



HAL
open science

TRANSMISSION / HÉRITAGE DANS L'ÉCRITURE CONTEMPORAINE DE SOI

Béatrice Guéna, Annette Keilhauer

► **To cite this version:**

Béatrice Guéna, Annette Keilhauer (Dir.). TRANSMISSION / HÉRITAGE DANS L'ÉCRITURE
CONTEMPORAINE DE SOI. 2009. hal-02918204

HAL Id: hal-02918204

<https://hal.science/hal-02918204>

Submitted on 20 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Béatrice JONGY / Annette KEILHAUER

TRANSMISSION / HÉRITAGE
DANS L'ÉCRITURE CONTEMPORAINE DE SOI

Paru aux Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.

Version avant expertise

Ce volume s'intéresse à la construction de l'identité par la transmission intergénérationnelle dans la littérature contemporaine, sous la forme des écritures de soi, que le scripteur ait ou non le statut d'écrivain.

Celui qui produit un écrit à caractère autobiographique est mû par le désir de transmettre à ses descendants ou une génération postérieure une expérience et une pensée. Si ce savoir est d'ordre individuel, il devient parfois celui de tout un groupe, voire d'un peuple, lorsqu'il s'inscrit dans un contexte historique et politique tel que l'expérience des camps, de l'exil ou de l'émigration. Mais celui qui écrit peut se considérer lui-même comme héritier, héritier moral, psychique, intellectuel ou spirituel d'un proche généralement disparu.

L'écriture de soi la plus répandue est une écriture quotidienne pragmatique, qui ne concerne pas seulement les écrivains. Il s'agit de fixer sa biographie pour transmettre une expérience particulière, avec une visée souvent didactique. Les ruptures existentielles, nombreuses au XX^e siècle, favorisent cette production, comme en témoigne par exemple le fonds de manuscrits déposés à l'*Association Pour l'Autobiographie*.

L'ouvrage met l'accent sur la notion d'"identité héritée". Les récits de famille manifestent en effet l'influence de la relation intergénérationnelle sur la construction de l'identité. Le roman familial, pour reprendre l'expression freudienne, c'est-à-dire la reconstruction de la filiation familiale, devient un genre littéraire et trouve son plein essor à notre époque.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Béatrice JONGY / Annette KEILHAUER : Introduction	
I –Le désir de transmission un ferment d'écriture	
Patrick FARGES : « Nous sommes les derniers./Interrogez-nous ». La transmission d'une vie d'exil dans les récits d'exilés juifs au Canada (1933 à nos jours)	15
Peggy PACINI : Survivance et langage. Écrire la transmission et l'héritage de la Franco-Américanie.	34
Nicole THATCHER : La transmission d'une expérience de guerre : Des « Malgré- nous » Alsaciens.	44
Mari HAKKATA : Transmission of heritage in self-published autobiographies	45
Francine MEURICE : La construction de l'éthos dans la commande d'écriture autobiographique au sein de la constellation familiale.	64

II – LA QUÊTE IDENTITAIRE : LE RÉCIT DE FAMILLE	77
Sylvie BOYER : Naître/être en lieu et place d'une autre : L'héritage de l'enfant de remplacement dans l'œuvre d'Annie Ernaux.	
Elise HUGUENY-LEGER : Ce qu'ils disent, c'est tout : Héritage et transmission de la langue d'origine dans l'œuvre d'Annie Ernaux	87
Valérie DUSAILLANT-FERNANDES : Auto/biographie et construction identitaire par la transmission intergénérationnelle dans <i>La Dernière leçon</i> de Noëlle Châtelet	98
Isa VAN ACKER : La question de l'héritage dans Le testament français d'Andreï Makine.	109
Maïté SNAUWAERT : Conteurs contemporains : Le « roman familial » entre mythologie et généalogie	120
Chantal RINGUET : Transmission, héritage et reconstruction de soi dans <i>Une histoire d'amour et de ténèbres</i> d'Amos Oz	131
III – TRAUMATISMES HISTORIQUES DU XXe SIÈCLE: LE DÉFI DE LA TRANSMISSION ET LE POIDS DE L'HÉRITAGE	
Annick LOUIS : Le « Moi » maillon d'une chaîne de destruction. Le récit de l'extrême comme écriture de soi.	144
Olivier ROTA : La Shoah entre mémoire et récit.	155
Ernst van ALPHEN : Second generation testimony, transmission of trauma and postmemory.	166

Martine BOYER-WEINMANN : François Maspero fils et frère : La mémoire en double héritage dans <i>Les Abeilles & la guêpe</i>	182
Véronique MONTÉMONT : Retour sur l'histoire d'une collaboration.	193
IV Filiation : stratégies narratives	
Laurent DEMANZE : Un héritage sans testament	206
Marie-Odile ANDRÉ : Pierre Bergounioux et la transmission – une traversée des récits.	215
Gérald PRÉHER : Au cœur d'un sombre passé : Paysages du Sud dans trois autobiographies américaines	226
Fabienne VIALA : Le <i>Labyrinthe du monde</i> de Marguerite Yourcenar : Un testament pour une généalogie universelle.	239
LES AUTEURS	251

INTRODUCTION

Béatrice JONGY / Annette KEILHAUER

La nature de la transmission intergénérationnelle se révèle de façon exemplaire dans les mécanismes et rituels quotidiens de l'héritage au sein de nos cultures. Un légataire lègue de façon explicite ou implicite ce qu'il veut et peut transmettre à ses héritiers. Ceux qui héritent se voient ainsi confrontés à une multitude de biens, d'objets précieux ou quotidiens investis souvent mais pas nécessairement d'une valeur symbolique. Et bien que le légataire ait transmis l'ensemble, les héritiers doivent trier, jeter, donner, ou bien garder en fonction de leurs propres souvenirs, besoins, préférences, valeurs et investissements symboliques. Une petite cuiller que le grand-père avait vénérée, l'ayant emmené sur le champ de bataille, peut donc être sans valeur pour son héritier qui n'en connaît pas l'histoire. Ce dernier peut s'attacher de son côté à un livre abimé dont les grands-parents avaient fait lecture à leurs petits-enfants. Le legs ne parvient pas forcément dans son intégralité au destinataire et l'héritage est constitué par l'héritier même au moment de la transmission. Ces mécanismes de tri et d'investissements symboliques polysémiques¹ montrent bien que notre idée classique de la transmission comme activité et de l'héritage comme don passivement reçu – et souvent subi – ne correspondent pas au processus de

¹ Voir Ulrike Langbein: *Geerbte Dinge. Soziale Praxis und symbolische Bedeutung des Erbens*, Köln, Böhlau, 2002.

transmission : La transmission est soumise à une sélection active et créative par l'héritier qui en fait ainsi un 'héritage pour soi'. « La transmission, comme l'écrit Anne Muxel, signe une reconnaissance et la mémoire une fidélité. » Mais reconnaissance et fidélité ne signifient pas reproduction à l'identique. Elles « permettent d'organiser la rencontre avec l'inattendu, l'étranger, le nouveau. Elles autorisent le tri et l'opération salvatrice de la sélection qui est la condition même de l'inscription possible d'une transmission. »²

C'est peut-être cette ouverture des concepts de transmission et d'héritage vers la création qui fascine particulièrement les écrivains contemporains autobiographes. Travailler, remuer, modifier, reconstruire l'héritage dans le processus d'écriture – l'héritier crée en effet son propre héritage à partir des fragments culturels, familiaux, psychiques transmis – voilà une perspective plutôt conciliante sur la notion d'héritage qui, au premier abord, semble peser lourd, trop lourd sur la société contemporaine.

Transmettre est tout autant une impulsion primaire du geste de l'écriture. Noter ses pensées et raconter sa vie sont souvent investis d'un désir de transmission : transmettre sa propre histoire, ses bonnes ou mauvaises expériences et les leçons qu'on tire d'une vie, leçons qui pourraient permettre d'éviter des erreurs à la génération suivante. C'est donc sous le signe du partage, ou, pour reprendre le terme de Ricœur, de « mutualité »³, qu'il faut envisager les notions de transmission et d'héritage. Dans une perspective psychanalytique, J.F. Chiantaretto rappelle que « l'émergence du je », tel qu'il est défini par Piera Aulagnier⁴, est conditionnée par l'expérience de l'autre (la mère, le père, le couple parental, les figures substitutives) comme témoin fiable des relations passés et présentes avec soi⁵. Or l'élaboration d'un « je » héritier est une des problématiques majeures de la littérature autobiographique contemporaine.

DE LA SINGULARITÉ BOURGEOISE À LA CRISE DU SUJET : ALÉAS D'UN DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE

L'autobiographie semble au premier abord constituer un champ exemplaire de la transmission et il est surprenant qu'un tel questionnement n'ait jamais été creusé dans la littérature critique jusqu'à ce jour. Cette lacune est peut-être due à l'émergence du genre dans la littérature moderne, marquée par l'affirmation

² « Temps, mémoire, transmission », in *Mémoire et écriture*, éd. par Pilar Martínez-Vasseur, Nantes, CRINI, 2002, p. 43

³ « La transmission est la façon dont s'étale sur des générations le rapport de mutualité », déclare Paul Ricœur dans un entretien avec Alain Finkielkraut (diffusé sur France Culture le 24 janvier 2004 et le 15 mars 2008).

⁴ In *La Violence de l'interprétation : du pictogramme à l'énoncé*, Paris, PUF, 1975.

⁵ Jean-François Chiantaretto, *Le Témoin interne*, Paris, Aubier, 2005, p. 162.

d'une singularité. Selon la définition proposée par Philippe Lejeune⁶, c'est sur le développement de la personnalité que le récit autobiographique met l'accent, une personnalité qui se veut individuelle et singulière, notamment dans la période classique du genre aux XVIII^e et XIX^e siècles.

« Si je ne vaux pas mieux je suis autre », affirme Jean-Jacques Rousseau au début de ses *Confessions*. Dans sa préface, Rousseau met donc en avant son projet inouï en refusant toute influence de la constellation familiale dans laquelle il est né :

Tels furent les auteurs de mes jours. De tous les dons que le ciel leur avait départis, un cœur sensible est le seul qu'ils me laissèrent ; mais il avait fait leur bonheur, et fit tous les malheurs de ma vie.⁷

Chez Rousseau, non seulement l'héritage est réduit à une portion congrue, mais il a en outre des effets pervers. Or, un héritage qui se transforme ainsi en son contraire relève-t-il encore de la notion de transmission ? L'auteur de *Confessions* prend ses distances vis-à-vis de tout lien « naturel » intergénérationnel lié à la parenté. Dans la suite du récit, il met plutôt l'accent sur le développement personnel par rapport à son environnement social, émotionnel et culturel. Ce qui fait de Rousseau l'homme qu'il est devenu c'est, à l'en croire, la singularité de son cheminement biographique loin de tout cadre familial, de toute tradition sociale ou culturelle déterminantes.

La définition classique du genre autobiographique s'est ainsi constituée en opposition aux genres des mémoires et de la généalogie. Les mémoires sont écrits dans une continuité temporelle et se donnent pour tâche de transmettre un témoignage historique et anecdotique aux générations à venir. La généalogie, elle, se donne comme programme de mettre en lumière l'héritage qui a été à l'origine de la constellation familiale. Mémoires et généalogie sont, par leur relation étroite aux traditions familiales et culturelles, des genres foncièrement liés à la société féodale, tandis que l'autobiographie devient, vers la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, le genre privilégié de l'individualisme bourgeois. C'est justement la libération, l'indépendance vis-à-vis de la détermination sociale qui est le message crucial du genre tout comme le cheminement intellectuel, investi par ses propres forces. L'individu bourgeois n'est plus guidé par une instance divine, féodale ou familiale, mais il est son seul guide au cours de son développement intellectuel⁸. Ce qui s'observe dans les textes classiques de cette époque en matière d'héritage, c'est à la rigueur un héritage intellectuel et littéraire, qui ne s'est d'ailleurs pas transmis par les voies

⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Points Seuil, Paris, 1996, 1^{ère} édition 1975, p. 14.

⁷ Jean-Jacques Rousseau : *Les Confessions*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, p. 45.

⁸ Voir Bernd Neumann : *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt a. Main, Athenäum, 1970.

de transmission classiques telles que la famille, l'école et l'Université, mais plutôt par des lectures plus ou moins 'hérétiques' de livres rencontrés comme par hasard le long de la traversée biographique. Taire l'héritage fait donc partie d'un refoulement nécessairement lié à l'affirmation de soi, incarnée de façon exemplaire dans ce préambule des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau et repris maintes fois dans son sillon.

Au XIX^e siècle se produit une prise de conscience quant aux contraintes s'exerçant sur le sujet dans son entreprise autobiographique, en raison de la situation historique et de la constellation culturelle et politique. De nouvelles approches épistémologiques des connaissances humaines, notamment dans l'historiographie, la génétique et la psychanalyse, révèlent la détermination du sujet par des forces qui lui échappent et dont il doit tenir compte. L'autobiographie, qui relève dès lors à la fois de la continuité et du changement, s'inspire alors des genres mémorialistes et généalogiques⁹.

Le développement du genre autobiographique depuis le début du XX^e siècle se caractérise par une mise en question fondamentale de l'unité et de l'identité du sujet. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, émerge en Europe la crise du sujet. Nietzsche annonce la mort de Dieu et sape par là-même la certitude que pouvait avoir le sujet de sa propre existence. Les découvertes de Freud en psychanalyse ont mis au jour la complexité et la fragilité du moi, que le romantisme avait érigé en forteresse imprenable, en fondement de tout rapport au monde. Aux grandes certitudes succède une remise en cause angoissée de la nature et de la structure du sujet. Le moi n'est plus posé comme inaltérable, mais comme une entité qui se creuse, s'évide, fragile et mouvante. Il apparaît comme protéiforme, et pour cette raison le lieu de l'inquiétude, un sujet d'étude, l'occasion d'une expérience.

Dans le cadre de l'écriture autobiographique, cette crise s'exprime par le brouillage des frontières entre les genres dont témoignent les notions de l'autofiction, du roman autobiographique et de l'écriture de soi. Le moi se libère d'une définition étroite liée à un parcours linéaire, unidimensionnel et téléologique. Des possibilités nouvelles permettent de situer le moi dans un tissage de différentes trames de récits, traversé par des traditions culturelles et des liens de transmission différents. Jérôme Bruner¹⁰ présente le récit comme un processus privilégié par lequel les êtres humains forment et reformulent sans cesse leur concept de « self ».¹¹

⁹ *L'Histoire de ma vie*, de George Sand, commence par une généalogie familiale puis intègre de longs passages relevant du genre mémorialiste, écartant provisoirement la question de son évolution intérieure et individuelle.

¹⁰ Voir « Autobiography and self » in *Acts of meaning*, Harvard University Press, 1990.

¹¹ J. Vivier, « À propos d'un 'moi' conteur d'histoires », in *Récit autobiographique et identité*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 59.

Il devient d'autant plus difficile de conserver une posture traditionnelle de narration face aux traumatismes du XXe siècle : la barbarie des guerres, l'exil comme déchirure, l'extermination comme agression ultime. Dans nos sociétés multiculturelles, le « je » carrefour d'identités multiples s'exprime dans une grande diversité d'écritures de soi qui brouillent les limites entre fiction et récit, entre individu et collectif, et même entre passé, présent et futur. Dans ce champ de forces, une libre réflexion sur les phénomènes de transmission et d'héritage ouvre des possibilités nouvelles d'expression et permet de tisser des formes inédites de continuité.

TRANSMISSION/HERITAGE : LA PANOPLIE DES PERSPECTIVES CONTEMPORAINES

Les notions de *transmission* et d'*héritage* mettent l'accent sur une double direction, d'une part la volonté de celui qui écrit, de transmettre à ses descendants ou une génération postérieure une expérience et une pensée. Le savoir transmis est ancré dans une expérience individuelle, mais cette transmission intergénérationnelle peut également s'associer à des témoignages historiques, tels que l'expérience de la vie dans les camps, de l'exil ou de l'émigration. D'autre part l'accent est mis sur le sentiment de celui qui écrit d'être l'héritier moral, psychique, intellectuel ou spirituel d'un proche généralement disparu. L'héritage peut être perçu comme enrichissant. Toutefois, dans l'écriture autobiographique contemporaine, il est souvent vécu comme un traumatisme. Les deux postures, positive et négative, peuvent d'ailleurs se superposer, et il n'est pas rare que l'héritier devienne, du fait de l'écriture, un testateur.

Le propos de ce volume s'oriente suivant plusieurs problématiques : la construction de l'identité par la transmission intergénérationnelle, la transmission et l'héritage dans la sphère privée et familiale, les sujets récurrents qui font plus particulièrement l'objet d'une transmission, tels que l'expérience de la guerre, la migration, et la relation entre transmission/héritage individuel et témoignage historique.

La première partie de l'ouvrage, *le désir de transmission : un ferment d'écriture*, montre qu'une écriture quotidienne pragmatique qui relève d'une longue tradition de transmission est encore vivante de nos jours. Un événement exceptionnel, une expérience inouïe, une rupture existentielle créent le besoin de fixer sa biographie pour donner un exemple et pour transmettre cette expérience. Comme ces ruptures sont nombreuses au XXe siècle, la production autobiographique prolifère. Cette première partie en offre quelques exemples : l'exil des Juifs au Canada (Patrick Farges), l'émigration des Canadiens aux Etats-Unis (Peggy Pacini), la guerre, avec notamment l'expérience des Malgrés-nous alsaciens (Nicole Thatcher), ou tout simplement l'ancrage dans une culture qui encourage la publication de récits autobiographiques, comme en témoigne le cas de Erkki Immonen analysé par Mari Hatakka, ou encore le geste de dépôt de

manuscrits à l'Association Pour l'Autobiographie (Francine Meurice). Chaque fois, les auteurs de ce corpus font un geste de transmission. Leur but est bien de témoigner d'une expérience, de se raconter, mais derrière ce geste il s'agit aussi de donner une leçon à des générations futures : ne jamais plus être forcé de combattre aux côtés de l'ennemi comme l'étaient les Malgrés-nous ; garder une tradition et une culture française dans un environnement anglophone hostile ; préserver des fragments d'identité juive-allemande pour résister à la situation de l'exil forcé et garder en mémoire l'injustice à l'origine des ruptures biographiques. Le récit a ici non seulement la tâche de justifier son auteur mais aussi de transmettre un message ou un conseil. Il s'agit bien de mettre en scène une vie exemplaire au sens où l'entendaient les moralistes classiques, comme le montre le cas du finnois Immonen. Transmettre ce qu'est une bonne vie est d'ailleurs le point de départ de tout récit autobiographique, même s'il s'agit de tirer son enseignement d'un exemple négatif.

Ce premier geste peut être modifié par les voies de la transmission, dont témoigne notamment la pratique d'archives et de commentaires effectuée par l'APA. Ce n'est qu'à partir de cette institution et de son halo d'ateliers de lecture et d'écriture que certains types de transmission se font et se perpétuent... Dans l'optique de la transmission intergénérationnelle, le corpus de l'APA est d'une très grande richesse, et présente sans doute des contextes plus variés que ceux qui émergent dans le monde des livres imprimés. Véronique Leroux-Hugon, Secrétaire de l'APA¹², explique que la constellation familiale occupe une place centrale dans ce corpus. Elle remarque deux postures opposées : soit la famille est perçue comme une entité dont le scripteur devient le narrateur, s'effaçant lui-même. Il cherche alors à dresser une carte familiale la plus précise possible. La transmission justifie dans ce cas l'entrée en écriture, et les lecteurs visés sont d'abord les descendants immédiats. Soit le scripteur se positionne lui-même dans la famille réduite à sa plus simple expression, et met l'accent sur sa propre existence. Il souligne les failles et désordres de la famille.

Une partie de ce corpus de l'APA relève d'obstinations durables, selon les termes d'Anne Muxel, c'est-à-dire d'une volonté de reproduction du modèle¹³. Mais il arrive aussi qu'un certain "éthos de transmission" soit posé (selon le terme de F. Meurice), qui n'est pas nécessairement identique avec celui articulé par l'auteur dans le texte même. Il faut en effet tenir compte des "obstinations en éclipse" (à savoir ce que l'on veut conserver mais sans l'admettre vraiment, soit parce que la société a rendues caduques les valeurs et comportements auxquels on est encore attaché, soit parce que s'atténue le désir d'affiliation), ainsi que des

¹² Lors de la Table ronde organisée par l'APA : « Autobiographie et discours familial », à l'ENS-Paris, le 18 mars 2006.

¹³ Anne Muxel, « Temps, mémoire, transmission » in *Mémoire et écriture*, *op.cit.*, p. 46.

« nouveautés » (les nouvelles valeurs, les nouveaux modes de vie, les nouvelles moralités qui s'inscrivent dans l'histoire des familles au fil des générations)¹⁴.

La seconde partie du volume, *la quête identitaire : le récit de famille*, traite d'un aspect particulièrement important de l'héritage, à savoir l'influence de la relation intergénérationnelle sur la construction de l'identité. La recherche identitaire dans l'écriture contemporaine de soi passe bien souvent par le réinvestissement des liens familiaux et des constellations généalogiques à tous les niveaux. « L'identité héritée, écrit Christine Delory-Momberger, est constituée à la fois par les appartenances familiales et sociales objectives (...), par le *projet parental* que mes parents développent pour moi et par lequel ils se projettent eux-mêmes dans mon devenir (...), et par le *roman familial* que je construis dans un rapport de *fiction* à mes origines. »¹⁵ Le récit de soi chez Annie Ernaux est d'abord un dialogue avec un fantôme, notamment celui de la sœur morte que remplace la fille unique, une hypothèque qui pèse lourd et a besoin d'être retravaillée dans l'espace autobiographique (Sylvie Boyer). Mais cet héritage difficile se fait volonté de transmission quand il s'agit de la langue des parents, langue que l'auteur réinvestit de façon active dans ses textes (Elise Hugueny-Léger). Comme le souligne Michel Delage, le récit réinstitue le sujet dans la temporalité. Il renverse la passivité en activité¹⁶. Tel est bien le rôle de l'écriture de Noëlle Châtelet dans *La Dernière leçon*, récit d'une transmission d'un savoir d'une mère à sa fille : une vision réfléchie de la mort (Valérie Dusailant-Fernandez). L'écriture, sous sa forme épistolaire, permet alors de renouer le dialogue interrompu par la mort. Au récit biographique de la mère se substitue le récit autobiographique de la narratrice, processus qui permet la construction identitaire. Andreï Makine se livre, pour sa part, à une opération de tissage à partir de fragments vécus et de bribes de récits. Le nouveau, c'est-à-dire l'invention, se greffe sur l'ancien, c'est-à-dire la bio- et l'auto-biographie, pour repenser l'identité (Isa Van Acker).

Le roman familial, genre en plein essor au tournant du XXI^e siècle, lie de façon originale la reconstruction de la filiation familiale et la construction de filiations littéraires (Maité Snauwaert). « Le terme de «Roman familial», explique Christine Delory-Momberger, emprunté à Freud, désigne d'une part les fantasmes par lesquels le sujet modifie ses liens avec ses parents *réels* et se construit des parents *imaginaires* [...] Mais il recouvre également toutes les «histoires» que se transmettent les lignées familiales, avec leurs *personnages*, leurs moments forts et leurs anecdotes, avec aussi leurs points d'ombre et leurs secrets, toute une *généalogie* entre réel et imaginaire, dont chacun est l'héritier volontaire ou involontaire, conscient ou inconscient, mais dans laquelle il ne

¹⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵ Christine Delory-Momberger, *Les Histoires de vie : de l'invention de soi au projet de formation*, Paris, Anthropos, 2004, p. 251.

¹⁶ Michel Delage, « Le traumatisme psychique », in *Mémoire et écriture*, *op. cit.*, pp. 39-40.

peut pas ne pas s'inscrire.»¹⁷ Le cas d'Amos Oz fait le lien entre histoire collective (celle de l'émigration juive est-européenne en Israël) et histoire familiale, afin de reconstruire une identité juive (Chantal Ringuet).

S'il y a bien un corpus qui relève du besoin de transmission tout autant que d'une inhibition du témoignage, c'est celui lié au contexte des événements historiques traumatisants que sont la deuxième guerre mondiale et la Shoah. Un nombre impressionnant de textes autobiographiques, de récits de l'extrême, manifeste la nécessité du témoignage et de la mémoire, en même temps que l'impossibilité de dire l'indicible, de raconter l'inracontable : la destruction du sujet. Dans ce corpus, dont traite la troisième partie, *Traumatismes historiques du XXe siècle : le défi de la transmission et le poids de l'héritage*, les phénomènes de transmission doivent être évidemment abordés de façon spécifique et l'héritage est bien souvent doublé d'un besoin de commémoration. Annick Louis observe dans les récits de l'extrême un brouillage de l'instance énonciatrice entre le traumatisme individuel et l'expérience collective qui rend la transmission ambivalente. Olivier Rota s'interroge sur le rôle des récits littéraires et historiques dans le travail de mémoire et réfléchit à la notion d'identité narrative chez les héritiers de la Shoah. Mais les traumatismes de cette expérience ne s'éteignent pas avec la génération qui les a subis, bien au contraire, les enfants des victimes – et quelquefois aussi ceux des bourreaux – vivent de manière particulière les effets des traumatismes sur leurs parents. Là où le silence sur la souffrance des camps fait place à une prolifération de discours de témoignage, peut naître chez les enfants le désir d'exclure cet héritage de leur existence (Ernst van Alphen). En revanche, face au silence de l'entourage, l'autobiographe développe un sentiment complexe de devoir et de culpabilité vis-à-vis de son héritage. Tel est le cas de François Maspero, fils de parents morts en déportation et frère d'un héros de la Résistance arrêté puis abattu (Martine Boyer-Weinmann). Là où la transmission est brouillée par un silence dû au tabou de la collaboration, la recherche de l'héritage véritable se fait dans la génération qui suit et déclenche un processus créateur d'une vérité déchirante mais libératrice (Véronique Montémont). Il s'agit ici d'une transmission sur le mode du refus¹⁸.

La dernière partie du volume, *filiation : stratégies narratives*, s'intéresse à un corpus d'auteurs chez qui la notion de transmission s'intègre à une poétique de l'intergénérationnel, poétique souvent polyphonique. C'est notamment la remise en question et la perte des traditions culturelles, en particulier littéraires, qui nécessite cette construction poétologique originale. Laurent Demanze montre que le récit de filiation contemporain élabore une rhétorique du deuil et fait parler les fantômes. Si Pierre Bergounioux tente de combler une histoire familiale lacunaire en remplaçant le mot absent par l'intertextualité, Pierre

¹⁷ C. Delory-Momberger, *op.cit.*, p. 251

¹⁸ Anne Muxel, *art.cit.*, p. 46.

Michon fait de *Vies minuscules* le tombeau du père disparu, Gérard Macé encode dans son texte les secrets de famille et Jean Rouaud donne voix aux archives familiales. Le cas de Bergounioux est particulièrement intéressant, car il interroge la notion de récit comme lieu problématique de la transmission d'une mémoire à la fois familiale et littéraire (Marie-Odile André). Gerald Preher montre que les écrivains du Sud des États-Unis portent en eux le poids d'une histoire, d'un passé qu'ils tentent inlassablement de comprendre, en donnant la parole aux êtres et aux paysages qui composent cette région. À cette voix s'entremêle celle du narrateur, dans un rituel esthétique qui déploie de véritables paysages intérieurs. Dans tous ces cas les éléments autobiographiques ne sont que le matériel d'une entreprise d'écriture qui pose la question beaucoup plus large de la représentation sinon de la construction de l'héritage culturel. Cette poétique de la transmission constitue peut-être la pierre angulaire de tout un courant de la littérature au tournant du XXI^e siècle.

Le projet peut-être le plus ambitieux et le plus foncièrement historio- et mythographique est celui de Marguerite Yourcenar (Fabienne Viala). Dans sa trilogie *Le Labyrinthe du monde*, elle ne vise pas moins qu'à une généalogie universelle de l'Histoire qui prend encore comme point de départ l'histoire et l'héritage personnels du sujet pour élaborer une Histoire universelle de l'humanité.

Comme l'écrit Anne Muxel, « la transmission n'opère donc qu'à la jonction de ce qui persiste et de ce qui s'invente, dans l'interstice fragile et mouvant créé par la différence des êtres, des cultures et des temporalités. »¹⁹ La variété des cas dont témoigne le corpus de cet ouvrage permettra, nous l'espérons, de faire un sort à l'idée reçue selon laquelle la transmission et la mémoire enchaîneraient le sujet à un passé personnel, socioculturel ou historique, le privant de sa liberté et de sa capacité d'agir. Dans les sociétés actuelles qui engendrent des identités multiples et changeantes, ces concepts deviennent au contraire les outils privilégiés d'une quête créative, orientée tant vers le passé et le présent que projetée vers l'avenir.

Chez les écrivains, les éléments autobiographiques ne sont alors que le matériau d'une entreprise qui pose la question beaucoup plus large de la représentation, voire de la construction de l'héritage culturel. À travers les notions de transmission et d'héritage dans l'autobiographie, on voit affleurer une préoccupation fondamentale de la littérature de l'extrême contemporain.

¹⁹ Anne Muxel, *art.cit.*, p. 44.

PREMIÈRE PARTIE

LE DÉSIR DE TRANSMISSION : UN FERMENT D'ÉCRITURE

« NOUS SOMMES LES DERNIERS./ INTERROGEZ-NOUS ».

LA TRANSMISSION D'UNE VIE D'EXIL DANS LES RÉCITS
D'ÉXILÉS JUIFS AU CANADA (1933 À NOS JOURS).

Patrick FARGES

Wir sind die Letzten.
Fragt uns aus.
Wir sind zuständig.
(...)
Wir, die wir unsre Zeit vertrödelten,
aus begreiflichen Gründen,
sind zu Trödlern des Unbegreiflichen geworden.
Unser Schicksal steht unter Denkmalschutz.
Unser bester Kunde ist das
schlechte Gewissen der Nachwelt.
Greift zu, bedient euch.
Wir sind die Letzten.
Fragt uns aus.
Wir sind zuständig.
(Hans Sahl²⁰)

²⁰ Nous sommes les derniers./ Interrogez-nous/ car nous sommes compétents./ (...) Nous qui avons musardé et bradé le temps/ pour des raisons compréhensibles/ Sommes devenus les bradeurs de l'incompréhensible./ Notre destin a été muséifié./ Notre meilleur client est/ la mauvaise conscience de nos descendants./ Allez-y, servez-vous./ Nous sommes les derniers./

La mise en place du régime nazi en Allemagne et son extension en Europe ont été à l'origine d'une vague de migration de personnes germanophones contraintes de quitter l'Allemagne, l'Autriche ou la Tchécoslovaquie pour des raisons idéologiques, raciales ou économiques. Cette migration est souvent appelée « exil »²¹. Le poème placé en exergue présente quelques-uns des enjeux pour ces exilés – dont Hans Sahl faisait partie – luttant contre l'oubli, l'indifférence voire le refoulement de la mémoire. Journaliste, écrivain et traducteur, Hans Sahl (né en 1902 à Dresde) a quitté l'Allemagne dès mars 1933 – c'est-à-dire quelques semaines après l'accession au pouvoir de Hitler – pour rejoindre Prague, Zurich puis Paris. Interné en France au printemps 1940, il parvient à s'enfuir en mars 1941. Il atteint finalement New York où il s'établira définitivement. Outre la dimension mémorielle, le poème pose la question d'une temporalité propre aux exilés, qui confronte la peur d'arriver trop tard avec celle d'appartenir au « monde d'hier »²². Le ton du poème est grave et l'auteur fait preuve d'une politesse quelque peu sarcastique vis-à-vis des générations à venir. Il lance un double appel à une mémoire institutionnalisée, codifiée, « muséifiée » d'une part, mais surtout à une mémoire familiale, quotidienne et plus spontanée d'autre part, une mémoire reposant sur la transmission intergénérationnelle. Car les migrants en général, et les exilés en particulier, sont les porteurs d'une mémoire en marge des « grands récits » historiques de la Nation. En effet, parce qu'ils ont privilégié la construction de mémoires collectives prioritairement *nationales*, les patries quittées comme les pays d'accueil ont longtemps relégué le vécu des migrants dans les marges de l'Histoire. Ainsi, bien qu'étant l'envers l'une de l'autre, émigration et immigration sont quasiment toujours traitées séparément, ce qui conduit à une impasse de la transmission intergénérationnelle. Les histoires migrantes sont sous-estimées, trop difficiles à intégrer à une mémoire collective fondée, justement, sur l'imperméabilité entre affiliations nationales. Pourtant les questions de transmission d'un héritage culturel sont au cœur des préoccupations des migrants eux-mêmes, et de certains décideurs, qui prennent peu à peu conscience de l'évolution, voire de l'explosion, des cadres nationaux de la mémoire. La tâche de l'historien est alors d'exhiber les sources permettant de saisir ces mémoires migrantes ainsi que les canaux de leur transmission.

Interrogez-nous/ car nous sommes compétents (Hans Sahl, *Wir sind die Letzten. Gedichte*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1973, p. 13).

²¹ On estime qu'après 1933, environ 500 000 personnes de langue allemande furent contraintes à l'exil.

²² Il s'agit là du titre des mémoires de Stefan Zweig.

QUELLES SOURCES POUR LES MÉMOIRES MIGRANTES ?

Le poème de Hans Sahl nous intéresse aussi parce qu'il a inspiré le projet de deux historiennes, Anne Betten et Miryam Du-nour, qui se sont intéressées aux *histoires orales* d'exilés juifs allemands et autrichiens installés en Israël²³. L'ouverture des historiens aux autres sciences sociales a permis de passer d'une conception d'un récit historique unique à une écriture d'histoires plurielles et multifocales. Les récits historiques sont alors portés par des groupes ; ils se croisent et entrent parfois en conflit. Dans ce contexte, l'individu, la famille ou le groupe ont leur rôle à jouer dans l'écriture de l'histoire. Et à chacun de ces niveaux sont produites des sources exploitables. Ainsi, les témoignages écrits laissés par les immigrants (autobiographies, mémoires, journaux personnels) et par les associations auxquelles ils appartenaient (correspondances, périodiques, registres etc.) sont des outils indispensables pour saisir dans leur complexité ces mémoires migrantes²⁴, de même que les entretiens avec des membres de la première voire de la seconde génération de migrants.

Ce sont justement ces sources que nous avons consultées au cours de notre recherche portant sur l'acculturation des exilés germanophones au Canada (1933 à nos jours)²⁵. Le présent article est centré sur les personnes juives (ou considérées comme telles après les lois de Nuremberg)²⁶ ayant trouvé refuge au Canada, et plus particulièrement sur leur parcours d'acculturation – entre assimilation, rétention d'un héritage culturel et difficulté de transmission. Annette Puckhaber a établi que le Canada avait, entre 1933 et 1945, accueilli

²³ Anne Betten et Miryam Du-nour, *Wir sind die Letzten. Fragt uns aus. Gespräche mit den Emigranten der dreißiger Jahre in Israel*, Gerlingen, Bleicher, 1995.

