

Être dans le rythme de l'éternel retour : réflexions sur la figure maternelle, de *Ma mère* à *Princesse Marie*

Il existe des restes de l'intelligence humaine toujours en quête d'un sens, d'une vérité quelconque. Et dans cette quête, il y a toujours l'idée d'un renouvellement intérieur par un surgissement de quelque chose qui *a été*, mais qui est aussi *en devenir*. Dans cet article, nous nous pencherons sur trois œuvres : l'une littéraire, les deux autres cinématographiques. Nous nous proposons de les revoir à travers trois concepts : la ritournelle, l'inceste et l'*atavisme*. Le sens d'une œuvre qui *a été* mais qui revient n'est pas un mouvement temporel mais une interpénétration et une question de forme. Autrement dit, si la question qui s'impose renvoie à la condition humaine, elle fait partie d'un mouvement intérieur, d'un cycle où les idées prennent forme dans une ressemblance avec le monde. Dans ce mouvement, les œuvres artistiques puisent du sens en mélangeant l'histoire, le récit et l'image. C'est un questionnement spatial et atemporel qui s'inscrit dans les destins à la fois individuels et universels. De ce fait, le sens d'une œuvre relève peut-être d'un rythme, d'une ronde, d'une ritournelle.

Deux personnages sont revus par la caméra : deux mères ou, pour les exemplifier, La Mère, dans l'œuvre de Benoît Jacquot, *Princesse Marie* (février, 2004) et celle de Christophe Honoré, *Ma mère* (mai, 2004), tirée du roman éponyme de Georges Bataille¹. L'une est un personnage historique, l'autre est une fiction littéraire et cinématographique. Seulement la débauche de l'une est représentée d'une manière positive – Marie se donne la chance de s'en sortir par le biais de ce que la psychanalyse appelle « l'amour du transfert ». Hélène, elle, se tue. Que se passe-t-il dans le destin de ces deux femmes de bonnes familles, riches et vouées au plaisir? Y aurait-il là un seuil à ne pas transgresser – l'amour du fils et pour le fils; le désir de la mère et le désir pour la mère –, l'interdit de l'*inceste* au sens de la prohibition des rapports au corps dans les liens de proche parenté?

Il faut rappeler ici que le roman de Bataille est inachevé; Christophe Honoré propose donc une mise en œuvre d'une écriture nouvelle en développant le récit romanesque. Le film de Jacquot réécrit la vie de Marie Bonaparte, jusqu'alors connue par ses écrits et ses mémoires, en la montrant et en l'incarnant dans un récit filmique. Nous allons essayer de montrer comment, à travers la

¹ Georges Bataille, *Ma mère*, Paris, J.-J. Pauvert, 1966. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*MM*), suivi du numéro de la page.

problématique que posent les concepts de l'inceste, de l'atavisme et de la ritournelle, les trois œuvres se nouent dans une trame de relations intertextuelles : de l'image au mouvement et du mouvement au texte.

Dans les trois œuvres, le problème porte sur « comment repenser la mère », la figure maternelle, dans toute sa complexité, qui induit les questions suivantes : Que veut une femme? Qu'est-ce qu'« être » mère? Qu'est-ce qu'« être » fils? Est-il envisageable de penser la figure maternelle avec l'idée de *ritournelle* (Deleuze), dans l'un de ses sens du mythe de l'éternel retour, étendue jusqu'à la question de la sexualité, de l'amour et du désir? Cette interrogation implique incontestablement la construction d'un objet social comme le complexe d'Œdipe, lequel, dans le contexte de Deleuze², n'est pas le refoulé du désir mais la limite déplacée à l'intérieur du lien social où l'inceste est impossible en tant que propre du désir. D'autre part, un retour à la notion d'*atavisme* s'opère en tant que réapparition d'un caractère primitif (d'instincts naturels, ou encore de pulsion).

