillera les yeux – mais trop tard – alors que ce fut la mort Jocaste qui porte Œdipe à s'aveugler. Ces renversements font bien du Malentendu l' "Œdipe à l'envers" [...].

Jocaste a un rapport charnel avec son propre fils, puis elle se suicide. Dans l'ordre inversé, la Mère commettra un suicide pour s'unir amoureusement à Jan :

LA MÈRE, *de même*.

Laisse, Martha, j'ai bien assez vécu. J'ai vécu beaucoup plus longtemps que mon fils. Je ne l'ai pas reconnu et je l'ai tué. Je peux maintenant aller le rejoindre au fond de cette rivière où les herbes couvrent déjà son visage.

(III, 1)

L'infanticide que commet la Mère relève de la combinaison de l'Éros et de la pulsion de mort : il s'agit d'un infanticide érotisé. Qu'elle ne reconnaisse pas Jan au moment où elle le tue, cela rappelle Œdipe qui couche avec Jocaste sans savoir qu'elle est sa mère. Max Milner (1980 : 40-41) explique le cas d'Œdipe en ces termes :

Il faut qu'Œdipe cherche vraiment sa mère sans la connaître, il faut qu'il couche avec elle sans savoir qu'elle est sa mère, pour que nous sentions se réaliser en lui l'action de forces qui échappent totalement à notre conscience. Le fait qu'il accomplisse ainsi la volonté impénétrable des dieux n'a rien de contradictoire avec cette hypothèse. Bien au contraire, cette volonté des dieux, qui est certainement l'un des éléments du sens de la tragédie - cette opposition de la mentalité grecque, avec la volonté primitive des dieux - ne contredit absolument pas l'interprétation du Freud. La volonté des dieux, c'est l'inconscient

tel que Freud l'a découvert ; les mêmes mécanismes peuvent jouer dans un cas ou dans l'autre.

La Mère de Jan prétend : « Je ne l'ai pas reconnu et je l'ai tué » (III, 1). Elle ne ment pas. Mais quand Maria, amante de Jan, affirme « Une mère reconnaît toujours son fils » (I, 3), ce n'est pas non plus faux. De même que l'instinct maternel pousse cette Mère qui ne cesse de rêver de son fils à appeler le client étranger « mon fils », le désir incestueux inconscient exige qu'elle le tue pour se frayer la voie vers l'union la plus intime après la reconnaissance.

II. La séduction maternelle et la rivalité fraternelle

La rivalité fraternelle, suggérée par la relation entre Jan et Martha, est un des thèmes importants dans *Le Malentendu*. Freud (2001 : 68) affirme que les rapports entre frères et sœurs « ne sont pas seulement positifs, c'est-à-dire tendres : ils sont aussi négatifs, c'est-à-dire hostiles. »

D'après Bruno Bettelheim, un pédopsychiatre américain, les parents sont à l'origine de la rivalité fraternelle : si les frères sont devenus ennemis, c'est qu'ils se disputent l'amour parental.

Contrairement à ce que pourrait faire croire son appellation, la « rivalité fraternelle » ne se rattache qu'accidentellement aux frères et sœurs de l'enfant. Sa vraie source se situe dans les sentiments qu'il éprouve pour ses parents. Quand le grand frère, ou la grande sœur de l'enfant a plus de possibilités que lui, il peut éprouver momentanément

à leur égard des sentiments de jalousie. Si un autre que lui bénéficie d'attentions particulières, l'enfant ne se sent insulté que si, par comparaison, il ne compte pas pour grand-chose dans l'esprit de ses parents, ou s'il se sent repoussé par eux. C'est en raison de cette angoisse que l'un de ses frères (ou sœurs), ou tous, peut devenir comme une épine dans son pied. La crainte que, comparé à eux, il soit incapable de s'attirer l'amour et l'estime de ses parents, enflamme la rivalité fraternelle de l'enfant.

(Bettelheim 1976 : 351-352)

Dans *Le Malentendu*, il est évident que la relation entre Jan et Martha ne peut être tendre, puisque c'est le fils qui est l'enfant favori pour la Mère. La sœur qui se voit refuser l'amour maternel éprouve naturellement une profonde jalousie, une haine intense qui n'aboutit qu'au fratricide.

La scène 5 du premier acte montre la première rencontre de Martha et son client. Elle ne reconnaît pas son frère. Mais face à cet homme, elle laisse voir une antipathie instinctive. Entre lui et elle, Martha tient à ce que leur relation ne soit que professionnelle et qu'il ne l'interroge pas sur ses préoccupations privées (I, 5). Elle souligne : « N'est-ce pas notre avantage, à tous les deux, de garder nos distances ? » (I, 5).

L'auberge que tient Martha est à la fois un espace public et un espace privé à elle. Dans la sphère familiale, il n'y a pour elle qu'une fille et sa mère : les autres sont exclus. Que ce client vienne louer une chambre, cela est admissible. Mais que cet

étranger cherche à dépasser la frontière, qu'il entre dans leur intimité et qu'il tienne un langage qui fait de lui un membre de la famille, cela lui est insupportable.

MARTHA

J'espère seulement que vous ne me garderez pas une rancune inutile de ce que je viens de dire. J'ai toujours trouvé de l'avantage à montrer les choses telles qu'elles sont, et je ne pouvais vous laisser continuer sur un ton qui, pour finir, aurait gâté nos rapports. Ce que je dis est raisonnable. Puisque, avant ce jour, il n'y avait rien de commun entre nous, il n'y a vraiment aucune raison pour que, tout d'un coup, nous nous trouvions une intimité.

(I, 5)

Ce qui paraît le plus fâcheux à Martha, c'est que l'étranger essaie de s'approcher de sa mère. Dans la scène qui suit, la fille éloigne sa mère d'un abord trop intime du client indiscret (I, 6). Quand Jan interroge la dame sur son fils, l'intervention de Martha devient physique et brutale.

JAN

Oui, je comprends cela. Mais... (*avec un temps d'hésitation*)
un fils qui vous aurait prêté son bras, vous ne l'auriez peut-être pas oublié ?

MARTHA

Mère, vous savez que nous avons beaucoup à faire.

LA MÈRE

Un fils ! Oh, je suis une trop vieille femme ! Les vieilles femmes désapprennent même d'aimer leur fils. Le cœur s'use, Monsieur.

JAN

Il est vrai. Mais je sais qu'il n'oublie jamais.

MARTHA, *se plaçant entre eux et avec décision.*

Un fils qui entrerait ici trouverait ce que n'importe quel client est assuré d'y trouver : une indifférence bienveillante. Tous les hommes que nous avons reçus s'en sont accommodés. Ils ont pavé leur chambre et reçu une clé. Ils n'ont pas parlé de leur cœur. (*Un temps.*) Cela simplifiait notre travail,

(I, 6)

Le fils dont parle Jan implique le frère de Martha. Celle-ci n'aime pas qu'on l'évoque, surtout devant sa mère. Jan a beau rejoindre sa famille et redevenir le fils de la Mère, la réunion est empêchée par la sœur, opposition concrétisée par le fait qu'elle « se plac[e] entre eux ». Tout en ne le reconnaissant pas, Martha prévient son client d'une hostilité contre ce fils : elle n'a pour son frère qu'une « indifférence

bienveillante ». Garder la Mère à elle seule est en dernier ressort une vraie motivation de l'aversion de Martha à l'égard de Jan. Au deuxième acte, elle va commettre un homicide dont son frère sera victime. En fait la meurtrière hésite et pense à laisser partir la victime. Or Jan a commis une erreur fatale : il évoque la mer et les pays du soleil dont Martha rêve depuis toujours (II, 1). La criminelle n'hésite plus ; la victime ne doit pas échapper à son sort pour qu'elle réalise enfin son rêve de vivre ailleurs avec l'argent volé. Il est question dans le chapitre suivant de montrer que, chez Martha, l'obsession pour la mer est étroitement liée à l'attachement à sa génitrice : la mer représente la mère. Ici, il est plausible de formuler l'hypothèse que l'évocation de la mer par Jan provoque chez Martha une intense jalousie : c'est lui qui est heureux de vivre avec la mer-mère. Cette hypothèse se voit confirmée au troisième acte où la victime est enfin reconnue. Il est à noter tout d'abord que Martha affirme que même si elle avait reconnu son frère, sa décision serait restée la même, c'est-à-dire de le tuer. L'homicide passe pour un fratricide assumé.

LA MÈRE

Tu l'avais reconnu ?

MARTHA, *relevant brusquement la tête.*

Non ! je ne l'avais pas reconnu. Je n'avais gardé de lui aucune image, cela est arrivé comme ce devait arriver. Vous l'avez dit vous-même, ce monde n'est pas raisonnable. Mais vous n'avez pas tout à fait

tort de me poser cette question. Car si je l'avais reconnu, je sais maintenant que cela n'aurait rien changé.

(III, 1)

Quand la Mère déclare vouloir se suicider pour rejoindre Jan et témoigner de son amour à l'égard du fils, Martha, se sentant abandonnée par la mère et ayant ainsi perdu à jamais l'amour maternel, est pleinement consciente de la rivalité fraternelle qui l'oppose au fils favori. La tirade suivante est un véritable miroir tendu vers elle, qui lui renvoie sa jalousie envers son frère :

MARTHA, *après un silence, avec une passion croissante.*

Tout ce que la vie peut donner à un homme lui a été donné. Il a quitté ce pays. Il a connu d'autres espaces, la mer, des êtres libres. Moi, je suis restée ici. Je suis restée, petite et sombre, dans l'ennui, enfoncée au cœur du continent et j'ai grandi dans l'épaisseur des terres. Personne n'a embrassé ma bouche et même vous, n'avez vu mon corps sans vêtements. Mère, je vous le jure, cela doit se payer. Et sous le vain prétexte qu'un homme est mort, vous ne pouvez vous dérober au moment où j'allais recevoir ce qui m'est dû. Comprenez donc que, pour un homme qui a vécu, la mort est une petite affaire. Nous pouvons oublier mon frère et votre fils. Ce qui lui est arrivé est sans importance : il n'avait plus rien à connaître. Mais moi, vous me frustrez de tout et

vous m'ôtez ce dont il a joui. Faut-il donc qu'il m'enlève encore l'amour de ma mère et qu'il vous emmène pour toujours dans sa rivière glacée ?

(III, 1)

Monique Crochet commente la jalousie de Martha en termes suivants :

La jalousie de Martha nous mène au mythe le plus représentatif du *Malentendu* : la parabole de l'Enfant prodigue. En effet, si la colère de Martha évoque, comme l'a noté Thomas Hanna, celle du fils qui est resté à la maison tandis que le Fils prodigue jouissait de la vie, l'attitude de Jan lui-même ne va pas sans suggérer quelque similitude avec le personnage biblique.