²⁴ Cette conception rencontre toutefois encore de fortes résistances parmi les historiens « traditionalistes ». Ainsi nous faisait-on remarquer tout récemment encore que l'utilisation d'autobiographies comme sources pouvait « faire peur ». Pour un résumé de ces débats, cf. Alexander von Plato, « Zeitzeugen und die historische Zunft. Erinnerung, kommunikative Tradierung und kollektives Gedächtnis in der qualitativen Geschichtswissenschaft – ein Problemaufriss », *Bios. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History*, n° 13.1, 2000, pp. 5-29.

²⁵ Cf. notre thèse de doctorat soutenue en novembre 2006 à l'Université Paris 8, à paraître en 2008 aux Éditions de la MSH. Pour cette étude, nous avons consulté plus d'une centaine de documents autobiographiques et récolté une trentaine de récits de vie oraux. Pour le problème de la transmission d'un récit de fin de vie, cf. Patrick Farges, « Pour ceux qui étaient plus âgés, c'est tout un monde qui s'est écroulé, mais mon monde à moi n'avait pas encore véritablement commencé. La mise en récit d'une vie d'exil chez les exilés germanophones au Canada après 1933 », *Vieillir en exil*, éd. A. Montandon et P. Pitaud, Clermont-Ferrand, PU Blaise-Pascal, 2006, pp. 69-80.

²⁶ On estime qu'au moins 250 000 Juifs ont quitté l'Allemagne entre 1933 et 1939, dont près de la moitié après le pogrome de novembre 1938.

environ 6 000 exilés, ce qui est très peu en comparaison d'autres pays²⁷. Ernst Oppenheimer, l'un de nos interviewés arrivé au Canada « par un étrange hasard », a ainsi surnommé le Canada le « pays des impossibilités limitées » (*Land der begrenzten Unmöglichkeiten*), formule qui rappelle que ce pays n'est pas les États-Unis, le pays de tous les possibles²⁸. Il s'agissait donc pour nous de recueillir des récits de vie²⁹, laissant aux enquêtés la liberté de raconter leur histoire, une histoire faite de déplacements géographiques, linguistiques et culturels, mais aussi d'efforts pour transmettre et garder ainsi une maîtrise de leur destin.

Pour nombre de ces personnes âgées, il s'agissait certainement de l'une des dernières possibilités de raviver leur mémoire. Le travail de collecte de la mémoire est ambigu. En tant que témoignage, il donne accès de l'intérieur aux événements vécus. En tant que remémoration, il donne lieu à une réécriture du passé. C'est pourquoi l'histoire orale et la collecte de récits de vie ont souvent été critiquées. Pourtant, depuis plus de trente ans qu'elles sont pratiquées, ces méthodes ont donné des résultats probants³⁰. S'il paraît difficile de récolter par ce biais des faits *authentiques*, en raison des aléas de la mémoire, il ne s'agit pas pour autant de rejeter le récit remémoré en bloc, mais de déplacer le problème en re-posant la question de l'authenticité. Selon Harald Welzer, les récits de vie doivent plutôt être perçus

comme des constructions orientées en fonction du destinataire, qui présentent et recomposent constamment des expériences biographiques en fonction de leur signification sociale et émotionnelle, en fonction de contraintes narratives et normatives et en fonction de connaissances postérieures. (...) Le récit d'un témoin dévoile la manière dont un narrateur cherche à transmettre sa vision du passé à son interlocuteur. C'est d'ailleurs là une question beaucoup plus intéressante que celle de la vérité historique, du moins du point de vue de la psychologie sociale : nous nous trouvons ici en présence d'un matériau attestant de la survivance de l'histoire dans des processus sociaux, c'est-à-dire de la signification d'une modulation de l'histoire dans le présent³¹.

Il convient donc de s'intéresser à la manière dont les témoins expriment leur vécu biographique, dont ils interprètent leur situation et perçoivent le monde à la lumière de cette expérience. Dans ce contexte, les erreurs de mémoire s'expliquent par la nature même du lien au passé : la mémoire reconstruit le

²⁷ Annette Puckhaber, *Ein Privileg für wenige – Die deutschsprachige Migration nach Kanada im Schatten des Nationalsozialismus*, Münster, Lit, 2002, pp. 12/13, 40 et 256.

²⁸ Entretien avec Ernst M. Oppenheimer, Ottawa, 11/04/2003.

²⁹ Sur la méthode du récit de vie, cf. Daniel Bertaux, *Les récits de vie. Perspective ethnosociologique*, Paris, Nathan, 1997.

³⁰ Sur la méthode de l'histoire orale, cf. Elizabeth Tonkin, *Narrating Our Pasts : The Social Construction of Oral History*, Cambridge, Cambridge UP, 1992.

³¹ Harald Welzer, « Das Interview als Artefakt. Zur Kritik der Zeitzeugenforschung », *Bios. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History*, n° 13.1, 2000, p. 60.

passé en tenant compte des nécessités de la transmission et du présent de la narration. En résumé, s'intéresser aux récits de soi comme sources historiques suppose plus que jamais d'en identifier précisément le moment historico-biographique³².

NARRATION ET TRANSMISSION D'UNE MÉMOIRE

En sciences humaines, la littérature sur la mémoire a connu des développements importants et nombreux depuis deux décennies environ. Ces recherches prennent souvent pour point de départ la notion de « mémoire collective », puis divergent sur l'interprétation du concept. En Allemagne s'est développée une recherche spécifique, fondée sur la distinction entre une « mémoire culturelle » à l'échelle d'une civilisation et une « mémoire communicative » à l'échelle de quelques générations³³. C'est bien sûr cette dernière qui nous intéresse, notamment sous forme d'une « mémoire familiale » faisant intervenir une dimension émotionnelle de transmission intrafamiliale et intergénérationnelle. La mémoire est cet ensemble de pratiques souvenues appropriables par un individu ou un groupe, ce qui inclut d'une part la nécessité de l'oubli, d'autre part l'idée d'une stylisation et d'une mise en forme narrative, qui seule permet la circulation et la transmission. Dans le cas des exilés, nous avons pu constater que la transmission d'une mémoire familiale sautait souvent une génération, comme si la parole des témoins était libérée en fin de vie en raison de l'insistance des petits-enfants. Si le problème de la transmission (d'un héritage mémoriel et symbolique) est intimement lié à celui de la reproduction sociale, il est redoublé dans le cas de la migration (forcée de surcroît), qui introduit une rupture existentielle au sein de la lignée. Par leurs récits, les exilés donnent une interprétation du passé, cherchant à inscrire leur itinéraire dans ce passé et à légitimer leur parcours aux yeux de leur descendants : le récit de soi devient un acte d'affirmation individuelle au regard de l'Histoire. C'est pourquoi l'horizon du récit dépasse l'individu qui l'a produit : parce qu'il reflète des positions discursives et qu'il est produit dans une situation performative, le récit de soi constitue un acte de communication *sociale*.

On constate un grand désir de récit chez les exilés au Canada. Faisant allusion au *cogito* cartésien, Erwin Schild écrit dans son autobiographie : « J'ai vécu – j'ai écrit »³⁴. Edgar Lion quant à lui compare son parcours de vie à une œuvre de

³² Cf. Gabriele Rosenthal, *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibung*, Frankfurt, Campus, 1995.

³³ Cf. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 1999 ; Harald Welzer (éd.), *Das soziale Gedächtnis – Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg, Hamburger Ed., 2001.

³⁴ Erwin Schild, *The Very Narrow Bridge. A Memoir of an Uncertain Passage*, Toronto, Malcolm Lester, 2001, p. 301.

fiction : « Vous savez, bon nombre d'entre nous avons eu des parcours de vie plus bizarres que de la fiction »³⁵. Les sources de la mémoire migrante, éminemment narratives, requièrent d'être abordées avec les outils de l'analyse narrative afin de les insérer dans leur situation d'énonciation, d'en retracer la cohérence narrative et d'en décoder, si possible, le caractère émotionnel, puisque ces documents ont parfois été produits pour des proches dans un but de transmission. Existence racontée, contexte d'énonciation, moment biographique et projet autobiographique se combinent pour permettre la transmission intergénérationnelle d'une « mémoire communicative ». Les récits de soi sont alors un moyen de réinsérer un destin personnel dans un cadre collectif intelligible : c'est à cette condition qu'il est transmissible. Une expérience vécue ne devient événement biographique qu'après avoir été reformulée. Le travail historien sur un matériau mémoriel requiert donc aussi de prendre conscience du fait qu'une narrativité s'instaure, avec ses codes et ses contraintes propres. Pour pouvoir transmettre son récit personnel, il est donc nécessaire qu'il obéisse à des règles de cohérence narrative, et faire entrer son récit propre dans le cadre d'une cohérence validée collectivement est déjà un moyen de retrouver une maîtrise de son parcours d'exil. Or pour pouvoir être entendue, sa propre histoire de vie doit être cohérente *pour soi*, certes, mais surtout *pour les autres*. Erwin Schild écrit qu'il a voulu « rétrospectivement découvrir comment les différents éléments composant la mosaïque de sa vie devaient nécessairement s'assembler pour former une configuration signifiante »³⁶. Le besoin de cohérence narrative est frappant lorsqu'on s'intéresse aux récits personnels et aux témoignages. Ce besoin profond s'accroît avec l'âge et est constructeur d'identité, par l'intermédiaire d'un récit intérieur dont la continuité même constitue l'identité. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, Ernst Poser souligne la dimension intime de cette recherche de cohérence :

Au final, ce que nous recherchons tous, c'est de pouvoir nous raconter à nous-mêmes une histoire cohérente. Nous ne la racontons pas forcément aux autres. Mais nous récitons tous ce monologue qui se doit absolument d'être cohérent. Et je pense que c'est à ce niveau là qu'interviennent les distorsions, vous savez, les dénis, les exagérations, les inexactitudes ou les imprécisions³⁷.

Mais encore faut-il disposer des outils adéquats et d'un langage approprié : d'où l'importance de recourir à (voire d'inventer) des *trames narratives* dans lesquelles il est possible d'insérer sa propre histoire.

L'un de ces moyens est de recourir à la trame de la « revanche-prise-sur-l'existence ». Un épisode particulier, anodin en apparence, est alors re-lu comme

³⁵ Entretien avec Edgar Lion, Montréal, 04/08/2003.

³⁶ Schild 2001, p. 295.

³⁷ Entretien avec Ernst Poser, Vancouver, 01/07/2004.

un clin d'œil de la Providence. Henry Kreisel, Juif viennois arrivé au Canada en 1940 dans des conditions difficiles, écrit en 1988 :

Demain, ma femme et moi allons à Ottawa où l'on doit me décerner l'Ordre du Canada. En raison des débuts peu prometteurs de mon séjour au Canada [notamment l'internement de plusieurs mois en tant que « ressortissant d'un pays ennemi », P.F.], je savoure toute l'ironie de la situation, même si le fait de recevoir cette distinction, la plus élevée qui soit, me fait évidemment plaisir³⁸.

Cet épisode est vécu comme un moment de revanche, qui lui permet de faire retour sur les difficultés passées et de transmettre son récit personnel sous une forme apaisée et dicible. Au-delà des aléas d'une vie, il importe donc de s'y retrouver. Pour Paul Ricœur, le moi ne se constitue véritablement que dans la narration et seule l'« identité narrative » permet de s'y retrouver. Par « identité narrative », Ricœur entend désigner l'identité à laquelle chacun peut accéder au moyen de la fonction narrative : « A la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative (...) peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie »³⁹. L'acte narratif autobiographique, écrit ou oral, est une manière de se réorienter dans le temps par la mise en place d'une chronologie et d'enchaînements visant à créer de l'ordre dans une masse d'événements et d'impressions remémorées qui n'ont pas de sens en dehors de cette construction narrative. A la limite, notre identité est incomplète jusqu'à ce que quelqu'un (qui est souvent nous-mêmes) raconte notre histoire. Ainsi l'exil ne fait-il sens que par la transmission.

NA(RRA)TION, INCORPORATION ET TRANSMISSION D'UN HÉRITAGE CULTUREL

Ce qui frappe avant tout dans les récits, c'est qu'ils donnent souvent l'illusion d'un lissage du parcours migratoire. La trajectoire du migrant modèle conduirait ainsi de la rupture douloureuse à l'adaptation, puis à la transmission réussie. Or une analyse de la narrativité des récits montre justement l'étendue du travail de stylisation, de reconstruction et d'incorporation à l'œuvre. Nous pouvons avoir l'impression de livrer un récit intime, alors qu'il incorpore en réalité des séquences narratives préexistantes. S'ouvre alors la perspective d'une analyse de la circulation des trames narratives partagées. L'exemple des changements de patronyme illustre de manière paradigmatique le va-et-vient entre choix plus ou moins libre, et contrainte sociétale. Certains parcours d'exil s'accompagnent de véritables sagas du nom. L'anglicisation et la simplification sont des opérations fréquentes, d'abord pour les prénoms (Erich/Eric, Ernst/Ernest, Franz/Frank,

³⁸ Archives de l'Université du Manitoba, MSS 59 « Fonds H. Kreisel », Vol. 2, Dossier 5, Lettre de H. Kreisel à W. Zacharasiewicz, 04/05/1988.

³⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1985, vol. 3 : « Le temps raconté », p. 355.

Fritz/Fred, Werner/Warren, Wilhelm/William), mais également pour les patronymes : « Feuerstein » est transformé en « Firestone », « Iggersheimer » en « Iggers », « Neumark » en « Newmark », etc.

Lorsqu'il naît à Berlin en 1923, Gerry Waldston s'appelle encore Gerd Waldstein. Ses parents sont des Juifs assimilés installés dans le quartier de Schöneberg. Après les lois raciales de Nuremberg, il est contraint de s'adjoindre un second prénom : Gerhard Israel Waldstein. L'exil conduit la famille en Angleterre. C'est là qu'au printemps 1940, Gerd est interné en tant que « ressortissant d'un pays ennemi », puis transféré dans un camp d'internement au Canada. Libéré en 1941, il s'installera définitivement au Canada, anglicisant son patronyme dont la consonance juive-allemande risque de le pénaliser dans le secteur publicitaire : depuis, il s'appelle Gerry Waldston, tout en choisissant parfois de se faire appeler Gerd Wal. Il aime raconter l'anecdote suivante :

C'est l'histoire d'un homme qui s'appelle David Krakau. Tout ce qu'il y a de plus juif. Une fois qu'il a émigré, il se fait tout d'un coup appeler « C. S. Green ». Ses amis lui demandent alors : « Pourquoi te fais-tu appeler C. S. Green ? ». Et il répond : « Parce que j'habite sur la rue Green, au Coin avec la rue Sherbrooke. Comme ça, c'est plus pratique !

Il s'interroge par ailleurs :

Quelle est donc mon étiquette ? Suis-je un « Germano-Canadien », suis-je un « Judéo-Canadien », suis-je un « réfugié-Judéo-Germano-Canadien » ? Tout cela n'est qu'une question d'étiquettes que nous nous collons à nous-mêmes parfois. (...) Mais vous ne pouvez pas vous changer complètement. Comme le disait mon ancien rabbin, aujourd'hui décédé, dans sa grande sagesse : « Un hareng saur reste un hareng » [*a marinated herring is still a herring*].

Cette identité « à trait d'union », pourtant si constitutive des identités personnelles en Amérique du nord et du « grand récit » de la nation-mosaïque canadienne multiculturelle, n'est *pour lui* qu'une question d'étiquettes. Par sa plaisanterie, Gerry Waldston donne accès à *sa* vision de l'identité nationale. Et en utilisant la métaphore du hareng, ne veut-il pas se démarquer fermement du saumon canadien, si docile qu'il retourne toujours à son lieu de naissance ? Gerry Waldston a réussi à transmettre cet héritage multiple à ses descendants, et il est particulièrement fier de raconter que ses petits-enfants possèdent un passeport canadien *et* un passeport allemand, ce qui suscite en général un vif émoi au sein de la communauté juive canadienne⁴⁰.

Produire un récit cohérent est, nous l'avons vu, une manière de *faire sens* et de réinscrire son récit dans la « grande » Histoire. L'étape ultime de l'incorporation, celle qui stabilise l'identité, consiste à adapter sa propre histoire aux trames narratives socialement disponibles. Il s'agit alors d'une narration

⁴⁰ Entretien avec Gerry Waldston, Toronto, 13/05/2004.

personnelle de la nation, d'une *na(rra)tion* qui est parfois l'œuvre de toute une vie. C'est par la marge que les migrants arrivent à faire évoluer les grands récits de la Nation. Les identités collectives fournissent les trames des récits de soi stabilisés. Ces trames sont ces séquences possédant un fort pouvoir évocateur et dont les individus se servent pour reformuler leurs propres récits. Afin de transmettre ce qu'ils pensent être *leur* héritage culturel, les exilés adoptent/adaptent les discours et représentations culturelles du pays d'accueil, ceux du Canada, ou, plus largement, de l'« Amérique » : multiculturalisme, ethnicité, identités à trait d'union (*hyphenated identities*), etc.

Kurt Jonassohn, né en 1920 à Cologne et résidant à Montréal, déclarait ainsi en 1978 :

Ce qui m'a le plus impressionné en venant au Canada, c'est l'absence d'un système de caste. Au Canada, j'ai vite appris que la seule chose qui détermine votre statut social est, plus ou moins, l'argent. (...) De là où je viens, cela est impensable. (...) C'est ce qui m'a le plus favorablement impressionné dans cette partie du monde⁴¹.

Cette déclaration se présente *a priori* comme le constat neutre, sociologique, d'une *réalité* nord-américaine. Durant l'entretien que nous avons eu avec lui quinze années plus tard, il va plus loin dans la mise en forme narrative de son expérience de vie, reprenant à son compte l'une des anecdotes les plus répandues sur la réussite sociale dans le « Nouveau Monde » :

Vous savez, les proverbes reflètent la réalité. C'est comme pour celui-ci : « L'impossible peut prendre un peu plus longtemps » [*The impossible might take a little longer*]. C'est exactement ce qui m'est arrivé, et mon intégration professionnelle n'aurait jamais eu lieu en Europe. Le Nouveau Monde est véritablement « nouveau » parce qu'il n'a pas d'histoire. Laissez-moi vous raconter une anecdote significative : une fois, alors que je me trouvais à New York, j'ai vu un gamin qui vendait des pommes. Eh bien il s'est mis à pleuvoir et, l'instant d'après, ce même gamin vendait des parapluies. Voyez-vous, pas de permis : c'est un pays libre. J'ai juste profité d'une société ouverte. En général, il n'y a pas d'échecs parmi les immigrants⁴².

Notons ici le procédé phatique visant à inclure l'interlocuteur (« Voyez-vous »), qui assoit de manière autoritaire l'authenticité de l'anecdote, ainsi que l'emploi, très nord-américain, de la désignation générale d'« Europe ». En devenant le témoin oculaire d'une scène emblématique qui serait à rapprocher de l'ascension sociale d'un Rockefeller ou d'un Carnegie, Jonassohn replace sa propre histoire dans un récit plus vaste. Son itinéraire propre n'est plus singulier, il s'insère et fait sens dans un ensemble cohérent.

⁴¹ Cité par Paula J. Draper, « The Accidental Immigrants: Canada and the Interned Refugees », *Canadian Jewish Historical Society Journal*, n° 3, automne 1978, p. 102.

⁴² Entretien avec Kurt Jonassohn, Montréal, 31/07/2003.

Ce que les récits de vie d'exilés au Canada reflètent pour finir, c'est surtout le problème fondamental de l'identité fluctuante du pays. Ils semblent marqués par le même *hiatus* que le grand récit de la nation canadienne en manque d'unité. Les déclarations ne manquent pas qui font du Canada un « *second best* » dans la hiérarchie des destinations de l'exil. On aurait en effet pu s'attendre à ce que les exilés trouvent des arguments pour justifier *a posteriori* pourquoi ils ont choisi ce pays, et justement celui-là. Or il n'en est rien. Écoutons Gerry Waldston :

Je n'avais aucune envie de retourner en Grande-Bretagne, parce que je m'étais senti profondément trahi par ce pays et que j'y avais été traité en citoyen de seconde zone (...). Retourner en Allemagne était hors de question et les États-Unis ne voulaient pas de moi : donc je n'avais vraiment pas d'autre choix que de tenter ma chance dans ce pays⁴³.

En 2001, Erwin Schild écrivait : « Puisque l'émigration aux États-Unis n'entraîne pas en ligne de compte pour l'instant, au moins le Canada était le lieu accessible qui en était le plus proche »⁴⁴. Cette constance dans les déclarations est remarquable. Elle coïncide en outre avec les constats d'historiens de l'immigration. Harold Troper, spécialiste d'immigration juive au Canada, écrit :

Le Canada ne fut jamais tant le pays de la seconde chance que celui du second choix. [Les immigrants] sont arrivés au Canada parce que des réglementations restrictives en matière d'immigration ou un manque de moyens les ont empêchés d'atteindre leur destination de premier choix : les États-Unis dans la plupart des cas. Pour eux, le Canada était une Amérique au rabais⁴⁵.

Le Canada apparaît donc comme ce morceau d'Amérique que l'on rejoint par défaut, et sans trop savoir pourquoi.

Mais cet aspect est indissociable d'un second : comme l'imaginaire canadien est relativement peu surdéterminé, contrairement à celui des États-Unis, il laisse davantage de place à la transmission identitaire. Les difficultés identitaires au Canada s'avèrent donc être une chance, la « nation à trait d'union » (*Hyphe/Nation*) permettant de cultiver des identités ethniques plus souples. La comparaison implicite ou explicite se fait ici, bien évidemment, avec les États-Unis. W. Gunther Plaut écrit dans son autobiographie :

« Non-Canadien » [*un-Canadian*], ça n'existait pas, contrairement au « Non-Américain » chez le voisin méridional. Ici, on ne parlait pas de la jeune fille d'à-côté

⁴³ Cité par Ted Jones, *Both Sides of the Wire. The Fredericton Internment Camp*, Fredericton, New Ireland P, 1988, p. 286.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 233.

⁴⁵ Harold M. Troper, « New Horizons in a New Land: Jewish Immigration to Canada », *From Immigration to Integration: The Canadian Jewish Experience. A Millenium Edition*, éd. R. Klein et F. Dimant, Toronto, Malcolm Lester, 2001, p. 4.

« 100 % canadienne », ni d'une quelconque « Canadianité » dont se gargariseraient les citoyens. Les rares velléités nationalistes étaient plutôt fondées négativement sur la peur de la présence américaine⁴⁶.

Notamment grâce à la politique du multiculturalisme depuis 1971, le Canada permet à ses citoyens de « garder un accent ». Les récits de soi attestent que leurs auteurs se sont approprié une sorte d'espace identitaire « à trait d'union ». L'identification au Canada, qui est en fait une forme de non identification, est une manière commode de résoudre des difficultés d'ordre biographique. Ainsi Helmut Kallmann écrit-il que « [s]i l'identité était une affaire de simple choix, [il] serai[t] Canadien et Canadien uniquement »⁴⁷.

CONCLUSION

Comme le montre le poème de Hans Sahl, la question de la narration et de la transmission est au cœur des inquiétudes des exilés. Dans leurs récits, ces derniers racontent, chacun à sa manière, des étapes communes : rupture, transition, ancrage, retour sur le chemin parcouru, travail de mémoire, volonté de transmission... L'exilé vit ainsi dans deux mondes à la fois – hier et aujourd'hui, là-bas et ici –, reliés par des ponts mémoriels. Si, en raison du type de sources choisies, nous avons porté une plus grande attention aux ponts *narratifs*, il aurait également été possible de s'intéresser à tout ce que les *objets* incorporent de vécu migratoire et d'ébaucher une anthropologie des reliques migratoires transmises aux descendants : une Torah sauvée, la valise qui a transporté tout ce qui restait de la vie d'avant⁴⁸, l'escalier qui a résisté à la guerre et que l'on retrouve intact lors d'une visite dans sa ville natale, etc. Car les objets, au même titre que des séquences narratives, sont cet héritage matériel et symbolique qui permet à la fois de faire revivre le passé et d'en transmettre une version reconfigurée.

⁴⁶ W. Gunther Plaut, *Unfinished Business. An Autobiography*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1981, p. 192.

⁴⁷ Helmut Kallmann, « In Sachen Identität », *Berlin Aktuell. Zeitschrift für exilierte Berliner*, n° 69, juin 2002, p. 19.

⁴⁸ Au Musée montréalais de la Mémoire de la Shoah est exposée la valise d'Albert Spanier, ainsi qu'une liste de ce qu'elle contenait (Entretien avec Beverly Spanier, Montréal, 07/08/2003).

SURVIVANCE ET LANGAGEMENT.
ECRIRE LA TRANSMISSION ET L'HERITAGE
DE LA FRANCO-AMERICANIE

Peggy PACINI

Avec *Le Petit Mangeur de fleurs* et *Deux Femmes, Deux Rêves*,⁴⁹ Normand Beaupré, auteur franco-américain, né dans l'état du Maine d'ascendance canadienne française, plonge son lecteur dans un univers où les questions de transmission et d'héritage articulent les dialectiques qui sous-tendent le développement de la narration et répondent à une motivation bien précise justifiant l'existence même de ces romans. Dans *Deux Femmes* et *Le Petit Mangeur*, Beaupré exploite les notions d'héritage et de transmission tant sur le fond que sur la forme. *Le Petit Mangeur* raconte sa jeunesse et le rôle de la mémoire et du folklore dans sa vocation d'écrivain. *Deux Femmes* est une fiction autobiographique relatant la vie de sa mère et de sa grand-mère maternelle, mais aussi, à travers elles, la vie d'une famille canadienne française émigrée en Nouvelle-Angleterre. Ces deux romans autobiographiques

⁴⁹ Dans les pages suivantes, on retiendra les abréviations *PM* pour *Le Petit Mangeur de fleurs* et *DF* pour *Deux Femmes, Deux Rêves* dans les citations, et les formes abrégées *Le Petit Mangeur* et *Deux Femmes* pour les références aux titres des romans.

participent d'une dialectique où le personnel se construit autour de l'idéologie de la *Survivance* canadienne française en Amérique du Nord⁵⁰ et où la communauté transplantée ne peut survivre que par la transmission de son héritage francophone. On étudiera donc ces deux notions à la croisée du personnel et du collectif. La notion d'héritage s'articulera ici autour des notions de coutumes, de croyances, et de patrimoine. La notion de transmission renverra au fait de laisser à ses descendants ou à la postérité, mais aussi à l'action et à la manière de transmettre.

À travers ces deux romans autobiographiques, Beaupré, écrivain entre deux langues et entre deux cultures, exprime la nécessité de trouver un espace d'identification, de plonger dans ses histoires familiales, de les raconter afin, d'une part, de rendre visible son identité ethnique et littéraire, et, d'autre part, de redonner une certaine visibilité à une communauté francophone oubliée. De plus, si l'on tient compte du fait que la renommée de l'auteur a du mal à s'étendre hors des frontières communautaires de la Franco-Américanie, qu'elle ne trouve qu'un faible écho dans les cercles francophones au Québec et en France, on peut s'interroger sur le recours à ce genre littéraire : la forme autobiographique. Elle permet sans aucun doute à l'auteur une réflexion sur l'histoire de sa personnalité mais aussi et surtout sur sa vocation d'écrivain qui cherche, par le biais de l'histoire personnelle, à transmettre un héritage culturel en voie de disparition.

On s'interrogera donc sur le choix de la forme autobiographique comme matériau, sujet et moyen de transmission d'une identité aux carrefours des cultures. On s'intéressera dans un premier temps aux notions de transmission et d'héritage comme fondements de cette identité canadienne française transplantée afin de montrer le rapport entre l'écriture de soi et la recherche d'un espace d'identification. On analysera, ensuite, les modes de transmission et l'importance de la transmission orale dans l'écriture de soi. Enfin, on mettra en avant la création d'un espace autobiographique où l'histoire personnelle se confond avec l'histoire collective, où l'écriture est acte de transmission.

TRANSMISSION ET HÉRITAGE EN EXIL : QUEL ESPACE D'IDENTIFICATION ?

Dans les premières pages du *Petit Mangeur*, Beaupré s'identifie à un Québécois transplanté au nord-est des États-Unis :

On habitait alors ce que certaines gens appelaient un "Petit Canada" où presque tous les habitants avaient des parents ou grands-parents qui venaient de la province de Québec.

⁵⁰ La *Survivance* est cette idéologie nationaliste importée du Québec visant à préserver l'identité culturelle et maintenir l'esprit français notamment par le biais des piliers institutionnels que sont les paroisses et les sociétés d'entraide.

Je suis donc de la troisième génération de Québécois transplantés au nord-est des États-Unis (19).

Deux Femmes raconte l'histoire des deux générations qui l'ont précédé. Avec ces romans, Beupré revient sur une histoire commencée au Québec et qui se prolonge aux États-Unis. C'est précisément cette transplantation qui force l'auteur à réfléchir aux questions de transmission et d'héritage ancestral, et à s'interroger sur son identité francophone et ethnique, sur la continuité d'un mode de vie spécifique qui ne doit sa survie qu'à l'idéologie de la *survivance*. Aussi montrera-t-on comment cette communauté canadienne française transplantée, si elle cherche à rester fidèle à une idéologie qui lui assure le lien avec la mère patrie, en transmettant un héritage culturel, linguistique et religieux, doit faire face aux aléas de cette transplantation.

La forme autobiographique est donc une façon pour l'auteur de s'interroger sur le devenir de son identité franco-américaine, elle s'inscrit dans un projet littéraire où l'individuel explore le collectif pour tenter de trouver une place dans l'Histoire. Mais s'interroger sur son identité implique un retour sur les fondements mêmes d'une identité transplantée qui ne subsiste que par la transmission de son héritage linguistique, culturel et religieux. En effet, si l'immigration a mis fin à un patrimoine transmis par succession, l'héritage linguistique, culturel et identitaire valorisé par l'idéologie de la *Survivance* a néanmoins permis la transmission du patrimoine culturel canadien français dans ces enclaves francophones de la Nouvelle Angleterre. Il est bon de revenir sur cette idéologie pour montrer qu'elle fait partie intégrante de l'écriture de la transmission et de l'héritage dans *Deux Femmes* et *Le Petit Mangeur*.

Comme le souligne François Weil, les Canadiens français qui émigrèrent aux États-Unis partirent avec, pour bagage culturel, entre autres, un héritage qui était celui de deux siècles de survie en Amérique du Nord et de luttes contre l'élément britannique⁵¹. Dans cet environnement étranger par sa langue et sa religion, la *Survivance* opérait et les mises en garde contre la vie hors des Petits Canadas étaient de rigueur (*PM* 108) : « Il fallait donc, à tout prix, s'abriter sous l'aile protectrice d'un voisinage canadien qui cherchaient à perpétuer le fait français en Amérique du Nord » (*ibid.*). Aussi, si le mode de vie de ces familles transplantées a changé, les solidarités anciennes n'ont pas été rompues, en particulier les liens familiaux, avec la famille au sens strict comme au sens large, celle des Petits Canadas : « Les États, un pays étranger par sa langue et ses coutumes de Yankee, mais familier par ses Petits Canadas où l'on se sentait à la longue chez nous » (30). La cohésion des Canadiens français fut facilitée par les institutions mises en place, notamment le rôle joué par la paroisse dans le maintien de la langue et de la foi catholique : « Mon père, René, lui, est né

⁵¹ François Weil, *Les Franco-Américains*, Paris, Belin, « modernités XIXe & XXe », 1989, p. 17.

américain, d'héritage canadien français dont l'appel zélé fut "la langue et la foi". La langue française, notre langue maternelle et la religion, évidemment catholique. Pour ces fidèles croyants, la foi catholique des ancêtres était la vraie, la seule vraie » (*PM* 107).

En vertu du principe « qui perd sa langue, perd sa foi », la transmission de la langue française est au centre du discours sur la *Survivance* : « pour nous la belle langue française (n'a-t-on jamais dit la langue "laite" ?) était garante de la religion pour un peuple émigré loin de la sauvegarde de valeurs telle la terre et la paroisse » (*PM* 108). La préservation de la langue française était la clé de voûte garantissant la stabilité de cette communauté, à cela venait s'ajouter « la sauvegarde des valeurs » (*ibid.*). On peut d'ores et déjà s'interroger sur le choix du français comme langue d'écriture de ces deux romans autobiographiques sachant que Beupré a aussi écrit plusieurs romans en anglais. Quel lien peut-on suggérer entre l'héritage et la survivance de la langue française et l'écriture de son histoire franco-américaine ? *Le Petit Mangeur* est bien, à ce jour, la seule autobiographie écrite par un auteur franco-américain contemporain en français. Le choix de cette langue d'écriture n'est pas anodin, il marque une étape dans la carrière de l'auteur : « C'est plus tard que je découvrirai mon talent d'écrivain qui possède assez sa langue maternelle pour donner vie à ses expériences vécues » (158). Cette passion pour les mots français et franco-américains (142-143), dont l'auteur fait largement mention dans le roman, l'ont en effet conduit à écrire dans sa langue maternelle. Il ne privilégie cette langue, cependant, que pour l'écriture de soi et non pour la fiction pure. Néanmoins, Beupré avoue que son héritage canadien français n'a pas toujours été facile à porter, car il mettait la création artistique en marge de toute ascension sociale.

C'est très tard que j'ai pris vive conscience de cette matière qui pouvait devenir argile entre mes mains. Auparavant j'étais même rendu au point où je voulais m'écarter de toute cette manière d'être franco-américain, car j'étais déterminé à ne plus laisser accaparer ma vie par cette culture, à m'en éloigner en m'envolant au-delà des filets de ma propre ethnicité à la manière d'un James Joyce. Tout comme un autre Icare. Je voulais connaître le succès à l'américaine sans ce fardeau d'identité ethnique qu'était devenu le mien. (*PM* 152)

Il n'arrivait d'ailleurs pas à trouver de Franco-Américains qui auraient pu lui servir de modèle et être pour lui source d'inspiration : « Pourquoi me dévorait-elle, cette passion, alors que les héritiers de notre culture ne sentaient pas le besoin de nous l'inspirer, à nous les jeunes, d'une manière tangible et convaincante ? » (157). Pour lui, écrire signifiait d'abord écrire en anglais, ce n'est que plus tard qu'il utilisera sa langue maternelle pour donner vie à ses expériences (158). La question de la langue française se pose en effet comme problématique, car elle met en avant un sentiment d'étrangeté dans la langue construit sur une dialectique de la norme et de l'écart :

Avec le temps, l'enfant enregistre dans sa mémoire toute une gamme de mots. Les uns viennent de la famille, du voisinage, d'autres des jeux ou de l'école. À l'école, on enseigne au petit Franco-Américain à franciser davantage sa langue, à ne pas la parsemer de mots "canayens" et de mots anglais comme si son parler tel quel n'avait pas assez de mérite. Nous y mettions trop de couleur locale, peut-être : "J' te l'dis qu'y a du fun à ramancher ses véreux d'truck." "Laité comme a yé pis atriquée comme ça, qu'a rise don' d'elle avant qu'a rise des autres." [...] Des mots comme "moé", "be' don", "ramancher" et "écrapoutir", issus de notre patrimoine québécois, furent très souvent proscrits de ce qu'on aime à désigner le "bon" français, le français châtié, le français de France d'où émanait pour nous, rejetons, le charme du mot correct. Il faut donc parler C-O-R-R-E-C-T-E-M-E-N-T CORRRRRRECT. Le français du "parler bien" [...]. De quelle largeur d'esprit et de quelle clairvoyance a fait preuve l'Académie française en retenant, après plus de trois cents ans et plusieurs générations venues du Québec, des mots de notre parler francophone : la brunante, les claques, se dégréer, accroires, s'enfarger, sans-dessein et virailleux, entre autres. Il nous aurait fallu une telle reconnaissance il y a bien longtemps lorsqu'on nous "écrapoutissait" comme des insectes, en nous lançant des apostrophes de dédain à propos de notre langue à nous, dans notre petit coin du monde. (142-143)

Si la langue française devait assurer la transmission de l'identité canadienne française, c'est dans une version américaine du français que s'articulait le quotidien, que se racontait les contes et les légendes, que se transmettait l'histoire personnelle : une langue de la périphérie, doublement transplantée.