La représentation cinématographique reprend cette idée du mythe de l'éternel retour où l'on voit surgir l'*atavisme* comme trait commun des êtres qui sont fondamentalement *mêmes*. Aurait-t-ils changé de l'écriture du roman à la représentation cinématographique ou l'inverse? La Mère, figure universelle, présente dans l'*imago* de tout humain, est à l'origine et à la fin d'un cycle : celui de l'éternel retour. Pourtant, il y a là un rythme qui suit ce mouvement et qui est sous l'emprise du désir. Celui-ci devient aussi un objet social de l'ordre de l'impossible puisque interdit. Les deux femmes, mères, découvrent la terreur et la jouissance dans l'impossible du réel (le désir pour le fils), d'où la question : faut-il céder à son désir? Sous la cruauté du réel, les deux réalisateurs nous réapprennent à regarder les événements du corps et reconstituent des scènes *ataviques* de la vie intime. À travers ces images contemporaines de l'histoire d'une mère qui *a déjà été* (Marie Bonaparte) et de l'idée qu'englobe le personnage contemporain et littéraire de *Ma mère*, ce qui *a déjà été* est appréhendé et repensé. La répétition et l'interprétation resurgissent comme une image *vraie* et *présente* pour nous suggérer une possibilité de changer, de rencontrer la différence, dans un texte à réécrire et *en devenir*.

Dans ce contexte, faut-il repenser, depuis l'Égypte antique, l'idée du cycle dans la thèse de l'éternel retour de Nietzsche³ afin de considérer l'importance des *instincts naturels* (d'*atavisme*, de pulsion)? Dans *Ma mère* de Bataille, la mère s'affirme comme une enfant des bois abandonnée à ses désirs, à ses droits de jouissance. Ainsi, dans les œuvres que nous examinons, la figure de la

² Gilles Deleuze, *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.

³ Friedrich Nietzsche, « Le convalescent », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1975.

mère est présente à l'intérieur d'une ronde qui porte les marques de l'éternel retour où l'on retrouve non pas une évolution mais la promesse du devenir d'une joie (de l'ordre de l'impossible). L'éternel retour c'est l'éternelle joie *en devenir* que la Mère oppose aux menaces de la vie. La mère se montre protectrice, donc elle possède, mais elle est également créatrice, donc elle détient les codes esthétiques, et elle est souffrance et douleur, donc destructrice, quand elle n'est que joie de vivre. Comme dans la figure maternelle, l'idée du retour ne vient pas approuver ce qui a été, mais exprime le désir, le vouloir que tout revienne. Pour cela, surgit le rythme de la ritournelle comme un écho lointain de ce vouloir que tout revienne avec un trait d'*atavisme*. La vie qui vient d'une blessure originaire, d'un trou béant, reprend un air et forme une ronde avec la mère.

La ritournelle, dans un sens courant, introduit un air, donne sens à quelque chose qui va devenir répétitif et va prendre la forme d'un rituel concernant le rôle de la mère. Elle exerce une domination légitime; c'est elle le Maître! Symboliquement ou non, cette activité s'inscrit dans la ritournelle: au commencement, c'est par un jeu (déclenché par la joie de vivre), un jeu qui va de la mère au fils et du fils à la mère en retour. Un mouvement du soi vers soi, une introduction rythmique dans un passé *en devenir*. Dans *Ma mère* de Bataille, nous lisons: « Que je cède à l'horreur de la débauche où je savais maintenant que ma mère se complaisait, aussitôt le respect que j'avais d'elle faisait de moi-même et non d'elle un objet d'horreur » (*MM*, p. 27).

De même, dans la ritournelle, il y aurait un détournement de sens qui, dans un contexte deleuzien, se traduit par la fin de la production et de la symbolisation du sens. Par la ritournelle, on remonte à des traits d'*atavisme*: les *instincts naturels* (du côté des pulsions) qui viennent de l'héritage des ancêtres et deviennent un enjeu pour soi. Or, ici aussi, la ritournelle chantonne l'usage du sens: l'*atavisme* représente un mouvement étrange – plus on a peur (de souffrir), plus cela devient une source de jouissance, plus l'acte devient périlleux, plus l'excitation est grande et ainsi de suite jusqu'à la mort. « La joie et la terreur nouèrent en moi le lien qui m'étrangla. Je m'étranglais et je râlais de volupté. Plus ces images me terrifiaient, plus je jouissais de les voir » (*MM*, p. 29).