(Crochet 1973 : 159)

À la fin de la pièce, la fille frustrée de la tendresse maternelle décide de se suicider. Avant sa mort, elle exprime sa haine à l'égard de l'épine dans son pied. À propos de cet homme qui bénéficie de séduction maternelle, la non-élue ne peut que dire, dans son monologue final (III, 2), d'une manière obsessionnelle : « je le hais ».

Le Malentendu montre que la rivalité fraternelle est irréparable. La réconciliation entre frère et sœur est exclue. Dans la scène qui suit, Martha rencontre Maria, épouse de son frère qui ne cesse de parler de son mari disparu, Haineuse, Martha impose un silence total, montrant qu'entre son frère et elle, la rupture est irrévocable.

MARIA, *égarée*.

Que m'importe, je vous entends à peine. Mon cœur est déchiré.
Il n'a de curiosité que pour celui que vous avez tué.

MARTHA, *avec violence*.

Taisez-vous ! Je ne veux plus entendre parler de lui, je le déteste. Il ne vous est plus rien. Il est entré dans la maison amère où l'on est exilé pour toujours. L'imbécile ! il a ce qu'il voulait, il a retrouvé celle qu'il cherchait.

(III,3)

III. De l'amour œdipien à la haine matricide

La Mère est un objet de désir et de lutte pour les deux enfants, provoquant ainsi une rivalité fraternelle entre ceux-ci. Dans cette lutte, l'enfant qui a perdu l'amour maternel, transforme l'amour en une haine matricide.

Chez Martha, son attachement à sa mère est œdipien. D'après Freud, le garçon et la fille ne sont pas différents en ce sens que la mère constitue le premier objet de désir pour les deux sexes.

Chez l'homme, la mère est le premier objet d'amour – du fait que c'est elle qui donne la nourriture et prodigue les soins corporels – et elle le reste jusqu'à ce qu'on lui substitue un autre objet qui lui ressemble par sa nature ou qui dérive d'elle. Pour la femme aussi la mère doit

nécessairement être le premier objet. Les conditions primordiales du choix d'objet sont, naturellement, les mêmes pour tous les enfants.

(Freud 1969 : 142)

Pour certaines filles, la mère est un objet d'amour exclusif dont elles sont incapables de faire le deuil.

En fait il fallait admettre la possibilité qu'un certain nombre d'êtres féminins restent attachés à leur lien originaire avec la mère et ne parviennent jamais à le détourner véritablement sur l'homme.

(*Ibid.* : 140)

Martha présente un tel attachement. Son amour à l'égard de sa mère dépasse la norme. Dans la mentalité de la fille, sa relation avec la mère s'apparente au rapport amoureux des amants, voire du couple conjugal. Sa mère ayant décidé de se suicider pour retrouver le fils mort, Martha se sent délaissée : elle dit à Maria qu'elles sont toutes trahies ; Maria par son époux ; elle par sa mère.

MARTHA

Il n'y a pas là de quoi m'émouvoir. Vraiment, ce serait peu de chose. Moi aussi, j'en ai assez vu et entendu, j'ai décidé de mourir à mon tour. Mais je ne veux pas me mêler à eux. Qu'ai-je à faire dans leur compagnie ? je les laisse à leur tendresse retrouvée, à leurs caresses obscures. Ni vous ni moi n'y avons plus de part, ils nous sont

infidèles à jamais. Heureusement, il me reste ma chambre, il sera bon d'y mourir seule.

(III, 3)

Le parallélisme est révélateur : la mère est pour Martha ce que Jan est pour Maria.

MARTHA

N'exagérons rien. Vous avez perdu votre mari et j'ai perdu ma mère. Après tout, nous sommes quittes. [...]

(III, 3)

Il est des scènes qui montrent Martha séduisant la Mère :

LA MÈRE, la regardant attentivement.

Quel dur visage est le tien, Martha !

MARTHA, s'approchant et avec calme.

Ne l'aimez-vous donc pas ?

LA MÈRE, la regardant toujours, après un silence.

Je crois que oui, pourtant.

(I, 1)

Il n'est pas impensable que l'amour œdipien de Martha ait quelque chose de charnel. C'est une fille qui cherche à plaire à sa mère :

MARTHA

Vous savez bien que je ne voulais pas vous peiner. (*Un temps, et farouche.*) Que ferais-je sans vous à mes côtés, que deviendrais-je loin de vous ? Moi, du moins, je ne saurais pas vous oublier et, si le poids de cette vie me fait quelquefois manquer au respect que je vous dois, je vous en demande pardon.

(I, 8)

Et la séduction de cette fille qui se compare à une épouse se situe plus ou moins sur le plan physique :

MARTHA

Oui, tout ira mieux, je l'espère. Mais ne vous plaignez pas encore et laissez-moi être heureuse à loisir. Je redeviens la jeune fille que j'étais. De nouveau, mon corps brûle, j'ai envie de courir. Oh ! dites-moi seulement...

Elle s'arrête.

LA MÈRE

Qu'y a-t-il, Martha ? je ne te reconnais plus.

MARTHA

Mère... (*Elle hésite, puis avec feu.*) Suis-je encore belle ?

(III, 1)

L'amour de Martha s'écarte d'autant plus de la norme qu'elle prend une complicité criminelle pour l'expression de l'union amoureuse entre sa mère et elle.

MARTHA (*elle vient vers elle [la Mère], et avec violence*).

Vous ne disiez pas cela auparavant. Et pendant toutes ces années, vous avez continué à vous tenir près de moi et à prendre d'une main ferme les jambes de ceux qui devaient mourir. [...]

(III, 1)

Naturellement, la libido, qui présente une déviation quant au choix de son objet, ne peut trouver une voie de satisfaction normale. Martha confesse devant sa belle-sœur :

[...] J'imaginai que le crime était notre foyer et qu'il nous avait unies, ma mère et moi, pour toujours. Vers qui donc, dans le monde, aurais-je pu me tourner, sinon vers celle qui avait tué en même temps que moi ?

(III, 3)

Martha aime sa mère. Mais c'est une fille profondément égoïste, et cela rend son amour pathologique. Roger Quilliot (1970 : 137-138) décrit ce personnage comme un Caligula femelle.

Ainsi Martha pourrait être un personnage troublant. Cette refoulée, cette puritaine du crime est de la race des Cromwell ou des Inquisiteurs. « Personne n'a embrassé ma bouche, et même vous, n'avez vu mon corps sans vêtements. Mère, je vous le jure, cela doit se payer. » Elle a dans les yeux cette lumière mauvaise, qui est comme un reflet des mers dont elle rêve. C'est un Caligula femelle qui aime la vie, aspire au bonheur et déteste la foi, ultime recours des faibles : « Oh ! je hais ce monde où nous sommes réduits à Dieu. » La petite vieille de *L'Envers et L'Endroit*, elle aussi, était réduite à Dieu ; du moins avait-elle vécu. « Mais moi, je souffre d'injustice ; on ne m'a pas fait droit... ». Martha est abrupte, révoltée, tout entière en proie à son obsession : la mer, le soleil ; l'évasion hors de la grisaille des pays slaves. Elle est sœur de ces jeunes nazis qui voulaient pour leur pays « une place au soleil ». Elle se méfie de la pitié et s'en garde à force de raideur et de logique. Elle entretient dans son cœur la haine par nostalgie d'amour. On dirait d'une intellectuelle que la chair obsède.

L'amour de Martha se maintient tant qu'elle se sent aimée. Une fois frustrée, cette Caligula tend à retourner le sentiment amoureux en son contraire : la haine.

Cette tendance s'ébauche dès le premier acte. On sait que Martha a une obsession pour la mer et rêve de vivre dans un pays ensoleillé. Mais s'étant rendue compte que le milieu rêvé est diamétralement en contraste avec son cadre habituel et que son rêve est toujours loin d'être réalisé, la fille ne s'empêche pas d'accuser sa mère d'avoir mal choisi le lieu de sa naissance :

MARTHA

Non, pas pour l'argent, mais pour l'oubli de ce pays et pour une maison devant la mer. Si vous êtes fatiguée de votre vie, moi, je suis lasse à mourir de cet horizon fermé, et je sens que je ne pourrai pas y vivre un mois de plus. Nous sommes toutes deux excédées de cette auberge, et vous, qui êtes vieille, voulez seulement fermer les yeux et oublier. Mais moi, qui me sens encore dans le cœur un peu des désirs de mes vingt ans, je veux faire en sorte de les quitter pour toujours, même si, pour cela, il faut entrer un peu plus avant dans la vie que nous voulons désertier. Et il faut bien que vous m'y aidiez, vous qui m'avez mise au monde dans un pays de nuages et non sur une terre de soleil !

(I, 8)

Cette agressivité atteint pleinement la Mère qui répond :

LA MÈRE

Je ne sais pas, Martha, si, dans un sens, il ne vaudrait pas mieux, pour moi, être oubliée comme je l'ai été par ton frère^{*}, plutôt que de m'entendre parler sur ce ton.

(I, 8)

L'amour pathologique de Martha est mis à nu après qu'on a découvert la vraie identité de Jan et que la Mère s'est décidée à commettre un suicide. D'abord, elle essaie de détourner sa mère de son projet suicidaire. Sa réaction évoque celle d'une amante qui s'acharne à retenir l'amant déterminé à la quitter. Elle dit par exemple : « Mère ! vous n'allez pas me laisser seule ? » ; « N'êtes-vous donc pas certaine qu'une mère puisse aimer sa fille ? » ; « Il n'est pas possible que vous disiez cela sans l'ombre d'une révolte et sans une pensée pour votre fille » (III, 1). Tandis que la Mère persiste : « je regrette de te quitter » ; et elle affirme que son amour pour le fils est plus fort que celui pour la fille :

* Est-il possible que Jan ait la même tendance que sa sœur ? Il était, lui aussi, un enfant frustré, car « ma mère n'est pas venue m'embrasser » (I, 3). La frustration de l'amour maternel aurait été une des causes du départ de Jan qui cherche à oublier sa mère. Et l'oubli est la revanche du fils face à la mère indifférente.

LA MÈRE

Je ne voudrais pas te blesser maintenant, Martha, mais il est vrai que ce n'est pas la même chose. C'est moins fort. Comment pourrais-je me passer de l'amour de mon fils ?

(III, 1)

La fille se montre angoissée de la frustration de l'amour maternel.