L'histoire individuelle et collective des Franco-Américains s'est écrite sur des bases héritées de la *Survivance*, qui, si elle a permis la transmission d'un patrimoine culturel, a aussi empêché la transmission d'une histoire plus personnelle. *Le Petit Mangeur* et *Deux Femmes* sont, avant tout, le récit d'histoires personnelles, d'individus inscrits dans un espace et une époque précis. Ils s'imposent comme un tournant, une prise de parole dans un parcours littéraire où la fiction a ses propres limites, rend difficilement compte d'un héritage et ne permet pas pleinement la transmission de la culture et de la mémoire d'un individu et d'un peuple. La forme autobiographique est une prise de parole qui force Beaupré à sortir du silence et de l'oubli, de cet isolement dans lequel s'est retranchée la communauté franco-américaine en vivant au rythme de la survivance canadienne française en Amérique du Nord :

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le mode de vie engendré par une minorité ethnique et entretenu par une famille étendue a non seulement réglé ma conduite sur des valeurs imposées, mais m'a aussi fourni la matière et le sens de la création (*PM* 152).

LA PAROLE, LE SILENCE ET L'OUBLI : TRANSMISSION ET RUPTURE DE L'HISTOIRE PERSONNELLE

Chacun de ces romans constitue ?? une étape essentielle dans l'écriture de soi chez Normand Beaupré. Ils reposent tous deux sur la retranscription de l'oral.

Des contes populaires, des légendes, des chansons populaires, des ritournelles, des comptines s'insèrent dans le corps du texte et font corps avec lui. De plus, en intégrant à sa prose narrative cette langue populaire, Beupré place l'oralité au centre du discours comme matériau à l'écriture. On verra tout d'abord comment interpréter cet acte de langage, cette diglossie qui prend possession du texte comme forme de « langage », avant de se pencher sur la transmission orale en soi d'histoires personnelles et collectives.

Pour Beupré, écrire en français dans un environnement anglophone, pour un lectorat bien ciblé, est en soi un acte de transmission, un acte d'affirmation identitaire, un acte de langage mais aussi un hommage à un héritage, à une langue, à une tradition. Si *Le Petit Mangeur* n'est que parsemé de mots du parler francophone de la Nouvelle-Angleterre, *Deux Femmes* est lui plus complexe. Dans le premier, il insiste néanmoins sur le goût des mots de sa langue et l'influence de certaines voix féminines sur la sonorité des mots, les associations paronomastiques et l'imaginaire qu'ils évoquent :

Tante Ida nous enseignait des mots nouveaux comme « fions », « turluter » et « mitaine » (« mitaine d'pouce » pour certains), la francisation savoureuse de meeting (house), tout en essayant de dissimuler les sacres et les blasphèmes échappés ici et là par les grandes personnes et si facilement captés par les jeunes oreilles aux aguets. C'est alors que « baptême » devient « bateau d'inguienne », « calvaire » tourna en « casque vert », « tabernacle » se métamorphosa en « napartaque », et pour « ciboire » elle inventa « pochetée d'ferraille » (les sacres et les blasphèmes chez nous étaient souvent puisés dans le vocabulaire du sacré). Puis, elle agrémentait le tout de contes, d'histoires et de chansons longtemps emmagasinés dans sa mémoire prodigieuse. (PM 54)

Dans le second, Beupré a en effet intégré à sa prose narrative ce français populaire et ancien ayant subi l'influence de son environnement anglophone. L'usage de cette langue parlée, qui transpose dans le récit les caractéristiques du dialogue, tente de reproduire cette expressivité de la parole que lui ont transmise les femmes de son entourage par le récit de ces contes et légendes populaires. *Deux Femmes* plus que *Le Petit Mangeur* semble porté par une réelle volonté de chercher une « langue-geste » capable de rendre les accents et les rythmes de ces enclaves franco-américaines de la Nouvelle Angleterre, et de faire revivre aussi les acteurs d'une histoire devenue invisible, d'une francophonie oubliée. Le statut de la langue française et de ses variantes parlées dans la prose narrative de Beupré résulte d'un double héritage, celui d'une éducation paroissiale reçue en bon français et d'un quotidien qui se joue dans une langue québécoise transplantée. Dans sa prose, la langue, pour reprendre les termes de Lise Gauvin, est une chaîne infinie de variantes, analogue au conte dont la transmission devient signifiante grâce à ses particularités mêmes et dont la structure minimale, qu'elle soit identifiée sous le nom de conte-type ou de canevas morphologique, ne saurait faire l'économie des spécificités culturelles et

géographiques qui en assurent la durée⁵². Le contexte diglossique dans lequel Beupré a évolué semble l'avoir obligé à trouver dans la langue même une conciliation entre l'écrit et l'oral, entre le français de l'école et celui de sa communauté. *Le Petit Mangeur* et *Deux Femmes* rendent compte de cette nécessité.

Avec *Le Petit Mangeur*, il entreprend une réflexion sur la mémoire individuelle et le rôle de la transmission dans le processus créateur. Le roman doit sa forme à la transmission orale de récits de l'enfance (21), des « souvenirs de deuxième ordre » ou « des récits rapportés », comme les qualifie l'auteur. La formation, la conservation et l'ordonnement des souvenirs est affaire de transmission dans ce roman et le rôle, ou plutôt la parole des femmes est essentielle dans ce processus. La grand-mère paternelle, par exemple, fait partie de ces figures féminines qui, chez Beupré, sont présentées comme le réceptacle d'un folklore canadien français composé de contes populaires, de chansons et de ritournelles⁵³ : « Tout en travaillant dans sa cuisine odoriférante et accueillante, mémère enfilait des bouts de chansons longtemps conservées dans sa mémoire riche de ferveur et d'héritage » (*PM* 74). Il dit d'elle qu'elle était le centre vers lequel rayonnait toute la richesse de l'expérience de la vie de famille au sein d'une communauté déplacée cherchant à préserver son histoire et son patrimoine (75). Ces souvenirs marquants de son enfance, qu'il a été possible à l'auteur de réveiller grâce aux divers récits des figures féminines clés de sa vie, marquent tous une étape importante et décisive dans son approche de l'écriture – l'importance des souvenirs familiaux : « Ma mère aimait me raconter l'épisode des cœurs saignants de tante Élise » (21-26) ; des contes, des histoires et des chansons racontés par tante Ida (54) ou Mémère Beupré (74-76).

Dans *Deux Femmes*, Beupré fait de la transmission de la culture et des histoires personnelles et collectives un sujet de réflexion. Mémère Bonneau, par exemple, est une de ces voix de la transmission : « elle connaissait les légendes et les contes de toute la côte. Quand elle était bien disposée, la vieille dame pouvait rivaliser avec n'importe qui pour ses contes. Elle leur insufflait une nouvelle vie à ces histoires orales dont elle était devenue, par héritage, la gardienne » (73). Son exemple montre comment la femme est l'héritière de tout un patrimoine folklorique qu'il lui incombe de transmettre aux générations futures, elle en est la garante. Rose-Aimée⁵⁴ est, elle aussi, consciente de cet héritage et sachant ses jours comptés, il est important qu'elle transmette ce legs culturel à ses enfants :

⁵² Lise Gauvin, *La fabrique de la langue de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », février 2004, p. 268.

⁵³ *Deux Femmes*, pp. 35-36, 73-76, 115, 144, 185, 206 ; *Le Petit Mangeur*, p. 94)

⁵⁴ Rose-Aimée est le personnage calqué sur la mère de l'auteur dans *Deux Femmes*.

« elle voulait que ses enfants apprennent les légendes de leur région ainsi que les vieilles chansons transmises de bouche à oreille, de génération en génération. Un jour, elle les écrivait dans un cahier. "Pour que ça reste dans la famille," avait-elle souhaité » (237).

On peut d'ailleurs s'interroger sur la place des hommes dans cette transmission et par conséquent sur le dessein de l'auteur d'être la voix masculine de la transmission de son histoire et de ces histoires.

Le père Huart, dans *Deux Femmes*, est un des rares hommes dans ces deux romans à transmettre ce patrimoine folklorique : « Moise Gervais, ancien tailleur de pierres, aimait gloser sur les histoires du père Huart qui les ranimait d'une mémoire fertile où étaient logés un tas de contes populaires comme on emmagasine des souvenirs d'année en année » (235). Très peu d'hommes sont portés sur la parole, on parlera plutôt de parole retenue, de silence imposé. D'ailleurs, le silence semble être un legs transmis de père en fils dans les deux romans (*PM* 102-103), et participe ici d'une dialectique de la rupture et de la transmission de l'histoire personnelle : « le silence venait masquer non seulement l'empreinte masculine sur ma vie, mais aussi sur ma lignée. Le masque du silence » (103). Dans ce monde où les figures maternelles sont les tisserandes de l'histoire familiale et communautaire, le silence des hommes est pesant pour les enfants et bloque la transmission de l'histoire familiale et de l'héritage culturel : « Je connais fort peu de choses de l'enfance et de la jeune maturité de mon grand-père. Ce temps est perdu dans le silence et l'oubli » (104).

Est-ce une des raisons qui a poussé Beupré à écrire *Deux Femmes* et à raconter l'histoire de sa grand-mère et de sa mère ? Pour que son patrimoine linguistique et culturel ne se perde pas dans le silence et l'oubli, Beupré a entrepris l'écriture de cet espace autobiographique hétérogène et polymorphe dépeignant des personnages clés (doubles de personnages ayant marqué la vie de l'auteur) retraçant l'histoire de la communauté franco-américaine depuis 1900.

STATUTS ET MODALITÉS DE LA TRANSMISSION DE L'HÉRITAGE CULTUREL ET IDENTITAIRE : CRÉATION D'UN ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE

Si l'on considère que l'écriture de soi chez Beupré est intimement liée voire repose sur la transmission orale d'histoires, de contes et de légendes constituant sa mémoire franco-américaine, quel est le sens à donner à ces écrits autobiographiques qui, d'une part, placent l'héritage culturel au centre de la narration, et, d'autre part, constituent en soi une forme d'héritage en permettant la transmission d'histoires personnelles et collectives et la survie d'une mémoire transplantée ? A travers l'individuel, Beupré n'explore-t-il donc pas le collectif ?

Si l'on tient compte des problématiques que soulève cette transmission de l'héritage, l'écriture de cette transmission, suffit à la définir comme un acte motivé pour Beupré. Elle est sa contribution à l'histoire de sa communauté.

Écrire s'apparente alors à une forme de survivance. Les récits ici étudiés montrent bien comment l'histoire de l'individu est emboîtée dans celle de la famille, elle-même insérée dans l'histoire sociale. *Le Petit Mangeur* et *Deux Femmes*, s'ils sont des romans profondément familiaux, sont aussi des romans d'immigrants au service de la mémoire de cette communauté, pour la transmission d'un héritage culturel et linguistique à trait d'union. Ce sont des actes de mémoire visant à réveiller et à transmettre une mémoire oubliée, un héritage culturel, linguistique et identitaire devenu, au fil des ans, invisible.

Chaque récit retrace un pan de l'histoire de cette communauté canadienne française émigrée aux États-Unis, en prise avec un héritage à défendre, à sauvegarder, à renier, et à retrouver. Ces problématiques se développent toutes autour de la cellule familiale et des relations intergénérationnelles, car appartenir à une famille c'est aussi hériter, recevoir en héritage une histoire, une langue, une culture. Pour les Franco-Américains aujourd'hui, cet héritage est d'autant plus mis à mal que les jeunes générations ont souvent perdu le contact avec ce patrimoine que Beupré cherche à préserver et à défendre. Nombreuses sont les allusions à cette situation dans *Deux Femmes*, notamment celles de Delcia, une des tantes : « c'est parce que j'les ai pas entendues, ça fait longtemps ces histoires. Aussi, jamais je les raconte. Semble que personne est intéressé à ces histoires-là » et de Rose-Aimée, la mère : « C'est pas la mémoire qui manque. C'est plutôt l' manque d'intérêt chez les jeunes » (241) ; ou encore celle du père Huart sur le mode de transmettre les histoires : « on s'passait ça de famille en famille » (235). Par voix interposées, Beupré explique ce qui l'a poussé à écrire sur lui-même et sur sa famille. Il concrétise ce que la personne de Rose-Aimée souhaitait faire : écrire les légendes et les vieilles chansons transmises de bouche à oreille « pour que ça reste dans la famille » (237).

Beupré s'intéresse donc au passé dans ces deux romans pour ce qu'il lui « donne en héritage », car son « histoire est constituée de tout un bagage de culture » qu'il souhaite transmettre. L'histoire des Beupré ou des Larivière, peu importe leur nom, est aussi celle des Gagnon, des Neveu, des Caron, des Tardif, celle de tant d'autres Franco-Américains qui possèdent un patrimoine à trait d'union. Par conséquent, par-delà l'écriture de soi, Beupré consigne dans sa prose narrative tout un patrimoine constitué de chansons, de légendes et de contes populaires qui, autrefois, se transmettaient lors de veillées ou de réunions familiales. L'éclatement des Petits Canadas dans les années 1950-60 et la fin de la *Survivance*, en éloignant les membres de cette communauté, ont aussi contribué à la disparition de tout un patrimoine oral. Beupré puise alors abondamment dans son histoire personnelle pour faire revivre par-delà la mémoire individuelle une mémoire collective.

La forme autobiographique lui permet donc d'ordonner ses souvenirs. L'importance de l'oralité, quant à elle, favorise la polyphonie et la création de cet espace autobiographique où chaque personnage raconte une partie de l'histoire de la communauté. *Le Petit Mangeur* et *Deux Femmes* sont les premiers volets d'une longue saga franco-américaine, que viennent déjà

compléter deux monologues *La Souillonne*, personnage qui apparaissait dans *Le Petit Mangeur*, et *La Souillonne, deusse*, dont l'auteur vient d'achever l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

Normand Beaupré, *Le Petit Mangeur de fleurs*, Chicoutimi, Ed. JCL, « coll. roman-vérité », 1999.

Normand Beaupré, *Deux Femmes, Deux Rêves*, Coral Springs, Lumina ed. 2005.

Normand Beaupré, *La Souillonne, Monologue sur scène*, Coral Springs, Lumina ed. 2006.

Lise Gauvin, *La fabrique de la langue de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 2004.

François Weil, *Les Franco-Américains*, Paris, Belin, « modernités XIXe & XXe », 1989.

**LA TRANSMISSION D'UNE EXPÉRIENCE DE GUERRE : DES
« MALGRÉ-NOUS » ALSACIENS**

Nicole THATCHER

L'incorporation forcée d'Alsaciens et de Mosellans dans les forces armées ou les organisations étatiques du III^e Reich, en dehors de toute légalité, est un des drames de la deuxième guerre mondiale que, à part des historiens, le public connaît mal. Ceux et celles qui ont survécu à ce drame ont d'abord éprouvé de la difficulté à en parler immédiatement à leur retour, car souvent la honte d'avoir servi sous un uniforme allemand était renforcée par l'attitude hostile et l'incompréhension des Français de « l'intérieur ». Il faut attendre 1980 et surtout 1990 pour que les récits se multiplient. Mus par la volonté de transmettre leur expérience à leurs descendants, ou poussés par ceux-ci à révéler ce passé, les « Malgré-nous » racontent cette tranche de vie. C'est cette transmission qui est le but des quatre récits d'Alsaciens « Malgré-nous » étudiés dans cet essai : *Pour lutter contre l'oubli. Souvenirs d'un Malgré-nous sous l'Occupation de 1940 à 1945*, de René Bickel; *Tambow, l'Alsace molestée*, de Brigitte Bohn et récit de Laurent Bohn; *Un Itinéraire alsacien*, de Jean Jardiné ... alias Gartner; *Mémoires d'exil*, de Denise Lentz-Waegell – déposés entre 1995 et 2001 à l'APA (l'Association pour l'autobiographie)⁵⁵. Le fait que, plus de cinquante ans après la fin de la guerre, ils aient voulu le faire indique l'importance qu'ils y attachent.

⁵⁵ Je tiens à remercier ces quatre auteurs de m'avoir permis d'utiliser leurs textes dans cet essai et d'avoir accepté de répondre à mes questions concernant leur récit. Lentz-Waegell a publié son manuscrit en 1993 à Pulversheim, à compte d'auteur et Bickel publie le sien en 2000 aux Editions des Ecrivains, Paris. Les deux autres récits sont inédits.

En replaçant leur histoire dans son contexte historique, ces auteurs démontrent leur volonté de transmettre plus qu'une tranche de vie : une leçon d'histoire. Comment atteignent-ils ce but ? Dans cette transmission écrite, les choix faits au niveau narratif sont significatifs, reflétant la particularité de chaque expérience ainsi que la diversité de ces témoins sur les plans familial et socioculturel. Dans une première partie j'étudie les modalités de la transmission qui s'expriment dans la relation entre l'écriture – forme et discours – et le but visé. La deuxième partie s'attache à mettre en lumière la problématique de ces récits tenant à la fois de l'autobiographie et du document, problématique qui découle du dessein poursuivi par ces quatre auteurs de transmettre leur expérience en héritage à leurs descendants aussi bien qu'à la société en général.

1. LES MODALITÉS DE LA TRANSMISSION : LA RELATION ENTRE L'ÉCRITURE ET LE BUT VISÉ

La dynamique de la transmission de ces incorporés de force repose sur la contradiction inhérente à leur situation de Français/Française se battant aux côtés d'un ennemi contre leurs propres Alliés. Leurs récits visent à expliquer cette contradiction, à justifier leurs actions, et à mettre en lumière le refus de leur situation et les différents moyens qu'ils emploient pour résoudre leur dilemme. Malgré ces caractères communs, les quatre narrations s'avèrent différentes au niveau de la forme, du discours et de la perspective choisie, perspective signalée dès le titre de l'ouvrage.

Lentz-Waegell intitule son récit *Mémoires d'exil. Une « Malgré-nous » jeune fille alsacienne dans l'organisation du travail obligatoire*. Le mot 'mémoires' implique la relation écrite d'événements auxquels l'auteure a participé ou dont elle a été témoin, ici ces événements sont précisés dans le sous-titre. « Mémoires » peut être aussi considéré comme synonyme d'autobiographie dans le sens de souvenirs personnels. La qualification « d'exil » traduit la subjectivité de ces mémoires. Ce sont des souvenirs douloureux, des sentiments nostalgiques, le rappel d'un cauchemar que l'auteure y consigne. Elle accompagne la relation de son assignation à 18 ans dans un camp bavarois, de dessins qui illustrent avant tout la routine journalière du travail obligatoire et la représentent seule, soulignant l'impression de solitude. Lentz-Waegell vise à faire connaître à ses descendants – comme elle l'indique dans la dédicace du manuscrit : « à mes petits-enfants » – la manière dont elle a vécu des moments qui relèvent de l'histoire. Elle commence *in medias res*, le jour de son départ pour le RAD (*Reichsarbeitsdienst*), le Travail obligatoire au service de l'État, et elle atteint le présent de l'écriture dans la dernière page. La progression du temps est développée dans vingt-cinq chapitres sans titres, ce qui permet de souligner en même temps la continuité du récit. Celui-ci oscille entre la narration rétrospective des événements avec emploi des temps passés et la narration

simultanée au présent pour délivrer le monologue intérieur. « [Ceci a] pour effet [...] [de permettre à l'ensemble du récit [...] de basculer soit du côté de l'histoire, soit du côté de la narration, c'est-à-dire du discours] »⁵⁶. Cette structure de balancement se retrouve dans les parallèles que Lentz-Waegell établit entre des moments de sa vie d'incorporée de force et sa vie familiale dans le passé. A part quelques rares dialogues et les lettres de son amie Gaby qu'elle reproduit, le discours est un long soliloque, procédé qui lui permet à la fois de communiquer ses sentiments et ses commentaires, et d'évoquer les événements passés, en conformité avec le but poursuivi – suivant la dédicace, Lentz-Waegell raconte son histoire à ses petits-enfants. Pour elle, soliloquer est une façon de révéler et de transmettre à ses descendants, à partir de l'angle subjectif autorisé par cette forme, sa vision des épreuves traversées et de leur contexte historique.

Le titre du manuscrit de Bickel, *Pour lutter contre l'oubli. Souvenirs d'un malgré nous sous l'occupation de 1940-1945*, tout en mettant l'accent sur la remémoration personnelle avec le mot « souvenirs », indique par l'impersonnalité de la première phrase que l'auteur s'adresse à un public large. Quoiqu'il exprime ses idées et ses sentiments, Bickel se fie surtout à la description factuelle des moments dramatiques qu'il traverse pour communiquer les horreurs de sa situation et les souffrances qu'il endure sur le front russe. Aucun dessin ou aucune photo n'illustre le manuscrit : Bickel ne cherche pas à léguer un héritage personnel. Certes, il indique avec références et dates, son obtention de « la reconnaissance de la qualité d'incorporé de force dans l'Armée Allemande » (44) mais sans reproductions photographiques.

S'accordant avec la démarche rétrospective indiquée par le titre, la narration est entièrement au passé ; le présent, marquant le moment de l'écriture, est réservé aux réflexions de l'auteur énoncées dans le Prologue et dans les trois derniers paragraphes du livre. La narration qui commence *in medias res* en 1942, ne comporte pas de chapitres (des divisions sont indiquées par de larges espaces blancs) : il s'agit d'une longue conversation avec les lecteurs/lectrices pour leur communiquer des souvenirs, confirmant la perspective indiquée par le titre. En fait les souvenirs qu'évoque Bickel ont pour but d'illustrer à travers ses souffrances personnelles celles endurées par tous les Malgré-nous et particulièrement de rappeler leurs tragiques problèmes : rejeter l'incorporation en s'évadant – risquant la déportation de leur famille – ou l'accepter par sentiment filial ; et sous l'uniforme allemand « tuer pour ne pas être tués. [...] Est-ce légitime défense ou aurait-il fallu se laisser tuer face aux Russes ou Américains, nos Alliés? » (87). Cette question souligne la problématique du choix moral que Bickel semble avoir résolue grâce à l'écriture : « De raconter ainsi ces faits marquants, m'a en quelque sorte libéré de certaines angoisses enfouies au fond de moi-même » (45). Cependant le but primordial de Bickel n'est pas d'écrire pour analyser ses problèmes, mais de transmettre, au nom de

⁵⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 231.

tous les Malgré-nous, « la vérité [sur l'incorporation forcée]. L'oubli de ce crime et des souffrances qu'il a engendrées serait une faute impardonnable »(8). Les dilemmes que les incorporés de force ont eu à résoudre font partie de l'héritage que Bickel veut léguer à notre mémoire. Son récit est le vecteur de transmission du drame des Malgré-nous et acquiert ainsi la qualité de transmission historique, car « il est évident que l'histoire personnelle rejoint l'histoire collective, [...] où la vie évolue [...] de génération en génération, passe par les guerres, la politique, le social, le familial »(12).

La perspective envisagée par Jardiné recouvre d'autres dimensions comme l'indiquent le titre et sous-titre : Un itinéraire alsacien. Itinéraire d'un alsacien incorporé de force dans l'armée allemande et de sa famille. Commentaires sur les événements historiques et contemporains. Le choix du mot "itinéraire" met l'accent sur une image : la vie de Jardiné et celle de sa famille sont considérées comme une route qui se déroule dans le temps et dans l'espace. D'où l'importance de la filiation ; Jardiné remonte loin dans le passé, s'intéressant aux déplacements géographiques des généalogies paternelle et maternelle. Dans ses seize chapitres, il retrace particulièrement l'histoire de l'Alsace et celle de sa famille, soulignant avec de nombreux documents à l'appui leurs dualités et les changements subis dans le va-et-vient entre la France et l'Allemagne. Il met en évidence ses racines et l'évolution familiale. Il se reconnaît comme héritier de la complexité linguistique de son milieu, plaidant en faveur d'un bilinguisme et même d'un quadrilinguisme qu'il pratique. En revanche, il refuse l'héritage religieux : « Pour avoir été élevé, à la maison, aux mamelles d'un catholicisme un peu obtus, j'ai, par opposition peut-être, apprécié très tôt la tolérance »(40). Certes, son incorporation forcée est au centre du récit mais comme la troisième phrase du titre l'indique, elle est bordée par les commentaires de l'auteur. Aucune mention dans le titre de souvenirs ou de mémoires. Comme il l'explique, Jardiné tient à se démarquer des buts de témoignages autobiographiques de « Malgré-nous » : « Il m'a pris subitement l'envie d'exposer les faits sous mon angle à moi et de porter un œil neuf sur un sujet ancien »(6). Il se veut « chroniqueur »(7) et ceci explique la forme donnée à la narration : une chronique étant un recueil de faits rédigés suivant l'ordre chronologique. Il fait cependant des entorses à cet ordre lorsque, considérant un argument ou un fait dans le passé, il le poursuit jusqu'à l'époque contemporaine et puis retourne au passé. Ou encore des détours sont suggérés par un mot – l'Europe, l'éducation en France et en Allemagne, le bilinguisme, la religion, le passé familial, etc. Le parcours de Jardiné durant la guerre se prête aussi à des digressions littéraires, historiques, ou géographiques. Mais il n'est pas un chroniqueur impersonnel. Il nous fait part de ses sentiments. »Parler de soi n'est pas facile »(7) écrit-il, établissant ainsi un pacte autobiographique et choisissant son rôle pour « poser sa voix, choisir le ton, le registre dans lequel [il] va parler »⁵⁷. Ses deux noms

⁵⁷ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 72.

donnés en première page "Jean Jardiné ... alias Gartner" représentent la dichotomie caractéristique de la narration et de l'auteur.

Le manuscrit de Bohn résulte de la collaboration de deux rédacteurs, Laurent Bohn et sa fille Brigitte ; celle-ci ayant recueilli les souvenirs de son père y ajoute des informations supplémentaires. Du « il » le concernant, nous passons au « je » avec le témoignage du père, devenu narrateur relatant son incorporation forcée dans l'armée allemande avec les drames attenants. Nous retrouvons le « il » quand la narratrice reprend la biographie du père après la fin de la guerre. Le titre et le sous-titre reflètent cette complexité : *Tambow. L'Alsace molestée. Récit de Laurent Bohn, père de l'auteur, Alsacien « Malgré-nous » pendant la seconde guerre mondiale. Biographie et chronologie*. Ils indiquent aussi les deux thèmes dominants de l'ouvrage. Le premier est le récit de vie de Bohn concernant particulièrement le temps passé dans le camp soviétique de Tambow, le second concerne l'histoire de l'Alsace brutalisée, suivant la signification de l'adjectif "molestée". Cet adjectif met l'accent sur les violences endurées par les Alsaciens attachés à la France, leur patrie. Brigitte Bohn renforce ces aspects en les plaçant dans le contexte d'une histoire plus générale de l'Alsace et de la seconde guerre. Elle reconnaît qu'elle expose plus particulièrement les « événements les plus sombres pour situer le récit de [son] père »(18) et les souffrances subies. Sa participation en tant que rédactrice donne à l'ouvrage un caractère particulier de commémoration et de célébration filiale. Elle tient à « sauvegarder les souvenirs de [son] père »(16) et ses valeurs dont elle se veut héritière, car elles lui « permettent d'être en vie aujourd'hui, autant physiquement que moralement »(20).

2. LA PROBLÉMATIQUE DE LA TRANSMISSION

Si les narrations de ces quatre Alsaciens s'avèrent différentes au niveau de l'écriture et de la perspective choisie, elles se ressemblent en ce qu'elles traitent d'une tranche de vie avec comme focalisation l'incorporation forcée. Derrière la diversité se profilent les mêmes motivations : en premier lieu transmettre non seulement un récit de vie mais aussi un patrimoine de valeurs culturelles, patriotiques et éthiques; et en second lieu faire connaître l'histoire des Malgré-nous à travers ces expériences individuelles. Celles-ci sont inextricablement liées au contexte historique qui les a déclenchées. Nos quatre auteurs sont conscients de ce lien qui peut faire de leurs récits des témoignages historiques, c'est-à-dire des documents consultables pour la connaissance de ce passé, des archives presque. Pour cette raison, bien que s'adressant explicitement (à part Bickel) à leurs descendants, les quatre auteurs ont en vue tout destinataire dans la société en général. Comment manifestent-ils leur volonté de se servir de leurs narrations pour transmettre un legs historique? Et comment intègrent-ils ce legs à la transmission autobiographique ?

D'un côté, ces récits relatent des tranches de vie marquées par des événements historiques et deviennent par ce biais des témoignages car ils illustrent le poids de l'histoire sur des vies individuelles. D'un autre côté, comme ils reposent en grande partie sur la mémoire des auteurs, l'on pourrait questionner la véracité des faits écrits quelque cinquante ans plus tard. Bickel est le seul qui mentionne avoir tenu un journal, au début du moins de son incorporation forcée. Lentz-Waegell a utilisé aussi des lettres qu'elle avait envoyées chez elle. Inconsciemment peut-être puisqu'ils ne l'explicitent pas, nos quatre auteurs reconnaissent qu'écrire ses souvenirs, ses mémoires, une tranche de vie, est fondé sur la mémoire personnelle, donc sélective, avec des oublis, des omissions, une mémoire qui reflète le milieu socioculturel qui l'a formée. Un récit de soi relatant des événements historiques ne devient document que par un effet de lecture oblique lorsqu'il peut être examiné publiquement et confronté à d'autres éléments dans un but de vérification. D'où l'inclusion de documents dans les récits de ces Malgré-nous qui servent à confirmer l'authenticité des témoignages et à en faciliter une collation possible. Les trois auteurs masculins semblent avoir pris soin d'insérer dans leurs ouvrages des pièces officielles indiquant soit leur nationalité française (Jardiné), soit leurs services militaires dans l'armée française en 1940, avec citation, et leur avis de démobilisation (Bohn), soit les détails de la reconnaissance après la guerre par les autorités françaises de leur qualité d'incorporés de force (Bickel). Nous ne retrouvons pas ce genre de documents dans l'ouvrage de Lentz-Waegell: « L'aspect féminin de l'incorporation forcée [est] plus occulté encore que ne put l'être son homologue masculin »⁵⁸. En 1995, date à laquelle Lentz-Waegell dépose son manuscrit à l'APA, les « Malgré-elles » n'ont pas encore reçu une reconnaissance publique de leur tragédie. Elle ne sera officielle qu'en 1999⁵⁹ quand il est enfin question d'indemniser – très modestement – les Alsaciennes et Mosellanes qui ont été obligées de travailler pour le Reich dans des conditions difficiles, sous la contrainte.

De même l'inclusion de lettres, photos et dessins jouent plusieurs rôles. Ils accentuent le caractère autobiographique du récit car ce sont des repères qui pourront évoquer le passé d'une manière concrète pour les descendant/e/s et pour les lecteurs/lectrices en général, mais ils servent aussi de pièces d'identification et donc de preuve d'authenticité. Un grand nombre de photos concernant des personnes, des lieux ou des bâtiments illustrent le manuscrit de Jardiné et celui de Bohn. Bickel reproduit les lettres de l'habitant qui lui a offert refuge durant sa désertion et qui confirment son propre récit. Quand les

⁵⁸ Mariella Larriaga, *Grand'peur et misère des "Malgré-nous"*, Brignais, Editions des Traboules, 2006, p. 321.

⁵⁹ Cf. un documentaire sur France 3, « Les Malgré-elles », de Nina Barbier, et *L'Express*, 29/07/1999, « L'Honneur des 'Malgré-elles' » par Lionel Feuerstein. Bickel me signale que sa femme, une Malgré-elle, n'a toujours pas été indemnisée.

circonstances rendent la photographie impossible, celle-ci est remplacée par un dessin représentant des moments du rituel du camp ou l'aspect physique de l'environnement. Lentz-Waegell se dessine elle-même en uniforme du camp de travail ou la tête émergeant d'un « trou d'homme » qui sert de refuge durant les bombardements alliés. Bohn fait appel aux dessins d'un prisonnier, Jean Thuet, pour illustrer la vie à Tambow.

Histoire et autobiographie sont inextricablement liées. Ainsi, les quatre récits ont pour objet non seulement la conduite de ces Malgré-nous alsaciens mais aussi les valeurs qui la sous-tendent. Pour Brigitte Bohn qui participe à la rédaction du récit de son père, il s'agit certes de maintenir dans la mémoire collective les événements de cette période de l'histoire, de ne pas les oublier pour ne pas les répéter; mais avant tout, pour elle, il est important de conserver le souvenir de son père, de ses épreuves et des valeurs qui ont gouverné sa vie. A travers des descriptions factuelles et une écriture sobre dans les quatre textes, des sentiments de courage, de solidarité, d'amour de la liberté se dessinent. Ils constituent un héritage non seulement pour les proches, mais aussi pour la société en général. C'est ce qui est publiquement reconnu par les citations et décorations militaires qui leur sont décernées ; ainsi Bickel mentionne qu'il a reçu « la Carte de Combattant et la Carte de Réfractaire avec port de la Croix du Combattant et de la Médaille du Réfractaire qui est une décoration rarement décernée »(44).

Une autre valeur qui occupe une place importante dans ces transmissions est l'amour de l'Alsace, « de la 'petite patrie' [qui] s'intègr[e] dans l'amour sincère de la grande »⁶⁰, à travers l'évocation de cette province, avec son particularisme et ses traditions, évocation destinée à tout lecteur et toute lectrice : il s'agit de faire connaître et par là de transmettre un héritage significatif pour ces Alsaciens. Dans la même optique Jardiné consacre un chapitre à l'histoire de l'Alsace, comme « rappel historique pour fixer les idées des non-autochtones »(25). En encadrant le récit autobiographique de son père dans une histoire de l'Alsace et un calendrier des batailles de la seconde guerre, Brigitte Bohn introduit dans la narration un aspect de documentation historique. Si le caractère régional de la transmission résonne sans problème chez les descendants alsaciens, il remet en mémoire pour les Français de "l'intérieur" un patrimoine oublié ou mal connu.