Ainsi, il y aurait une dialectique étrange: la mère va capter l'attention, le désir du fils, pour devenir elle-même l'objet de la représentation (du désir). La figure maternelle serait ainsi un symbole de méta-communication: une histoire à appréhender et *en devenir*.

Y aurait-il quelque chose de profondément tragique dans cette destinée: des lois humaines, des symbolisations, de limites du vivant à ne pas transgresser? Un savoir interdit, une communication interrompue – ce que l'on

va appeler *inceste*. La mère est présentée alors comme un être inhumain, une machine désirante. En termes deleuziens, elle possède, elle règne; lui – son rejeton, son fils – ne gouverne pas. La mère est inhumaine parce qu'elle est divine : « Tu sais peut-être maintenant que le désir nous réduit à l'inconsistance. Mais tu ne sais pas encore ce que je sais... » (*MM*, p. 33).

Elle retient le savoir, elle fait durer la jouissance, elle promet, au nom du rythme de l'éternel retour, au nom de la joie de vivre. Dans le roman, elle parle. Devant la caméra, elle rit. Qu'en est-il du rythme dans l'inconsistance de la mère dans les deux œuvres?

Dans le film *Ma mère* de Christophe Honoré règne aussi une atmosphère inhumaine adaptée du monde intime du roman. Lieu de touristes, d'êtres asexués, de corps jouissant frénétiquement. Il est difficile alors pour le fils de se répéter le ronron de la ritournelle. Il y aura là un passage cruel à la vie, une promesse de jouissance, qui fait souffrir, ou un retour vers le passé *en devenir*. Enfin, une réécriture du roman.

Dans *Princesse Marie*, le fils est plutôt du côté de l'image que du côté de la parole. Son désir est souligné par un mouvement de signes, de séquences, de non-dits devant l'œil de la caméra. Chez Bataille, le fils parle. Il parle dans une répétition exaltée par l'idée de la morale, de la honte, du péché mortel. Néanmoins, la mère ne sait pas tout en ce qui concerne le désir : elle pose la question de l'homosexualité et elle insiste. Dans le film, il y a des choix de mise en scène précis : des lieux de perdution et d'exposition. Dans le cas de *Princesse Marie*, il y a le jeu de cache-cache du père homosexuel mais il y a aussi le fils qui hésite entre sa mère et un autre. Après le film, on pourrait réécrire l'histoire de cette mère et de ce fils qui détourne son désir pour sa mère afin de donner jour à son désir homosexuel pour l'amant de sa mère. C'est ce que l'on trouve chez Bataille dans l'idée du « péché mortel » :

Je ne cherchais que la terreur du mal, que le sentiment de détruire en moi le fondement du repos. [...] J'étais, j'en jouissais, dans l'état du péché mortel. Dans un peu de temps, j'allais revoir ma mère et mon cœur dans mon corps bondissait, débordait de joie. Je songeais à la honte où ma mère se complaisait ; j'y songeais dans l'angoisse, je savais maintenant que mon délice allait éclore (*MM*, p. 60).

Ici aussi, nous pouvons saisir un trait d'*atavisme* : peur accompagnée d'une excitation, tremblement en face de l'inconnu, promesse de plaisirs inconnus et à la fois peur de devoir céder à des plaisirs punis de mort. Qu'en est-il de la liberté du fils, de son droit à la jouissance? Qui d'autre va donner ce bonheur de trembler à en mourir, cette joie de vivre, si ce n'est la mère avec sa volonté de céder à tous ses désirs, même au prix de renoncer à la vie? Puisque vivre est un droit, ce n'est pas une liberté et personne n'est autorisé à interdire l'au-delà de