MARTHA

Non, mère, vous ne me quitterez pas. N'oubliez pas que je suis celle qui est restée et que lui était parti, que vous m'avez eue près de vous toute une vie et que lui vous a laissée dans le silence. Cela doit se payer. Cela doit entrer dans le compte. Et c'est vers moi que vous devez revenir.

LA MÈRE, *doucement.*

Il est vrai, Martha, mais lui, je l'ai tué !

*Martha s'est détournée un peu, la tête en arrière,
semblant regarder la porte.*

MARTHA, *après un silence, avec une passion croissante.*

Tout ce que la vie peut donner à un homme lui a été donné. Il a quitté ce pays. Il a connu d'autres espaces, la mer, des êtres libres. Moi,

je suis restée ici. Je suis restée, petite et sombre, dans l'ennui, enfoncée au cœur du continent et j'ai grandi dans l'épaisseur des terres. Personne n'a embrassé ma bouche et même vous, n'avez vu mon corps sans vêtements. Mère, je vous le jure, cela doit se payer. Et sous le vain prétexte qu'un homme est mort, vous ne pouvez vous dérober au moment où j'allais recevoir ce qui m'est dû. Comprenez donc que, pour un homme qui a vécu, la mort est une petite affaire. Nous pouvons oublier mon frère et votre fils. Ce qui lui est arrivé est sans importance : il n'avait plus rien à connaître. Mais moi, vous me frustrez de tout et vous m'ôtez ce dont il a joui. Faut-il donc qu'il m'enlève encore l'amour de ma mère et qu'il vous emmène pour toujours dans sa rivière glacée ?

Elles se regardent en silence. La sœur baisse les yeux.

MARTHA, *très bas.*

Je me contenterais de si peu. Mère, il y a des mots que je n'ai jamais su prononcer, mais il me semble qu'il y aurait de la douceur à recommencer notre vie de tous les jours.

(III, 1)

Mais, enfin l'abandon devient inévitable et la frustration est certaine. La Mère a choisi le fils. Celui-ci a tout et il ne reste rien à la fille qui, jusqu'à l'abandon final, ne se rappelle même pas qu'elle est embrassée par sa mère.

LA MÈRE, *lentement*.

Trop tard, Martha. Je ne peux plus rien pour toi. (*Elle se retourne vers sa fille.*) Est-ce que tu pleures, Martha ? Non, tu ne saurais pas. Te souviens-tu du temps où je t'embrassais ?

MARTHA

Non, mère.

LA MÈRE

Tu as raison. Il y a longtemps de cela et j'ai très vite oublié de te tendre les bras. Mais je n'ai pas cessé de t'aimer. (*Elle écarte doucement Martha qui lui cède peu à peu le passage.*) Je le sais maintenant puisque mon cœur parle ; je vis à nouveau, au moment où je ne puis plus supporter de vivre.

Le passage est libre.

(III, 1)

Martha étant sûre d'être pour toujours frustrée de l'amour maternel, son amour se métamorphose. Incapable de posséder l'objet de son désir, elle le détruit. L'amour œdipien à l'égard de la mère, insatisfait, passe pour une haine matricide. Les textes didascaliques : « Elle écarte doucement Martha qui lui cède peu à peu le passage » et « Le passage est libre. » montrent nettement que la fille ne s'oppose plus au suicide de sa mère. Elle souhaite la mort de sa mère, souhait qu'elle formule sans dissimulation :

[...] Qu'elle meure donc, puisque je ne suis pas aimée ! Que les portes se referment autour de moi ! Qu'elle me laisse à ma juste colère ! [...]

(III, 3)

La séduction maternelle, que le présent chapitre se propose d'examiner, est en fin de compte fatale. Elle est à l'origine de deux infanticides : le fils est assassiné ; la fille se suicide. La mère s'impose comme un objet de désir, et elle déclenche une haine effroyable entre les deux enfants qui aboutit au fratricide. Finalement, la mère séductrice est la source de sa propre destruction : elle se tue pour s'unir au fils heureux et sa mort est souhaitée par la fille abandonnée.

CHAPITRE III

LA MÈRE DEVORANTE

Dans son *Entre oui et non*, Camus rapporte une anecdote bizarre qui intéresserait les psychanalystes.

[...] Ainsi, chaque fois qu'il m'a semblé éprouver le sens profond du monde, c'est sa simplicité qui m'a toujours bouleversé. Ma mère, ce soir, et son étrange indifférence. Une autre fois, j'habitais dans une villa de banlieue, seul avec un chien, un couple de chats et leurs petits, tous noirs. La chatte ne pouvait les nourrir. Un à un, tous les petits mouraient. Ils remplissaient leur pièce d'ordures. Et chaque soir, en rentrant, j'en trouvais un tout raidi et les babines retroussées. Un soir, je trouvai le dernier mangé à moitié par sa mère. Il sentait déjà. L'odeur de mort se mélangeait à l'odeur d'urine. Je m'assis alors au milieu de toute cette misère et, les mains dans l'ordure, respirant cette odeur de pourriture, je regardai longtemps la flamme démente qui brillait dans les yeux verts de la chatte, immobile dans un coin

(cité par Costes 1973 : 39)

Dans son *Albert Camus et la parole manquante*, Alain Costes a entrepris une étude psychanalytique des œuvres camusiennes. Consacrant une partie importante à l'examen de la biographie de Camus, il a trouvé que dans la vie de celui-ci, sa mère occupe une place primordiale et elle présente une image complexe. De la complexité

de l'image maternelle se dégage l'image de la mère dévorante qui hante l'esprit du jeune Camus. Costes commente le passage cité ci-dessus dans les termes suivants :

Le lecteur aura déjà interprété de lui-même ce passage tant son sens transparaît clairement. Plus encore que castratrice, la Mère Mauvaise est *dévorante* (et dévore le *petit dernier*, ce que Camus était)

(*Ibid.*)

Cette image d'une mère qui dévore ses enfants se retrouve dans *Le Malentendu*. Le terme de la « mère dévorante » ne doit pourtant pas être pris à la lettre. Dans cette pièce, la dévoration maternelle est plutôt suggérée par le sens métaphorique de l'espace. L'étude qui suit montrera qu'il y a chez Martha et Jan un désir de retourner au ventre maternel : le désir de l'une s'observe à travers son obsession pour la mer ; celui de l'autre se traduit dans sa volonté obstinée de revenir à l'auberge de sa mère. Animés par le fantasme du retour au sein maternel, les deux protagonistes agissent alors comme s'ils voulaient être dévorés par leur génitrice.

I. La tendance suicidaire chez Martha et le retour au sein maternel

Chez Martha, l'attachement à la Mère est évident, comme on l'a vu dans le chapitre précédent. Cet attachement n'est pas sans rapport avec son obsession pour la mer. Il est tout d'abord à noter que pour elle la mer représente un espace de bonheur.

MARTHA, avec agitation.

Ah ! mère ! Quand nous aurons amassé beaucoup d'argent et que nous pourrons quitter ces terres sans horizon, quand nous laisserons derrière nous cette auberge et cette ville pluvieuse, et que nous oublierons ce pays d'ombre, le jour où nous serons enfin devant la mer dont j'ai tant rêvé, ce jour-là, vous me verrez sourire. [...]

(I, 1)

Elle s'abandonne dans un rêve diurne, rien qu'en entendant le mot :

JAN

Non, je viens d'Afrique. (*Elle a l'air de ne pas comprendre.*) De l'autre côté de la mer.

MARTHA

Je sais. (*Un temps.*) Vous y allez souvent ?

JAN

Assez souvent.

MARTHA, *elle rêve un moment, mais reprend.*

Quelle est votre destination ?

(I, 5)

Essentiellement, c'est le désir de vivre devant la mer qui motive chez Martha les actes criminels. Elle tue et vole à ses victimes les biens pour réaliser son rêve. Jan aurait pu échapper à son sort s'il n'avait pas évoqué le lieu qui fascine tant la meurtrière.

MARTHA

Oui, et nous avons eu tort de nous en écarter, vous le voyez bien. Je vous remercie seulement de m'avoir parlé des pays que vous connaissez et je m'excuse de vous avoir peut-être fait perdre votre temps.

Elle est déjà près de la porte.

Je dois dire cependant que, pour ma part, ce temps n'a pas été tout à fait perdu. Il a réveillé en moi des désirs qui, peut-être, s'endormaient. S'il est vrai que vous teniez à rester ici, vous avez, sans le savoir, gagné votre cause. J'étais venue presque décidée à vous demander de partir, mais, vous le voyez, vous en avez appelé à ce que j'ai d'humain, et je souhaite maintenant que vous restiez. Mon goût pour la mer et les pays du soleil finira par y gagner.

Il la regarde un moment en silence.

(II, 1)

À la scène 8 du même acte, le meurtre accompli, Martha réaffirme sa motivation du crime.

LA MÈRE

Je suis montée ici, pour l'empêcher de boire. Mais il était trop tard.

MARTHA

Oui, il était trop tard ! Et puisqu'il faut vous le dire, c'est lui qui m'y a décidée. J'hésitais. Mais il m'a parlé des pays que j'attends et, pour avoir su me toucher, il m'a donné des armes contre lui.

(II, 8)

C'est ainsi qu'on la voit s'extasier quand le dernier client a été assassiné et que son désir est à deux doigts de se réaliser.

MARTHA

Qu'importe maintenant le crime ! Je nais pour la seconde fois, je vais rejoindre la terre où je serai heureuse.

(III, 1)

En psychanalyse, la mer représente la mère. Gaston Bachelard note que :

L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère.

(Bachelard 1942 : 178)

Gilbert Durand explique que :

C'est [la mer] l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur.

(Durand 1992 : 256)

Martha aime excessivement sa mère, source de son plaisir absolu, et elle pense obsessionnellement à aller à la mer, espace de son bonheur. Vivre seul avec la génitrice en se situant dans un espace aquatique qui berce et qui endort – autrement dit dans un espace qui s'apparente au ventre de la mère, paradis du fœtus – cette corrélation laisse croire que Martha est nourrie par le fantasme du retour au sein maternel. Jean Bellemin-Noël explique que :

La signification de cette étiquette [le fantasme du retour dans le sein maternel] est si claire qu'il n'y a rien à gloser, sauf pour préciser que ledit fantasme est couramment entendu comme désignant le paradis, le jardin d'Éden prénatal, alors qu'il a son envers négatif dans l'espèce d'existence semi-léthargique qui est le propre de la vie intra-utérine. L'aspiration au calme total du nirvana est hantée par une angoisse d'être enfermé(e) dans l'intérieur de la mère.