La contextualisation socio-historique des ouvrages représente un autre trait reliant le discours personnel et le discours public ; elle s'effectue à travers des dédicaces qui situent les textes sur le plan autobiographique, et des préfaces qui leur donnent une dimension sociale et historique. Lorsqu'il publie son livre, Bickel y place une dédicace à sa femme et une préface d'un ancien ministre et maire de Strasbourg, Pierre Pflimlin. Deux préfaces introduisent le récit de Bohn, celle de Jean-Paul Steib, maire de Bergheim où a vécu Laurent Bohn, et

⁶⁰ Jean-Pierre Azéma et François Bédarida, *La France des années noires*, Tome I, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 234.

celle de Jean Thuet, président et co-fondateur des anciens de Tambow. Bernard Lauzanne, directeur de rédaction au *Monde* préface le récit de Jardiné. L'inclusion du témoignage de ces figures publiques apporte une garantie de la véracité des faits relatés, de la sincérité des auteurs et aussi attire l'attention sur l'importance de l'héritage qu'ils transmettent.

Un autre trait qui appartient au plan autobiographique semble plus difficile à intégrer dans une transmission historique : c'est la dimension subjective, la possibilité non seulement d'évoquer des sentiments personnels mais aussi d'exprimer des opinions. C'est ce que la qualification de « Mémoires » octroie au texte de Lentz-Waeggell, car dans des mémoires « la première personne prend la direction du récit, organisé selon la perspective propre d'un individu particulier [... qui] n'a pas à cacher ses sentiments, attachements et haines, partis-pris en tout genre »⁶¹. Jardiné n'hésite pas à formuler des jugements. Il explique qu'une des raisons d'évoquer le passé « c'est de démontrer qu'il est des salauds et des braves gens partout »(24). Les documents et illustrations sont en eux-mêmes des commentaires représentant des non-dits. Ainsi les dessins de Lentz-Waeggell dénotent son état physique à l'époque, tel que sa mémoire se le représente aujourd'hui. Les illustrations permettent d'envisager la tragédie de la guerre et des Malgré-nous sous un angle à la fois plus concret et plus personnel : elles confirment le caractère vécu du témoignage. La leçon d'histoire que ces récits ambitionnent de transmettre sur la base d'une écriture factuelle est-elle disqualifiée par la partialité des jugements ? En fait, la subjectivité d'un texte autobiographique ne l'exclut pas de la catégorie de document. La transmission d'une expérience vécue n'est pas un obstacle à une transmission historique ; elle permet de partager affectivement l'expérience avec le destinataire : « L'objectivité plate du temps historique est [...] fécondée par la richesse de la durée vécue »⁶².

Si l'on peut donc dire qu'à travers l'écriture adoptée ces quatre textes représentent à la fois une transmission autobiographique et une transmission historique, ils ne fonctionnent comme tels que lorsqu'ils rencontrent un destinataire prêt à accepter ces deux aspects. Brigitte Bohn n'hésite pas à le faire ; elle revendique le legs paternel, elle est fière de « la tolérance qui ressort de [son] récit »(19), de « son respect des valeurs et des hommes » (20) et elle est heureuse d'avoir contribué à évoquer cet héritage – la tranche de vie de son père – pour une reconnaissance publique, car « il n'est pas une voix de trop pour dire, ainsi que papa le répétait souvent : PLUS JAMAIS ÇA ! »(16). Ce message rejoint celui de Bickel qui constate qu'écrire a répondu pour lui non seulement à un besoin personnel de témoigner pour se libérer du traumatisme subi, mais aussi à une volonté de léguer une leçon de vie qu'il précise dans la dernière

⁶¹ Gustave Gusdorf, *Les Ecritures du moi*, Paris : Odile Jacob, 1991, p. 251-2.

⁶² Ibid. p. 178.

phrase du manuscrit : « Je souhaite pour les générations futures qu'elles n'aient pas à vivre le dilemme des Malgré-nous »(45).

Il est difficile de dire si l'héritage offert par ces quatre auteurs a été accepté par la société. Vraisemblablement ils n'en sont pas sûrs s'ils tiennent à ajouter leurs récits à bien d'autres déjà publiés. Même en 2001, après la déposition de ces manuscrits, la transmission historique était encore inégale et lacunaire. Certes, dans le cadre de la célébration du sixantième anniversaire de la fin de la Seconde Guerre mondiale, à Strasbourg, le Premier ministre a rappelé les souffrances des incorporés de force. Des mémoriaux pour les Malgré-nous, ou les incluant, ont été érigés en Alsace, et celui de Schirmeck a été visité par le Président de la République en 2005 ; mais les manuels scolaires d'histoire ne font pas mention des incorporés de force. En publiant leurs textes ou en les déposant à l'Association pour l'Autobiographie, ces quatre auteurs manifestent leur espoir d'être lus pour faire connaître le drame des Malgré-nous à travers leur parcours personnel, drame porteur d'un patrimoine moral et régional. Leurs récits constituent un héritage de valeurs culturelles, morales, patriotiques et historiques pour leurs descendants comme pour chacun d'entre nous. « L'héritage dont il s'agit est celui de l'Histoire, ou disons des événements collectifs, passés ou présents, qui constituent la toile de fond de nos vies »⁶³.

⁶³ Cecile Wajsbrot, entretien avec Dominique Dessidour : "En littérature, il n'est pas d'autre urgence que l'urgence d'écrire", 24 octobre 2005, Remue-net.

TRANSMISSION OF HERITAGE IN SELF-PUBLISHED AUTOBIOGRAPHIES

Mari HATAKKA

I still love to write... Sometimes I write histories and at other times poems. I don't know which ones are better. I have mentioned that I've received many kinds of praise for my books. My texts are never random, they are always true. When I finish a book, I usually like it myself. I hope my readers like it too. (Crystal, p.58)

This is an excerpt from a book called "Crystal" (2001), written by an 80-year old pensioner Erkki J. Immonen in Helsinki. Erkki has written and published 36 books by himself. He is one of the thousands of people who have engaged in the growing phenomenon of self-publishing. In Finland, a country of high literacy and readily available technology, an increasing number of people are giving written testimonies about their lives through self-published memoirs. I suggest that these autobiographical writings of so-called ordinary⁶⁴ men and women are an important subject of study as they can be seen as a 21st century form of transmitting heritage. In this article I intend to discuss the nature of self-published literature in general and from the point of view of a single writer in particular. I will place the phenomena in its Finnish context and provide

⁶⁴ About the definitions of "ordinary people" see Sheridan, Street, Bloome, *Writing ourselves. Mass-Observation and Literary Practices*, Hampton Press, Inc. Cresskill, 2000, pp. 217-218.

examples from Erkki's writings. At the end of the article I will concentrate on the question of autobiography as a medium for transmitting heritage.

Based on folklore studies I define heritage as personally significant, traditionally constructed knowledge⁶⁵, which is transmitted through folklore as well as other modes of expression. Heritage can be studied as knowledge through examinations of macro-level structures such as tradition, discourses or culture but it may also be investigated in micro-level as knowledge that is meaningful for an individual person. I propose to do this by conceptualizing self-published literature as representations of individual accounts of cultural knowledge. In this view heritage is inseparable from the process of transmission, whereby knowledge is acquired, handled and represented in individual as well as in cultural spheres. Transmission in this context means the process of learning, acquiring and passing on the meanings constructed from the available cultural knowledge.

1. SELF-TAUGHT WRITING AND SELF-PUBLISHING IN CONTEMPORARY FINLAND

When talking about literacy, the stress is often laid on the ability to read. I wish to emphasize the fact that basically any Finnish person born after 1921 has been able to read and to write. Writing is an important medium in communicating thoughts, ideas, feelings and values. Writing is always a form of transmission even if it is often performed in solitude. Even the autobiographical form of keeping a diary should be considered communicative, not to mention letters and autobiographies. In recent years there has been a growing interest in writings by Finnish peasants in 19th century and before and there are several literary scholars working on the subject⁶⁶. Self-taught writers had to work hard in order to learn the secrets of writing and they were also treated with suspicion by many, since it was feared that the peasants would lose their interest in their real work: farming⁶⁷. Many of the self-taught writers were also eager to

⁶⁵ The concept of heritage is closely connected to the concept of tradition and both are discussed continually in the life of peoples and societies as well as in science. It is not easy to define either of them as scientific concepts, even if it is easy to apprehend by intuition what is meant. See Anna-Leena and Jukka Siikala, *Return to culture. Oral Tradition and Society in the Southern Cook Islands*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2005, pp. 39-40. In this context I will use heritage in its most basic meaning: significant knowledge. See for example <http://dictionary.reference.com/browse/heritage>.

⁶⁶ Anna Makkonen, *Karheita kertomuksia. Itseoppineiden omaelämäkertoja 1800-luvulta*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002 and *Kadonnut kangas. Retkiä Ida Digertin päiväkirjaan*, Helsinki, 2005.

⁶⁷ Taru Nordlund, *Miten ja miksi kansa alkoi kirjoittaa? Suomalaisten talonpoikien kirjeitä 1800-luvun alusta. – Tahdon sanoa. Kirjoituksia kielen ja perinteen voimasta*. Eds. Sirpa Huttunen and Pirkko Nuolijärvi, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005, p. 55.

contribute to the collection of Finnish folklore and some even to the interpretation of collected tradition. However, this was not the intention of the scholars at the time⁶⁸. I propose that the self-taught writers of today should be considered as valid subjects of study as well. It is fair to say that writing has been a relevant medium for expressing ideas in Finland since the early 19th century – a trend that is even more important today.

Since the institution of the public schooling system, writing as a form of cultural transmission is not only possible but also relevant for people with only very primary education. In fact, in Finland today there are hundreds of possibilities to write in groups and to get feedback from others. Folk academies, specific writing schools and local societies organize these groups. Alongside organized writing groups, Finland appears to be filled with ordinary men and women who love to write for various competitions and also for themselves or their children or grandchildren. Some of these people seem to have such an urge to write and to have their writings out in the world that they self-publish their writings as books.

Reading is also a social and dialogical process⁶⁹. In Finland this process is strong if we look at the statistics. The number of published books per citizen is the second highest in the world and Finns are also some of the most eager readers of newspapers and magazines. Despite the popular notion of reading and writing being in decline⁷⁰, young people read more now than 40 years ago and their reading skills have improved during the past decades as well. A large part of the adult population reads on regular basis. The public library system is well organized and actively used by people of all ages. The book publishing business has undergone some changes during the 1990's. The number of publishers has grown but the field has segmented into a few big publishing houses along with many small ones. As a broad generalization, one might say that big houses publish best sellers and small ones publish books that are directed to selective readers⁷¹. Self-publishers have their small niche in this bigger picture. They are a marginal but growing group of people who engage in the dialogical process of reading and writing.

In Finland, in the past decade the amount of this type of literature has grown significantly because of technological developments. Nearly every household in Finland has a personal computer, a scanner and a printer. Of all the people

⁶⁸ Tuulikki Kurki, *Heikki Meriläinen ja keskusteluja kansanperinteestä*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002, pp. 285-289 and *Tekstit Kansanrunousarkiston liepeillä. – Kansanrunousarkisto, lukijat ja tulkinnat*. Ed. Kurki, Tuulikki.. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004, pp. 65-66.

⁶⁹ John Hartley, *Popular Reality. Journalism, Modernity, Popular Culture*, London, Arnold 1966 1996, pp. 51-54, 58 and 82-83.

⁷⁰ Sheridan, Street, Bloome, *op. cit.*, 2000, p. 8.

⁷¹ Mikko Lehtonen, *Post scriptum*, Tampere, Vastapaino, 2001, pp. 15-19.

between ages 15-74, four out of five use computers and three out of four use the Internet⁷². It is easy to produce text, print it and copy it and thus since the 1990's the number of self-published books has increased remarkably. The Finnish National Library, which stores all books published in Finland, has unofficially reported that at the moment the average number of these publications is around 3,000 items per year – a figure that represents a large proportion of self-published literature but by no means all of it.

Self-publishing ventures may be of several different kinds. Firstly there are semi-public writings printed and copied and then distributed to family, relatives and others, occasionally turning up in the Folklore archives⁷³. This type of “hand made” literature is hard to come by as possible research data since it is not necessarily stored anywhere. People write and print for their own immediate purposes such material as memoirs, poems and stories and hand them out to those people they feel might be interested. Another way to go into self-publishing is via a service offered by the Media Center owned by the City of Helsinki where you can have your manuscript printed using cutting edge copying technology. This is called a “One Book at a Time” service; it is increasingly popular amongst people who write as a hobby and also with professional writers who may lose a publishing contract or just decide to end one. Yet another way to make your writings public is through producing a manuscript and then paying a publishing house to print it. One indication of the growing market is the fact that the very first foreign books-on-demand-publisher came to Finland in the spring of 2007⁷⁴.

Numerous sites dedicated to writing can also be found on the World Wide Web. There seems to be an intense interest in life history or personal history writing throughout western cultures at the moment. And as with any phenomena, there are those who will make money out of it, either by advising, publishing or writing stories for other people⁷⁵. In Finland there are countless organized writing circles maintained by the state, folk high schools or separate writing associations and clubs. It is a common belief that Finnish people – instead of talking – write fiercely for their own pleasure. The evidence is beginning to go public.

⁷² http://www.stat.fi/til/sutivi/2006/sutivi_2006_2006-12-11_tie_001_en.html.

⁷³ Folklore Archives are a part of The Finnish Literature Society. The purpose of the archives is primarily to document oral traditions and to provide folklore material and help for researchers, institutions, the media and enthusiasts alike. The archive works in close cooperation with research institutions in Finland and abroad and produces a number of publications in the field. See <http://www.finlit.fi/english/kra/>.

⁷⁴ Helsingin Sanomat, the biggest newspaper in Finland reports this on May 3rd 2007.

⁷⁵ Anglo-American web pages concerning either self-publishing or writing memoirs can easily be found through searches with the words "writing memoirs".

2. THE CASE OF ERKKI J. IMMONEN

The writer I am using as an example here is Erkki J. Immonen, a Finnish man born in 1921. He comes from a relatively modest home, his father being a carpenter and mother tending the home. Being born in 1921 he was of the first generation for which school was obligatory. Erkki did well in school and continued studying at the university where he graduated and performed some postgraduate studies, gaining the title of licentiate of social sciences. He worked for decades as a researcher in the ALKO (alcohol monopoly run by the state) and has been a prominent writer as a temperance educator. He lives in Helsinki and his last publication is from the year 2007.

He tried to get his first book published by a big publishing house but got turned down. After that, at the age of 66 he decided to publish his poems himself and so the first collection, *Snowing in Africa*, came out in 1987 containing 500 poems and some aphorisms. The book had only 88 pages for financial reasons – it would have been considerably more expensive to have more pages. He felt his book was a success and he put out another book about his memories and nightmares of war. After that one he published yet another collection of poems. It seems that after that, publishing books became a somewhat normal activity for Erkki and he has published as many as 36 books thus far.

Erkki's books vary in length and content and also in their style. Some of them are autobiographical prose, some collections of poems and some combinations of these two genres. He has also written four fictional novels. The examples in this article are from three of his autobiographical prose books, *My Life* (1998), *Crystal* (2001) and *Swirl* (2007)⁷⁶. At the time of writing *My Life* Erkki was 77 years old and now in 2007 he is 85. *My Life* has hard covers and 272 pages in small font. The book is divided into 16 chapters: first a prologue, then 14 chapters about his life and finally one last chapter of poems. At the end of the book he gives an account of his earlier writings. Besides books, Erkki has written several articles for newspapers as well as for scientific anthologies while he was still active in working life. The other two books, *Crystal* and *Swirl*, have soft covers and more poems than the first autobiography. The two later books are not as detailed about Erkki's past life as "My Life" is, but there are many recurring themes in all three.

Dearest of Erkki's hobbies is *writing*. He tells the reader that he learned to read when he was four years old and that he wrote his first poem when he was nine years old. Since then, he has been writing in one form or another. *Poems* are his main channel of expression:

For me poetry is healthy talk, not some timid tiptoeing. Poems do not appear out of thin air, they come from life. From dissatisfaction and from bad feelings they come. And

⁷⁶ I've translated the chosen examples for this article myself.

from love, of course. Information means the same for a poet as building material for an architect. It is important to listen and to read in order to get information. Dreams can be a source of information as well. I didn't write any literature until I had retired. It was important to me that my first literary endeavors received good critique. My books were ordered in the libraries and they were positively noticed in newspapers. (*Swirl*, p.26)

The *reception of books* is another recurring theme in Erkki's work: he writes extensively about the things people have told him after reading his books. He says he has given most of the printed books to family and friends, some to the press and some to people who have ordered the books. He has also handed them out as prizes on several occasions such as neighborhood games for senior citizens. He is articulate about not writing for financial profit and he does not charge people for the books. His comments about the reception of his books are interesting since he reflects his writing and people's impressions of his work back and forth. He quotes comments he has received from various friends and relatives as well as in newspapers in all three books studied here.

Erkki ponders his *style* of writing – whether he should write in a more dense way or whether poems should be more open so that readers could have even more possible ways to understand them. He says he has chosen his own style and that he writes for the “ordinary reader” (*My Life*, p.225). It is Erkki's experience that if poems are too compact, people will not understand them:

I tested my poems in a study group... and I noticed that people didn't understand the most compact texts. I opened up the texts, added some explaining words and some tones to the background. They understood and I received compliments. (*My Life*, p. 218)

He feels it is important to write to the “people, not just to esthetics”. Erkki's idea about writing in general is well put in the prologue of *My Life*, where he expresses his wish that at least some people would benefit from his story. When writing about his poems and especially about one person who really understood and enjoyed his poetry he says:

To her my poems were dear. I was right to go on publishing the book. I had reached at least one ordinary reader. Isn't that enough feedback for any poetry collection? (*My Life*, p. 216)

Erkki writes also about the *therapeutic* dimension of writing. In *My Life* he writes that it helped him get over the loss of his wife and adds that he had another trauma as well: since being at the front in the Second World War, he has continuously suffered from nightmares:

Writing was a form of therapy for me already when I was young. I knew only two ways to get out of my crises: the pen and walking in the forest. Those two helped without exception. They still do. (*My life*, p. 212)

Writing is also a *hobby* that keeps Erkki's mind – and to some extent body too – active:

Writing gives meaning to life. Is it work or pleasure? It has suited me. Thinking about death makes me write too. After writing, I think about living at least for a day. It may be materialistic - but after such pondering I have the strength to go to the mall again. I can still do slow walking. (*Swirl*, p.23)

Being able to write and publishing books is obviously a sign of vitality for Erkki. The amount of time and space he dedicates to these themes makes evident the fact that writing is an integral part of his life. He writes considerably much about questions of style in his poetry, of genre (poems or prose), of reasons to write and also the reception of his books. His books are a mixture of genres, which is not altogether uncommon for self-published books. There are in fact many different genres of self-published literature but my own interests lie in the autobiographies of self-publishers.

3. ERKKI'S AUTOBIOGRAPHY

An autobiography differs from other modes of autobiographical writings, since its meaning is to relate the person's whole life so far. It is a special narrative that constructs identity and the world the person lives in. The study of autobiographies can and has focused on different aspects of this process: the writer, the narrative or the things that are being narrated⁷⁷. Questions of autobiographical pact, illusion, authenticity, or referentiality must be taken into account whenever dealing with the genre⁷⁸, but these are not within the focus of this article.

Writers like Erkki are well aware of the literary genre of the autobiography and they often comment on it. Nevertheless, when writing about these “folk-autobiographies” I’m keeping a conscious distance from autobiographical theories common in studies of literature and I will concentrate on the writer’s own ideas about his autobiography and writing. As a matter of fact, I suggest that these writings should not be studied as literature alone (if at all) but rather

⁷⁷ Marja Kaskisaari, *Kyseenalaiset subjektit: tutkimuksia omaelämäkerroista, heterojärjestyksestä ja performatiivisuudesta*, Jyväskylä, Jyväskylän yliopisto, 2000, p. 7.

⁷⁸ About the autobiographical genre see Mihail Bakhtin, *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Kustannusliike Progress. USSR. (Hudoshestvennaja literatura 1975), pp. 290-306. For discussion of autobiographical illusion see Pierre Bourdieu, “The Biographical Illusion”, in: *Working papers and proceedings of the Centre for Psychosocial Studies* No 14. Chicago, 1986 1987; on the “pacte autobiographique” see Philippe Lejeune, *On Autobiography*, Minneapolis, 1989; on referentiality and fictionality see Dorrit Cohn, *Fiktion mieli. Gaudeamus*, Helsinki, 2006, (The Distinction of Fiction 1999), pp. 29-48, 53.

as manifestations of literacy or literary culture.⁷⁹ Some self-publishers pursue high esthetic and literary ends - but this is not the sole purpose of writing.

I'll tell about the one thing I know best – my life. I don't remember my first tears and there is no one else to remember them either. I cried probably because it was so difficult to begin. Also now I will start at the beginning. I will continue the story until today. Then I'll stop. (*My Life*, p.3)

Erkki's autobiography is chronological, starting from childhood home, parents and school, proceeding to youth, war and studies. Then he writes about getting married and starting a family, continuing his studies and finding work and people he worked with, his work-related travels and other interests like politics. Erkki has led an active life both in work and in voluntary organizations. He writes that after retiring it took a long time to let go of the old working life. At the same time his wife got cancer and died. Erkki doesn't write much about his family life or his wife but he says that it was very difficult to adapt to being alone. During the past five years of his life he has had a lady friend, which has improved the quality of his life. His lady friend has also had an impact on his writing:

I thought I would never fall in love again but I was wrong. I got to fall in love in my 70's. In retrospect, I wouldn't have been able to endure loneliness. It is due to my new friend that I began to write down my memoirs. These writings would have never come out as a book if it weren't for her. I need technical help too because of my poor eyesight. There is nothing to worry about. Love enriches life. (*My Life*, p.3)

In the next example Erkki comments on the genre of literary autobiography:

I am not a man of mark and I know that well. I took part in politics as much as an average Finn does. As a researcher I wasn't able to make world-renowned theories. I was in middle management for a long time. And yet I believe my memoirs have significance. (*My Life*, p. 3)

He continues:

I am trying to tell things as they are in the mirror of my mind. It means that things may not look the same as in someone else's mind. I am not trying to haunt anyone and I won't run anyone down. I will only tell how I see things. It's autumn season outside and in my life. A wedge of cranes makes an angle and a line is drawn on the paper. At least

⁷⁹ This may pose some ethical questions since some of the self-publishers wish to enter the world of established literature. As always in the field of cultural studies, questions of research ethics must be taken into account, see for example Alver, Bente G. & Fjell, Tove I. & Öyen, Örjar 2007, *Research Ethics in Studies of Culture and Social Life. FF Communications 292*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2007.

this sentence is true. You ask what I want with my memoirs. I don't know for sure myself. Should anyone benefit from these lines, I would be happy, at least for a while. (*My Life*, p. 5)

These examples clearly demonstrate why Erkki is writing: he wants to share his life's lessons – his knowledge of the world with a potential reader. Even if poems are his main channel of expression, an autobiography is a special form of transmission. In an autobiography a person gives an account of his or hers whole life which determines the writers place in the world. At the age of 77 he is writing also because he can: "I can no longer be a soldier but I can still write a poem in an hour." (*My Life*, p.227).

At the end of *My Life* Erkki draws some conclusions about his life so far and about his writing too. He comments on the autobiographical genre as follows:

You may think that my story is not true, because I've written it myself. If you think I've painted it with rosy colors, read my poems. I haven't embellished those. Maybe I haven't remembered everything. But I have written what my heart says is right. Maybe I've succeeded better in my novels – it is easier to reveal one's shortcomings in novels. I have uncovered only one of my virtues: the ability to fall in love. All my other virtues are much more dull. No one could be bothered to read about them. (*My Life*, p. 252)

Erkki's autobiography conforms to the literate genre of autobiography very well. As suggested earlier, instead of studying it as a piece of literature, it would better serve scholarly purposes when read as an expression of literate culture, "folk history", and as personally significant knowledge about what is important in life and in a culturally coherent expression of it.

4. TRANSMISSION OF HERITAGE IN ERKKI'S AUTOBIOGRAPHICAL WRITING

The idea of personal heritage is based on the theoretical assumption of culture as a system or structures of meaning through which people give shape to their experience⁸⁰. In this view, the system can be analyzed as discourses and differentiations rather than as a system creating a whole⁸¹. The personal heritage transmitted in the self-published autobiographies is interpreted cultural knowledge, constructed meanings expressed in an autobiographical context. For the writer this is simply a question of what is relevant and worthy of re-telling when writing an autobiography.

I suggest that personal heritage in general has to do with culturally meaningful ideas about "good life". The good life means the normative ideas of

⁸⁰ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York. Basic Books, Inc. Publishers, 1973, p. 312.

⁸¹ Siikala & Siikala, *op. cit.*, 2005, p. 17.

what life is supposed to be⁸². In Erkki's autobiography, *My Life*, there are a few important elements and ideas he wishes the world to know about his work, writing, love and his family. Even if he does not write so much about his family, he stresses the fact that he put family ahead of everything else – but maybe that is one of the “dull virtues”. Erkki lets the reader know that he has fulfilled his obligations as a good provider, husband and a father. He lets the reader know he has met the requirements of a good man through these gender related characteristics. The widely shared notion of an autobiography as a site of constructing identity and thus gender is evident⁸³. But in analyzing what Erkki presents as his real heritage, it becomes apparent that it's his not-so-dull virtues and even his shortcomings which reach the very limits of good life. He hopes that what he has learned in life will be of use to others.

In his two later books his romantic relationship with Eeva stands out as a structuring principle of both Erkki's life and his books, in addition to the already mentioned activity of writing and its reception. Also friends, especially a tragic loss of a friend, is a theme he writes about a lot in one of the later books (*Crystal*). In the last book so far he also writes about literature he has lately read (or listened in voice books because of his poor eyesight). For example, he discusses the life of Guy de Maupassant's character Bel-Ami as if he were a friend of his. Boundaries of literature and life are wavering in many ways in Erkki's books. The three books dealt with here are not similar, even if many of the things he writes about are the same. *My Life* is a “proper” autobiography whereas the two later books are just additions to the first one. The three books give the reader a startling insight into how a person grows old. Erkki has illnesses and his eyesight is almost gone by the time of his latest book. Nevertheless he keeps on writing to express his thoughts and feelings. It appears he has a relatively active life for an 85-year old man. As he puts it: “Life is still that rich that it's worth telling about it.” (*Swirl*, p.5)

Since the idea of so-called ordinary people transmitting heritage in writing is relatively new, the available research literature is scarce. My own interest in these writers is new as well and the ideas presented here are rather preliminary than conclusive. It must also be clarified that in my usage of the term “folk model” there is no intention to deny the authority or expertise of the “folk” - quite the contrary: in my view the writings of people are as legitimate and as valuable as, for example, scientifically produced knowledge⁸⁴. People's own voices should and can be heard in this type of voluntary public writing, as in

⁸² Freeman and Brockmeier, *op. cit.*, 2001, p. 75.

⁸³ About the identity, see Freeman and Brockmeier, *op. cit.*, 2001, pp. 75-97. About the construction of gender through performative action (such as writing an autobiography) see Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

⁸⁴ Sheridan, Street, Bloome, *op. cit.*, pp. 9-11.

Erkki's case. It is a way to write oneself into history⁸⁵ and thus it should be seen as a form of history writing. History can be done by people other than academic professionals⁸⁶. I hope this article can serve as an opening to a discussion about the possibilities and meanings of writers and contents of self-published literature.

⁸⁵ Freeman, Marc / Brockmeier, Jens, Narrative integrity. Autobiographical Identity and the meaning of the „good life“, in: Brockmeier, Jens / Carbaugh, Donald (Eds.), *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*, Amsterdam/Philadelphia 2001, pp. 78-80.

⁸⁶ Deborah Cameron, ““Respect, please!": Investigating race, power and language”, in Deborah Cameron, Elizabeth Frazer, Penelope Harvey, M.B.H. Rampton and Kay Richardson. (Eds.), *Researching language. Issues of Power and Method*, London, Routledge, 1992, p. 124.

**LA CONSTRUCTION DE L'ÉTHOS DANS LA COMMANDE
D'ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE AU SEIN DE LA
CONSTELLATION FAMILIALE.**

Francine MEURICE

L'association pour le patrimoine autobiographique belge a imité la structure de l'APA française, (Association pour l'Autobiographie et le Patrimoine autobiographique) qui a été fondée en 1991 par Chantal Chaveyriat-Dumoulin et Philippe Lejeune et développe ses activités à Ambérieu. Les archives du patrimoine autobiographique de Belgique (*Apa-Bel, entre mémoire et avenir*,⁸⁷) fondées en 2002 sont situées à Bruxelles⁸⁸. Elles s'inspirent et font partie d'un réseau européen d'associations similaires (en France : APA, en Italie : Archivio Diaristico Nazionale ; en Allemagne : Deutsches Tagebucharchiv,...). Elles visent à sauvegarder dans un fonds les fragments de mémoire individuelle et collective consignés dans les documents autobiographiques non publiés, à faire vivre ce fonds et à organiser des activités liées à l'autobiographie. Tous les documents sont lus, indexés et archivés. Les échos de lecture sont publiés chaque année dans *De temps en temps*, l'organe de l'ASBL. « L'écho de lecture

⁸⁷ A.P.A.-Belgique-a.s.b.l. Siège : Square A.Steurs 21/4, 1210 Bruxelles, Activités : Bibliothèque Montjoie, 935-937, Chaussée de Waterloo, 1180 Uccle.

⁸⁸ Les membres fondateurs sont : Beatrice Barbalato, Agnès Bensimon, Michèle Piron, Marcel Stelzer, Véronique Vallé, Louis Vannieuwenborgh et Rolland Westreich.

est un commentaire destiné à rendre compte du dépôt, sa rédaction obéit au principe de la « lecture en sympathie ». Il s'agit avant tout de rencontres entre un déposant et un lecteur, de personne à personne, chaque lecteur s'exprimant selon sa sensibilité et son expérience »⁸⁹. Lorsque le membre du groupe de lecture a rédigé son écho de lecture, il le transmet au déposant (soit l'auteur du document déposé, lui-même, soit un tiers responsable du dépôt du document). Le déposant répond, dans la plupart des cas, à son tour à ce lecteur privilégié parfois nommé « échetier »⁹⁰.

C'est en m'interrogeant sur le pacte de lecture qui se noue entre « l'échetier » et le manuscrit⁹¹ déposé à l'APA-Bel que *l'éthos* m'est apparu comme un concept éclairant. Comment dès lors définir cet éthos de la transmission ?

L'éthos est une notion reprise à la rhétorique traditionnelle et veut qu'à travers l'énonciation se montre la personnalité de l'énonciateur⁹². Il ne s'agit pas de la personnalité de la personne réelle mais des caractères que le locuteur doit faire apparaître de lui-même, sans qu'ils soient explicités dans ce qu'il dit, afin de se sentir « autorisé » à dire.

Il y a donc une volonté de transmission non explicite à décrypter, qui adhère à tout dépôt et qui est propice à nouer cette fameuse sympathie qui permettra au lecteur de rendre compte de sa lecture – sur ce registre même de la sympathie, son seul guide et le seul horizon à son écriture en écho⁹³. Le corpus des dépôts de l'APA-Bel présente différentes configurations de valeurs attachées à cette figure du scripteur construite par le discours autobiographique. Nous nous attacherons à repérer certaines configurations discursives récurrentes pour identifier quelques composantes contextuelles liées à l'histoire, comme la colonisation du Congo par la Belgique, ou à certaines pratiques sociales, comme les ateliers d'écriture de récits de vie.

Dès lors que le concept est posé, la question est de se représenter comment se dessine cette personnalité implicite de l'autobiographe dans sa volonté de transmission (éthos) à travers, d'une part, ses choix de thèmes imposés par le contexte belge (Congo, guerre, militantisme syndical, etc.) et, d'autre part, son

⁸⁹ D'après l'éditorial de Rolland Westreich in *De temps en temps* n°4, 2006.

⁹⁰ Rédacteur de l'écho de lecture appartenant aux groupes de lecture de l'APA (Archives du patrimoine autobiographique).

⁹¹ Manuscrit s'entend ici dans son sens de texte original ou fac-similé déposé à l'APA et n'ayant pas fait l'objet d'une publication dans le circuit institutionnel de l'édition.

⁹² Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003, p. 95 et Dominique, Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 79 (Filiation du concept Aristote, Roland Barthes, Oswald Ducrot, Ruth Amossy, Dominique Maingueneau, etc.).

⁹³ Le pacte de lecture fondé sur la sympathie qui caractérise la posture du scripteur de l'écho de lecture se distingue de la posture d'analyse qui caractérise cet article. Il n'est donc pas rendu compte de la même manière du même manuscrit ici et dans un écho publié dans *De temps en temps*...le journal de l'APA-Bel.

positionnement dans la commande d'écriture au sein de la constellation familiale.

LE DISPOSITIF COMMUNICATIONNEL DE L'APA-BEL

La personnalité implicite de l'autobiographe

Comme il n'est pas possible d'avoir un accès direct à la commande d'écriture au sein de la constellation familiale, car elle est souvent peu explicite ou inconsciente, les différents discours sur cette commande d'écriture fourniront les contours de la personnalité implicite de l'autobiographe. L'APA installe un dispositif communicationnel qui révèle six registres différents de discours sur l'écriture autobiographique et donc six instances constitutives de l'éthos. Il est possible d'identifier ces six segments dans la linéarité du processus d'écriture autobiographique au sein du dispositif communicationnel de l'APA comme suit : 1) la commande d'écriture (le motif qui a enclenché le processus de rédaction); 2) l'écriture des énoncés autobiographiques proprement dits; 3) l'englobement de ces énoncés dans une autre énonciation, celle du déposant; 4) la lecture de la conjonction des segments 2 et 3 lors de la rédaction de l'écho; 5) la publication de l'écho dans la revue *De temps en temps* et l'envoi de cet écho au déposant; 6) la réponse du déposant qui peut être ou non la même personne que l'auteur du manuscrit déposé et qui peut être ou non le commanditaire des énoncés autobiographiques. Le déposant est en tout cas le responsable de l'énonciation du dépôt.

On constate ainsi que la médiation des déposants secrète des discours sur le dépôt, lui attribuant de la sorte une première interprétation. Ces discours concernent tantôt le pôle de la production du manuscrit (son écriture) tantôt le pôle de sa réception (sa lecture). C'est ainsi que les discours des ateliers d'écriture, des destinataires des manuscrits ou de leurs testataires et le discours du scripteur lui-même renvoient aux conditions de production du texte. Le discours patrimonial de l'APA, lui, se réfère plutôt à la réception du texte à travers son discours d'archivage (les grilles d'indexation⁹⁴, les guidelines de rédaction des échos⁹⁵, la réflexion sur le partage des données des corpus) et à travers son discours de notation (métadiscours sur les discours d'archivage et les discours patrimoniaux).

⁹⁴ Une grille narratologique a été construite par Beatrice Barbalato et Albert Mingelgrün et évaluée en séminaire par les membres de l'Apa-Bel.

⁹⁵ Cf. à ce propos les journées de réflexion sur l'écho de lecture qui ont été organisées à Strasbourg les 13 et 14 octobre 2007 entre les groupes de lecture de l'APA France et de l'APA-Bel à l'initiative de Philippe Lejeune, Véronique Leroux-Hugon et René Rioul.