cette vie. La mère Marie (Bonaparte) terrifiée par sa volonté pour le plaisir. Pour elle, il n'y a pas de normes morales (car qu'est-ce que la morale quand on a du pouvoir), mais elle s'autorise un droit primordial : sauver des vies et prôner la joie de vivre. Au-delà de son fils, il y a l'image de l'homme, une image à construire ou à sauvegarder dans la terreur de la conception et de l'engendrement, à l'extrémité des choses, à l'extrémité de toute vie. À l'inverse, chez Bataille, l'homme est inexistant, il le fait disparaître dès le début en donnant toute liberté à la Mère : c'est ainsi qu'elle se sent vengée. Son désir pour son fils, c'est le désir d'une femme pour un homme, c'est de l'amour pur : « – Pierre! tu n'es pas son fils mais le fruit de l'angoisse que j'avais dans les bois. Tu viens de la terreur que j'éprouvais quand j'étais nue dans les bois, nue comme les bêtes, et que je jouissais de trembler [...] » (*MM*, p. 64).

Il y a là un rythme, un secret qui joue au va-et-vient, qui chantonne cette profonde blessure, qui donne la vie et pour laquelle la mère garde le droit de prendre ou de donner. Un homme est perdu à jamais s'il réintègre le corps maternel, dirait Lacan. Mais qu'en est-il de la jouissance : ne donne-t-elle pas le droit de vivre nos désirs? : « Pierre, tu sauras bientôt ce qu'est la passion désœuvrée : c'est le baignage, au début, les délices d'un bordel, le mensonge crapuleux, puis l'enlèvement et la mort qui n'en finit plus » (*MM*, p. 65).

Il est remarquable de voir jusqu'à quel point on est prêt à se soumettre, à devenir esclave, à renoncer à la vie même, à cause des contrats, à cause des interdictions venant de ce qu'on a appelé des objets sociaux. Et si la ritournelle donne droit à la libre joie de vivre, il y a le rôle négatif de ces objets sociaux (soumission à des règles, à des interdictions) qui entraînent le mal de vivre, ce que Bataille va appeler un « accord » pour éviter le pire :

Il est vrai qu'à deux reprises au moins nous avons laissé le délire nous lier plus profondément, et d'une manière plus indéfendable que l'union charnelle n'aurait pu le faire. Nous en eûmes conscience ma mère et moi, et même dans l'effort inhumain de l'accord que nous avons dû faire afin d'éviter le pire, nous avons reconnu en riant le détournement qui nous permit d'aller plus loin et d'atteindre l'inaccessible. Mais nous n'aurions pas supporté de faire ce que font les amants (*MM*, p. 79).

Néanmoins, au moment où la mère, en tant que mère, découvre l'impossibilité du réel de son désir, elle s'autorise le droit à la vie et à la mort. La mère sera d'autant plus adorée qu'elle sera absente, mais divinisée en tant qu'incarnation de l'inhumain. Là, on entend la ritournelle, ce jeu de va-et-vient, cet impossible éternel retour : tout ce qui *a été* et *est* toujours *en devenir* connaît, d'une manière ou d'une autre, le déclin et la nouvelle naissance. « Le jour même où ma mère comprit qu'elle devrait à la fin céder, jeter à la sueur des draps ce qui m'avait dressé vers elle, ce qui l'avait dressée vers moi, elle cessa

d'hésiter : elle se tua. Pourrais-je même dire de cet amour qu'il fut incestueux » (*MM*, p. 79).

Ainsi, reposer la question « *cet amour est-il incestueux?* » est fondamental pour les trois œuvres. Cela relève peut-être du statut d'objet social qui pourrait être l'idée même de l'inceste, à savoir tous ses dérivés : la pédophilie, la pornographie et l'obscénité etc. En l'occurrence : le désir ne serait-il finalement rien d'autre que celui d'un homme et d'une femme, rien que du désir. Humain, peut-être? Le film se doit de le réécrire.