(Bellemin-Noël 1996 : 25)

Or si la mer est associée à la mère et au paradis, elle évoque aussi paradoxalement la mort. Alain Costes affirme que chez Camus ainsi que dans son univers littéraire, il existe cette fusion imagoïque Mère ≡ Mer ≡ Mort (Costes 1973 : 43). Du coup, il est légitime de se demander si Martha aspire à la fois à la mère, à la mer, au ventre maternel, au bonheur, et à la mort. Comment expliquer ces désirs apparemment contradictoires ?

En fait, le fantasme du retour dans le sein maternel et la pulsion de mort vont harmonieusement ensemble. Otto Rank, un psychanalyste notable, explique que l'homme, lors de l'accouchement où il est forcé de se séparer de sa mère, est profondément traumatisé. Rank parle du traumatisme de la naissance qui s'inscrit pour toujours dans l'inconscient de chacun et qui servira de prototype à d'autres traumatismes. En ce sens, l'homme alimente le fantasme du retour au sein maternel afin de compenser son angoisse due à la séparation originelle d'avec la mère.

Il s'agit du fantasme de retour au sein maternel, aspiration à la régression qui témoigne de la difficulté de la séparation initiale avec la mère, et qui s'enracinerait, selon Rank, dans un traumatisme universel, le traumatisme de la naissance.

(Bourdin 2000 : 39)

En d'autres termes, puisque la naissance est une souffrance, retourner à un état antérieur à cette naissance implique une aspiration à la tranquillité et au bonheur absolu. Il est à remarquer que Bellemin-Noël, en parlant du calme total inspiré par le

retour au sein maternel, a recours au terme « nirvana ». En effet, la psychanalyse emprunte le concept au bouddhisme quand s'élabore la notion du principe de nirvana.

Terme proposé par Barbara Low et repris par Freud pour désigner la tendance de l'appareil psychique à ramener à zéro ou du moins à réduire le plus possible en lui toute quantité d'excitation d'origine externe ou interne.

(Laplanche et Pontalis 1967 : 331)

Exister, d'un point de vue psychanalytique, est une extrême agitation. L'homme n'est jamais tranquille car il est perpétuellement excité par ses désirs inconscients, obligé ainsi d'y répondre toujours et de chercher sans repos à satisfaire ses pulsions internes. Vu cette condition humaine, les psychanalystes croient que tout en ayant une pulsion de vie qui lui permet de survivre, l'individu aspire au calme total, état où il n'y a plus de désirs ni de pulsions et qui s'apparente ainsi au nirvana bouddhique. Dans cette optique, le principe de nirvana qui consiste à éviter une agitation existentielle est étroitement lié à la pulsion de mort.

[...] dans le Nirvâna hindou ou schopenhauerien, Freud trouve une correspondance avec la notion de pulsion de mort.

(*Ibid.* : 332)

La pulsion de mort vise également à réduire le plus possible en l'homme toute quantité d'excitation et à ramener ainsi l'homme à un état antérieur à son accouchement.

Dans le cadre de la dernière théorie freudienne des pulsions, [la pulsion de mort] désigne une catégorie fondamentale de pulsions qui s'opposent aux pulsions de vie et qui tendent à la réduction complète des tensions, c'est-à-dire à ramener l'être vivant à l'état anorganique.

(Ibid. : 371)

En effet, comme mener une existence cause la plus grande peine, l'homme n'a d'autres échappatoires que de renoncer à vivre, et d'aspirer à se ramener à la vie antérieure à la naissance, c'est-à-dire une vie intra-utérine.

C'est ainsi que Martha aime la mer et qu'elle est dotée à la fois d'un fantasme du retour au sein maternel et d'une tendance suicidaire très marquée. Ce personnage n'aime pas la vie. L'espace qui l'entoure ne lui inspire que de l'ennui et de la mélancolie. Martha dit à Jan :

[...] Mais sachez que vous êtes dans une maison sans ressources pour le cœur. Trop d'années grises ont passé sur ce petit village et sur nous. Elles ont peu à peu refroidi cette maison. Elles nous ont enlevé le goût de la sympathie. [...]

(I, 6)

Quand Martha accuse sa mère de l'avoir accouchée dans ce monde mélancolique, il est plausible de prendre cette réaction pour la manifestation du traumatisme de la naissance.

MARTHA

Non, pas pour l'argent, mais pour l'oubli de ce pays et pour une maison devant la mer. Si vous êtes fatiguée de votre vie, moi, je suis lasse à mourir de cet horizon fermé, et je sens que je ne pourrai pas y vivre un mois de plus. Nous sommes toutes deux excédées de cette auberge, et vous, qui êtes vieille, voulez seulement fermer les yeux et oublier. Mais moi, qui me sens encore dans le cœur un peu des désirs de mes vingt ans, je veux faire en sorte de les quitter pour toujours, même si, pour cela, il faut entrer un peu plus avant dans la vie que nous voulons désertier. Et il faut bien que vous m'y aidiez, vous qui m'avez mise au monde dans un pays de nuages et non sur une terre de soleil !

(I, 8)

Elle blâme sa mère tout de suite après avoir exprimé son dégoût envers son existence et évoqué la mer. Ensuite, elle manifeste son désir de ne plus se séparer de la Mère :

[...] Que ferais-je sans vous à mes côtés, que deviendrais-je loin de vous ? [...]

(I, 8)

La pulsion de vie épuisée, Martha laisse voir sa pulsion auto-destructrice, qu'elle attend de son espace fantasmé :

Je n'ai plus de patience en réserve pour cette Europe où l'automne a le visage de printemps et le printemps odeur de misère. Mais j'imagine avec délices cet autre pays où l'été écrase tout, où les pluies d'hiver noient les villes et où, enfin, les choses sont ce qu'elles sont.

(II, 1)

Chez Martha, la corrélation entre l'obsession pour la mer, le fantasme du retour au sein maternel et la pulsion de mort est mise à nu dans cette scène où elle montre son désir d'« être dévorée » :

MARTHA

[...] Mère, est-il vrai que, là-bas, le sable des plages fasse des brûlures aux pieds ?

LA MÈRE

Je n'y suis pas allée, tu le sais. Mais on m'a dit que le soleil dévorait tout.

MARTHA

J'ai lu dans un livre qu'il mangeait jusqu'aux âmes et qu'il faisait des corps resplendissants, mais vidés par l'intérieur.

LA MÈRE

Est-ce cela, Martha, qui te fait rêver ?

MARTHA

Oui, j'en ai assez de porter toujours mon âme, j'ai hâte de trouver ce pays où le soleil tue les questions. Ma demeure n'est pas ici.

(I, 1)

Sa demeure n'est pas ici mais se situe dans un espace fantasmé, symbolisé par la mer qui la fascine tant. Mais ce rêve de se retrouver dans l'ultime intimité avec sa mère devant la mer n'est pas réalisé : la Mère a choisi le fils, elle se suicide pour rejoindre ce dernier et abandonne la fille pour toujours. Ce coup de théâtre accélère encore plus l'auto-destruction chez la fille mélancolique : elle se décide à commettre un suicide. La Mère l'ayant quittée, et vivre avec elle devant la mer n'étant plus possible, Martha n'a désormais qu'un seul lieu qui puisse se substituer à la mer et lui

permette ainsi de compenser son fantasme manqué : elle se dirige vers sa chambre.

Comme la mer, la chambre représente un espace de bonheur :

LA MÈRE

[...] Je voulais seulement dire que j'aimerais quelquefois te voir sourire.

MARTHA

Cela m'arrive, je vous le jure.

LA MÈRE

Je ne t'ai jamais vue ainsi.

MARTHA

C'est que je souris dans ma chambre, aux heures où je suis seule.

(I, 1)

Et c'est également un espace de mort : « cette chambre est faite pour qu'on y dorme et ce monde pour qu'on y meure. » (II, 8)

En évoquant son suicide, Martha évoque un geste lourd de sens :

Qu'elle meure donc, puisque je ne suis pas aimée ! Que les portes se referment autour de moi ! Qu'elle me laisse à ma juste colère ! Car, avant de mourir, je ne lèverai pas les yeux pour implorer le ciel. [...]

(III, 2)

La fille ferme toutes les portes et elle s'enferme dans un espace clos. Or, la vie intra-utérine évoque aussi ce paradis fermé à l'intérieur duquel s'enferme avec joie le fœtus. Fermer les portes de la chambre* avant de se ramener à l'état inorganique est donc une variante du fantasme du retour au sein maternel chez Martha qui, face à son existence pénible, a choisi une mort heureuse.

II. Le désir œdipien chez Jan

Le fantasme du retour au sein maternel chez Martha s'observe dans le sens métaphorique de la mer et de la chambre. Le même fantasme se trouve également chez Jan, mais dans ce cas-ci, le symbolisme de l'espace est autour de l'auberge. En psychanalyse, le corps humain est souvent représenté par le symbole de la maison (Freud 2001 : 188). L'auberge de la Mère pourrait alors être prise pour le corps de celle-ci. Jan, on le sait, a quitté cette auberge pendant 20 ans, s'éloignant ainsi du corps de sa génitrice, et une force obscure le motive à revenir à ce corps.

Geraldine F. Montgomery (1997 : 428) affirme que, dans cette pièce, « la quête de reconnaissance menée par le fils n'est autre chose que la manifestation

* Freud (2001 : 184) affirme : « Certains symboles tels qu'armoires, fours, et surtout chambres se rapportent à l'utérus plutôt qu'à l'appareil sexuel proprement dit. »

inconsciente du désir œdipien ». Le complexe d'Œdipe d'un garçon consiste tout d'abord à désirer « se mettre à la place du père » (Freud 2001 : 68). Or c'est précisément la mort du père qui détermine le retour de Jan à l'auberge. Le père absent, le fils se croit responsable et de sa mère et de sa sœur : tout laisse croire que ce fils prétend occuper le rôle paternel.

JAN

[...] Je suis venu ici apporter ma fortune et, si je le puis, du bonheur. Quand j'ai appris la mort de mon père, j'ai compris que j'avais des responsabilités envers elles deux et, l'ayant compris, je fais ce qu'il faut. [...]

(I, 3)

Montgomery (1997 : 431) suggère que :

[...] le texte aborde, consciemment ou non, tout le problème de l'Œdipe. On est frappé, dès le début de la pièce, par le silence quasi total qui entoure l'absence du père dont on sait seulement qu'il est mort dans un passé plutôt récent. Si ce silence peut se lire comme une mise à mort symbolique du père rival, en accord avec "le mythe du meurtre du père rendu nécessaire par la présence constituante du complexe d'Œdipe dans toute histoire personnelle", il souligne surtout l'importance implicite, dans *Le Malentendu*, de la structure dyadique mère/fils.