Une typologie des éthos

Cette première segmentation d'une pratique d'écriture incluant le rôle de la médiation du déposant permet de classer les dépôts sur un continuum allant de l'absence marquée, dans le texte déposé, de la commande d'écriture au sein de la constellation familiale, à sa présence explicitée. Dans le corpus des dépôts de l'APA-Bel, le continuum se réalise de la manière suivante :

1. dépôt par un tiers, avec lettre d'accompagnement, d'un *mémorial*⁹⁶ ;
2. dépôt par un tiers, ou par l'auteur, avec lettre d'accompagnement, d'un journal intime ;
3. dépôt par un tiers d'une autobiographie mentionnant ses propres avant-textes (notes) ;
4. auto-dépôt d'une autobiographie mentionnant un ou des textes mémoriaux d'un tiers utilisés comme avant-textes avec intention d'hommage ;
5. auto-dépôt d'un texte autobiographique sans mention d'avant-texte ou de texte mémorial avec ou sans traitement romanesque.

Pour les stades 1 et 2, la construction de l'éthos est paratextuelle : les documents de la main du déposant accompagnent et entourent les énoncés du texte déposé. Dans ce cas de figure, le paratexte a une fonction primordiale dans la visée du texte légué pour son statut d'héritage. Pour les stades 3, 4 et 5, la construction de l'éthos de la transmission est interne au texte déposé et constitutive de ses énoncés.

Pour une partie des dépôts, l'énonciateur des énoncés du texte autobiographique est également l'instance responsable du discours sur la transmission et l'éthos est en quelque sorte interne aux énoncés. Pour une autre partie des dépôts, l'énonciateur des énoncés du texte autobiographique est englobé au moment du dépôt par un autre énonciateur qui, en inscrivant le dépôt dans un discours de transmission par le fait même de déposer le document à l'APA, construit un éthos extérieur aux énoncés. Dans ce second cas de figure, deux éthos se chevauchent, celui du discours englobé (celui de l'auteur) et celui du discours englobant (celui du déposant). Cette bipartition du classement est donc engendrée par le redoublement de l'instance énonciative caractéristique du dispositif de l'APA.

⁹⁶ Le « mémorial » est le nom donné par Philippe Lejeune et Catherine Bogaert à un journal intime prenant la forme d'une trace unique « ayant pour fonction non pas d'accompagner le flux du temps, mais de le fixer dans un moment-origine » in Philippe Lejeune, Catherine Bogaert, *Le journal intime, Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006, p. 24. Philippe Lejeune et Catherine Bogaert donnent l'exemple de Blaise Pascal « qui n'a noté qu'un seul moment de sa vie, l'illumination du lundi 23 novembre 1654, sur un papier daté qu'il a cousu jusqu'à sa mort dans la doublure de ses pourpoints » (id.).

UNE PRATIQUE SOCIALE : LES ATELIERS D'ÉCRITURE

L'éthos conflictuel de la transmission

Si l'on reconsidère les cinq stades du continuum de la commande d'écriture au sein de la constellation familiale à travers cette répartition entre un éthos interne et un éthos externe, il est intéressant de constater que c'est parmi les textes produits dans un atelier d'écriture⁹⁷ que le conflit entre éthos est le plus perceptible (stade 4). Par exemple dans *Ma vie au Congo* de Marie Josée Langlet-Luyckx, la narratrice compose son livre⁹⁸, son récit autobiographique, pour combler les vides autour de textes mémoriaux de son époux décédé : des extraits de lettres, prenant la forme d'un journal de voyage⁹⁹, que son mari parti avant elle, en 1946, lui envoie en Belgique, et un récit de voyage au Zaïre en 1979, écrit par son époux et publié dans le journal *MECHIM*. Ces textes-sources incrustés dans le récit de vie, ne sont donc qu'indirectement transmis au patrimoine autobiographique. L'indécision de la posture d'écriture, entre les textes enchâssés mettant en scène un diariste dont le regard se rapproche de celui d'un anthropologue, et le texte cadre conduit par la narratrice dont l'intention est de produire un réquisitoire de réhabilitation en faveur des bons côtés de la colonisation, crée un conflit d'éthos. Même si les deux discours correspondent au présent de l'écriture, à celui de la capture instantanée des événements narrés, le récit reconstitué du point de vue de la narratrice, empreint d'un jugement postérieur d'autant plus marqué que son intention est persuasive, crée une tension entre les deux éthos. Tension explicable par les consignes d'écriture sous-jacentes de ce récit de vie : le montage et le plaidoyer. Le montage alterne trois couches discursives. Une première couche, constituée des extraits d'avant-textes authentiques datant de l'époque des récits – la correspondance-journal – fait office de repère du cadre spatio-temporel. Une deuxième couche est composée des extraits de manuels de botanique, de livres d'histoire, de guides de voyage et de coutumes nécessaires aux colons – dont les références précises ne sont pas mentionnées¹⁰⁰ –, elle véhicule le discours de l'époque sur la colonisation. La troisième couche relate les souvenirs personnels et se juxtapose aux deux autres. Le plaidoyer, lui, résulte d'une argumentation implicite – *il est injuste de ne pas reconnaître qu'il y a eu de bons colons* – qui est construite par le montage du récit cherchant sa légitimation dans des témoignages *de visu* (journal) et dans des références à « l'encyclopédie

⁹⁷ *Age et transmission*.

⁹⁸ L'ouvrage est auto-édité au format livre.

⁹⁹ Une des lettres de 36 pages a été écrite, jour après jour, pendant le voyage en bateau sur le fleuve Congo à bord du Luxembourg.

¹⁰⁰ Un avant-propos fait allégeance à Jean Kestergat, dont l'ouvrage *Quand le Zaïre s'appelait Congo* est considéré par la narratrice comme le témoignage de référence.

coloniale ». Ce guidage tacite des repères de l'écriture, ce formatage qui renvoie directement au discours des ateliers d'écriture, constitue un écran idéologique caractéristique de ce type d'éthos. La ligature par collage entre des discours rapportés – le journal de voyage du mari, les encyclopédies coloniales – et l'énonciation du scripteur, miment le discours de l'argumentation scientifique. Cependant, en ne hiérarchisant pas les voix de cette polyphonie comme le font les discours scientifiques qui eux, construisent la persuasion sur ce fondement en mettant les différentes voix en perspective, ce type de ligature unifie la prise de parole par la narration autobiographique et construit ainsi un éthos manipulateur à l'image de cette manipulation.

La prescription autobiographique

Dans une autre production des ateliers d'écriture « Age et transmission », *Ma vie* de Francine Mierop Ginion, le discours prescriptif de la commande d'écriture autobiographique est perceptible de manière explicite. Cette présence se manifeste à quatre endroits du texte, endroits qui sont des espaces-seuils de l'écrit, ce qui leur confère ce statut d'espace dédicataire. La première commande d'écriture se situe dans la préface, espace d'ouverture, dans lequel la fille de l'auteur, Caroline Mierop, valorise la production d'écrit en elle-même :

Oui, je suis fière d'être la fille de cet auteur-là. Fière de la savoir capable d'écrire 250 pages d'autobiographie, d'y consacrer plus d'un an de sa vie, de s'y consacrer sérieusement, comme à un travail – un travail de mémoire, sans doute difficile, un travail sur l'écriture aussi.

La deuxième commande est localisée dans la postface, espace de clôture qui, même si elle n'est pas dénommée comme telle, adresse des remerciements au dispositif d'écriture : « Je tiens à remercier Michèle Piron qui a organisé et animé les réunions « J'écris ma vie » ainsi que les membres de mon groupe »¹⁰¹. Les deux autres commandes d'écriture se retrouvent dans les dédicaces. La première dédicace faite aux petits enfants est tissée dans le texte sur le mode de la négociation de la posture du lecteur modèle identifié aux petits enfants :

Vous imaginez bien, mes chers petits-enfants, puisque c'est à vous que je dédie cette histoire, que tout ceci m'a été raconté car il semble impossible que je m'en souvienne. Par contre, ce que je peux affirmer, c'est que j'ai su très tôt que j'aimais la vie¹⁰².

La seconde dédicace concerne la mention au journal du père sans qui le récit de l'évacuation n'aurait pu être aussi précis : « Tout au long de notre parcours aventureux, papa dictait à Roger Speck ses notes de voyage et c'est grâce à elles

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 193

¹⁰² *Ibid.*, p. 11

que je peux aujourd'hui retracer notre itinéraire de façon précise »¹⁰³. Cette quadruple intention d'écriture crée une certaine tension au niveau de l'éthos autobiographique d'autant plus que l'écriture de *Ma vie* comme celle de *Ma vie au Congo*, consiste à tisser un récit autour d'un mémorial composé des deux avant-textes du père de la narratrice, un « journal d'évacuation »¹⁰⁴, et des poèmes. Le premier héritage à léguer est donc un héritage d'écriture. Nous retrouvons les consignes sous-jacentes des ateliers d'écriture propres au stade 4 du continuum de la construction de l'éthos : celle de la réécriture comme montage de textes et celle du plaidoyer défendant ici une attitude existentielle qui se résume en une proposition leitmotiv, un argument : *voir la vie de manière positive malgré la succession de deuils qui jalonnent la biographie*. Cette double contrainte conduit, dans le texte de *Ma vie*, à une double saturation : une saturation de l'autobiographie qui par souci d'exhaustivité se transforme en arbre généalogique rédigé, gérant certaines impasses par la technique des prolepses auctoriales¹⁰⁵ (« Pourtant, un jour, l'arrivée d'une intrigante a tout fait basculer. Je vous le raconterai en temps voulu. »¹⁰⁶) ; une saturation de l'écriture par l'accumulation d'énoncés superlatifs (« j'ai connu tout ce qu'une femme peut désirer de plus extraordinaire : un grand amour, des enfants formidables, une vraie famille, des amitiés hors du commun »¹⁰⁷) manifestant une forme d'impuissance de l'écriture. Les consignes d'aide à l'écriture des ateliers d'écriture sous-jacentes dans les espaces-seuils du texte *Ma vie* donnent à celui-ci un ton didactique et idéologique en conformité avec un discours attendu sur les valeurs qui entre en conflit avec l'intention narrative première de l'autobiographie. La posture d'écriture est versatile. Balançant entre l'intention de raconter son autobiographie et celle d'éduquer ses petits enfants à travers un récit modèle, elle produit un éthos conflictuel. La genèse de cet éthos conflictuel peut être repérée dans le texte de Francine Mierop car celui-ci conserve une série d'exercices d'écriture collectifs¹⁰⁸ qui ont fait office dans les ateliers d'écriture de règles prescriptives. Ces produits des séances d'écriture collective donnent à voir comment ce discours convenu s'élabore à partir d'embrayeurs constants que nous avons pu relever dans les deux textes analysés : l'argument

¹⁰³ *Ibid.*, p. 43

¹⁰⁴ Le père de la narratrice avait pris des notes durant l'évacuation en 1940. En Belgique, une grande partie de la population a quitté le pays pour fuir l'occupation allemande et est partie en exode en France. En outre, le père de la narratrice qui gérait une banque évacuée sur ordre de ses supérieurs pour mettre les fonds en lieu sûr.

¹⁰⁵ A l'inverse du flash back, la prolepse auctoriale fait avancer le récit par l'intervention de l'auteur qui annonce ce qui arrivera plus tard au cours de la narration.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 185.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 185 : « Méditant souvent sur ma conception de la vie et du bonheur, et à la demande de Michèle Piron qui réunit les autobiographes de mon groupe, j'ai écrit un texte à ce propos [...] »

qui sous-tend toute la motivation de la production, les thèmes obligés de l'autobiographie¹⁰⁹ et les citations¹¹⁰ modèles de phrases à penser. Les ateliers d'écriture utilisent donc de véritables catalogues d'embrayeurs d'écriture destinés à rechercher l'adhésion du lecteur sur le même principe que ce que la rhétorique ancienne d'Aristote appelait l'*endoxon*, cet énoncé-argument de départ qui par la mise en forme de ses contenus devait convaincre d'emblée l'auditoire. Les ateliers d'écriture du récit de vie fabriquent donc de l'éthos « prêt-à-porter » comme les manuels de techniques d'écriture du scénario de film l'ont fait dans les années 1980 et 1990 pour le cinéma¹¹¹.

Une conclusion est à tirer de l'analyse de ces deux textes du stade 4 : le tâtonnement qui accompagne la mise en place de l'éthos induit de fait une prise de conscience, par le scripteur, de l'outil de notation du souvenir autobiographique. Pour *Ma vie*, il s'agit de la négociation perpétuelle du type de lecteur à inscrire dans le texte. Cette fluctuation installe un destinataire¹¹² composé d'un faisceau d'instances : les instances réelles, les enfants et les petits enfants, les destinataires proprement dits doublés par les lecteurs-évaluateurs de l'atelier d'écriture, et les instances construites par le discours éducatif. Pour *Ma vie au Congo*, la récurrence de la mention du regret de ne pas avoir pu capter certains moments étonnants par la photo ou le film relève du mythe de l'enregistrement total.

L'ETHOS DE LA TRANSMISSION ET L'HISTOIRE

Le patrimoine autobiographique de la période coloniale au Congo et l'éthos littéraire

Le stade 5 est celui qui occulte le plus la présence de ce travail de l'avant-écriture dans le texte. Le corpus de l'APA-Bel, encore relativement réduit (120 dépôts), offre cependant quelques réseaux intertextuels intéressants, le thème de la période coloniale au Congo est l'un d'eux. Dans le texte de José Dosogne, *Avatar à Baranda*, on retrouve, par exemple, la présence catastrophique de la prolifération des jacinthes d'eau sur le fleuve comme dans le récit de Marie Josée Langlet-Luyckx mais le point de vue sur la chose est tout autre. Dans ce

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 13 : par exemple : « Savoir d'où je viens. »

¹¹⁰ Cf. l'épigraphe de « Au fil de mes valises...Autobiographie » de Bernadette Verstaeten-Biquet : « Plutôt qu'un garçon manqué, j'aurais aimé qu'on me trouve une fille réussie » reprise de Françoise Giroud (cf. écho de lecture de Louis Vannieuwenborgh, in *De temps en temps...*, n°4, 2006, p. 28).

¹¹¹ A titre d'exemples : J.C. Carrière et P.Bonitzer, *Exercice du scénario*, Paris, F.E.M.I.S., 1990 ; M.Chion, *Ecrire un scénario*, Cahiers du cinéma, INA, 1985 ; S. Field, *Screenplay, The Foundation of Screenwriting, A Step by Step Guide*, New York, Delta Publishing CO., 1979.

¹¹² Un actant destinataire.

texte écrit de juin 1966 à mars 1968 et qui situe le récit au moment du vacillement de la domination coloniale, donc vers 1960, le traitement de l'autobiographie est romanesque. Seul, le geste de déposer le récit à l'APA le désigne comme autobiographe, l'éthos littéraire ne montre pas ses brouillons ni ses avant-textes, la posture énonciative est stable. Lorsque l'on associe la lecture de ce texte aux autres productions du corpus aux contenus semblables, on est surpris par la posture antiraciste de l'éthos compte tenu de la date de rédaction de ce texte. Plusieurs contraintes, que le scripteur s'est imposées, contribuent à ce résultat. La commande d'écriture est sous-jacente dans la note liminaire qui précède le récit : « Si la déroute de la colonisation revêtait parfois des aspects insoupçonnables, il n'est pas impossible d'imaginer qu'un couple européen parvint à découvrir, dans le lent déroulement d'un week-end, au cœur de la brousse, l'occasion de triompher d'un fatalisme trouble et irresponsable, à l'instant même où certains noirs, alentour, déclenchaient à leur manière le compte à rebours de la libération. L'échec professionnel d'un individu ne compromet pas nécessairement le succès de sa destinée. Bertrand [le narrateur], en interrompant sa fuite désespérée, pour renouer le dialogue avec Laure [son épouse], et Faustin [le boy], en entamant sa longue marche, réussissent ensemble, paradoxalement, leur métamorphose ». Le traitement fictionnel permet de mettre en scène des personnages dont l'intériorité est accessible sans le recours à la narration autocentrée de l'autobiographie, les personnages sont ainsi seuls responsables des énoncés qui les concernent. La contrainte temporelle – un week-end – installe un resserrement dramatique qui rend compte implicitement, par sa tension, du nœud existentiel capital pour le scripteur de ce segment biographique. Un parti-pris d'écriture permet de gérer la posture énonciative de façon stable, celui du discours indirect libre, convention littéraire grâce à laquelle, le narrateur, en rapportant les paroles et les pensées des personnages, en laisse la responsabilité d'énonciation aux personnages eux-mêmes, comme dans le discours direct. Cette gestion des discours rapportés permet l'autonomie des points de vue sur les événements du récit, leur relativité et la construction d'un éthos antiraciste sans aucune connotation didactique ou moralisatrice.

L'éthos diariste dans la production fleuve

A l'inverse de ce traitement polyphonique littéraire de l'écriture de soi, les dépôts du stade 2 construisent un éthos diariste dans le sens où c'est à travers la notation au jour le jour, même en récit différé, qu'ils désirent transmettre leur autobiographie. Nous ne nous étendons pas sur ce point, le plus étudié par ailleurs, sauf pour mentionner la singularité des dépôts de Maximilien Philips, véritable production fleuve livrée, volume par volume (34 en mai 2007), sans ordonnance chronologique volontaire, au patrimoine autobiographique par leur auteur.

L'éthos historique du militantisme syndical

Le stade 3 construit un éthos historique. Dans le cas du dépôt par Louise Lacharon de *Souvenirs d'un marxiste anti-stalinien* de Pierre Le Grève, la commande d'écriture est issue d'une famille politique – c'est la militante-déposante qui a d'abord encouragé l'auteur à écrire puis à publier ses souvenirs. L'intention de Pierre Le Grève est de transmettre des compétences à vivre l'engagement militant et syndical, il prévient son lecteur : il écrira des souvenirs, pas des mémoires. L'intention autobiographique n'est donc pas narcissique mais pédagogique – on reconnaît là l'enseignant, lorsqu'il confie son pacte d'écriture : « je crois que ce qui importe, c'est de transmettre des faits qui illustrent une expérience unique, mais qui par une certaine analogie avec des situations à venir, peuvent apporter à d'autres une inspiration utile ». L'ouvrage est fidèle à sa note liminaire : il rapporte des faits, leur analyse et leur inscription dans l'évolution historique. Ce récit en trois temps, à l'image de la pensée marxiste de son auteur, initie ou conforte le lecteur dans une méthodologie de l'engagement efficace puisque transposable à la suite des événements historiques qui succèdent à la période de rédaction des souvenirs s'étendant de 1935 à 1986. Il raconte la difficile instauration de la démocratie syndicale au sein de la CGSP¹¹³ enseignement. L'éthos stable qui est construit tout au long du texte est celui de la volonté de transmettre l'expérience militante spécifique du scripteur.

L'éthos énigmatique des dépôts « taciturnes »

A chaque stade du continuum¹¹⁴, correspond un éthos autobiographique de la transmission que nous avons qualifié de conflictuel pour le stade 4, de littéraire pour le stade 5, d'historique pour le stade 3, de diariste pour le stade 2 et que nous qualifierons d'énigmatique pour le stade 1. A ce titre, le dépôt n°42, *Cahier de Tournai, 1944* d'Augustin Cambier est exemplaire, il pose une double énigme au lecteur par son statut de mémorial et de journal chiffré¹¹⁵. Il s'agit d'un cahier de 50 pages manuscrites intitulé *Journal 1944*, accompagné d'un dossier d'annexes contenant les pièces relatives à une demande de pension pour veuve de résistant de guerre, le tout déposé par la petite fille d'Augustin Cambier. Il n'y a rien de très lisible à première vue en terme d'autobiographie dans ce document mais un indice précieux enclenche la lecture sur le mode de

¹¹³ Syndicat socialiste : la Centrale générale des services publics fait partie de la FGTB (Fédération générale du travail de Belgique)

¹¹⁴ Voir l'explication des cinq stades d'inscription ci-dessus.

¹¹⁵ Philippe Lejeune, Catherine Bogaert, dans *Le journal intime, Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006, p. 302 relèvent chez Benjamin Constant un procédé de notation identique qui consiste à remplacer des items récurrents de la biographie par un code, c'est « une forme « abrégée » de journal dont l'auteur note en clair le chiffrage ».

l'enquête : un changement de couleur de l'encre à la date du 8 septembre. S'ensuit alors le double déchiffrement du texte mémorial et de la notation codée. Sans le paratexte, qui est de la main de la médiation du déposant, nous ne pourrions rien savoir sur le scripteur. Le segment de biographie qui encadre le dépôt n°42 couvre la période de juin 1944 à octobre 1944 et situe l'intention de la commande paratextuelle de l'écriture autobiographique. Ce segment comporte quatre événements : l'emprisonnement de 7 jours à la prison de Mons en juin 1944 suite au meurtre d'un rexiste pour lequel Augustin Cambier sera disculpé ; la nuit du 7 au 8 juillet 1944, la nuit de la fuite par les jardins pour échapper à une arrestation à son domicile ordonnée sur la dénonciation d'un bourgmestre rexiste, nuit durant laquelle il se cache dans une remise puis chez Monsieur Chevalier où son épouse et sa fille lui feront parvenir un vélo pour fuir à Tournai ; la période de clandestinité dans un grenier à Tournai où il vécut sous le nom d'emprunt de Léonard Hespel jusqu'au 8 septembre 1944 ; le retour à Hornu le 8 septembre selon le carnet de l'auteur et le 10 septembre selon les lettres de sa veuve. C'est à partir de ce 8 septembre qu'il y a un changement notoire de la couleur de l'encre. L'encre bleue est plus sombre. Le changement d'encre concerne les mentions mais pas les dates écrites à l'avance. Les mentions s'achèvent d'ailleurs le 5 octobre alors que la datation, elle, se poursuit jusqu'au 31 octobre.

Le texte du *Journal 1944* est composé de deux agendas imbriqués figurant successivement sur le même support, un cahier d'écolier ligné. Le premier est un agenda d'éphémérides. Jour après jour, le diariste y note, avec un code de signes, les paramètres de la météo (nébulosité, soleil, gelée, rosée, pluie, averse, grêle ou orage, brouillard et vents etc.) sur une échelle de variations dont le raffinement touche à la poésie. Ces éphémérides s'arrêtent pendant les périodes de réclusion à Mons et à Tournai. Le lecteur s'interroge sur ce silence bien compréhensible – comment s'intéresser à la météo ou observer le temps qu'il fait quand on est assigné à résidence forcée ? C'est, greffées à cette notation impersonnelle et non verbale, au jour le jour, avec des blancs dans les périodes de trouble, qu'apparaissent onze mentions verbales et personnelles. Ces onze mentions, excepté celle du 8/9/44, concernent des événements venant rompre le temps cyclique des saisons. C'est donc à ces endroits de rupture temporelle que la prise de parole a lieu et que se noue l'ébauche du récit de soi. En s'arrêtant à ces rares traces de mentions personnelles, le lecteur peut décrypter le code des signes météorologiques pour connaître le temps qu'il faisait ces jours-là et ressentir l'ironie amère en lisant ainsi aux dates des bombardements : « absence de nuages » ou « soleil ». La datation du second agenda se situe dans l'intervalle des éphémérides, du 12 juillet 1944 au 18 août 1944. Cette dernière date mentionnée n'est sans doute pas la dernière date d'écriture car la quantité de la production y est plus importante que pour une journée. Cette période est celle de la clandestinité dans la cache à Tournai. Un autre type d'écriture caractérise cette partie, cependant tout aussi impersonnelle et non verbale, en grande partie.

Augustin Cambier y note, comme s'il voulait se prémunir d'une destruction psychique, des contenus entiers de sa mémoire : des règles de jeux, des constructions de tables de nombres, des citations, des maximes et des pensées, des histoires drôles, des mots nouveaux et des corrections syntaxiques, une recette du tabac au goût anglais. Aucun ordre ne semble réunir ces rubriques, seul le rapport au temps ludique, au « passe temps », les rassemble. Ici également, le lecteur s'interroge sur le pacte d'écriture de ce journal. Le diariste se construit-il un cahier répertorient des exercices de mémoire très précis et très conséquents pour lutter contre les ravages psychiques et mémoriels de l'incarcération ? Le diariste copie-t-il dans des livres, qu'il aurait sous la main, de fastidieux calculs ou de fastidieuses règles de jeu, des « passe-temps » pour meubler la vacuité de la mise hors du temps ? Peut-être d'ailleurs est-ce ce contexte d'incarcération et de péril qui empêche le scripteur de se livrer en tant que sujet, de parler de lui en verbalisant son vécu ? Peut-être d'ailleurs est-ce l'effet terrible de la privation de liberté et la terreur de l'état de guerre et de clandestinité qui annulent le sujet scripteur – qui par ailleurs est écrivain – au profit d'une compulsion obsessionnelle de notation malgré tout, comme une sorte d'écriture auto-censurée sur sa face verbale par le contexte de son surgissement. *Le journal de Tournai* ne dit rien de l'autobiographie événementielle du diariste mais les questions que celui-ci suscite trouvent des réponses dans les annexes. Augustin Cambier était comptable, c'est pourquoi sa prédilection pour une mise en pages en colonnes de son carnet est compréhensible. En effet, l'apparence graphique des feuillets de son cahier s'apparente à celle des livres de comptes. Le savoir-faire du métier s'applique ici à un autre objet que celui de gérer une comptabilité et devient jouissance de la beauté visuelle de la calligraphie des chiffres. Historiquement, le journal intime est né des livres de compte¹¹⁶. *Le journal 1944* fixe l'émergence d'une notation autobiographique en marge de colonnes de chiffres.

Deux constats nous semblent s'imposer au terme de cette analyse – non exhaustive – de la construction de l'éthos au sein de la constellation familiale : l'incidence, sur la réception des textes, du dispositif communicationnel de l'APA et des ateliers d'écriture et l'incidence, sur la textualisation du dépôt, de la médiation du déposant qui rend les frontières entre texte et paratexte moins étanches. Dans certains cas, la lisibilité autobiographique du dépôt n'est possible qu'au prix de cette mise en scène inhérente au geste d'alimenter le patrimoine autobiographique.

¹¹⁶ P. Lejeune, C. Bogaert, *Le journal intime, op.cit.*, p. 40.

DEUXIEME PARTIE :

LA QUETE IDENTITAIRE : LE RECIT DE FAMILLE

NAÎTRE/ÊTRE EN LIEU ET PLACE D'UNE AUTRE : L'HÉRITAGE DE L'ENFANT DE REMPLACEMENT DANS L'ŒUVRE D'ANNIE ERNAUX

Sylvie BOYER

Depuis une trentaine d'années, Annie Ernaux poursuit une démarche d'écriture personnelle¹¹⁷ qui pose avec acuité la question de l'origine et celle de la fin à laquelle elle est inextricablement liée. Dans chacun des deux livres consacrés aux figures parentales, *La Place* et *Une Femme*, Annie Ernaux évoque à propos de sa naissance les événements dramatiques qui l'ont précédée, événements liés à la mort d'une sœur aînée décédée à l'âge de sept ans. En voici le propos tiré du texte *Une Femme*¹¹⁸ :

Leur petite fille était nerveuse et gaie. [...] En 1938, elle est morte de la diphtérie trois jours avant Pâques. Ils ne voulaient qu'un seul enfant pour qu'il soit plus heureux. La douleur qui se recouvre, simplement le silence de la neurasthénie, les prières et la croyance d'une "petite sainte au ciel". La vie à nouveau, au début de 1940, elle attendait un autre enfant. Je naîtrai en septembre¹¹⁹. (*UF*, p. 42-43).

Ce qui est donné à lire ici concerne la souffrance d'un deuil parental et, aussi, la venue au monde d'un nouvel enfant en lieu et place de l'autre disparu. « La vie à nouveau » semble avoir pour visée de remplacer une autre vie perdue, celle d'une enfant que les parents avaient voulu « unique ». Dans *La femme gelée*,

¹¹⁷ Annie Ernaux, qui revendique une forme d'énonciation « transpersonnelle », récuse son appartenance à un genre précis (roman, autofiction et même autobiographie) : « Le *je* que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de "l'autre" qu'une parole de "moi" [...] » Annie Ernaux, « Vers un *je* transpersonnel », in *Autofictions & Cie*, RITM, 6, Université Paris X, 1993, p. 221. Chez Ernaux, les sphères familiale (*La Place*, *Une Femme*, etc.), passionnelle (*Passion simple*, *Se perdre*, *L'Occupation*) et publique (*Journal du dehors*, *La vie extérieure*) dont est constituée son œuvre forment autant « d'extensions » des territoires du « je ». Ainsi, dans ces pages, le terme « autobiographie » sera entendu comme l'« autre-biographie », pour reprendre l'expression d'Hélène Cixous. Voir « Le moi est un peuple », propos recueillis par Aliette Armel, in *Magazine littéraire*, « Les écritures du moi, de l'autobiographie à l'autofiction », no. 409, mai 2002, p. 26.

¹¹⁸ Voir aussi *La Place*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1997, pp. 41 à 43.

¹¹⁹ Les références aux différents textes d'Annie Ernaux seront placées entre parenthèses dans le corps du texte selon les abréviations suivantes : *Les Armoires vides*, (*AV*), (1974), Paris, Gallimard, « Folio », 1984 ; *Ce qu'ils disent ou rien*, (*CR*), (1977), Paris, Gallimard, « Folio », 1996 ; *La Femme gelée*, (*FG*), (1981), Paris, Gallimard, « Folio », 1998 ; *La Place*, (*LP*), (1984), Paris, Gallimard, « Folio », 1997 ; *Une Femme* (*UF*), (1987), Paris, Gallimard, « Folio », 1988 ; « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », (*JN*), (1997), Paris, Gallimard, « Folio », 1999 ; *L'événement*, (*ÉV*), (2000), Paris, Gallimard, « NRF », 2000 ; *Se perdre*, (*SP*), (2001), Paris, Gallimard, « NRF », 2001.

faisant référence à ses cousins qui sont des enfants uniques, la narratrice-autobiographe écrit : « Moi aussi je le suis, unique, et ravisée en plus, nom qu'on donne à une espèce particulière d'enfants nés d'un vieux désir, d'un changement d'avis de parents qui n'en voulaient pas ou plus. Première et dernière, c'est sûr. J'étais persuadée d'avoir beaucoup de chance. (FG, p. 13)

Le terme « enfant de remplacement »¹²⁰, que l'on retrouve dans la littérature psychanalytique, désigne et caractérise le statut de cette « espèce particulière d'enfants » dont la naissance est subordonnée à la mort d'un autre. Des études consacrées à cette problématique, il apparaît que l'enfant de remplacement, conçu pour prendre La Place du mort et identifié au disparu, a pour fonction de faire l'économie du travail de deuil des parents.

Dans le journal « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », l'autobiographe formule clairement le lien qui la relie à sa sœur : « Je suis née parce que ma sœur est morte, je l'ai remplacée. Je n'ai donc pas de moi. » (JN, p. 44) Tant sur le plan psychique qu'en regard même de l'écriture personnelle de l'écrivaine, ces propos, on en conviendra, ont une portée pour le moins considérable. Dans un entretien accordé par l'auteure à Catherine Argand, Ernaux soutient que l'acte d'écriture et le « prix à payer pour écrire » se trouveraient, chez elle, « lié[s] à [s]a sœur ». « C'est un problème douloureux, au cœur de ma création¹²¹ », affirme-t-elle. L'interrogation sur la mort et les origines qui traverse les textes d'Annie Ernaux, l'importance des motifs de La Place, de la dette et du don, les sentiments de honte et de culpabilité, mais aussi d'inexistence, de dépossession, méritent ainsi d'être envisagés à la lumière de cette problématique filiale. C'est à l'aune de cet héritage psychique de l'enfant de remplacement, tel qu'on peut en lire, dans l'œuvre ernausienne, les traces, les formes, les images, que se déroulera la lecture qui, tout au long des pages à venir, sera proposée.

OCCUPER LA PLACE DE L'AUTRE

Jusqu'à l'âge de sept, huit ans j'ignorais que j'avais une sœur. Des photos qui la représentaient bébé, on me disait que c'était moi. Sinon que c'était une cousine, je crois. Ma mère m'a appris l'existence de ma sœur en même temps qu'elle m'a raconté sa

¹²⁰ La dénomination « enfant de remplacement » a été introduite par Orlow Poznanski en 1972 dans un article intitulé « The replacement child a saga of unresolved parental grief », in *Journal of Pediatrics*, 81, 6, 1972, pp. 1190-1193. Cette problématique s'inscrit dans le cadre des recherches sur les phénomènes intergénérationnels, sur les questions de deuil, de transmission, d'encryptement et de fantôme telles que les ont théorisés notamment M. Torok et N. Abraham (*L'écorce et le noyau*, (1978), Paris, Flammarion, 1996). Le fantôme résulte des effets sur l'inconscient d'un sujet de la crypte d'un autre, c'est-à-dire, dans le cas qui nous intéresse, d'un deuil secret, indicible, parce que non fait. Sur ces questions, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Maurice Porot intitulé *L'enfant de remplacement* (Montréal/Paris, Sciences et Culture/ Frison-Roche, 1994).

¹²¹ Annie Ernaux, entretien réalisé par Catherine Argand, *Lire*, no. 284, avril 2000, p. 43.

mort. Elle m'a raconté toute sa mort. Mes parents voulaient un seul enfant, je suis née trois ans après. J'ai compris que je devais ma vie à la mort de ma sœur. Mais ce n'est que bien plus tard que je me le suis dit, quand j'ai écrit *La Place*.¹²²

Tel qu'on peut en lire les enjeux dans la citation ici placée en exergue, le récit maternel qui révèle tardivement à l'enfant l'existence « d'une autre semblable à elle » – puisque tout se passe comme si, jusqu'à l'âge même de la mort du premier enfant (décédée à sept ans, tel que le précise la narratrice de *La Place*), les parents avaient substitué la figure du nouvel enfant à celle de la morte, ce que démontre la confusion identitaire à propos des photos – est constitutif de la démesure d'une dépossession aussi radicale qu'inattendue. La terreur dont il est question concerne l'expérience d'une perte singulière. Il ne s'agit pas, en effet, d'une perte d'unicité auprès des parents à la faveur de la venue au monde d'un frère ou d'une sœur cadet(te). Il s'agit plutôt de l'émergence – de l'inquiétante apparition – d'une sœur en lieu même de sa propre place. On peut penser que la fêlure qui se produit à cette occasion – quelque chose du « paradis perdu de l'évidence »¹²³ – provoque chez l'enfant l'éveil d'un travail d'investigation qui concerne directement le « qui suis-je ? ». Il s'agira dès lors d'« étoffer ce qui, après “je suis Tout” et “je suis Unique”, doit se formuler désormais comme : “je suis l'autre”. Mais quel autre ? Et, surtout, quel autre pour qui ? Pour quelles fins psychiques lu ?¹²⁴ » L'entreprise autobiographique d'Annie Ernaux, qui relève ainsi d'une démarche d'autohistorisation, d'un « projet identificatoire du Je », n'aurait de cesse de tourner autour de ce secret maternel, secret des origines dont, telle une tunique de Nessus, il faut se défaire pour pouvoir (sur)vivre. On peut penser que l'œuvre ernausienne apparaît alors comme une pelisse enchantée dont chaque lecteur, au gré de ses lectures, de ses interprétations et de ses identifications à une histoire familiale et généalogique empreinte du secret de celle qui en est porteur, se revêtira afin d'en devenir le dépositaire et... le transmetteur.