Dans le film *Ma mère*, l'image donne forme au courant discursif du texte. Dans le roman, les débauches du désir sont racontées, dans le film, nous en sommes les témoins. Le film commence par une ritournelle et par une mise en scène transposée dans un décor. L'écho à la fois lointain et *en devenir* se répand dans un monde voué au plaisir. Seulement, chez Christophe Honoré, l'accent est mis davantage sur l'existence de ce monde inhumain dont la mère est la représentante, mais de façon critique. Le monde intime, on dirait presque élitiste du roman de Bataille, est échangé contre la banalité de l'état des choses. C'est le lieu qui parle : un lieu touristique isolé, associé à un plaisir à la carte. Là, on a le droit de jouir et aucune loi humaine ne le supprimera. Y aurait-il de bons et de mauvais plaisirs? Christophe Honoré ne donne pas de réponse à cela, mais suggère une idée négative du monde qui consomme du plaisir grâce à l'argent. Or, ce n'est pas pour autant que la position de la Mère est singulière; elle prend place entre la monstruosité et la divinité, dans tous les cas du côté de l'inhumain (mais dans un sens du surhumain). Le fils adore ce jeu de plaisir où le désir recherche le désir jusqu'à son impossibilité. Il n'y a pas d'autre loi que celle du désir. À la fin du film, le fils est seul. Devant le cercueil, il pleure son droit à la jouissance, mais le désir est là. La mort l'emporte, c'est elle qui fait la loi. Et c'est là qu'on peut retourner au texte et réintroduire la ritournelle. On pourrait lire et entendre Pierre écrire à sa mère :

Tu me fais peur, maman, mais j'aime avoir peur, au point que, plus j'ai peur et plus je t'aime. Mais je suis triste de penser qu'un espoir ne m'est pas permis : jamais mon audace ne te donnera le sentiment d'être dépassée. *J'en ai honte* et pourtant, il m'est doux de le penser. La seule audace qui m'est permise est d'être fier de toi, d'être fier de ta vie, et de te suivre *de loin* (*MM*, p. 111).

Néanmoins, la position de la mère change dès qu'on se détourne du récit-fiction. Si dans les exemples étudiés jusqu'ici nous avons affaire à une construction intelligible du roman de Georges Bataille et du film de Christophe Honoré, le film de Benoît Jacquot, *Princesse Marie*, nous raconte une histoire vraie. Nous pouvons simplement en tirer la conclusion que dans la réalité, il y a des lois auxquelles on se réfère pour que « le pire » du roman n'arrive. Marie l'évite par une loi, disons par l'amour de la psychanalyse qui introduit une loi. Elle

renonce au désir pour son fils, elle s'interdit l'amour pour lui. Elle ne cède pas à son désir mais en s'adonnant à un autre, elle reste une désirante. Pour elle, l'idée de ritournelle s'inscrit dans la communication interrompue, puisque impossible, par ce qu'on a appelé les objets sociaux.

Dans notre interprétation, l'idée suggérée par les œuvres étudiées se rapporte à l'émergence d'objets sociaux, tels le complexe d'Œdipe et l'interdit de l'inceste, le désir, le plaisir, le choix amoureux, la honte. Ces objets sont concernés par des droits, dans le sens où le cinéma et l'écriture, ensemble, renvoient des images à la réalité en les confrontant à la subjectivité. Pour y avoir accès, il faudrait argumenter, il faudrait les repenser. L'œuvre cinématographique effectue un retour et réécrit une partie du réel suivant le rythme de répétition, ou de ritournelle, d'une jouissance interdite mais toujours *en devenir*. Ce retour pourrait être une répétition qui opère un changement, ou rencontre une différence, mais aussi une ritournelle dans laquelle rien n'est possible. La trame intertextuelle qui se noue d'une œuvre à une autre cherche à éviter le rythme de la ritournelle et par là, à approcher un monde possible. Le passage, dans les œuvres évoquées, de l'écriture à l'image et inversement, représente la répétition d'une écriture *en devenir* dans le réel, qui fuit de la représentation cinématographique vers la ressemblance au monde.

Neli Dobрева
École des Hautes études en sciences sociales (Paris)