Le fils désire remplacer le père parce qu'il veut devenir l'amant de la mère à sa place. Cela permet de comprendre les comportements étranges de Jan quand il se présente à l'auberge : au lieu de montrer sa vraie identité, il est là comme un étranger. Camus déclare à propos de sa pièce : « Si le fils arrivait en disant : « je suis ton fils, tu es ma mère », la pièce serait terminée » (cité par Costes 1973 : 137). En effet, devant la Mère devenue veuve, si Jan ne se déclare pas fils, il se présente comme *un homme*, avec toute potentialité de plaire à une femme. C'est ainsi que Jan parle à la veuve d'un homme qui pourrait vivre à son côté :

JAN

[...] Mais peut-être tout serait-il changé si vous aviez été aidée comme doit l'être toute femme et si vous aviez reçu l'appui d'un bras d'homme.

(I, 6)

Roger Quilliot (1970 : 134-135) trouve une certaine analogie entre *Le Malentendu* et le mythe d'Œdipe :

Le Malentendu s'apparente à l'histoire d'Œdipe. Une suite naturelle d'événements entraînait au meurtre et à l'inceste l'homme le moins fait pour cela. Jan reprend à son compte la curiosité d'Œdipe, son orgueil et son goût des difficultés. Martha et sa mère jouent en la circonstance les meurtriers sans le savoir. Tous trois sont prisonniers d'un destin qui s'est imposé par les moyens les plus naturels.

À propos de Jan, on pourrait ajouter que cet homme, de même qu'Œdipe, compte rendre heureuse une veuve qui ignore qu'il est son fils.

Du point de vue psychanalytique, Jan représente l'homme qui ne parvient pas à pleinement dépasser le complexe d'Œdipe. Sur le plan du conscient, il se rend compte que l'inceste est tabou et il quitte l'auberge pour s'éloigner de sa mère. Dans cette tentative de se passer de l'objet tabou, il entretient une relation amoureuse avec une autre femme qu'est Maria, objet non interdit. Loin du foyer maternel, Jan et son épouse s'installent ailleurs pour vivre un amour légitime. Mais l'inconscient de l'homme reste attaché au corps de la nourricière, n'arrivant pas ainsi à faire le deuil de l'objet interdit. Et il décide de retourner à l'auberge.

Jan dit :

[...] O mon Dieu ! donnez-moi de trouver mes mots ou faites que j'abandonne cette vaine entreprise pour retrouver l'amour de Maria. Donnez-moi alors la force de choisir ce que je préfère et de m'y tenir.

(II, 5)

Si Jan avait trouvé ses mots et qu'il dise à sa mère « je suis votre fils », il aurait repris son amour légitime. Or il semble que cet homme ne compte pas réinstaurer le rapport fils-mère, préférant par contre rester un étranger pour prolonger son séjour dans le foyer maternel. Maria a beau dire : « Oh ! pourquoi m'avoir fait quitter mon pays ? Partons, Jan, nous ne trouverons pas le bonheur ici. » (I, 3) ; l'homme répond « Le bonheur n'est pas tout et les hommes ont leur devoir. Le mien est de retrouver ma mère, une patrie... » (I, 3).

Jan persiste : « Laissons cela, Maria. Je désire que tu me laisses seul ici [...] »
 (I, 4). Et il laisse voir un fantasme commun à tous les garçons : coucher tout près de leur mère*.

JAN

[...] Cela n'est pas si terrible et ce n'est pas une grande affaire
 que de coucher sous le même toit que sa mère. [...]

(I, 4)

Jan partage donc le même fantasme que sa sœur. Chacun se laisse séduire par un espace symbolisant le corps maternel. Jan, malgré une voix intérieure qui l'encourage à s'en éloigner, obéit à son instinct œdipien qui lui dicte d'y demeurer.

JAN

Maria a raison, cette heure est difficile. (*Un temps.*) Que fait-elle, que pense-t-elle dans sa chambre d'hôtel, le cœur fermé, les yeux secs, toute nouée au creux d'une chaise ? Les soirs de là-bas sont des promesses de bonheur. Mais ici, au contraire... (*Il regarde la chambre.*) Allons, cette inquiétude est sans raisons. Il faut savoir ce que l'on veut. C'est dans cette chambre que tout sera réglé.

(II, 1)

* Dès qu'il regagne l'auberge, Jan, on s'en souvient, pense aux caresses maternelles :

Oui, c'est ici. J'ai pris cette porte, il y a vingt ans. Ma sœur était une petite fille. Elle jouait dans ce coin. Ma mère n'est pas venue m'embrasser. Je croyais alors que cela m'était égal.

(I, 3)

À la chambre de l'épouse, l'homme préfère le foyer maternel :

JAN, *regardant vers la porte.*

Peut-être, en effet... (*Il va vers le lit et s'y assied.*) Mais cette fille me donne seulement le désir de partir, de retrouver Maria et d'être encore heureux. Tout cela est stupide. Qu'est-ce que je fais ici ? Mais non, j'ai la charge de ma mère et de ma sœur. Je les ai oubliées trop longtemps. (*Il se lève.*) Oui, c'est dans cette chambre que tout sera réglé.

(II, 2)

Jan a beau refouler son désir œdipien, le refoulement n'est que partiel. Il a abandonné sa mère vingt ans et il revient vers elle. Cette fois aussi, il s'efforce de chasser le désir inconciliable avec la conscience morale. À un moment donné, il se décide à quitter l'auberge : « [...] je ne suis pas à mon aise ici, je préfère ne pas prolonger mon séjour. » (II, 6). Pourtant, il est curieux de constater que Jan quitte sa mère tout en gardant son secret :

JAN (*avec une émotion contenue*).

Peut-être, en effet. Mais si je vous dis cela, c'est que je désire vous quitter en bons termes. Plus tard, peut-être, je reviendrai. J'en suis même sûr. Mais pour l'instant, j'ai le sentiment de m'être trompé et de

n'avoir rien à faire ici. Pour tout vous dire, j'ai l'impression pénible que cette maison n'est pas la mienne.

(II, 6)

Il est évident que Jan, malgré ce départ, espère revenir un jour à l'auberge. C'est un fils qui ne peut se séparer vraiment de sa mère. S'il ne se révèle pas fils, c'est qu'il veut, quand il reviendra, se prétendre toujours étranger pour la veuve. Jan affirme : « j'espère que, le jour où j'y reviendrai, je serai dans de meilleures dispositions » (II, 6).

S'il n'avait pas été assassiné, Jan serait certainement revenu à l'auberge. La première réplique de cette pièce n'est-elle pas celle de la Mère qui dit « Il reviendra* » (I, 1) ? Réplique qui, par son importance due à sa place, résume parfaitement tout le psychisme de Jan.

Dans l'œuvre camusienne, *Le Malentendu* n'est pas le seul où se manifeste le fantasme du retour au sein maternel. Alain Costes (1973 : 96), ayant étudié tous les textes de Camus à l'aide de la psychanalyse, a découvert que :

[...] que ce soit sous la forme d'une œuvre lyrique comme *Noces* (dont le titre se suffit à lui seul), d'un roman comme *L'Étranger* ou d'un

* Jean-Pierre Ryngaert (1991 : 79), dans son *Introduction à l'analyse du Théâtre*, affirme que :

[...] tous les adverbes de lieu, verbes qui indiquent le mouvement, images, comparaisons, métaphores et d'une manière générale tout le lexique de l'espace, constitue un système révélateur, parfois plus riche que ne l'étaient les seules informations techniques.

essai comme *Le Mythe*, le même fantasme du retour à l'utérus originel émerge.

Dans *L'Étranger*, par exemple, Costes (*Ibid.* : 94 -95) a trouvé que la relation qu'entretient Meursault avec Marie se déroule sous le signe de l'oralité et, à bien des égards, qu'ils régressent même vers une relation de type prénatale. À ce propos, Costes conclut : « Mais, après tout, l'attrait du corps féminin est toujours sous-entendu par le fantasme originaire du retour à l'utérus originel et cela ne saurait en rien distinguer Camus des autres hommes ».

Le texte plus intellectualisé *Le Mythe de Sisyphe* reprend les mêmes désirs archaïques et les rationalise. Costes (*Ibid.* : 96) en cite un passage et le commente par les termes suivants :

Qu'évoquent donc des visions aussi sibyllines que :

« L'homme absurde entrevoit ainsi un univers brûlant et glacé, transparent et limité, où rien n'est possible, mais où tout est donné, passé lequel c'est l'effondrement et le néant. »

sinon, l'univers fœtal, « transparent » comme le liquide amniotique, « limité » comme l'utérus étroit mais « où tout est donné » par la mère ? « Brûlant » et « glacé », outre l'évocation certaine d'une relation ambivalente archaïque (antithétique), rappellent aussi le saisissement traumatique de la naissance. Car hors de cet univers en effet, « c'est l'effondrement et le néant », c'est-à-dire la blessure narcissique originelle : le rejet hors de l'objet primordial. D'un sens, la

question que se pose Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* est celle-ci :
Comment vivre hors du bon objet originel et comment ne pas mourir
en désirant y retourner ?

Dans cette partie du travail intitulée « Régressions orale et fœtale », il est bien regrettable que Costes n'aborde pas *Le Malentendu*. Pourtant l'étude du sens métaphorique de l'espace que propose le présent chapitre permet de conclure que le fantasme du retour à l'utérus y est bel et bien présent. La Mère a accouché deux enfants et la force maternelle est tellement forte que ces deux enfants, séparés du corps de leur génitrice, aspirent à se réunir à celui-ci. Justement, l'enfant qui se laisse incorporer avec sa mère est l'image inversée de la mère qui dévore ses enfants, cette image angoissante de la Mère dévorante qui hante Albert Camus.

CHAPITRE IV

LA MÈRE PHALLIQUE

Une autre image maternelle qui se dégage de cette lecture psychanalytique du *Malentendu* est la Mère Phallique. D'après *Vocabulaire de la psychanalyse*, le terme s'explique ainsi :

Femme fantasmatiquement pourvue d'un phallus. Une telle image peut prendre deux formes principales selon que la femme est représentée soit comme porteuse d'un phallus externe ou d'un attribut phallique soit comme ayant conservé à l'intérieur d'elle-même le phallus masculin.

(Laplanche et Pontalis 1967 : 310)

L'étude biographique de Camus permet de découvrir que l'écrivain, face à sa grand-mère et à sa mère, fait de ces deux tutrices une image synthétisée de la mère phallique.

Nous avons pu remarquer l'ambivalence de Camus envers sa mère. Les sentiments mélangés qu'il confesse à l'occasion du décès de sa grand-mère témoignent également d'une relation ambivalente marquée envers cette dernière. À cette ambivalence correspond nécessairement un violent conflit entre les deux polarités de la représentation fantasmatique de l'objet incestueux et nous pouvons déjà déduire des

descriptions de Camus les traits manquants du versant « mauvais ».