Ces questionnements ont donc une portée singulière dans l'œuvre d'Ernaux. La démarche créatrice seule de *La Place* en témoigne. « Tu es l'autre », « tu es à *La Place* de l'autre », cette désignation identificatrice qui ressort du message voilé de la mère, ce récit « d'avant-l'œuvre » – cette préhistoire de l'œuvre – apparaît ainsi au cœur de l'investigation littéraire. Ce récit qui laisse entendre l'inintelligibilité d'une perte fondatrice de l'existence du sujet apparaît bien comme ce récit des origines inépuisable, inépuisé, autour duquel tourne l'écriture ernausienne. Quelque chose, là, demeure a-sensé qui concerne le lien causal entre une mort et une naissance. Devoir la vie à une sœur morte suppose

¹²² *Ibid.*

¹²³ Voir Sophie de Mijolla-Mellor, *Le Besoin de savoir. Théories et mythes magico-sexuels dans l'enfance*, Paris, Dunod, « Psychismes », 2002.

¹²⁴ Alain de Mijolla, *Préhistoires de famille*, Paris, P.U.F., « Le fil rouge », 2004, p. 84.

de n'avoir d'« être » qu'à être, toujours, endetté, endeillé. Voilà peut-être *La Place* d'où parle et d'où écrit Annie Ernaux. *La Place*, ce livre qui vise à donner une place au père et à tous ceux dont elle est issue, consiste aussi à s'enraciner dans le livre au miroir duquel elle puisse se reconnaître une existence, se différencier et signer le sceau d'une irremplaçabilité fondatrice de soi.

Tel Narcisse qui, dans l'une des versions du mythe¹²⁵, tente de saisir en son miroir aquatique le reflet d'une jumelle disparue, on peut avancer qu'au miroir de l'autobiographie, Annie Ernaux tente de rencontrer – afin de s'atteindre soi-même « comme une autre » et pour ne pas mourir de l'indifférenciation identitaire scellée par le désir de la mère – l'image de cette sœur en miroir, figure d'un alter ego, mais aussi de s'en détacher. Chez Ernaux, l'acte autobiographique répond à un « travail d'identité » qui consiste à écrire et à réécrire une histoire de vie dont le sujet se sent dépossédé. Le « je », dépourvu d'une identité singulière – « *Je n'ai pas de moi* », écrit Ernaux – bute constamment sur le geste scripturaire de désappropriation/appropriation de soi. En ce sens, le Lecteur-spectateur de l'œuvre ernauxienne revêt les traits d'un accompagnateur imaginaire dont le regard-témoin – regard dont l'écrivain enfant de remplacement, qui plus est, a besoin pour se sentir exister – ne peut que confirmer, paradoxalement, une (in)existence fondatrice de l'histoire du sujet.

Par ailleurs, comment ne pas voir dans « l'autre femme » sans nom, ni visage, qui ne cesse de hanter la narratrice-autobiographe de *L'Occupation*, l'incarnation de la sœur morte, figure à la fois intime et étrangère? Dans ce récit, Annie Ernaux arpente pas à pas l'espace abyssal que fut pour elle les quelques mois d'immersion dans un état obsédant de jalousie amoureuse. C'est pourtant elle-même, souligne-t-elle, qui avait quitté W., l'ex-partenaire dont il est question dans ce livre et qui, ainsi, avait mis fin, après six ans, à cette liaison amoureuse. La lecture de ce texte suscite un questionnement sur le statut de l'« autre femme » qui occupe sans relâche les pensées et le corps même de la narratrice-autobiographe. Bien qu'aucune référence ne soit faite dans le livre à la sœur morte, tout se passe pourtant comme si c'était cette figure qui émergeait à travers le visage inconnu et fantomatique de « l'autre ».

Le récit *L'Occupation* semble faire écho au récit traumatique de la mère sur la mort de la sœur. L'annonce de W. qui lui est faite concernant l'existence d'une autre femme dans sa vie est bien vécue par la narratrice sous le mode de l'envahissement : une autre, soudainement, vient ravir La Place qu'auprès de cet homme elle occupait. On peut penser en effet que « *L'Occupation* » décrite dans ce texte rejoue quelque chose d'un tel enjeu de remplacement. Toute la « rivalité-jalouse » vis-à-vis de « l'autre femme » peut être mesurée, ainsi, à

¹²⁵ Voir Pausanias in *Description de la Grèce*. Livre 9, chap. 31, section 8, II^e siècle après J. C.

l'aune de la rivalité première avec la sœur disparue. Le refus *d'être remplacée* et de devenir, pour « toujours », *la seconde*, voilà ce qui ne peut être supporté :

Dans la conversation, il jetait parfois incidemment, “je ne t’ai pas dit ?”, enchaînant sans attendre la réponse le récit d’un fait survenu dans sa vie les jours précédents [...]. Cette fausse question m’assombrissait aussitôt. Elle signifiait qu’il avait *déjà* raconté cette chose à l’autre femme. C’est elle qui, en raison de sa proximité, avait la primeur de tout ce qui lui arrivait [...]. J’étais *toujours* la seconde – dans le meilleur des cas – à être informée. [...] Je n’étais plus la première et indispensable dépositaire de sa vie au jour le jour. (pp. 47-48)

Par ailleurs, la dialectique « dépossession-possession », qui caractérise le lien d’aliénation du sujet enfant de remplacement, est bien celle qui marque la modalité du lien de la narratrice-autobiographe de *L’Occupation* à « l’autre femme ». Dépossédée d’elle-même, son corps-psyché n’est plus qu’un habitacle vide, sans frontière et qui, à l’image d’un corps fantôme – figure du « je » transpersonnel revendiqué par Ernaux – se laisse traverser :

Je n’étais plus libre de mes rêveries. Je n’étais même plus le sujet de mes représentations. J’étais le squat d’Une Femme que je n’avais jamais vue. Ou, comme m’avait dit un jour un Sénégalais à propos de la possession dont il se croyait l’objet de la part d’un ennemi, j’étais “maraboutée”. (OC, pp. 20-21)

Figure spectrale, insaisissable et innommée, à l’instar de la sœur morte qui, dans toute l’œuvre ernausienne, n’est jamais nommée – mais dont on sait, grâce à l’entretien déjà évoqué de l’auteure avec Catherine Argand, qu’elle s’appelait Ginette –, « l’autre femme » apparaît comme l’incarnation d’une imago ancienne et énigmatique qu’il lui faudrait enfin arriver à nommer. S’inscrire en son nom dans le sillage d’un autre nom, n’est-ce pas le geste singulier de l’acte autobiographique même ? L’autobiographie, pour le sujet « sans place » constitue une attestation de naissance. Elle figure une « création d’existence », un habitacle qui, telle une seconde peau, prend la forme d’un espace psychique propre.

L’ALLIANCE DU MOI, DE LA MÈRE ET DE LA MORT(E)

Rêves nombreux, dont l’un atroce. Une Femme excitée arrive au bord d’une rivière avec beaucoup d’enfants, dont l’un qu’elle tient par une longue corde. Ce dernier, qui marche à peine, entre dans l’eau, les autres aussi. Elle ne cesse de crier que ces enfants sont insupportables, je m’aperçois que l’enfant à la corde est en train de se noyer, une autre petite fille est cognée par un rocher. Et – c’est le plus affreux – dans la transparence de l’eau, on aperçoit un enfant flottant. Cette femme répète toujours que ce n’est pas sa faute. J’ai bien peur que cette femme ne représente ma mère (j’avais l’impression

qu'elle me laisserait mourir) et moi-même (peur que mes enfants meurent, mon avortement)¹²⁶.

L'ombre noire sur son visage je la vois souvent. Dans mon enfance, elle était pour moi une ombre blanche. Comment ai-je pu oublier qu'elle m'a appelée jusqu'à seize ans sa "poupée blanche" ?¹²⁷

Pour l'enfant de remplacement, le visage de la mère en deuil est la surface projective à travers laquelle apparaît le reflet de sa propre image teintée de l'ombre de l'enfant mort. C'est en cette image que l'enfant de remplacement aura à se reconnaître soi-même comme un autre. Au cœur de cette interaction entre la mère, l'enfant et ce tiers absent se joue une alliance qui scelle le destin de l'enfant de substitution.

C'est bien la mère, chez Ernaux, qui est l'agent de la transmission de cette alliance secrète¹²⁸, alliance qui rejoint l'idée de « pacte dénégatif » proposée par René Kaës¹²⁹. Il s'agit d'un contrat inconscient qui consiste pour le sujet à maintenir le lien d'investissement dont il est l'objet. Il importe à cet égard de considérer l'aspect fantasmatique au cœur de toute transmission. Pour Albert Ciccone, étudier la transmission d'objets, ou de fantasmes, d'un parent à un enfant, c'est étudier

la manière dont le parent indique à l'enfant La Place qu'il occupe dans le scénario fantasmatique qui organise les modalités de son investissement et de son lien à l'enfant, et la manière dont le parent permet ou ne permet pas l'appropriation subjectivante par l'enfant de l'expérience dans laquelle se joue le lien au parent et le fantasme qui l'organise.¹³⁰

Ciccone souligne encore que lorsque l'objet ne permet pas le jeu, quand il est aliénant, « cette appropriation, cette identification, seront de nature projective. »¹³¹ Or, chez Ernaux, tout se passe comme si l'identification à

¹²⁶ Annie Ernaux, *SP*, p. 268

¹²⁷ Annie Ernaux, *JN*, p. 93.

¹²⁸ Précisons que ce n'est pas la mort de l'enfant qui fait figure de secret et d'indicible (le récit de la mère sur la mort de la sœur en témoigne) mais plutôt l'investissement de substitution de l'enfant subséquent.

¹²⁹ René Kaës, « Le pacte dénégatif dans les ensembles transsubjectifs », in Missenard et al., *Le Négatif, figures et modalités*, Paris, Dunod, pp. 101-136.

¹³⁰ Albert Ciccone, *La transmission psychique inconsciente*, Paris, Dunod, 2000, p. 61.

¹³¹ *Ibid.* Pour Albert Ciccone, « L'identification est la voie royale de la transmission et l'identification projective la modalité centrale de la transmission psychique inconsciente » (*ibid.*, p. 8). Notons qu'en psychanalyse, différence est faite entre deux sortes de transmissions familiales : les « transmissions intergénérationnelles » qui sont des transmissions pensées et parlées entre grands-parents, parents et enfants et les « transmissions transgénérationnelles » qui ne sont pas dites, « ce sont des secrets, des non-dits, des choses

l'enfant morte s'emboîtait à l'identification à la mère, identification projective qui semble se traduire par un lien d'inclusion particulièrement aliénant : « Je me demande si je pourrais faire un livre sur elle [la mère] comme *La Place*. Il n'y avait pas de réelle distance entre nous. De l'identification. » (*JN*, p.37)

Le journal « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » illustre de façon toute particulière le véritable lien symbiotique entre la mère et la fille, lien qui fonctionne comme une inclusion réciproque :

Jamais femme ne sera plus proche de moi, jusqu'à être comme en moi. (*JN*, p.20) ;

Au moment où elle entre dans la salle à manger, je suis "elle". [...] Impression terrible de dédoublement, je suis moi et elle. (*JN*, p. 23) ; Quand elle parle de moi, c'est d'elle qu'il s'agit. (*JN*, p. 41) Je remarque aussi qu'elle se prend souvent pour moi. Je suis née parce que ma sœur est morte, je l'ai remplacée. Je n'ai donc pas de moi. (*JN*, p. 44)

Il ressort donc de ces propos, outre une identification mutuelle sous la forme d'une capture identificatoire d'ordre spéculaire, une sorte d'emboîtement psychique, ou de peau commune fantasmatique, qui inclut également l'enfant morte. On pense à cet égard au concept « d'empiètement imagoïque » décrit par Ciccone. Il s'agit du « processus par lequel une imago parentale (un objet psychique du parent) s'impose et est imposée comme objet d'identification de l'enfant (l'enfant est identifié comme réplique, dépositaire ou héritier de l'imago) et comme objet d'identification pour l'enfant (l'enfant est pris dans une nécessité de s'identifier à l'imago). »¹³² Selon Ciccone, cette notion rend compte de l'effet d'aliénation caractéristique d'une transmission traumatique¹³³.

Un rêve évoqué par Ernaux dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » et repris dans *Une Femme*, figure l'union, en un seul et même corps, du moi et de la mère : « [...] j'étais couchée au milieu d'une rivière, entre deux eaux. De mon ventre, de mon sexe à nouveau lisse comme celui d'une petite fille partaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère. » (*UF*, p. 104) Dans l'autre version de ce rêve, on peut lire à propos du sexe à partir duquel se greffent les filaments, qu'il est blanc, blanc comme le blanc du secret, comme le blanc d'un fantôme ou encore tel le blanc du deuil. Filaments, cordon ombilical ou funicule (mot qui, en botanique, définit le filament reliant l'ovule au placenta), fils donc, qui – à l'image de l'enfant mort du rêve cité en exergue, enfant à la corde ou enfant flottant – marquent et tracent le lien imaginaire reliant l'enfant à la mère et... à la mort(e).

tues, cachées, parfois interdites même de pensée [...] et qui traversent les descendants sans être ni pensées, ni "digérées". » Anne Ancelin Schützenberger, *Aïe, mes aïeux!*, op. cit., p. 116. Dans cette perspective, l'héritage de l'enfant de remplacement (prisonnier d'un deuil non fait) relèverait d'une transmission transgénérationnelle.

¹³² Albert Ciccone, *La transmission psychique inconsciente*, *ibid.*, pp. 76-77.

¹³³ *Ibid.*, p. 93.

UNE GÉNÉALOGIE INVERSÉE

Il ressort également des deux textes d'Ernaux consacrés à la mère un fantasme identificatoire qui correspond à ce que Ernest Jones a appelé le « fantasme de renversement de l'ordre des générations »¹³⁴. Il s'agit du fantasme selon lequel l'enfant devient le parent de ses parents. Au cours de la maladie d'Alzheimer qui mène la mère à la déchéance physique et intellectuelle, celle-ci devient à nouveau une petite fille, pour reprendre la formule du rêve cité précédemment. Dans ce miroir transférentiel que lui renvoie la mère, l'autobiographe se regarde revivre des scènes de sa propre enfance et, aussi, se voit avec effroi devenir la mère de sa propre mère : « Elle s'est levée ce matin et d'une petite voix : "J'ai fait pipi au lit, ça m'a échappé." Les mots que je disais quand cela m'arrivait dans mon enfance. » (*JN*, p. 19-20); « Tout est renversé, maintenant, elle est ma petite fille. Je ne PEUX pas être sa mère. » (*JN*, p. 29)

Or, tout se passe comme si le processus de répétition à l'œuvre dans ce renversement des générations faisait rejouer l'événement traumatique qu'a constitué pour les parents la perte de leur petite fille. Le refus total, d'abord, de la part de la narratrice-autobiographe de devenir la mère de la mère, fait place graduellement à l'acceptation de ce rôle et enfin à la peur de perdre « cette enfant ». Le lendemain de la mort de sa mère, l'autobiographe écrit :

Elle était à nouveau une enfant mais elle ne grandira pas. Mon désir à chaque fois de la nourrir, de lui couper les ongles, de la coiffer. (*JN*, p. 105) ; J'avais accepté qu'elle redevienne une petite fille, et elle ne grandira pas. (*JN*, p. 108)

Consentir à incarner le rôle de la mère, c'est consentir à revivre la perte. Le choc de la mort de la mère semble ainsi s'emboîter à la fracture traumatique ancienne : « Je ne sais pas ce qui est en train de se passer. Tout est là. Les comptes sont arrêtés, oui. On ne peut pas prévoir la douleur » (*JN*, p. 102) À la phrase de la mère : « Je ne suis pas sortie de ma nuit » répond l'écho de celle de la fille : « Est-ce que je vais sortir de cette douleur? » (*JN*, p. 105) Morte le jour suivant Pâques, comment ne pas penser que la mère, à l'image même de l'enfant morte trois jours avant Pâques, revêt à son tour la figure auréolée de blanc d'une petite sainte au ciel ? Dans *Une Femme*, la narratrice-autobiographe souligne que la fleuriste lui a déconseillé les lis blancs qu'elle voulait pour l'inhumation de sa mère : « on ne les fait que pour les enfants, les jeunes filles à la rigueur. » (*UF*, p. 15)

Dans le nom complet d'Annie Ernaux¹³⁵, n'y a-t-il pas la présence du prénom « Blanche », comme celui que porte la mère, Blanche Duchesne, que l'on

¹³⁴ Ernest Jones, « Le fantasme du renversement de l'ordre des générations », in *Théorie et Pratique de la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969, pp. 372-377.

¹³⁵ Annie Thérèse Blanche Ernaux. Voir l'entretien avec Annie Ernaux par Claire-Lise Tondeur, in *The French Review*, Vol. 69, no 1, octobre 1995.

retrouve dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (*JN*, p. 43) ? C'est en un même désir, scellé par le nom, que fille et mère se trouvent ainsi enlacées.

UNE PERTE « EN TRANSMISSION »

Au début du journal « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » rédigé tout au long de la maladie d'Alzheimer de sa mère, Annie Ernaux enjoint le lecteur de lire ce texte « comme le résidu d'une douleur. » (*JN*, p. 13) Peut-être faut-il voir dans cette injonction une métaphore de l'ensemble de son œuvre, d'une œuvre qui peut être lue comme le legs de « restes vivaces »¹³⁶ liés à des deuils non faits, gelés sous la glace d'une mémoire brisée ou perdue, à l'image même de la maladie d'Alzheimer dont souffre la mère. « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », cette dernière phrase écrite par la mère et répétée à plusieurs reprises dans le livre tel un acte de conjuration, dit ce qu'il en est d'une douleur non surmontée, enkystée dans le noir de la nuit.

Bien avant la mort de la sœur, c'est depuis l'enfance de la mère que perdure une chaîne magique à travers laquelle se transmet le signifiant d'une perte non introjectée (non « digérée »). Voilà ce que les extraits choisis ici, tirés de différents livres, nous donnent à lire :

Mon grand-père, un homme fort et doux, est mort à cinquante ans d'une crise d'angine de poitrine. Ma mère avait treize ans et elle l'adorait. [...] L'enfance de ma mère, c'est à peu près ceci : un appétit jamais rassasié. Elle dévorait la pesée du pain en revenant du boulanger. « Jusqu'à vingt-cinq ans, *j'aurais mangé la mer et les poissons!* » (*UF*, pp. 26 et 27);

Je tournicotais dans les trois pièces, sortais au jardin, dommage que ça retombait assez vite, je finissais par ouvrir les placards, le frigo, et je me bourrais de biscuits et de bouts de charcuterie, coupés en biseau pour que ça ne se voie pas. Tu vas devenir comme un tonneau. *J'aurais mangé la mer et les poissons*, pour passer le temps. (*CR*, p. 38);

Effrayant de constater combien ma mère a toujours été figure de la mort pour moi. Lorsqu'elle est allée à Lourdes seule, je croyais qu'elle ferait exprès d'y mourir. [...] Ce grand amour que j'avais pour elle, à dix-huit ans, le refuge absolu qu'elle représentait. Et j'étais boulimique.¹³⁷ (*JN*, pp. 80 et 82)

¹³⁶ Expression utilisée par Evelyn Granjon lors du 2^e Congrès international de thérapie familiale psychanalytique (« La part des ancêtres. Le transgénérationnel dans les thérapies du couple et de la famille ») tenu à Montréal du 3 au 6 août 2006.

¹³⁷ Pour les passages en italiques, c'est nous qui soulignons.

D'après les repères biographiques que nous trouvons dans le dossier critique préparé par Marie-France Savéan¹³⁸ en annexe du texte *La Place*, « vingt-cinq ans » (l'âge auquel la mère avait cessé de vouloir « manger la mer et les poissons ») est l'âge auquel elle donna naissance à son premier enfant. Tout se passe dans ce contexte comme si le désir d'enfant constituait l'expérience du vide comblé. Dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », la narratrice-autobiographe écrit : « Lu dans *Le Monde* ce matin un article sur la maternité et la stérilité. Le besoin d'enfant est besoin de morbidité. » (p. 55) Chez Ernaux, le « ventre familial » (*FG*, p. 138) est ce ventre vide qu'il faut remplir – de nourriture ou d'enfant – pour combler une perte jamais dépassée, jamais tout à fait élucidée. Bref, l'engendrement vient à *La Place* de la perte. Du premier enfant qui vient remplir La Place vide du grand-père, jusqu'à l'enfant de substitution venant à son tour combler La Place vide de l'enfant disparue et, aussi, jusqu'au fœtus avorté¹³⁹, c'est cette perte en transmission qui traverse le roman familial d'Annie Ernaux que le travail d'écriture s'emploie à symboliser. L'écriture de soi, qui est tout autant écriture de l'autre, chez Ernaux, consiste ainsi à tracer et à esquisser les figures des « autres en soi ».

L'étude des liens intergénérationnels dans l'œuvre d'Annie Ernaux permet de mettre au jour l'importance des filiations de substitutions et de cartographier les liens imaginaires de la filiation, lesquels font d'une enfant une autre enfant, d'une « autre femme » inconnue une figure intime et étrangement familière et d'une mère une enfant. C'est à travers ces jeux de projection et d'introjection entre soi et l'autre que sont données à lire, chez Ernaux, les formes d'une identité fantomale, « au travail » dans l'écriture.

¹³⁸ Marie-France Savéan, « Dossier » in *La Place*, Paris, Éd. Gallimard, « Folio plus », 1997, pp. 112-155.

¹³⁹ L'avortement narré dans *Les Armoires vides* et *L'Événement* cristallise, en l'inscrivant dans le corps, dans le « ventre familial », le trauma d'une perte dont on constate le leitmotiv dans l'œuvre d'Ernaux. Si on peut avancer que l'avortement se fait acte de commémoration (puisqu'il rejoue une perte ancienne), il constitue tout autant un acte sacrificiel : « Je sais aujourd'hui qu'il me fallait cette épreuve et ce sacrifice pour désirer avoir des enfants. Pour accepter cette violence de la reproduction dans mon corps et devenir à mon tour lieu de passage des générations. » (*ÉV*, p. 111) On peut penser également qu'à l'injonction « tu es le mort » répondait la nécessité, sur une autre scène, de « tuer le mort ».

**CE QU'ILS DISENT, C'EST TOUT : HERITAGE ET
TRANSMISSION DE LA LANGUE D'ORIGINE DANS
L'ŒUVRE D'ANNIE ERNAUX**

Elise HUGUENY-LEGER

Si 'Je est un autre', ce n'est pas seulement parce que son énonciation cache des instances multiples : c'est que tout récit de vie n'est qu'une reprise ou une transformation de *formes de vie* préexistantes.¹⁴⁰

J'ai fini de mettre au jour l'héritage que j'ai dû déposer au seuil du monde bourgeois et cultivé quand j'y suis entrée. (*LP* 100)

Ecrivaine emblématique de l'écriture de soi, Annie Ernaux a pourtant défini sa démarche comme un projet tourné vers les autres et habité par un « je transpersonnel »¹⁴¹. L'auteure utilise la dimension autobiographique pour évoquer ses parents (dans *Une Femme*, *La Place*, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »), des anonymes ou inconnus (*Journal du dehors*, *La Vie extérieure*,

¹⁴⁰ Philippe, Lejeune, *Je est un autre : L'Autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1980, p. 9.

¹⁴¹ Annie, Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *RITM*, n° 6, 1993, pp. 219-22.

L'Occupation), ou des expériences universelles touchant une communauté d'individus (l'avortement dans *L'Événement*, la culpabilité dans *La Honte*, la maladie dans *L'Usage de la photo*, le désir dans *Passion simple* et *Se perdre*). Or, qu'ils soient légataires ou destinataires, les autres font bien partie intégrante des processus de transmission et héritage faisant l'objet de cet ouvrage. Chez Ernaux, les autres ne se situent pas seulement en amont ou en aval, mais également au centre d'un processus de création ancré dans une dimension familiale, générationnelle et sociale. C'est avec *La Place*, puis *Une Femme*, que les notions d'héritage et de transmission sont devenues explicites dans l'œuvre d'Ernaux tout en étant situées dans une dynamique parent-enfant. Avec ces récits, il s'agissait pour l'auteure de valoriser un héritage qui avait été fortement remis en question dans les œuvres précédentes : *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée*. En prenant pour objet d'étude la langue d'origine, cet essai vise à analyser et remettre en question la rupture effectuée par *La Place* dans les processus d'héritage et de transmission du monde modeste dont est issue l'auteure. En me concentrant sur les relations parents-enfant, j'évaluerai les modalités de la représentation ambivalente de la langue et du monde d'origine chez Ernaux. Comment le processus de réhabilitation de la langue des parents, explicité dans *La Place* et *Une Femme*, est-il esquissé dès les trois premiers romans ? Quels outils sont convoqués par l'auteure afin de permettre l'intégration du discours parental dans l'espace textuel ? Si la préoccupation d'Ernaux a toujours été non seulement l'héritage, mais également la transmission des codes de son monde d'origine, n'est-il pas nécessaire de réévaluer la signification du langage hérité, autrement dit de « ce qu'ils disent » ?

Si l'héritage de la langue d'origine est indéniable dès les premiers romans d'Ernaux, il se pose également comme un processus ambivalent. Cette complexité provient des modalités d'acquisition de la langue du monde d'origine, les narratrices d'Ernaux n'ayant en effet pas tant hérité de cette langue qu'elles l'ont incorporée. Dans *Les Armoires vides*, ce processus est décrit grâce à l'utilisation de l'image récurrente d'une fusion entre « je » et la langue qui l'entoure. Pendant son enfance, la narratrice Denise Lesur a été imprégnée des mots entendus dans le café-épicerie des parents : des « phrases courtes et épaisses, le vieux Martin, y mange les pissenlits par la racine, faut pas oublier de casser la croûte [...], à la revoyure ou à tantôt... Tout était en [elle], ronronnant et chaud. » (*LAV* 57). C'est bien d'une manière organique que se manifeste le processus d'héritage de la langue d'origine, un processus qui ne pose pas problème tant qu'il est lié à un contexte sociogéographique précis. Dès que la narratrice entre à l'école, une autre langue s'immisce en elle. Il s'agit d'abord d'intégrer les références littéraires qu'elle dévore – « [...] à l'école, je suis Jane Eyre, haïe de Mr. Blackhurst l'aumônier, à midi, Oliver Twist [...] » (*LAV* 81) – puis d'assimiler des concepts plus complexes – « Sartre, Kafka, Michel de

Saint-Pierre, Simone de Beauvoir, moi Denise Lesur, je suis de leur bord, toutes leurs idées sont en moi, je croule sous l'abondance. » (*LAV* 155-6). La confrontation entre ces deux langues est en outre compliquée par la signification profonde de l'héritage du monde d'origine. Warren Motte a noté qu'Ernaux a été éduquée dans la perspective de s'intégrer, grâce aux études, à une classe plus privilégiée¹⁴². La narratrice d'*Une Femme* note que le « désir le plus profond » de sa mère « était de [lui] donner tout ce qu'elle n'avait pas eu. » (*UF* 51). Il est remarquable que l'élément principal que les parents ont voulu léguer à leur fille soit le désir de s'élever socialement, et par conséquent d'appartenir « au monde qui [les] avait dédaigné[s]. » (*LP* 102). Héritage particulièrement délicat à gérer pour les narratrices : parmi les valeurs du monde d'origine qu'elles recueillent se situe le désir parental de quitter ce monde d'origine. Cette contradiction est reflétée de manière probante dans le langage, comme le remarque la narratrice de *Ce qu'ils disent ou rien* : « Il faut que je sois ce qu'ils disent, pas ce qu'ils sont. » (*CQDR* 10). Loin d'être entièrement paisible, l'héritage du monde d'origine se manifeste au contraire par des remises en question dès qu'il est confronté à un autre système de valeurs.

La nature organique de l'héritage de la langue est représentée par la proximité physique entre les narratrices et leurs mères. Petites filles, les narratrices d'Ernaux sont fascinées par le corps de leur mère. Alors qu'elles grandissent, les sentiments de rejet qu'elles manifestent envers leur mère, outre qu'ils sont le reflet d'une véritable déchirure sociale et identitaire, permettent de souligner à quel point la fusion avec la mère a pu être puissante. La narratrice de *Ce qu'ils disent ou rien* affirme « J'étais partie d'elle [...] » (*CQDR* 128), impliquant qu'avant cette rupture avec la mère, elle était en elle. Ainsi, l'extrême sentiment de rejet éprouvé par les narratrices n'est que proportionnel à la fusion entre mère et narratrice. Fusion également visible dans l'acquisition du langage : dans *La Femme gelée*, ce sont principalement les propos de la mère – ce qu'elle dit – et non ceux du père qui sont assimilés puis rejetés par la narratrice¹⁴³. Les difficultés rencontrées par les narratrices pour se détacher du corps de leur mère suggèrent un parcours identique pour la langue : son incorporation rend toute tentative de s'en débarrasser vaine, mettant en relief l'excès de mémoire¹⁴⁴ qui touche les transfuges. Bien loin de permettre une réconciliation entre les narratrices et leur langue d'origine, l'enracinement de cet héritage ne fait qu'accroître les sentiments de rejet envers les parents. Denise déplore : « J'avais leur langage en moi, j'avais fourré mon nez devant les saoulots... Je les haïssais d'autant plus, mes parents... » (*LAV* 115). Malgré leur virulence envers leur

¹⁴² Warren, Motte, « Annie Ernaux's understatement », *The French Review*, n° 69:1, Oct 1995, p. 60.

¹⁴³ Voir *LFG* 59, 61, 78.

¹⁴⁴ Ernaux a expliqué : « Bourdieu évoque quelque part 'l'excès de mémoire du stigmatisé', une mémoire indélébile. Je l'ai pour toujours. » (*ECC* 69).

monde d'origine, les narratrices sont amenées à faire le constat de la place incontournable de leur héritage, dont elles réalisent qu'elles ne pourront jamais se détacher. Comment cet attachement ambivalent est-il représenté chez Ernaux, et en particulier dans son deuxième roman ?

Le constat des narratrices de *Ce qu'ils disent ou rien*, *Les Armoires vides* et *Une Femme* sur la place indéniable de leur monde d'origine amène à considérer le rôle de la langue d'origine dans ces romans. « Il faut que je sois ce qu'ils disent, pas ce qu'ils sont » (CQDR 10) pose le titre *Ce qu'ils disent ou rien* comme une alternative. C'est l'interprétation proposée par Warren Johnson, qui souligne que l'identité de la narratrice est cantonnée à un choix réducteur. Il s'agit pour Anne soit de se conformer aux discours de ses parents et d'accéder à un niveau social élevé – « ce qu'ils disent » – soit d'être privée d'identité et de n'être « rien ». Selon Johnson, la narratrice a réussi à transcender cette dichotomie en se construisant une identité ne dépendant pas des désirs de ses parents¹⁴⁵. Le mépris de la narratrice pour la langue de ses parents souligne également son souhait de se détacher de son monde pour se créer une identité propre. Lucille Cairns a noté que la distance entre narratrice et parents dans *Ce qu'ils disent ou rien* est accrue par le rejet de tout contact verbal d'Anne avec sa mère¹⁴⁶. La négation du discours parental telle qu'elle a été analysée par Cairns amène à lire le titre non comme une alternative, mais comme une affirmation. Il est clair que pour Anne, les discours parentaux ne valent rien. Autrement dit, ce qu'ils disent ou rien, c'est pareil. Pourtant, Loraine Day a noté que le souhait d'Anne de devenir professeur reflète son internalisation du souhait parental qu'elle occupe une meilleure position sociale qu'eux, progression qui passe d'abord par la réussite scolaire¹⁴⁷. Comment expliquer cette contradiction entre l'intégration des discours parentaux et la négation presque simultanée de la langue d'origine dans le deuxième roman d'Ernaux ?

Les origines de l'expression « ce qu'ils disent ou rien » permettent d'éclairer cette contradiction, tout en soulignant le rôle des parents dans la construction de l'identité de la narratrice. Le titre dérive en effet d'une expression populaire : « ce qu'ils disent ou rien, c'est pareil », comme me l'a confirmé Annie Ernaux¹⁴⁸. Ce titre est révélateur des sentiments ambivalents de la narratrice envers ses parents et de son refus d'accepter l'héritage parental. Or, la présence

¹⁴⁵ Warren, Johnson, « The Dialogic Self : Language and Identity in Annie Ernaux », *Studies in Twentieth Century Literature*, n° 23:2, Summer 1999, p. 312.

¹⁴⁶ Lucille, Cairns, « Annie Ernaux, Filial Ambivalence and *Ce qu'ils disent ou rien* », *Romance Studies*, n° 24, Autumn 1994, p. 78.

¹⁴⁷ Loraine, Day, « *Ce qu'ils disent ou rien* in Annie Ernaux's Trajectory as a Writer », *Essays in French Literature*, n° 35-36, Nov. 1998-99, p. 191. Elle remarque aussi que le titre *Ce qu'ils disent ou rien* indique une internalisation du discours des autres significative dans la constitution de la subjectivité (p. 192).

¹⁴⁸ Courriel à l'auteur du 7 juin 2006. Je remercie Annie Ernaux qui a accepté de répondre à mes questions et m'a autorisée à mentionner nos échanges.

même de cette expression indique que cette langue reniée a pourtant été intégrée. Intégrée non seulement par l'auteure Ernaux, mais également par la narratrice Anne. L'internalisation des désirs des parents joue donc un rôle à part entière dans la constitution de l'identité scindée de la narratrice. Le statut de ce récit – un monologue intérieur du point de vue d'une adolescente en crise identitaire – supprime toute possibilité de mise à distance entre une narratrice adolescente et une narratrice adulte. Malgré ce manque de discernement, plusieurs indices manifestent la mise en valeur d'un processus d'héritage de la langue d'origine par Anne, et sa transmission par Ernaux.

Le titre initialement choisi pour le deuxième roman publié d'Ernaux était « Tu n'as rien à dire que tu ne parles pas », expression qui, avec sa faute de construction et sa tonalité populaire, avait été refusée par Gallimard. En choisissant le titre *Ce qu'ils disent ou rien*, Ernaux fait preuve de son désir de réhabiliter la langue de ses parents en lui donnant une place dans la littérature. Non seulement « Ce qu'ils disent ou rien » est également une expression populaire, mais la structure refusée est présente dans le corps du texte et dans d'autres romans. Que ce soit dans *Ce qu'ils disent ou rien* (« ben quoi tu n'as rien à dire que tu ne parles pas de tout le dîner », *CQDR* 142-3)¹⁴⁹, *Les Armoires vides* (« On peut se crever le cul pour elle, la salope ! Tout qu'elle a ! », *LAV* 145) ou *La Femme gelée* (« qu'est-ce que t'as que tu ne manges pas », *LFG* 11), la présence de cette structure au cœur d'un jeu intra- et inter-textuel indique le désir d'Ernaux d'utiliser la langue d'origine comme « source de créativité littéraire »¹⁵⁰. Le souhait de mettre la langue d'origine au cœur de ce roman est confirmé par un autre titre envisagé avant de choisir « Tu n'as rien à dire que tu ne parles pas ». Ernaux avait en effet songé à « Les enfants de l'été », en référence au titre d'une chanson apprise quand Ernaux était monitrice de colonie de vacances en 1958. Le choix de cette chanson signale non seulement une des sources autobiographiques clés du roman, mais aussi le désir d'incorporation d'une langue a priori non littéraire dans ce texte.

Même s'il n'est pas explicité comme dans *La Place* par des commentaires de nature métatextuelle, le processus de réhabilitation du monde d'origine est visible dès les trois premiers romans d'Ernaux dans l'incorporation de la langue des parents et de leurs désirs. Des comparaisons entre *Ce qu'ils disent ou rien* et d'autres textes d'Ernaux appuient l'intégration du monde d'origine et de ses codes. Dans *La Place*, la narratrice explique que le conflit principal qui l'opposait à son père était celui du langage. Soucieuse d'employer un langage châtié, la jeune Annie n'hésitait pas à corriger son père, lui imputant ses difficultés à s'intégrer dans le milieu dominant : « j'ai voulu reprendre mon père, lui annoncer que 'se parterrer' ou 'quart moins d'onze heures' n'existaient

¹⁴⁹ Pour d'autres exemples, voir *CQDR* p. 29 et p. 57.

¹⁵⁰ Bacholle, Michèle, « Chapitre 1 : Annie Ernaux », *Un Passé contraignant : Double bind et transculturation*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, « Faux Titre », 2000 (vol. 182), p. 50.

pas. Il est entré dans une violente colère. » (LP 57-8). Pourtant, la narratrice de *Ce qu'ils disent ou rien* emploie elle-même le verbe « se parterrer » (CQDR 54), ce qui suggère qu'elle n'a pas encore effectué de coupure consciente avec la langue de ses parents. Dans *Les Armoires vides*, c'est le projet d'écriture sur lequel est fondé le livre qui indique que la narratrice a intégré les codes de ses parents. Dans *Ce qu'ils disent ou rien*, Anne reproche à sa mère de lui interdire de fréquenter des garçons sous prétexte que cela peut compromettre ses études et son avenir : « Quel rapport de coucher avec Mathieu et ne pas être institutrice ou secrétaire de direction. Il me semble qu'il y en a toujours un dans la tête de mes parents. » (CQDR 109). C'est pourtant ce lien que la narratrice des *Armoires vides* tente d'explicitier, son monologue intérieur étant fondé sur un désir de « voir où commence le cafouillage » (LAV 17), de « faire un lien entre [ses parents] et les murs tous neufs, tous propres » (LAV 15) de la chambre d'étudiante où Denise est en train d'attendre une fausse-couche provoquée par un avortement clandestin. *Ce qu'ils disent ou rien* évoque donc l'importance cruciale de la langue des parents dans la formation de l'identité de la narratrice Anne, mais surtout de l'auteure Ernaux et de son projet d'écriture.

Dans nombre de ses récits « auto-socio-biographiques » (ECC 21), Ernaux s'efforce de rechercher avec exactitude les caractéristiques de son monde d'origine. Dans *La Honte*, cette démarche se mue en véritable enquête avec la visite de la narratrice aux archives locales dans l'espoir de trouver des traces de ce monde. Recherche infructueuse qui amène la narratrice à changer de stratégie en se concentrant sur la reconstitution par le langage de l'univers de ses douze ans. Elle s'applique ainsi à retrouver les mots qui structuraient sa manière de penser, et qui continuent à la façonner : quand la narratrice de *La Honte* veut évoquer la « scène » qui a bouleversé sa vision du monde – la tentative de meurtre de son père sur sa mère – une seule expression lui semble juste : « *gagner malheur* », expression normande souvent employée par les parents de la narratrice (LH 31). Le recours aux italiques est une stratégie cruciale dans le passage de l'héritage à la transmission dans l'œuvre d'Ernaux. Les italiques sont en effet pour Ernaux un moyen de répondre aux problématiques posées par son désir de réhabiliter le monde dont elle est issue : comment transmettre de manière écrite un héritage oral ? Comment employer cette langue d'origine sans la trahir et surtout sans trahir ceux qui l'ont utilisée et pour qui Ernaux se fait porte-parole ? Les modes de transmission de la langue d'origine ont en effet évolué dans le parcours d'Ernaux. Incorporée au récit sans italiques ni guillemets dans les premiers romans d'Ernaux, la langue d'origine est au contraire mise en relief à partir de *La Place*. Le recours à la fameuse « écriture plate » (LP 21) et le refus de toute complicité avec le lectorat sont intrinsèquement liés aux problématiques d'héritage et de transmission, dans l'écriture de soi, de la langue des autres. Car, pour Ernaux, transmettre n'est pas anodin. Il ne s'agit pas pour elle de dévaloriser la langue d'origine, comme il serait possible de le croire dans ses premiers romans. Consciente que la langue

héritée n'aura jamais la même signification que la langue léguée, car cette dernière s'inscrit dans un projet clairement défini, Ernaux a recours à ces stratégies dans le but de mener à bien ce projet tout en se tenant à distance des mots qu'elle porte en elle. Il s'agit pour l'auteure d'évoquer au mieux un monde qui a cessé d'être tout en se faisant porte-parole des autres membres issus de ce monde.

Le choix du titre «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*» peut être lu comme point culminant de ce désir de transmettre, en la dénaturant le moins possible, la langue qui a façonné Ernaux. Comme titre du journal des visites à sa mère atteinte de la maladie d'Alzheimer, Ernaux a choisi de citer la dernière phrase écrite par sa mère. «Je ne suis pas sortie de ma nuit» est une expression explicitement utilisée comme citation grâce aux guillemets. Le choix de cette citation dénote le désir d'Ernaux de faire entrer sa mère dans la littérature. L'aspect subversif de ce choix est reflété par l'absence d'épigraphe ou de dédicace, une sobriété paratextuelle extrêmement rare dans l'œuvre d'Ernaux et qu'elle a justifiée : « L'épigraphe était hors de question à propos de '*Je ne suis pas sortie de ma nuit*' : la seule citation est celle-ci, la dernière phrase écrite par ma mère, et en titre, c'est 'elle', ma mère, qui est ici toute la littérature »¹⁵¹. De manière plus discrète, Ernaux rend également hommage à sa mère avec le titre *L'Usage de la photo*. S'il nous rappelle le titre de l'ouvrage de Bourdieu *Un Art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, ce titre a été choisi par Ernaux pour rendre hommage à sa mère qui utilisait fréquemment le terme « usage ». Or l'influence conjuguée de Bourdieu et de la mère n'est pas improbable, au contraire. Dans son journal intime, quand Ernaux a appris la mort de Bourdieu, elle a exprimé la « tristesse immense »¹⁵² qu'elle éprouvait, un choix spontané de termes qui n'est pas sans rappeler ceux écrits dans son journal à la mort de sa mère : « une peine immense » (*JNSP* 98). Il serait alors possible d'entrevoir Bourdieu comme une figure paternelle pour l'auteure, ou, peut-être plus justement, comme une figure maternelle spirituelle, la mère d'Ernaux étant la figure intellectuellement dominante du couple parental. Ernaux effectue elle-même dans son journal un rapprochement entre la figure de la mère et Bourdieu qui conforte cette interprétation : « Étrangement, comme la perte de ma mère m'a insufflé de la force, la mort de P. B. m'oblige à 'penser' avec fermeté, justesse [...] »¹⁵³

La valeur formative de Bourdieu dans le parcours d'Ernaux est éclairante pour saisir les notions d'héritage et surtout de transmission pour l'auteure. Tout d'abord dans la mesure où la transmission chez Ernaux passe par le matériau

¹⁵¹ Pierre-Louis, Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, n° 76:5, April 2003, p. 988.

¹⁵² Annie, Ernaux, « Journal intime (inédit), du 24 janvier au 19 février 2002 », *Tra-jectoires*, n° 3, 2006, p. 147.

¹⁵³ Ibid.

écrit, et que c'est la lecture des *Héritiers* qui a agi comme catalyseur de l'écriture des *Armoires vides*. Ensuite, car Ernaux manifeste le désir de donner la parole, grâce au discours direct, aux couches populaires qui d'ordinaire « sont parlées »¹⁵⁴. La représentation des classes populaires dans l'œuvre d'Ernaux mérite d'être mentionnée dans la mesure où elle va orienter notre interprétation de l'expression « ce qu'ils disent ou rien » dans une autre direction. Fascinée par les anonymes et les espaces publics, Annie Ernaux est réticente à théoriser sur le rôle et les caractéristiques des couches populaires. Ses narratrices évoquent leur méfiance à considérer les couches populaires comme groupe et préfèrent s'intéresser aux figures individuelles. Anne considère que « (...) les gens en groupe [lui] paraissent toujours laids » (*CQDR* 82). Elle voit dans le terme « masse » une entité floue et abstraite, alors que son quotidien et son langage sont éminemment concrets : « Mais rien à faire pour encaisser le mot masse, on s'est toujours bouffé le nez dans ma famille, dans le quartier, ça fait pas très masse à mon idée, et puis on se voit comme une espèce de bloc gris, moi au milieu, désolant, une masse. » (*CQDR* 114-5).

Sans pouvoir le formuler avec clarté, Anne pressent que le langage abstrait sonne faux. La valeur accordée au terme « masse » signale le fait que le langage chez Ernaux est une entité concrète, ce qui sera souligné dans *La Honte* par le choix de cette phrase de Paul Auster en épigraphe : « Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. » (*LH* 11). Dans les premiers romans d'Ernaux, même si la langue des parents ne correspond pas aux désirs des narratrices, elle fait partie de leur manière d'appréhender la réalité. La réalité des narratrices d'Ernaux étant marquée par un entre-deux culturel et social, il est nécessaire d'évaluer leur langage en dépassant la dichotomie entre représentation positive et négative de la langue d'origine. L'incompréhension entre Anne et Matthieu au sujet du mot « masse » souligne non seulement que la vision des choses d'Anne est marquée par son origine sociale, mais surtout que *Ce qu'ils disent ou rien*, comme *Les Armoires vides*, contient des embryons de critique du monde et du langage dominants qui seront explicités avec *La Femme gelée* et *La Place*. À la fin des *Armoires vides*, Denise esquisse cette remise en question : « Et si c'était à cause de lui, des bourgeois, des gens bien que je suis en train de m'extirper mes bouts d'humiliation du ventre, pour me justifier, me différencier, si toute l'histoire était fausse... » (*LAV* 181-2). Et si ce qu'ils disent, ce n'était pas rien mais tout ? Et si ceux qui avaient tort étaient ceux que Denise et Anne avaient cru bon imiter ? Il serait alors possible de lire l'inclusion de nombreuses expressions populaires dans les romans d'Ernaux comme reflet de cet aveu formulé à la fin de *Ce qu'ils disent ou rien* : « Peut-être qu'il s'est trompé, Mathieu, il n'y a pas de condition sociale d'abord, il n'y a d'abord que

¹⁵⁴ Voir Pierre, Bourdieu, « La paysannerie, une classe objet », *Actes de recherche en sciences sociales*, n° 17-18, novembre 1977, p. 4 : « Les classes dominées ne parlent pas, elles sont parlées ».

des parents. » (*CQDR* 131). Surtout, la présence de la langue d'origine au cœur d'un processus d'héritage et de transmission par la littérature anticipe l'affirmation émise par Ernaux que « l'enfance est plus forte que tout. »¹⁵⁵

Ce qu'ils disent ou rien trace le désir d'une adolescente de mener une vie autonome, de s'individualiser en opposition aux figures parentales. Mais l'incorporation de la langue des parents au sein du récit suggère non seulement que la narratrice est imprégnée à jamais de cette langue, mais également que l'auteure souhaite rendre hommage au monde d'origine. Loin d'être contradictoire, cette dualité est représentative de la position d'entre-deux d'Ernaux. Par ailleurs, cette ambivalence est parfaitement exemplifiée dans le choix du titre *Ce qu'ils disent ou rien*. En tronquant l'expression populaire « ce qu'ils disent ou rien, c'est pareil », Ernaux laisse en effet planer le doute non seulement sur la valeur de la langue d'origine, mais également sur l'identité de « ils ». Ernaux m'a expliqué avoir choisi ce titre afin d'indiquer au lecteur des interprétations multiples : « Cela dit, cette phrase a été choisie en fonction d'une signification, celle du décalage entre deux systèmes de valeurs, de codes, le langage des parents n'est plus légitime, mais celui de Mathieu ne va pas non plus. »¹⁵⁶ Et si « ils » représentaient non les membres de la classe d'origine, mais au contraire les membres du monde auquel les narratrices de *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Femme gelée* ont aspiré et auquel leur auteure a accédé ? Et si toute l'histoire était fautive ?

La critique du monde dominant est devenue ouvertement acerbe avec *La Place* et les textes suivants, *L'Événement* et les journaux extérieurs en particulier. Mais c'est également avec *La Place*, l'attribution du prix Renaudot, la mise en place d'outils stylistiques affinés, que l'auteure a conforté sa position au sein de ce monde intellectuellement dominant. Or, Ernaux a utilisé sa place reconnue dans le champ littéraire pour utiliser la littérature comme « arme de combat »¹⁵⁷. Dans *Journal du dehors*, Ernaux relate un entretien télévisé entre Duras et Godard. Décrit comme purement artificiel, le contenu de ce dialogue n'a comme fonction que de confirmer le statut d'intellectuel des intervenants. Le jugement d'Ernaux est sans appel : « Ce qu'ils disent n'a pas d'importance mais seulement le fait qu'il s'agisse d'une conversation d'intellectuels, d'artistes offerte aux gens. Un moment idéal de conversation. » (*JDD* 68). Ce qu'ils disent ne compte pas, et pourtant ils parlent. Ce que la classe populaire aimerait dire importe, et pourtant ses membres n'ont pas la parole. L'œuvre d'Ernaux vise à pallier, du moins partiellement, cette lacune.

¹⁵⁵ Claire-Lise, Tondeur, «Entretien avec Annie Ernaux», *The French Review*, n° 69:1, October 1995, p. 43.

¹⁵⁶ Courriel à l'auteur du 7 juin 2006.

¹⁵⁷ Voir le titre d'un entretien mené par Isabelle Charpentier : « La littérature est une arme de combat : entretien du 19 avril 2002 avec Annie Ernaux », in *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, ed. Gérard Mauger, Paris, éditions du Croquant, 2005.

L'écriture de soi est confrontée à maintes idées reçues. L'une d'entre elles est sa nature prétendument narcissique : l'écriture de soi, ce serait avant tout l'écriture sur soi. Une autre idée reçue est son rôle thérapeutique : il s'agirait avant tout d'écrire pour soi. Le rôle que jouent les autres, et en particulier les membres du monde d'origine, chez Ernaux, invite à évaluer toute l'importance que revêtent les processus d'héritage et de transmission dans son œuvre. Consciente de l'héritage qui l'a façonnée, en particulier sur le plan du langage, Ernaux n'a pas pour objectif de déposer une trace de son existence dans la littérature. Au contraire, elle utilise l'outil littéraire afin d'évaluer la trace laissée par les autres en elle et par soi dans les autres. En ce sens, elle se situe en porte-à-faux avec nombre d'écrits autobiographiques qui ont pour objectif de transmettre, du moins laisser, un peu de soi aux autres. Chez Ernaux, il s'agit de mettre en valeur l'importance des codes, mots, valeurs d'un monde d'origine à qui l'on donne trop rarement la parole. C'est ainsi que l'écriture de soi est avant tout écriture des autres, façonnée par eux, à leur sujet, et à leur destination.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- Annie Ernaux, *Les Armoires Vides*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002 [1974] (Abrévié *LAV*).
- , *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001 [1977] (*CQDR*).
- , *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003 [1981] (*LFG*).
- , *La Place*, Paris, Gallimard, « Folio plus », 2003 [1983] (*LP*).
- , *Une Femme*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002 [1987] (*UF*).
- , *Passion simple*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993 [1991].
- , « Vers un je transpersonnel », *RITM*, n° 6, 1993, pp. 219-22.
- , *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995 [1993] (*JDD*).
- , *La Honte*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1996 (*LH*).
- , « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, « Blanche », 1996 (*JNSP*).
- , *L'Événement*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001 [2000].
- , *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001 [2000].
- , *Se perdre*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002 [2001].
- , *L'Occupation*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003 [2002].
- , *L'Écriture comme un couteau : Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003 (ECC).
- , « Journal intime (inédit), du 24 janvier au 19 février 2002 », *Trajectoires*, n° 3, 2006, pp. 147-51.
- et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

Sources secondaires

- Michèle Bacholle, « Chapitre 1 : Annie Ernaux », *Un Passé contraignant : Double bind et transculturation*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, « Faux Titre », 2000 (vol. 182), pp. 27-70.
- Pierre Bourdieu, « La paysannerie, une classe objet », *Actes de recherche en sciences sociales*, n° 17-18, novembre 1977, p. 4.
- Lucille Cairns, « Annie Ernaux, Filial Ambivalence and *Ce qu'ils disent ou rien* », *Romance Studies*, n° 24, Autumn 1994, pp. 71-84.
- Isabelle Charpentier, « La littérature est une arme de combat : entretien du 19 avril 2002 avec Annie Ernaux », *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, ed. Gérard Mauger, Paris, éditions du Croquant, 2005, pp. 159-75.
- Lorraine Day, « *Ce qu'ils disent ou rien* in Annie Ernaux's Trajectory as a Writer », *Essays in French Literature*, n° 35, Nov. 1998, pp. 178-204.
- Pierre-Louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, n° 76:5, April 2003, pp. 984-94.
- Warren Johnson, « The Dialogic Self: Language and Identity in Annie Ernaux », *Studies in Twentieth Century Literature*, n° 23:2, Summer 1999, pp. 297-314.
- Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.
- Warren Motte, « Annie Ernaux's understatement », *The French Review*, n° 69:1, Oct 1995, pp. 55-67.
- Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, n° 69:1, Oct. 1995, pp. 37-44.

AUTO/BIOGRAPHIE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE PAR LA TRANSMISSION INTERGÉNÉRATIONNELLE DANS *LA DERNIÈRE LEÇON* DE NOËLLE CHÂTELET

Valérie DUSAILLANT-FERNANDEZ

*La Dernière leçon*¹⁵⁸, prix Renaudot des lycéens en 2004, est à ce jour le dernier texte sous la rubrique « récit » de Noëlle Châtelet qui figure parmi une bibliographie riche en essais, nouvelles et romans¹⁵⁹. Ce récit s'inscrit dans la thématique du corps et du troisième âge chère à l'auteure, mais cette fois-ci, le texte est présenté comme une autobiographie alors que ses textes précédents relevaient du romanesque¹⁶⁰. C'est un livre sur une fin de vie programmée, sur l'amour et la peur, sur la nécessité pour une femme de transmettre et de témoigner au public l'ultime cadeau qu'une mère puisse faire à sa fille : apprendre à ne pas souffrir de son départ. En effet, dans ce récit troublant et bouleversant, Noëlle Châtelet raconte l'ultime voyage, progressif et raisonné, de sa vieille mère vers une mort volontaire. C'est le 6 décembre 2002 que Mireille Jospin, sage-femme et mère de quatre enfants (Agnès, Lionel, Olivier et Noëlle¹⁶¹), décide de mettre dignement fin à ses jours. Membre du comité de parrainage au sein de l'Association pour le droit à mourir dans la dignité

¹⁵⁸ Noëlle, CHÂTELET, *La Dernière leçon*, Paris, Seuil, 2004. Toute référence à ce texte sera désormais désignée par le sigle DL suivi du numéro de la page.

¹⁵⁹ Noëlle Châtelet a publié : *De Sade, Donatien Alphonse François* de (1740-1814), Aubier Montaigne, 1972 ; *Système de l'agression*, Aubier Montaigne, 1972 ; *Le Corps à corps culinaire*, Paris, Seuil, 1977 ; *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, Paris, Gallimard, « Collection idées », 1979 ; *Histoires de bouches*, Paris, Mercure de France, 1986 ; *À Contresens*, Paris, Mercure de France, 1989 ; *La Courte échelle*, Paris, Gallimard, 1991 ; *À table!*, Paris, Éditions du May, 1992 ; *Trompe-l'œil : voyage au pays de la chirurgie esthétique*, Paris, Belfond, 1993 – Réédition sous le titre *Corps sur mesure*, Paris, Seuil, 1998 ; *La Dame en bleu*, Paris, Stock, 1996 ; *La Femme coquelicot*, Paris, Stock, 1997 ; *La Petite aux tournesols*, Stock, 1999 ; *La Tête en bas*, Paris, Seuil, 2002.

¹⁶⁰ Dans deux romans précédents, Châtelet s'est attachée à explorer les plaisirs et les souffrances du corps humain et a proposé de nouveaux regards sur la vieillesse. Dans *La Dame en Bleu*, l'héroïne prénommée Solange, apprend à aimer son corps de quinquagénaire qui se « métamorphose ». Dans *La Femme coquelicot*, c'est au tour de Marthe, une septuagénaire, de redécouvrir son corps de vieille femme en s'ouvrant aux plaisirs émotionnels et charnels.

¹⁶¹ Née en 1944, Noëlle Châtelet est la sœur de Lionel Jospin, homme politique français, et la veuve du philosophe François Châtelet. À côté de son travail d'écrivaine, elle a été comédienne et maître de conférences à Paris V René Descartes comme professeur de communication.

(ADMD), Mireille Jospin ne va cependant pas quitter la vie sans préparer et aider ses enfants à accomplir le travail de deuil qui s'impose. Elle les informe quelques semaines plus tôt de son projet et leur enseigne le goût de survivre à sa mort et la nécessité de vaincre toute angoisse. *La Dernière leçon* est celle que transmet la mère à sa fille et l'hommage scriptural d'une fille à sa mère.

Texte hybride qui tend plus vers une auto/biographie, cet ouvrage est aussi un cahier de visites et de souvenirs qui relate à la fois les trois derniers mois d'une femme de quatre-vingt-douze ans ainsi que l'état affectif et le parcours identitaire de la narratrice pour arriver à l'acceptation d'un tel geste. Leçon après leçon, Châtelet apprend à apprivoiser la mort, à chercher sa propre identité pour enfin pouvoir accepter son sentiment d'impuissance et de peur face à l'irrévocabilité de la décision maternelle, et à la séparation d'avec celle-ci. Dans la présente analyse, il s'agira tout d'abord d'observer les processus de transmission et d'écriture dans le récit, puis d'analyser les procédés de brouillage générique. Par l'étude de ces stratégies textuelles, nous montrerons que la rédaction de ce texte est non seulement un moyen de communication avec la mère, mais aussi une façon d'éterniser le duo mère-fille, une relation complice et évolutive « effaçant progressivement toute différence générationnelle »¹⁶².

TRANSMISSION ET ÉCRITURE

Si l'on se réfère aux différents ouvrages théoriques sur le générationnel, il existe deux types de transmission : la transmission intergénérationnelle et la transmission transgénérationnelle. Comme le rappelle Anne Ancelin Schützenberger : « *les transmissions intergénérationnelles* sont des transmissions pensées et parlées entre grands-parents, parents et enfants : habitudes familiales, tours de main, manière d'être »¹⁶³. De même, Albert Ciccone ajoute que « la transmission intergénérationnelle concerne les objets, les fantasmes, les histoires, romans, mythes familiaux, qui apportent au sujet des éléments psychiquement intégrables et favorisent le processus d'identification lui permettant de constituer son propre appareil psychique »¹⁶⁴. La transmission intergénérationnelle est une transmission consciente et s'effectue entre générations en relations directes alors que la transmission transgénérationnelle est inconsciente et se passe entre générations qui ne se côtoient plus :

¹⁶² Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 386.

¹⁶³ Anne Ancelin Schützenberger, *Aie mes aïeux !*, Paris, La Méridienne/Desclée de Brouwer, 1993, p. 115.

¹⁶⁴ Albert Ciccone, *La Transmission psychique inconsciente*, Paris, Dunod, 1999, p. 95.

Les transmissions transgénérationnelles ne sont pas dites, ce sont des secrets, des non-dits, des choses tues, cachées, parfois interdites même de pensée (« impensées »), et qui traversent les descendants sans être ni pensées, ni « digérées »¹⁶⁵.

Dans *La Dernière leçon*, il s'agit d'une transmission intergénérationnelle puisque nous avons la passation d'un savoir – une vision réfléchie et rationnelle sur la mort entre une mère et sa fille – et des échanges parlés. Rien n'est caché; tout est dévoilé dans la plus grande transparence. C'est au travers de conversations, de fous rires, et de partages que la notion de transmission, ébauchée dans l'enfance, revêt une toute autre dimension : apprendre à surmonter l'horreur de la décision maternelle, à dédramatiser le geste et surtout à supporter son absence à venir. Lors de leurs ultimes rencontres, Châtelet et sa mère ne vont avoir de cesse de se parler « de tout, de rien, des choses essentielles, de [l]a mort aussi, mais sans ostentation » (DL p. 132).

Mais revenons au rire qui prend dans ce texte une place considérable. Au fil des pages, Châtelet nous dépeint une mère qui sait rire même dans la situation la plus noire de sa vie : « Encore le rire... Nous accompagnera-t-il ainsi, de sa magie, tout au long de ce voyage vers ta mort ? Sera-t-il pour nous deux l'antidote idéal au tragique ? » (42). Rire « frais » ou « salvateur », rire « pur, absolu » ou rire de la révolte, rire sourire, tous ces rires sont les seules réponses dignes devant la mort inévitable et comprise. Cette force du rire, qui libère et conjure la peur de la mort, se communique naturellement de la mère à la fille tant et si bien que l'auteure finit pas s'imprégner du rire maternel (DL 42). Ce dernier se transforme en un ultime sourire, apaisé et serein, qui la guide en écrivant les lignes de son ouvrage (DL 39).

Transmettre c'est aussi comprendre « l'importance symbolique de ce qui se donne, comment les objets continuent de vivre, en passant de main en main, comment ils permettent à celui ou celle qui s'en va de demeurer encore. À celui et à celle qui reste de ne pas oublier » (DL 101). Dès lors, la mère va léguer des traces matérielles de son amour « avant » et « après » sa mort et prouver une fois de plus à sa fille que cette transmission psychique du parent à l'enfant a commencé en fait depuis sa première année. De nombreux messages, qui n'étaient pas conscients à l'époque, acquièrent un autre sens. C'est d'abord à travers la passation d'une photographie donnée du vivant de la mère, que Châtelet finit par comprendre le sens de l'injonction maternelle « N'aie pas peur ». La photographie « racornie » représente la mère soulevant sa petite fille déculottée de un an du bout des bras au-dessus « des hautes herbes du jardin » pour l'aider à faire pipi. Ce « N'aie pas peur » qui résonne dans la tête de Châtelet, c'est celui « de toutes les peurs, les peurs de fille », c'est la réassurance d'une mère à son enfant : « Moi, ta mère, je te tiens. Tu verras. Tu peux compter sur la force de mes bras. [...] Je t'apprendrai la mort, ma mort,

¹⁶⁵ Schützenberger, *op. cit.*, p. 115.

comme je t'ai appris ce premier pipi périlleux » (DL 24). Ce legs transmis par la mère, surtout dans sa part la plus immatérielle, aide la fille dans son processus psychique identificatoire. C'est ensuite, la tentative de la mère de donner à sa fille un pendentif original des années trente le jour de ses cinquante ans. Mais Châtelet, qui n'est pas prête ce jour-là à recevoir ce cadeau du vivant de sa mère, s'arrange, par un procédé habile, à le lui laisser jusqu'à sa mort (DL 103). C'est enfin, la transmission de tresses de cheveux de la mère à la fille : les deux nattes dorées que Châtelet portait autrefois et que la mère sort, cinquante ans plus tard, d'une pochette en peau (DL 110). Photographie, pendentif et tresses sont des objets qui s'inscrivent dans le registre du mémoriel, de l'émotionnel et du temps qui passe. Valorisés par la mère et la fille, ils représentent l'avant, un temps chéri de l'enfance dont ils sont les vestiges. Ils font figure de symboles non interchangeables, non reproductibles, qui éventuellement seront transmis d'une génération à une autre et qui pérenniseront l'identité familiale.

Visites après visites, la mère continue de donner à son enfant plusieurs choses insolites comme « un cep de vigne et une tapette en osier pour battre les tapis », des pierres, « des grains de riz espagnol » et « une plante du maquis corse » (DL 105). Relevant du registre fonctionnel et usuel, ces objets visent à satisfaire des besoins plus pratiques. Mais les dons ne sont pas complets et d'autres suivent après la mort de la mère : chaque enfant découvre divers objets-souvenirs avec des « mots-étiquettes » laissés çà et là « comme un jeu de piste ou une course au trésor » (DL 115). Cela étant, Châtelet finit par retrouver dans une armoire de la maison familiale « des torsades de cheveux de teintes différentes » ayant appartenu à sa mère (DL 112). La dynamique de la génération antérieure et de sa continuité sont réactivées par cette trouvaille puisque les cheveux de la mère vont aller rejoindre les nattes de la petite Châtelet et les boucles d'A., fils de l'auteure, dans « un tiroir du bas » (DL 114). Pour Châtelet, l'enjeu majeur de la transmission c'est d'assurer la succession d'une tradition familiale. Rien d'étonnant alors à ce que l'écrivaine songe à la perpétuation du patrimoine corporel familial lorsqu'elle médite sur les cheveux de trois générations : « J'aime l'idée de ces enchevêtrements que d'autres, peut-être, démêleront après nous... » (DL 114). Tous ces objets représentent le souvenir de l'être aimé et sont le signe que quelque chose du mort s'est transmis. C'est aussi une façon pour le donneur d'accomplir son acte de transmission et au receveur de reproduire cette transmission à la génération suivante. Du reste, Châtelet y est tout à fait sensible et s'aperçoit que le but premier de ces dons est de sauver des traces intimes de la vie maternelle : « Tu me les [les objets] confiais pour leur renaissance comme je le ferai sans doute moi-même, plus tard, avec mon fils... » (DL 107).

Si la transmission s'établit au niveau des objets et des rites, l'écriture a également fortifié l'union mère-fille. Dans le texte, il existe plusieurs références à ce lien scriptural qui persiste au-delà même de la mort : « Dans notre dialogue de toujours, l'écriture avait sa place, elle aussi. Tu l'as accompagnée, comme

tous mes questionnements intimes, depuis les premières lignes écrites de ma main » (DL 26, 27). Imprégnée par l'émotion paradoxale de la mort proche de sa mère, Châtelet avoue que cette histoire autobiographique finit par habiter l'imaginaire de ses livres. Ce faisant, la mort de la mère de Paul, le personnage principal du roman *La Tête en bas*, coïncide avec celle annoncée de la mère de la romancière et « les mots qui [lui] sont venus » pour raconter cette scène, « les mots de la mort », [elle] croi[t] bien qu'ils sont montés de [l]a chambre silencieuse où [sa mère] étai[t] allongée » (DL 29). Ce dernier roman, paru peu de temps après la mort de Mme Jospin, sert de lien intertextuel rappelant le rôle de l'écriture qui agit non seulement comme acte de reconstitution du réel mais aussi valide l'idée que notre vie à chacun peut faire l'objet d'un roman.

L'écriture s'impose aussi comme un moyen de communication avec la mère et une force salvatrice pour l'écrivain. D'une part, c'est le récit d'une communion immatérielle *post mortem* avec la mère puisque l'auteure ne va cesser tout au long de l'ouvrage de lui dévoiler tous les sentiments et les émotions qui l'ont submergée pendant ces trois mois d'apprentissage. C'est ainsi que le livre-confiance prend la forme épistolaire pour rétablir le dialogue avec la mère. L'union filiale, qui s'est interrompue momentanément par sa mort, se voit rétablie, par l'écriture, dans une conversation intime à sens unique à laquelle le public est convié. C'est ici que l'observation de Janine Altounian nous paraît pertinente : « écrire c'est combler la lacune d'une parole tuée dans la chaîne générationnelle, et écrire cette rupture réinstaurer l'héritage par la restitution de cette parole »¹⁶⁶. D'autre part, l'écriture s'avère essentielle pour passer du souvenir traumatique au souvenir narratif. Usant de la répétition de la phrase « Je ne t'ai pas tout dit », Châtelet va se soulager de ce trop-plein qui dure. Cette répétition insiste comme un refrain langoureux sur la difficulté de partager ses moments d'angoisse et de profonde tristesse ; elle est donc à plusieurs titres une transcription de l'indicible. De la sorte, Châtelet cherche à aller au bout de sa promesse : ne pas se « dérober [...] jusqu'à l'épreuve finale » dans le but de ressentir, par une « escapade au travers des mots », une nouvelle « mise au monde » (DL 98, 99).

Chez Châtelet, le lien qui l'unissait à sa mère et le regard nouveau sur la mort annoncée d'un proche sont les sujets de l'écriture et les motivations profondes de créer – 'd'enfanter' – une œuvre littéraire. Donner aux autres à lire sa création devient l'essence même de la mission du sujet. De toute évidence, c'est également par l'écriture que Châtelet lègue le message de sa mère à nous, lecteurs, marquant son histoire personnelle dans la mémoire collective. D'ailleurs, ne dit-elle pas « Le droit à mourir dans la dignité t'était devenu un devoir, et ce devoir j'en avais adopté le principe. J'en admirais la pertinence jusqu'à y songer pour moi-même, si un jour, moi aussi, je me sentais confrontée

¹⁶⁶ Janine, Altounian, *L'intraduisible : Deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod, Psychismes », 2005, p. 48.

à une forme possible d'indignité » ? (DL 51). Cette passation de l'idée même d'accepter de mourir dignement, Châtelet la fait sienne, mais cherche aussi à la livrer aux autres générations présentes ou futures. Par conséquent, la transmission de ce point de vue sur la mort exige de se faire l'avocat de la lignée et de vouloir la perpétuer :

Il me faut à présent mettre en mots le moment de vie si singulier que fut l'aboutissement de ta mort programmée, ce que j'en ai personnellement partagé avec toi. Je te le dois en reconnaissance. Je le dois également à ceux qui ont compris, mais plus encore à ceux qui n'ont pas compris ce geste peu commun (DL 94).

Sa démarche s'inscrit dans une continuité temporelle qui permet au sujet de redonner naissance au message de la mère. Le récit n'est pas gouverné par des anecdotes pathétiques, mais par une réflexion sur l'essentielle interrogation de notre existence : comment faire face à la mort ? À cet effet, Châtelet réaffirme à maintes reprises qu'une mort choisie par un individu en fin de vie ne doit pas être perçue comme une fuite en avant ou une trahison, mais au contraire comme une délivrance face à la servitude de l'âge. Cette autonomie de l'être face à l'ultime acte final, Châtelet l'explique avec sérénité et compassion : « J'aimerais que l'on découvre au travers de cette gestuelle pas seulement la force de ta détermination, mais le désir profond, essentiel, qu'elle soit sans cruauté, en bref pour qu'on l'admette, plus : qu'on la salue, la beauté du geste... » (DL 99). Seulement accepter la « beauté du geste », c'est aussi s'autoriser à admettre que la délivrance doit être partagée, qu'elle doit être aussi celle des enfants ; c'est cela « le cadeau » (DL 79). Mais comment parler de délivrance quand on sait que sa mère va se donner la mort ? Cette dualité est bien sûr réitérée notamment au début de l'ouvrage. Châtelet s'insurge à l'idée de perdre celle qui lui a donné la vie. Elle ne veut renoncer en aucun cas à sa propre situation de dépendance. L'émotion prend le dessus avant de faire place à la raison : la peur s'installe, puis la colère, la révolte et enfin le déchirement. Déchirée entre l'angoisse de vivre sans celle qui l'a aimée et guidée et le désir de la laisser partir selon ses termes, Châtelet se range à l'évidence : « Au nom de l'amour, après bien des torsions, bien des contraintes, j'ai senti que mon droit à moi, mon droit d'enfant à te vouloir encore près de moi, allait contre l'amour lui-même » (DL 53).