Tour à tour, nous le découvrons :

- tyrannique (les comédies de la grand-mère),
- phallique (son « éducation » « à la cravache »),
- castrateur (puisque phallique),
- indifférent à l'égard de l'enfant,
- rigide (attitude froide de la mère),
- énigmatique car silencieux.

« Castrateur puisque phallique » Ceci, qui est évident pour nous, peut ne pas l'être pour le lecteur. En invoquant les reproches que la mère adresse à son fils qui, selon elle, ne devrait « pas tant fumer », nous pourrions déjà peut-être communiquer le sentiment que ce reproche peut dissimuler une intention castratrice.

(Costes 1973 : 38-39)

La présente étude se propose d'examiner la mère phallique dans *Le Malentendu*, ses traits pertinents et, puisqu'elle représente l'ambiguïté quant à la sexualité, l'influence qu'elle pourrait avoir sur la sexualité de ses enfants.

I. Une mère virile

Il s'agit tout d'abord de montrer que la Mère est virile et qu'elle est castratrice. À cette analyse s'ajoute celle du rôle symbolique du vieux domestique qui, on le verra, est un variant de la mère phallique.

1. La mère castratrice

Il est à préciser que quand on parle d'une mère pourvue d'un phallus, il faut comprendre que cette appropriation résulte de la castration du père. La mère phallique désigne alors :

Fantasme représentant le personnage maternel pourvu du pénis du père, châtré par la mère lors de la scène primitive*.

(Costes 1973 : 241)

Dans *Le Malentendu*, on ne dispose que d'un petit nombre d'indices à propos de la relation entre la Mère et le père. Il n'empêche que ces indices suffisent à montrer que la Mère représente une femme qui domine son mari. Elle évoque sa vie conjugale et le défunt conjoint :

[...] Nous n'avions même pas le temps de penser l'un à l'autre et, avant même qu'il fût mort, je crois que je l'avais oublié.

(I, 6)

Que la Mère ait oublié son époux avant même sa mort, cela laisse croire à une certaine distance et à une certaine froideur qui auraient dénaturé l'intimité habituelle d'un couple. Un tel oubli prématuré laisse également imaginer que, dans la vie sexuelle de ce couple, la femme ne cherche plus à plaire au mari. Or priver un homme d'une satisfaction sexuelle, voilà une castration symbolique.

* Un des quatre principaux fantasmes originaires et qui met en scène le coït des parents dans un contexte souvent teinté de prégénitale. (*Ibid.* : 241)

En plus, quand la Mère évoque le père, son discours fait que celui-ci se présente comme un homme faible et poltron. Le père avait peur du gendarme :

MARTHA

Il vaut mieux penser à demain. Soyez positive.

LA MÈRE

C'est le mot de ton père, Martha, je le reconnais. Mais je voudrais être sûre que c'est la dernière fois que nous serons obligées d'être positives. Bizarre ! Lui disait cela pour chasser la peur du gendarme [...].

(I, 8)

Il s'agit là d'un discours castrateur puisque la Mère, en évoquant le père, montre à son enfant un homme à qui la virilité fait défaut. Il a été découvert que la mère d'Albert Camus, elle aussi, châtre son mari par son discours. C'est par sa mère que Camus apprend la mort de son père, tué à la guerre. Or dans la compréhension de Camus, encore très jeune, c'est la mère qui est responsable de l'absence du père. Pire encore, la mère châtre le père.

Il nous faut revenir à ce père et à sa mort prématurée. C'est la guerre qui l'avait emporté. Mais cela, c'est la mère qui le disait ! À « trois ou quatre ans », date à laquelle Camus estime avoir pris connaissance des circonstances de la mort de son père, qui pouvait bien évoquer en lui le

mot « guerre » ? Ce qu'il était surtout en mesure de comprendre en revanche, c'était que son père était absent et que sa mère, elle, était bien vivante. De là à rendre cette dernière responsable de l'absence incompréhensible de son père, il n'y a qu'un pas. Le silence maternel permet précisément toutes les suppositions. Quand, n'y tenant plus, le fils interroge sa mère, celle-ci parle de son mari dans un langage des plus ambigus : « Au fond, ça vaut mieux. Il serait revenu aveugle ou fou. Alors, le pauvre ... » À cela s'ajoute peut-être le fait que, sitôt veuve, cette mère à qui l'on vient d'envoyer les éclats d'obus retrouvés dans les chairs de son époux, s'en va travailler... dans une cartoucherie ! De toute façon, cela demeure secondaire : ce dont on peut être certain, c'est que la « castration » que représentait pour Camus l'absence de son père ne pouvait qu'être imputée à une Mère... Phallique — le phallus de cette dernière étant comme on sait l'attribut viril du père qu'elle aurait châtré lors d'une relation sexuelle avec lui. Si c'était la guerre qui avait tué le père, c'était que celle-ci était, *comme la maladie*, un avatar de la Mère Phallique.

(Costes 1973 : 43-44)

Selon Jean Bellemin-Noël, la mère phallique qui a châtré le père est une image angoissante parce que :

[P]orté par la mère, l'outil magique, au lieu d'être un emblème de vie et d'ordre, devient un instrument de tyrannie et de massacre, sceptre transformé en serpent.

(Bellemin-Noël 1996 : 38)

La Mère du *Malentendu* inspire une telle angoisse. Loin de représenter une femme douce et tendre, cette Mère massacre les hommes. Elle a un aspect physique plutôt masculin et elle est assez forte de se débarrasser des cadavres de ses victimes. Elle affirme :

Voyez ces mains qui sont encore fortes. Elles pourraient maintenir les jambes d'un homme.

(I, 6)

En effet, cette femme virile se montre capable de refermer « [ses] mains autour [des] chevilles [de la victime] et contenir le balancement de son corps, tout le long du chemin qui mène à la rivière. », puis elle « le jettera dans l'eau » (I, 7).

Il manque à la Mère une sensibilité féminine : elle commet chaque crime avec une indifférence inquiétante. Elle affirme :

[...] Je sais, par expérience, qu'il vaut mieux ne pas les regarder.

Il est plus facile de tuer ce qu'on ne connaît pas. [...].

(I, 1)

Et la meurtrière prétend : « nous n'apportons ni colère ni compassion à notre travail; nous avons l'indifférence qu'il fallait » (I, 8).

Privée d'une affectivité propre à sa sexualité biologique, cette femme manque encore d'une tendresse maternelle face à ses enfants. Ceux-ci aspirent à la douceur de leur mère, ils n'en sont que frustrés. La Mère dit à Martha : « j'ai très vite oublié de te tendre les bras » (III, 2). De même, le fils se rappelle que : « Ma mère n'est pas venue m'embrasser » (I, 3). Enfin, à la différence d'une mère ordinaire qui comble ses enfants d'un amour absolu, cette femme se révèle une mère tyrannique : qu'elle aime ou qu'elle abandonne ses enfants, tout dépend pleinement de son libre arbitre. En abandonnant Martha, victime d'une mère autocratique, la Mère se justifie en se comparant au monde qui n'a pas de raison :

[...] Je sais aussi que cette souffrance non plus n'a pas de raison. (*Avec un accent nouveau.*) Mais ce monde lui-même n'est pas raisonnable et je puis bien le dire, moi qui en ai tout goûté, depuis la création jusqu'à la destruction.

(III, 1)

2. La mère énigmatique : le rôle symbolique du vieux domestique

La Mère, qui représente une femme phallique, trouve son avatar parfait dans le personnage du vieux domestique. Son rôle, pour tout discret qu'il soit, mérite une attention soutenue. C'est lui qui ramasse le passeport de Jan (quand il serait encore temps) et ce n'est que le lendemain qu'il le donne à lire aux deux femmes. En tout et pour tout, il ne prononce que le fameux « Non » – après quoi le rideau tombe. C'est

ce vieux domestique qui a le dernier mot de l'histoire. Là-dessus, les critiques s'accordent à peu près tous pour trouver dans ce personnage résolument énigmatique l'incarnation de Dieu ou du Destin. À titre d'exemple, on affirme :

Un vieux serviteur, apparemment muet et simulant la surdité, symbole d'un Dieu impassible et malveillant, se refuse à dire les quelques mots qui dénoueraient le drame, et ne dévoile l'identité du voyageur qu'après le meurtre.

(Bersani et al. 1970 : 39)

La pièce ne devait-elle pas porter en sous-titre : *Dieu ne répond pas ?* Le domestique semble bien n'avoir d'autre raison d'être que d'incarner le destin « muet, aveugle et sourd aux cris des créatures ».

(Quilliot 1970 : 140)

Cette interprétation est sans doute juste^{*}. Mais du point de vue psychanalytique le personnage pourrait susciter d'autres commentaires. En effet, d'après Alain Costes, il faudrait distinguer « le projet conscient de l'auteur » et ses « intentions inconscientes ». Camus écrit *Le Malentendu* pour illustrer son idée sur l'absurdité et il crée le personnage du vieux domestique qui incarne Dieu impassible : voilà son projet conscient. Mais le critique croit que le personnage a aussi une signification inconsciente qui échappe au conscient de Camus : le vieux domestique représente sa mère. Costes se justifie en ces termes :

* Cette justesse doit pourtant être nuancée. En effet comment veut-on qu'un athée tel Camus cherche à évoquer dans son œuvre l'existence de ce en quoi il ne croit pas ?

Les *Carnets* nous apprennent que, dans sa préhistoire, ce vieux domestique avait préalablement été une « servante taciturne ». Ce n'est que bien plus tard qu'apparaîtra le « vieillard silencieux » que nous connaissons. Entre les mots « servante » et « silencieux » s'établit une relation si évidente qu'il ne nous est pas permis de douter que le personnage en question n'est autre que *la mère de Camus*, cette mère silencieuse et usée par les tâches « domestiques ».

(Costes 1973 : 119)

En effet, outre l'étude biographique élaborée par Costes, une lecture purement textuelle permet aussi de dire que la Mère, cette femme virile, trouve son reflet dans le domestique, ce personnage masculin qui présente pourtant des traits correspondant à la Mère. De surcroît, il est possible d'observer ce rôle symbolique du vieux domestique, qui est de personnaliser l'inconscient de la Mère.

Une analogie entre le domestique et la Mère est frappante. On les voit ensemble souvent comme si c'était un seul être.

[...] *La porte s'ouvre. Entrent les deux femmes avec une lumière. Le vieux domestique les suit.*

(II, 7)

À sa première apparition, il est curieux de noter que le domestique a exactement le même geste que la Mère : « Entre le vieux domestique. Il va s'asseoir

derrière le comptoir [...] » (I, 1) ; et la Mère, elle aussi, est assise, ce qui s'observe à travers la didascalie interne : « Oui, je vais me redresser » (I, 1). Ensuite, la vieillesse est un trait commun chez les deux personnages. Leurs perceptions fonctionnent mal. L'un présente un trouble auditif :

JAN

En tout cas, il n'a pas l'air d'entendre ce qu'on lui dit.

MARTHA

On ne peut pas dire qu'il n'entende pas. C'est seulement qu'il entend mal. [...]

(I, 5)

Tandis que chez l'autre, c'est la vision qui est troublée :

LA MÈRE

Je ne sais pas. Je vois mal et je l'ai mal regardé. [...]

(I, 1)

En plus, le vieux domestique a « quelquefois des distraction » (II, 1) : de même, la vieille dame est tellement distraite qu'elle a commis un lapsus en appelant le client son fils (I, 6) et elle est parfois si rêveuse que sa fille demande « À quoi rêvez-vous encore ? ». Et quand le meurtre est accompli, la Mère se débarrasse du cadavre

de la victime et elle arrange la scène du crime. Ce geste se reflète exactement dans le personnage du domestique qui « balaie et range » (III, 1).

La Mère est énigmatique en ce sens qu'elle se refuse à exprimer un amour maternel à la manière d'une mère ordinaire. Face à une telle mère, les enfants sont jetés dans le sentiment de l'incertitude et de l'insécurité : la Mère reste silencieuse et indifférente quand les enfants ont besoin de son amour et qu'on demande qu'elle les embrasse. Or le silence est un trait dominant du vieux domestique.

JAN

[...] Il ne ressemble pas à tout le monde, voilà tout. Est-il
muet ?

MARTHA

Ce n'est pas cela.

JAN

Il parle donc ?

MARTHA

Le moins possible et seulement pour l'essentiel.

(I, 5)

Autant la Mère, qui est là, ne tend pourtant pas les bras à ses enfants, autant le vieux domestique, présent, ne répond pas.

JAN

Ce n'est rien. Excusez-moi. Je voulais savoir seulement si quelqu'un répondait, si la sonnerie fonctionnait.

Le vieux le regarde, puis ferme la porte. Les pas s'éloignent.

(II, 2)

Et le fils, qui attendait en vain pendant son enfance l'expression de l'amour maternel, conclut : « La sonnerie fonctionne, mais lui ne parle pas. » (II, 3).

Les enfants ont beau crier leur besoin de l'amour maternel, comment pourrait-on toucher quelqu'un qui voit et entend mal? La Mère énigmatique ne répond pas à ce besoin, et ce refus se résume parfaitement dans le « Non » final du vieux domestique qui reste indifférent devant Maria qui demande assistance :

LE VIEUX, *d'une voix nette et ferme.*

Vous m'avez appelé ?

MARIA, *se tournant vers lui.*

Oh ! je ne sais pas ! Mais aidez-moi, car j'ai besoin qu'on m'aide. Ayez pitié et consentez à m'aider !

LE VIEUX, *de la même voix.*

Non

RIDEAU

(III, 4)

Le vieux domestique est le reflet de la Mère et il concrétise l'inconscient de la dernière. Celle-ci, on s'en souvient, est une mère séductrice qui satisfait son désir incestueux au moyen de l'infanticide. Son conscient a beau éviter la réalisation de ce désir hors norme, son inconscient est trop fort pour qu'elle y résiste. Cet inconscient qui cherche à se satisfaire trouve un agent efficace dans le personnage du vieux domestique. Jan, le fils, aurait pu échapper à l'infanticide si on avait lu son passeport. Les interventions du domestique font que cet infanticide érotisé devient inévitable. D'abord, il se présente de façon à distraire Martha qui rend la pièce au client sans le lire :

JAN, *hésitant.*

Un passeport. Le voilà. Voulez-vous le voir ?

Elle l'a pris dans ses mains, et va le lire, mais le vieux domestique paraît dans l'encadrement de la porte.

MARTHA

Non, je ne t'ai pas appelé. (*Il sort. Martha rend à Jan le passeport, sans le lire, avec une sorte de distraction.*) [...]

(I, 5)

Ensuite quand Jan s'est endormi à cause du thé, on vient lui dérober de l'argent. Le passeport tombe d'une de ses poches, ce qui aurait permis la découverte de la vraie identité de la victime avant qu'elle ne soit jetée dans la rivière. Mais le domestique est là pour empêcher la découverte :

Elle fouille le veston et en tire un portefeuille dont elle compte les billets. Elle vide toutes les poches du dormeur. Pendant cette opération, le passeport tombe et glisse derrière le lit. Le vieux domestique va le ramasser sans que les femmes le voient et se retire.

(II, 8)

Enfin, l'infanticide réalisé, il reste l'inceste à satisfaire. Le vieux domestique révèle la vraie identité de la victime à la Mère qui, du coup, ne pense qu'à rejoindre son fils.

Le vieux domestique apparaît en haut de l'escalier, descend vers Martha, lui tend le passeport, puis sort sans rien dire. Martha ouvre le passeport et le lit, sans réaction.

(III, 1)

La Mère prend le passeport. Elle le lit. Sa réaction est très intéressante :

[...] Je ne l'ai pas reconnu et je l'ai tué. Je peux maintenant aller le rejoindre au fond de cette rivière où les herbes couvrent déjà son visage.

(III, 1)

Cette suite d'action – ne pas reconnaître le fils : le tuer : le rejoindre – est voulue par l'inconscient de la Mère incarné par le vieux domestique. En reconnaissant le fils, elle aurait refoulé son désir incestueux. Mais son inconscient l'aveugle et l'oblige à ne voir en Jan qu'un homme étranger. Cette force inconsciente est concrétisée par l'intervention du domestique qui distrait Martha et qui ramasse le passeport. L'inconscient mène à l'infanticide (« je l'ai tué ») qui réalise un amour incestueux (« Je peux maintenant aller le rejoindre »).

II. Les enfants et la sexualité en crise

Que la Mère soit phallique, cela exerce une influence certaine sur la sexualité de ses enfants. Freud mentionne les recherches de I. Sadger qui révèlent que les hommes homosexuels ont chacun une mère virile :

Sadger met en évidence que les mères de ses patients homosexuels étaient fréquemment des viragos, des femmes au caractère énergique, qui pouvaient écarter le père de la position qui lui revient [...].

(Freud 1991 : 161-163)

Chez Jan, aucun indice ne montre sa préférence pour une personne de même sexe. Par contre il entretient une relation conjugale avec sa femme. Pourtant, si l'on ne perçoit pas chez cet homme une homosexualité manifeste, son homosexualité latente n'est pas inconcevable. L'étude du chapitre précédent a déjà montré que ce fils s'attache tant à sa mère qu'il préfère poursuivre son projet de plaire à la génitrice, même si sa femme le prie de se faire reconnaître sur le champ et de quitter l'auberge pour reprendre leur vie conjugale. Freud (*Ibid.* : 165) affirme que les hommes homosexuels restent tous fixés à l'image mnésique de leur mère. Et quand ils sont les amoureux qui semblent poursuivre des garçons, ils fuient en réalité les autres femmes qui pourraient les rendre infidèles à l'égard de leur mère. Jan ne poursuit pas des garçons, mais son projet insolite laisse croire qu'il tend à « fuir » sa femme et à rester ainsi fidèle à sa mère.

Que Jan ne consente pas à ce que sa femme soit là avec lui, voilà un geste qu'on a du mal à comprendre. Tout porte à croire que chez cet homme, sa fidélité à sa mère veut que, une fois installé dans le foyer maternel, le fils, devant n'aimer que sa mère, éloigne une autre femme qui pourrait être la rivale de la mère. C'est ainsi que, même s'il se déclare marié, il se prétend « séparé » de sa femme :

JAN

C'est bizarre. Oui, je suis marié. D'ailleurs, vous avez dû voir mon alliance.

MARTHA

Je ne l'ai pas vue. Pouvez-vous me donner l'adresse de votre femme ?

JAN

Elle est restée dans son pays.

(I, 5)

Et Martha affirme à Maria : « Il [Jan] dit que sa femme était à l'étranger. » (III, 3). En fait l'homme n'aurait même pas voulu parler de sa femme devant sa famille :

JAN

Le cœur n'est pas si simple.

MARIA

Mais il n'use que de mots simples. Et ce n'était pas bien difficile de dire : « Je suis votre fils, voici ma femme. J'ai vécu avec elle dans un pays que nous aimions, devant la mer et le soleil. Mais je n'étais pas assez heureux et aujourd'hui j'ai besoin de vous. »

JAN

Ne sois pas injuste, Maria. Je n'ai pas besoin d'elles, mais j'ai compris qu'elles devaient avoir besoin de moi et qu'un homme n'était jamais seul.

(I, 3)

La Mère phallique désoriente la sexualité du fils et elle affecte également la fille. D'après Freud (1940 : 179), une fille devient femme en prenant sa mère pour modèle ; autrement dit elle développe sa féminité en s'identifiant à sa mère. Mais comment veut-on que cette féminité soit pleinement développée, si le modèle identificatoire est incarné par une mère virile ? Dans son article « Sur la psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine », Freud (1973 : 267) rapporte un cas d'une fille devenue homosexuelle. Quand elle était jeune, elle avait comme institutrice une femme plutôt virile et celle-ci a joué le rôle d'un substitut maternel : « Écolière, longtemps elle avait été éprise d'une institutrice inapprochable tellement elle était sévère, substitut maternel évident ».

Chez Martha, l'identification à la mère est évidente. Comme sa mère, cette fille est indifférente, froide, cruelle et criminelle. Sur le plan de la sexualité, il est manifeste qu'elle ne s'intéresse pas aux garçons. Elle ne connaît pas « les folies » des filles en général :

LA MÈRE

[...] On ne peut pas toujours se raidir et se durcir comme tu le fais, Martha. Ce n'est pas de ton âge non plus. Et je connais bien des filles, nées la même année que toi, qui ne songent qu'à des folies.

MARTHA

Leurs folies ne sont rien auprès des nôtres, vous le savez.

(I, 1)

Pour cette fille, l'amour hétérosexuel est une terre inconnue. C'est ainsi qu'elle s'ennuie quand Maria vient pleurer la mort de son mari : « je supporte mal votre amour et vos pleurs » (III, 3).

Dans cet univers où les personnages présentent une sexualité en crise, Maria, la femme de Jan, est la victime la plus pathétique. Roger Quilliot la décrit ainsi :

Mais la plus pathétique de tous, c'est Maria, la femme comblée. Elle ne comprend rien ni aux exigences ni à l'inquiétude de Jan : perdre une nuit d'amour, quand un mot réglerait tout ! Pour cette femme de chair et de sang, enracinée dans le bonheur et la santé, ce sont là chimères, jeux d'enfant gâté.

(Quilliot 1970 : 138)

Maria a épousé un « enfant gâté » qui l'abandonne pour retourner vers sa mère. Elle a le pressentiment, justifié d'ailleurs, que son mari lui échappe :

JAN

Tu ne dois pas douter de mon amour.

MARIA

Oh ! je n'en doute pas. Mais il y a ton amour et il y a tes rêves, ou tes devoirs, c'est la même chose. Tu m'échappes si souvent. C'est alors comme si tu te reposais de moi. Mais moi, je ne peux pas me reposer de toi et c'est ce soir (*elle se jette contre lui en pleurant*), c'est ce soir que je ne pourrai pas supporter.

JAN, *la serrant contre lui.*

Cela est puéril.

(I, 4)

Son rapport avec sa belle-sœur n'est pas consolateur. Ayant appris la mort de son mari, Maria se montre pitoyable devant Martha. Mais comment peut-on attendre une consolation de la part d'une femme qui, sinon misandre, du moins reste indifférente à l'hétérosexualité ?

MARIA

[...] Nous sommes presque sœurs et...

MARTHA

Ne me touchez pas. Restez à votre place. Il n'y a rien de commun entre nous. [...]

(III, 3)

Entre une épouse amoureuse de son conjoint et une fille fortement attachée à sa mère, il s'agit donc d'un dialogue de sourds :

MARIA, *avec une sorte de distraction.*

Pourquoi, pourquoi avez-vous fait cela ?

MARTHA

Au nom de quoi me questionnez-vous ?

MARIA, *dans un cri.*

Au nom de mon amour !

MARTHA

Qu'est-ce que ce mot veut dire ?

MARIA

Il veut dire tout ce qui, à présent, me déchire et me mord, ce délire qui ouvre mes mains pour le meurtre. N'était cette incroyance

entêtée qui me reste dans le cœur, vous apprendriez, folle, ce que ce mot veut dire, en sentant votre visage se déchirer sous mes ongles.

MARTHA

Vous parlez décidément un langage que je ne comprends pas.
J'entends mal les mots d'amour, de joie ou de douleur.

(III, 3)

Écartée par son mari, humiliée par sa belle-sœur, Maria n'a, à la fin de la pièce, que le vieux domestique à qui elle fait l'appel. Or celui-ci n'est qu'un avatar de la Mère phallique, source de tout malheur. Maria rêve de vivre un bonheur conjugal à la manière d'une femme ordinaire avec un homme qu'elle aime. Ce rêve se serait réalisé si elle avait épousé un homme né d'une autre mère. La Mère phallique n'engendre que des enfants qui lui restent attachés. Et si on lui demande une aide quelle qu'elle soit, cette Mère ne peut répondre que « Non ».

La Mère, étant phallique, n'entraîne donc que des conséquences tragiques. Jan et Martha, quant à eux, auraient trouvé un autre sort s'ils avaient eu une mère ordinaire. Leur sexualité étant désorientée, ces deux restent fixés à leur génitrice et, entraînés par le fantasme du retour au sein maternel, ils se dirigent vers la seule fin qui leur reste : la mort.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Dans ses *Mythes dans l'œuvre de Camus*, Monique Crochet, à propos du *Malentendu*, dit :

Comme *Caligula*, le *Malentendu* expose un mal collectif, mais la collectivité est ici restreinte et particulière et se nomme la famille.

(Crochet 1973 : 154)

La lecture psychanalytique du *Malentendu* qui est ici présentée a montré que le mal collectif qui se propage dans la sphère familiale a pour le noyau le personnage de la Mère.

Mère séductrice, mère dévorante, mère phallique, ce personnage joue un rôle crucial qui détermine la fatalité des personnages membres de la famille. La relation affective qui lie la Mère à ses enfants relève d'une ambivalence, mettant en jeu l'amour, le désir, la déception, la haine et l'agressivité.

À la tombée du rideau, la mort domine la scène : le fils est assassiné ; la sœur et la mère se suicident ; la femme du fils se trouve dans un état désespérant qui ne rappelle nullement la vie. Une telle fin rapproche la pièce d'une tragédie. En effet, comme note Montgomery,

Camus, qui désirait un retour à la tragédie, disait modestement du *Malentendu* que la pièce était “une tentative pour créer une tragédie moderne”.

(Montgomery 1997 : 427)

Dans la tragédie traditionnelle, le ressort tragique résulte d’une intervention divine, incarnée par les Dieux, le Destin, et la Fatalité. Il s’agit d’une force puissante qui dépasse l’homme et contre laquelle ce dernier lutte en vain.

Dans la tragédie moderne, ce ressort se métamorphose. La lecture psychanalytique a trouvé que cette force qui surpasse l’homme, détermine toutes ses actions, échappe à sa conscience et sa compréhension et à laquelle on est incapable de résister, n’est rien d’autre que... l’Inconscient.

« La volonté des dieux, c’est l’inconscient tel que Freud l’a découverte », affirme Max Milner (Milner 1980 : 41). Une lecture freudienne du *Malentendu* a montré que ce sont les pulsions inconscientes qui sont à l’origine d’un amour œdipien, d’un désir infanticide, d’un désir matricide, d’une rivalité fraternelle et d’une auto-destruction. À l’instar d’Œdipe qui lutte en vain contre son Destin, les personnages s’efforcent de résister à leurs désirs inconscients, mais ces désirs se montrent assez puissants pour se satisfaire malgré toutes les résistances.

Est absurde ce qui est « contraire à la raison, au bon sens, à la logique » (*Le Petit Robert*). Or l’inconscient a une autre « logique » que celle du conscient. Raison et bon sens lui restent inconnus. À propos de cette tragédie moderne où l’homme se montre esclave de son inconscient et où il se révèle capable de tous les actes contraires au bon sens, peut-être pourrait-on donc conclure avec Alain Costes

(1973 : 137) que « *Le Malentendu* est peut-être la plus « absurde » des œuvres camusiennes ».

BIBLIOGRAPHIE

- Assadollahi, A., Afkhamina, M., et Keyfarokhi M. 2013. « Étude psychanalytique de l'infanticide dans l'univers des mythes ». Dans *Étude de langue et littérature françaises (ELLF) Article 2, Volume 4, Numéro 2*. Revue semestrielle, Département de français, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université Shahid Chamran d'Ahvaz.
- Bachelard, Gaston. 1942. *L'eau et les rêves : essais sur l'imagination de la nature*. Paris : José Corti.
- Bellemin-Nöel, Jean. 1978. *Psychanalyse et littérature*. Paris : P.U.F.
- Bellemin-Nöel, Jean. 1996. *La psychanalyse du texte littéraire : Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*. Paris : Nathan.
- Bersani, Jacques et al. 1970. *La littérature en France depuis 1970*. Paris : Bordas.
- Bettelheim, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées*. Traduit de l'américain par Théo Carlin. Paris : Hachette.
- Bourdin, Dominique. 2000. *La psychanalyse de Freud à aujourd'hui, Histoire, concepts, pratiques*. Paris : Bréal.
- Camus, Albert. 1958. *Caligula suivi de Le Malentendu*. Paris : Gallimard.
- Chaurand-Teulat, Anne. « L'apport du narratif au théâtre : la fonction mortifère du récit dans *Le Malentendu* d'Albert Camus », dans *Loxias*, Loxias 13, mise en ligne le 24 avril 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1066>
- Costes, Alain. 1973. *Albert Camus ou la parole manquante : Étude psychanalytique*. Paris : Payot.

- Crochet, Monique. 1973. *Les mythes dans l'œuvre de Camus*. Coll. Encyclopédie universitaire. Paris : Edition universitaire.
- Desaintghislain, Christophe et al. 1995. *Français, Littérature & Méthodes*. Paris : Nathan.
- Durand, Gilbert. 1992. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. 11^e éd. Paris : Dunod.
- Freud, Sigmund. 1940. *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris : Folio Essais.
- Freud, Sigmund. 1949. *Abrégé de psychanalyse*. Bibliothèque de psychanalyse. Paris : P.U.F.
- Freud, Sigmund. 1973. *Névrose, psychose, et perversion*. Paris : P.U.F.
- Freud, Sigmund. 1987. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Editions Gallimard.
- Freud, Sigmund. 1991. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris : Folio Bilingue.
- Freud, Sigmund. 2001. *Cinq leçons sur le psychanalyse*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Freud, Sigmund. 2001. *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Freud, Sigmund. 2011. *Sur la sexualité féminine*. Mise en ligne le 10 mars 2011, URL : <http://www.atramenta.net/lire/sur-la-sexualite-feminine/29723>.
- Gassin, Jean. 1981. *L'univers symbolique d'Albert Camus*. Paris : Librairie Minard.
- Gay Crosi, Raymond. 1967. *Les envers d'un échec : étude sur le théâtre d'Albert Camus*. Paris : Lettres Modernes.

- Lagarde, André et Michard, Laurent. 1973. *XX^e siècle, Les grands auteurs français*. Paris : Bordas.
- Laplanche, J., et Pontalis, J.-B. 2009. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France.
- Manit, Piriyaudit. 2007. *La sexualité chez les protagonistes dans le théâtre de Molière : Étude psychocritique textuelle*. Thèse de Doctorat, Département des Langues occidentales, Section de Français, Faculté des Lettres, Université Chulalongkorn.
- Milner, Max. 1984. *Freud et l'interprétation de la littérature*. Paris : Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- Montgomery, Geraldine F. 1997. « "L'Œdipe mal entendu" : langage et reconnaissance dans *Le Malentendu* de Camus ». Dans *The French Review*, Vol. 70, No. 3. U.S.A : American Association of Teachers of French, pp.427-438.
- Quilliot, Roger. 1970. *La mer et les prisons : Essai sur Albert Camus*. Paris : Galimard.
- Ryngaert, Jean-Pierre. 1991. *Introduction à l'analyse du Théâtre*. Paris : Bordas.

BIOGRAPHIE

Née le 3 février 1992 à Yogyakarta, Damar Rakhmayastri a obtenu le diplôme de Licence de la Faculté des Lettres, de l'Université Gadjah Mada, en Indonésie, en 2013 et a poursuivi, grâce à une bourse accordée par l'Université Chulalongkorn pour les étudiants des pays de l'Asie du Sud-Est, les études de Maîtrise la même année.