Nous aimerions, dans la prochaine partie de cette étude, nous arrêter sur le brouillage générique mis en place pour « tenter de décrire, dans le détail, la mise en scène minutieuse » de l'effacement progressif de la mère (DL 99). Si, comme Châtelet l'avance, l'écriture du livre contribue « à regarder la mort autrement », il y a certainement lieu de s'attarder sur cette stratégie narrative qui contribue à mettre en évidence la responsabilité engagée vers la mère, qui n'est autre que celle de mettre en mots l'importance du combat.

BROUILLAGE GÉNÉRIQUE

Catégoriser *La Dernière leçon* dans tel ou tel genre serait un peu trop hâtif puisque qu'il s'agit en fait d'un brouillage appliqué de plusieurs. En effet, il s'agit tout d'abord d'une chronique sur une femme engagée qui a décidé un jour de « quitter la vie », puis d'un récit axé sur la vie de Noëlle Châtelet avec des retours dans le passé, notamment dans l'enfance, et c'est enfin, un cahier de visites sous forme de compte à rebours qui révèle les pensées subjectives de la narratrice s'immunisant contre la violence de la mort. C'est aussi à travers le caractère personnel d'une écriture intime que Châtelet se donne le droit de s'adresser ouvertement et publiquement à sa mère pour la dernière fois.

Dans un premier temps, la dimension biographique du texte permet à la narratrice de revenir sur des passages du vécu maternel montrant son engagement face à la vie et au droit de mourir dignement. Ainsi, nous apprenons qu'à l'âge de quatre-vingt-six ans, Mme Jospin allait encore au Mali en tant que sage-femme pour aider les femmes de ce pays à accoucher. Dans cette anecdote, il est également révélé une demande qualifiée de « spectaculaire », voire de « légendaire selon la narratrice : le souhait de la mère d'être jetée aux crocodiles du Niger si elle venait à mourir au Mali (DL 37). Dans ces passages biographiques, nous y découvrons une mère libre et autonome sillonnant les routes de France avec son mari (DL 83) ou encore « rageuse et indisciplinée » taguant les vitres d'un magasin pour mener à bien son combat (DL 155). Dans un deuxième temps, la narration biographique du texte vacille entre, d'un côté, l'affaiblissement continu de l'état physique de la mère, et de l'autre, sa détermination et son extrême lucidité mentale face à sa mort prochaine. D'une manière très sobre mais très touchante, Châtelet nous dépeint à maintes reprises l'usure de ce corps maternel dépérissant : « J'aurais voulu redresser ton dos, remplumer tes bras, revigorer tes jambes, te redessiner, t'arracher à la gangue qui défigurait ce corps autrefois si droit, si plein, si alerte, si fondamentalement vivant » (DL 123)¹⁶⁷. Pourtant, face à cette déchéance corporelle progressive de la vieille femme, force est de constater que sa tête est « encore vive et fière » et qu'elle ne veut plus que ce corps « fourbu, moulu, rompu, peine davantage » (DL 124). En fait, les fonctions mentales de la mère ne sont aucunement altérées par cette métamorphose de la vieillesse et c'est en cela qu'elle peut approcher la mort avec quiétude. Châtelet confirme que sa mère approche cette ultime échéance avec « tranquillité » (DL 11, 80) ou encore « en silence, d'un air doux » (DL 15).

À la dimension biographique de *La Dernière leçon* se joignent les remarques autobiographiques affectives et descriptives de la narratrice. C'est au fil des pages que le récit biographique de la mère devient indubitablement celui

¹⁶⁷ Voir les pages 12, 13, 53, 76, 122 pour ne mentionner que quelques-unes des nombreuses récurrences de ce corps usé.

carlos gardel 20/8/20 10:28

Commentaire: Tranquillité ? si la faute est dans le texte original, préciser [sic]

carlos gardel 20/8/20 10:28

Commentaire: Je lui ai écrit pour être fixée

autobiographique, de la narratrice identifiée à l'auteure¹⁶⁸. Ce récit se place également dans une perspective rétrospective, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une narration ultérieure retraçant à la fois le passé lointain et récent de l'autobiographe. C'est dans ces retours à l'enfance que Noëlle Châtelet se souvient de moments privilégiés partagés avec sa mère révélant cette complicité « gigogne »¹⁶⁹ qui les unissait. Selon Béatrice Didier, l'autobiographie constitue un genre privilégié pour les femmes puisqu'elle leur permet de retrouver non seulement l'enfance mais aussi la mère, être cher qui représente « leur exacte matrice, leur préfiguration »¹⁷⁰. Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone partagent ce propos et ajoutent que « ce retour à la mère », par l'autobiographie, « implique une adhésion aux valeurs qu'elle représentait [...], le désir aussi de faire revivre et de perpétuer par l'écriture un être auquel on est lié par un attachement d'autant plus profond qu'entre mère et fille peut s'établir une relation en miroir »¹⁷¹. Ainsi, lorsque Châtelet relate les moments de complicité avec sa mère depuis son enfance, c'est pour, dans un premier temps, revenir sur le processus identificatoire, puis dans un deuxième temps, pour apprendre une nouvelle langue maternelle, « en quelque sorte, celle de la mère qui s'en va... » (DL 154), langue qu'elle se chargera d'enseigner plus tard à son fils.

Très tôt, la jeune Noëlle s'émerveille devant le dévouement et l'humanité de sa mère. Son amour pour cet être qui se donne aux autres et aux siens (gestes et mots confondus) se transforme en une adoration sans limite si profonde que la fillette finit par croire que sa mère est immortelle et invincible (DL 47-48); d'où l'énorme difficulté de concevoir sa mort et de vivre sans elle une fois adulte. Cette formation de l'imago maternelle dès le plus jeune âge est en fait un des éléments de la transmission intergénérationnelle comme le soulignent André-Fustier et Françoise Aubertel

un héritage intergénérationnel, constitué de vécus psychiques élaborés : fantasmes, imagos, identifications... qui organisent une histoire familiale, un récit mythique dans lequel chaque sujet peut puiser les éléments nécessaires à la constitution de son roman familial individuel névrotique¹⁷².

¹⁶⁸ L'identité nominale narrateur et personnage est certifiée par la quatrième de couverture et par des indices textuels comme ceux faisant référence à la carrière d'écrivain de la narratrice (DL 26) ou comme la dédicace « à ma sœur Agnès ».

¹⁶⁹ Le terme « gigogne », qui apparaît à plusieurs reprises dans le texte (DL pp. 22, 25, 29, 46, 87, 134) sied parfaitement au statut de la mère et à la relation mère-fille.

¹⁷⁰ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 25.

¹⁷¹ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 98.

¹⁷² Francine André-Fustier et Françoise Aubertel, « La transmission psychique familiale en souffrance », Chapitre 3, dans Alberto Eiguer, André Carel, Francine André-Fustier,

Cette représentation de la mère immortelle, toute-puissante (DL 42, 46) est doublée de l'imaginaire du sein maternel : « Le coussin de tes seins contre ma tête bouclée » (DL 23); « c'est encore de toi que venait toute la force de ce rire salvateur que je tétais avidement » (DL 42). Une fois que la mère finit d'allaiter, le jeune enfant subit une séparation toujours prématurée du sein maternel que l'on appelle le sevrage. Or, Châtelet se voit à nouveau sevrer non plus du sein nourricier cette fois mais désaccoutumer de la présence physique maternelle. Dans le texte, la réalisation de l'imaginaire maternelle dans la conscience de l'enfant assure une satisfaction psychique privilégiée qui malheureusement se voit perturbée par la constante anxiété de perdre la mère. Cette ambivalence entre deux tendances existantes, une image fantasmée et le rapport au réel de la mort, ne va cesser de torturer Châtelet jusqu'à l'annonce du mois d'octobre :

À mes yeux superstitieux, l'adoration, en effet, ne faisait qu'un avec l'immortalité. [...] mon amour était idolâtre et obsessionnelle ma crainte de te perdre. De cette hantise viendront régulièrement ma faiblesse et ma force face à ta mort annoncée. [...] « Jamais tu ne mourras » ... Ce désir d'enfant trop aimante m'a tant habitée qu'aujourd'hui ce défi à ta mort laisse un vide étrange plus doux qu'amer, que je n'ai pas comblé parce qu'il ne peut pas l'être (DL 48-49).

Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich notent avec justesse qu'en perdant sa mère, une femme perd sa propre enfance et la continuité de soi-même; elle perd également « une protection face à la mort que la mère avait assurée dès la naissance de sa fille en donnant, par son existence même, une illusion de permanence »¹⁷³. Dans *La Dernière leçon*, c'est la mère qui va, quelque temps avant sa mort, interrompre cette « illusion de permanence » en cessant le rituel du jour anniversaire. Pour ce faire, le 16 octobre 2002, elle néglige volontairement d'appeler sa fille à la « seconde » même de sa naissance. Ce silence est d'autant plus marquant pour Châtelet que l'appel téléphonique de la mère consistait, année après année, à imiter « le vagissement de l'enfant qui naît » (DL 58); aucun mot, aucun autre son n'était prononcé. De cette leçon, Châtelet apprend à se désaccoutumer de son cri de fille, répercuté à l'infini par le corps de sa mère.

Toujours spirituellement unie à sa mère¹⁷⁴, Châtelet compose avec les dimensions biographique et autobiographique de son texte pour mûrir sa propre réflexion face à la démarche maternelle et construire sa propre identité. Cependant, l'auteure ne s'arrête pas à ces deux genres et parvient avec habileté à

Françoise Aubertel, Albert Ciccone et René Kaës, *Le Générationnel*, Paris, Dunod, Inconscient et Culture, 1997, p. 111.

¹⁷³ Eliacheff / Heinich, *op. cit.*, pp. 378-379.

¹⁷⁴ Des petites phrases dans le texte nous révèlent cette présence incorporelle : « Nous nous sommes causé souvent, avant et après ton départ » (DL 25); « Tu demeures présente, c'est ainsi, dans ce qui s'écrit et ce qui s'écrit » (DL 129).

jouer avec la composante diaristique. Tout d'abord, dans *La Dernière leçon*, il faut parler de « cahier » plutôt que d'un journal inséré dans le récit¹⁷⁵. On remarque ensuite que Châtelet brouille les cartes en ne fragmentant pas les entrées comme cela devrait se faire dans un journal conventionnel. Au contraire, elles s'inscrivent dans le récit et échappent au lecteur. De même, l'ordre du récit est perturbé par des analepses et des prolepses¹⁷⁶ qui finissent par produire l'illusion d'un désordre temporel. Enfin, Châtelet n'établit pas le décompte au jour le jour, comme c'est le cas dans de nombreux journaux ou cahiers intimes ; à l'inverse, la datation est lâche et le rythme d'écriture n'est pas régulier¹⁷⁷. Ces écarts à la chronologie linéaire et à l'écriture quotidienne du journal s'expliquent par le fait que Châtelet veut se donner les moyens de tisser des liens entre les souvenirs du passé avec la mère, le présent de l'écriture et le futur. La présence, ici et là, de verbes au présent permet non seulement de réduire la distance temporelle évoquée par l'usage de l'imparfait, mais aussi d'annoncer une tendance à prédire des lendemains, qui se manifeste par l'usage du futur à certains endroits du texte (DL 42, 114, 136, 154). Ces glissements temporels confèrent alors au récit sa dimension intergénérationnelle. Pourtant encline à la rétrospection, Châtelet se projette aussi dans l'avenir, prouvant une fois de plus, par la structure narrative, que la transmission ne s'interrompra pas.

C'est en 1971 que Philippe Lejeune insiste sur le fait que, bien que « diamétralement opposées », l'autobiographie et le journal intime, « peuvent être néanmoins complémentaires »¹⁷⁸. Lejeune admet qu'il existe deux « points de contact » entre ces deux genres dont le deuxième nous semble le plus évident dans le texte de Châtelet : « en insérant des morceaux du journal intime qu'il tenait à l'époque », « l'autobiographe peut essayer de faire revivre le passé »¹⁷⁹. Lejeune complète cette pensée en soulignant que « l'emploi discret de ce

¹⁷⁵ Françoise Simonet-Tenant observe que « le titre choisi par Lejeune pour son recueil de *Témoignages sur le journal personnel*, 'Cher cahier...' », fait de cahier un synonyme de journal ; voir Françoise Simonet-Tenant, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004, p. 27.

¹⁷⁶ Ici, nous utilisons ces termes suivant les définitions de Gérard Genette dans *Figure III*, c'est-à-dire à « renvois » ou « segments rétrospectifs » pour analepse et à « anticipation » pour prolepse ; voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 92, 105.

¹⁷⁷ Au début du texte, l'auteure organise le temps en durée : « trois mois » avant le jour « j » (DL 15), puis « plus d'un mois » passe (DL 49). Quelques pages plus loin, une date précise apparaît : « Mercredi 16 octobre », le jour anniversaire de la narratrice (DL 55). La mort approchant, le temps s'accélère : vient le mois de « Novembre » (DL 80), ensuite « huit jours » (DL 138) et enfin les « Lundi », « Mardi », « Mercredi » et « Jeudi » de la dernière semaine (DL 162, 164, 165, 167).

¹⁷⁸ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 24.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 25. Philippe Lejeune explique que le premier « point de contact » est lorsque l'autobiographe organise « son récit de manière à faire apparaître le temps de l'écriture (à la fois insertion des événements contemporains de l'écriture, et journal de l'œuvre) parallèlement au temps de l'histoire racontée », *ibid.*, p. 24)

procédé peut être émouvant, surtout s'il sert à marquer, par contraste, combien on a évolué »¹⁸⁰. Il s'agit précisément de cela dans *La Dernière leçon* puisque Châtelet nous invite à parcourir l'évolution de sa réflexion. Les « j'ai pensé » et les « je comprendrai plus tard », qui jalonnent la totalité du texte, montrent à quel point l'auteure a appris et a su retenir la leçon maternelle.

La Dernière leçon porte les marques d'un combat : celui d'abord d'une mère contre le refus de sentir son corps la trahir face à la vieillesse et celui d'une fille partagée entre la peur d'être orpheline et l'acceptation du geste maternel. Ce texte hybride n'apporte pas de réponse simple au thème du droit de mourir dignement dans la lucidité et la tendresse. À l'opposé de cela, il dégage des émotions ambivalentes, des réflexions complexes sur la vieillesse et rappelle le rôle essentiel que tient l'écriture dans la diffusion d'un tel message. C'est aussi un récit-hommage pour une femme qui a su mettre à exécution une de ses convictions les plus personnelles : « Tu garderas de ta mère l'image noble de celle qui a su choisir sa fin et regarder la mort dans les yeux » (DL 90). Il ne fait aucun doute que, par ses mots épurés et étonnamment touchants et sincères, *La Dernière leçon* ne peut laisser indifférent.

¹⁸⁰ *Ibid.*

LA QUESTION DE L'HÉRITAGE

DANS *LE TESTAMENT FRANÇAIS* D'ANDREÏ MAKINE

Isa VAN ACKER

Dans le chapitre conclusif de son étude récente sur l'écriture fictionnelle de soi, Philippe Gasparini souligne à diverses reprises l'ouverture du roman autobiographique. L'auteur rattache cette ouverture surtout au « double affichage générique » de l'autofiction, qui programme « une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique »¹⁸¹. Si le roman autobiographique est une « œuvre ouverte », c'est « dans la mesure où le bricolage générique opéré par l'auteur trahit son hésitation, l'inachèvement de son projet, le caractère expérimental de l'hybridation qu'il tente » ; à la différence de l'écriture « fondamentalement réparatrice », voire « candidement valorisante » de l'autobiographie non fictive, l'écriture du roman autobiographique suivrait « un mouvement dialectique, autocritique, réflexif, ironique et non conclusif »¹⁸².

Cette idée d'une ouverture constitutive du roman autobiographique nous paraît stimulante, mais il convient à nos yeux d'en élargir la portée. Dans le souci de rendre compte de la spécificité de l'autofiction par rapport à l'autobiographie, Philippe Gasparini explique cette ouverture un peu trop exclusivement par la coprésence dans l'autofiction de deux contrats de lecture

¹⁸¹ Ph. Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Le Seuil, 2004, pp. 13 et 14.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 342 et 347.

en principe incompatibles. A notre sens, l'aspect non conclusif du genre doit être non seulement mis en rapport avec son bricolage générique, mais aussi (et peut-être même davantage) avec la question centrale autour de laquelle s'organise la production du sens dans le roman autobiographique, à savoir l'identité du héros. Gasparini le suggère d'ailleurs : « [d]e la forme au fond, cette problématique [de l'identité du sujet] traverse tous les niveaux du texte »¹⁸³.

A ce propos, l'auteur renvoie aux réflexions de Paul Ricœur sur la fonction du récit dans la structuration de l'identité personnelle, en reprenant la distinction faite par le philosophe entre « l'identité-mêmeté » (qui correspond à la valeur de similitude du mot « identique » et qui est toujours prise en défaut par le passage du temps) et « l'identité-ipséité » (qui correspond à la valeur d'unité cohérente et est constamment en chantier). Dans le récit, le sujet va « recoller les fragments de ses souvenirs et les organiser le long d'un axe temporel narratif » afin de « compenser la déperdition de son identité-mêmeté en renforçant son identité-ipséité »¹⁸⁴. Le récit de soi s'en trouve régi par un jeu dialectique entre la permanence utopique de la mêmeté et la variabilité angoissante de l'ipséité. Et c'est dans ce contexte que nous proposons de situer l'ouverture ou l'ambivalence inhérente à l'écriture (fictionnelle ou non) de soi : dans le champ de tension qui s'instaure dès lors que l'écrivain se raconte « pour raffermir et remanier »¹⁸⁵ son identité – le verbe raffermir suggérant une conception de l'identité tel un édifice qu'il s'agirait de consolider, alors que les possibilités de remodelage incessant qu'implique le remaniement invitent à concevoir cette identité en terme de chantier, d'approximation.

Qu'elle soit conçue comme une architecture ou sous une forme plus propice à la variation, le sujet configure son identité immanquablement en relation avec ses ancêtres et sa postérité. Ceux-ci l'ont précédé ou le suivent sur l'axe temporel le long duquel il agence ses fragments : dans une plus ou moins grande mesure, son histoire s'avère donc à la fois constituée et constitutive des leurs. C'est dire la place considérable qui revient à la transmission et à l'héritage dans l'écriture du roman autobiographique.

Les pages qui suivent proposent une lecture du *Testament français* d'Andrei Makine¹⁸⁶ à la lumière de cette ambivalence constitutive de l'écriture de soi. Ce roman autobiographique relate la recherche identitaire et la quête artistique du protagoniste Aliocha, qui grandit en Sibérie tout en s'imbibant d'une France

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 347-348.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 339.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 341.

¹⁸⁶ A. Makine, *Le Testament français* *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1995. Les chiffres entre parenthèses dans la suite du texte renvoient à cette édition. A propos de la transmission intergénérationnelle dans l'œuvre de Makine, voir aussi S. Bellemare-Page, « La littérature au temps de la post-mémoire : écriture et résilience chez Andreï Makine », *Études littéraires*, vol. 38, n°1, automne 2006, p.49-56.

fabuleuse qu'il explore à travers les contes de sa « grand-mère » Charlotte¹⁸⁷. Nous verrons que le jeu dialectique entre le fragment et la reconfiguration, relevé par Paul Ricœur à propos de la structuration de l'identité, y joue un rôle essentiel : rassembler des fragments pour les réarticuler est une opération que *Le Testament français* ne se borne pas à réaliser, mais qu'il exhibe et problématise en même temps.

RÉCITS DE PAYS

La recherche identitaire du protagoniste est structurée par l'antagonisme France-Russie. Pour l'enfant, la France introduit des parcelles de beauté, des « instants de grâce » (16) dans la réalité sibérienne dont le récit souligne les aspects sombres. L'opposition entre un réel décevant et une contrée merveilleuse est renforcée par le fait que la communication même entre les deux mondes pose problème : telle scène racontée par Charlotte en français paraît « impossible à dire » (113) en russe ; alors même qu'ils ont le même référent, un vocable français évoque pour le narrateur une toute autre réalité que son équivalent russe¹⁸⁸. En profondeur, toutefois, les deux entités à première vue très éloignées l'une de l'autre s'opposent moins qu'il ne semble¹⁸⁹.

Ainsi, pour souligner l'étrangeté de l'univers français par rapport au quotidien russe, le récit met en œuvre une série de métaphores cosmiques. La France est représentée non seulement comme une île merveilleuse « sort[ie] des flots » (29), mais aussi comme « une autre planète » (68), une « *terra incognita* » (113), une « galaxie en gestation » (23), « un autre système stellaire » (112) ; l'un des objets témoins du passé français de Charlotte, le caillou nommé « Verdun », est comparé à « une météorite venant d'une galaxie inconnue » (27) ; les propos de la grand-mère sont parfois si insolites pour les enfants conditionnés par la vie soviétique qu'ils ont l'air d'être quelque « message codé » (112) provenant de l'espace extraterrestre. C'est encore dans le registre de la littérature d'anticipation que s'inscrit l'image décrivant le protagoniste

¹⁸⁷ Aliocha finit par apprendre que sa vraie mère était une femme russe morte dans un camp alors qu'il n'avait pas trois ans. Charlotte est donc sa grand-mère « adoptive » et sa « francité héréditaire » une pure illusion.

¹⁸⁸ Il en va ainsi pour le mot « tsar », qui évoque soit le jeune monarque reçu avec grand honneur par le Président Faure, soit un tyran cruel (66), comme pour la fleur, auquel le vocable russe imprime une identité « crissante, fragile, cristalline » que le narrateur relie au genre masculin du mot russe, alors qu'en français la même fleur s'enveloppe pour lui « d'une aura veloutée, feutrée et féminine » (271).

¹⁸⁹ Voir aussi N. Nazarova, « L'Atlantide française et l'Atlantide russe d'Andreï Makine », in M. Parry (éd.), *Andreï Makine : la rencontre de l'Est et de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 55-64. L'auteur y montre que la représentation de la Russie n'est pas uniquement réaliste et sombre chez Makine.

comme un « étrange mutant, incapable de vivre dans le monde réel » (248) à cause de son appartenance (partielle) à la « lointaine galaxie » (262) française.

Or, dans la dernière partie du roman, un remarquable renversement se produit : la métaphore cosmique est de nouveau sollicitée, mais pour désigner cette fois la Russie ou ses ressortissants. Les « nouveaux Russes » que le protagoniste adulte rencontre en France sont comparés ainsi à des « extraterrestres » (316) ou encore des « Martiens » (335) ; la perspective de se rendre de nouveau à Saranza et de marcher dans le village de sa grand-mère paraît au protagoniste plus étrange que de « voyager sur une autre planète » (317). La reprise de la métaphore cosmique pour désigner non plus l'univers français mais le monde russe, produit un effet ambivalent. D'un côté, les deux univers paraissent toujours se situer à une distance intergalactique l'un de l'autre ; d'un autre côté, ils se rapprochent étrangement du fait qu'ils sont décrits en des termes analogues.

Dans la dernière partie du roman, la métaphore cosmique appliquée à la Russie traduit l'éloignement et le dépaysement du protagoniste adulte contraint de vivre dans une nouvelle situation d'entre-deux : d'une part, la France dans laquelle il séjourne ne correspond pas à l'Atlantide évoquée autrefois par Charlotte ; d'autre part, il ne se reconnaît guère dans les « nouveaux Russes » qui font leur apparition en Occident. De ce double emploi des métaphores cosmiques, renvoyant d'abord à l'univers français, puis au monde russe, se dégage aussi une leçon de relativisme : n'apparaît comme une planète étrangère que le lieu dont nous sommes éloignés à un moment déterminé ; il suffit de changer de position pour voir s'inverser également notre système de références.

Aussi différentes qu'elles soient en apparence, tant l'identité française que l'identité russe du narrateur lui sont transmises par le biais de récits. Dans le cas de la « francité », cela est évident : ce sont les contes de Charlotte qui font surgir l'Atlantide-France et font palpiter une « greffe française » dans le cœur du protagoniste. Si la Russie se réveille en lui « tel un ours après un long hiver » (204), c'est là encore à travers des récits. Certes, les locuteurs, l'endroit et l'atmosphère ont changé, mais les images qui surgissent présentent de remarquables analogies. Installé non plus sur le balcon de Charlotte mais dans la cuisine de l'appartement familial, Aliocha écoute sa tante et son concubin évoquer les méfaits du redoutable Béria : « Ils parlaient, et à travers le brouillard bleu du tabac, à travers l'ivresse, j'imaginai une grosse voiture noire aux fenêtres fumées » (208).

Dans ce passage, le brouillard du tabac qui plane dans la cuisine se présente comme une variante dysphorique de la « brume chaude des steppes » (27) dont se détache progressivement la France de Charlotte ; l'ivresse due à la vodka transpose dans un registre banal l'enivrement des enfants soumis au charme des récits de la grand-mère. L'Atlantide merveilleuse constitue un « continent émergé » (50), un « univers » à part entière, voire une « galaxie » ; la Russie que révèlent les récits de la tante forme également un monde autonome, mais dont

les dimensions sont bien moins expansives et dont le roman souligne au contraire la fermeture et le climat menaçant. Il s'agit dans ce cas non d'une île fabuleuse dont la clôture toute relative a une connotation protectrice, mais d'un « continent encerclé de barbelés et de miradors » (207). Malgré ces différences, l'initiation aux mondes respectifs se fait de la même manière : c'est à force d'entendre parler Charlotte de son Atlantide qu'Aliocha se rend compte de la « greffe française » qu'il porte en lui ; les conversations de la tante, « personnage issu de l'époque stalinienne » (205) conduisent le protagoniste à reconnaître son identité russe.

Tout au long de l'adolescence, les deux composantes de son identité entrent en collision et provoquent chez Aliocha un sentiment de déchirement, lui faisant préférer tantôt l'une, tantôt l'autre. La recherche identitaire aboutit finalement à l'acceptation de la double appartenance : le protagoniste est amené à vivre sa situation d'entre-deux non plus comme un déchirement douloureux mais comme un état privilégié. Cette synthèse se réalise elle aussi par la transmission de récits. Car c'est au moment où Charlotte, l'ancienne « messagère de l'Atlantide » (42), se met à raconter à Aliocha ses souvenirs russes, évoquant non plus la France de son enfance mais des pans de son passé russe et exprimant à cette occasion l'incertitude que sa double appartenance lui cause parfois, que le narrateur réussit à pactiser avec son propre dédoublement et à assumer les tensions non résolues qui y sont inhérentes. L'antagonisme France-Russie, dont les pôles s'avèrent moins nettement opposées qu'il n'y paraît, ne se résout donc pas en un aboutissement « lisse », en une synthèse qui effacerait les côtés problématiques de la duplicité identitaire ; à l'exemple de Charlotte, le protagoniste adoptera une attitude qui consiste à faire face aux questions soulevées par une identité perpétuellement en devenir.

PRISES DE PAROLE

A cette opposition évidente entre la France et la Russie s'en ajoute une autre, plus fondamentale. Au fond, ce à quoi Charlotte initie le protagoniste, c'est moins à un monde particulier qu'à une vision du monde ainsi qu'à une conception de l'art. La recherche identitaire menant de la francité greffée, en passant par l'émergence brutale de l'identité russe, à la situation d'entre-deux vécue non plus comme un déchirement mais comme un privilège, s'accompagne d'un autre cheminement au cours duquel l'enfant pendu aux lèvres de sa grand-mère devient lui-même un conteur d'histoires. Cette transformation de récepteur en producteur de récits, ou encore d'héritier en testateur, se fait graduellement ; comme tout parcours initiatique, elle est ponctuée alternativement de moments d'extase et de crises.

L'initiation à l'art s'articule dans le récit autour d'un jeu dialectique entre le fragment et le tout, entre l'expérience de la brisure et la volonté de rétablir une

cohérence¹⁹⁰. Comme dans bien des récits autobiographiques, l'enfance est valorisée en tant que figure de la plénitude, dont la saveur ne devient appréciable pour le sujet qu'à partir du moment où il n'a plus directement accès à elle : la fin de l'enfance et l'adolescence se signalent en effet par des brisures protéiformes. Chez Makine, ces brisures sont toujours vécues et exprimées en étroit rapport avec la problématique de l'énonciation, avec les questionnements du protagoniste sur la manière appropriée de raconter une histoire. Ainsi, en se disant que la « transparence de rêve » qui enveloppait les étés de son enfance s'est brisée « tel un matras d'alchimiste », le narrateur prolonge ce constat en diagnostiquant une sorte d'aphasie : « Et ces éclats de verre grincant et nous empêchent de parler comme autrefois » (175). Ce passage définit l'enjeu de la quête du protagoniste : il s'agit pour lui d'apprendre à parler, à raconter comme le faisait autrefois Charlotte. Seulement, cet objectif ne se précise pas tout de suite, et il lui faudra passer par une période au cours de laquelle il se met à parler *contre* Charlotte avant de reconnaître dans cette initiatrice le modèle de l'écriture littéraire.

La plénitude de l'univers enfantin se dégrade une première fois le jour où Aliocha, au lieu d'attendre que la grand-mère poursuive son récit interrompu la veille, décide de fouiller dans la « valise sibérienne » contenant les coupures de presse afin de découvrir lui-même la suite de l'histoire du tsar Nicolas II en visite à Paris. Bien qu'il ne s'agisse pas encore, à cette occasion, d'une véritable prise de parole de la part du protagoniste, le récit signale bien le caractère transgressif du geste qui consiste à « devancer Charlotte », à lui « voler [sa] magie » (58). Aliocha regrette aussitôt la violation commise, car la révélation de l'abdication du tsar, si incompatible avec l'ambiance festive de la visite en France décrite par Charlotte, « [pèse] lourd sur [son] cœur d'enfant » (61) et lui fait prendre conscience de son double regard sur la vie. Cette épreuve initiatique garde toutefois un caractère partiel, le protagoniste n'en tirant pas de conclusion nette : il s'embrouille dans des « réflexions sans suite » (65), attribuant sa double vision au seul fait de ses deux langues – explication dont le narrateur adulte indique l'insuffisance.

Une deuxième étape de la quête artistique du protagoniste provoque une grande euphorie chez l'adolescent, tout en gardant un caractère intuitif. Un jour, après une excursion de pêche où Pachka a failli se noyer, Aliocha se met à raconter à son camarade un poème de Victor Hugo¹⁹¹. Ou plutôt, soulignons-le, une version plusieurs fois altérée du poème, car il s'agit non du texte original, mais d'un résumé du « récit lointain » (165) qu'en a fait un jour Charlotte. Cette multiple déformation (pour faire plaisir à son camarade, Aliocha ajoute une fin

¹⁹⁰ Voir aussi Toby Garfitt, « Le pantin désarticulé : la recherche de l'unité dans l'œuvre d'Andreï Makine » in Margaret Parry, *op. cit.*, pp. 79-88.

¹⁹¹ Le roman n'identifie pas le poème hugolien ; il s'agit de « Sur les barricades » (*L'année terrible*).

inventée de toutes pièces) ne diminue en rien l'effet de ses paroles : Pachka saute pieds nus dans la neige, plus ému par le destin du personnage hugolien que par le danger de mort auquel il vient lui-même d'échapper. Le soir de ce « jour le plus heureux de [son] adolescence » (166), Aliocha comprend ce qui a produit cet effet et qu'il s'agit pour lui de rechercher désormais : « une pénétrante harmonie du visible qui, une fois révélée par le poète, [devient] éternelle » ; idéal de consonance qu'il oppose aux simples « anecdotes » (165).

Malgré cette prise de conscience et cette valorisation de l'ensemble articulé au détriment du fragment anecdotique, le protagoniste empruntera pendant un certain temps une tout autre voie. Dans un élan de révolte propre à l'adolescence, il entend se démarquer de Charlotte, refusant en quelque sorte son héritage. Qualifiant les récits de sa grand-mère d'« impressionnistes », il s'érige en un « maniaque d'érudition » pour remplacer le discours jugé trop « pointilliste » de Charlotte par une « étude systématique » (153) de la France. Le récit déploie alors une suite d'images destinées à rendre compte de l'esprit méthodique du protagoniste. Ces images soulignent l'idée de l'accumulation : Aliocha devient un « archiviste » (153), un « classificateur » (125) qui rassemble « une somme de connaissances » (125) pour constituer une « collection d'anecdotes » (157) ou encore une « galerie de types humains » (126). A deux reprises, ce contre-modèle de l'accumulation sera mis en pratique par Aliocha lors de nouvelles prises de parole : d'abord, le protagoniste élève sa voix en se confrontant à Charlotte ; ensuite, il se fait conteur pour mieux s'intégrer à ses camarades de classe. Cependant, les deux tentatives lui révèlent pareillement l'échec du discours systématique.

En arrivant chez sa grand-mère l'été de ses quatorze ans, Aliocha se dit que Charlotte « n'a plus rien à [lui] apprendre » puisque, grâce à ses recherches, il a « accumulé des connaissances plus vastes peut-être que les siennes » (167). Lors du rituel du balcon, il ne résiste pas au désir de « coup[er] la parole » (170) à Charlotte, mais à force de débiter sa réserve d'anecdotes en un discours marqué par la parataxe, il « [s]'étrangl[e] avec [ses] propres paroles » (171). Face à ses camarades de classe, il fait certes preuve d'une habileté discursive accrue, adaptant le style de son discours à la composition de l'auditoire et s'étant forgé une réputation de « conteur patenté » (224), mais la voix dissidente de Pachka lui fait comprendre que malgré la variété des registres, aucun des récits racontés aux camarades ne parvient à communiquer le « charme mystérieux » (228) d'un instant particulier. Contrairement à ce qu'il croyait, il y a solution de continuité entre la France sous sa forme de « cabinet de curiosité » et ce même pays en « être sensible et dense » (126).

LE COLLECTIONNEUR ET LA COUTURIÈRE

Si le roman demeure éluif sur la question de savoir comment passer des fragments accumulés au tout vivant, comment, pour reprendre une formule de Paul Ricœur, « imprimer le sceau de l'ordre sur le chaos, du sens sur le non-sens, de la concordance sur la discordance »¹⁹², une image concrète de cet ordre est fournie par le motif du tissu, que l'on voit apparaître précisément aux moments où des personnages prennent la parole. Tout se passe dès lors comme si ces bouts de tissu figuraient matériellement la trame ou la cohérence que le discours s'efforce de restaurer¹⁹³. En décrivant le déroulement du rituel du balcon, le narrateur indique d'emblée qu'un travail de rapiécage précède ou accompagne les contes de Charlotte : « [n]otre grand-mère, tant qu'il faisait jour, reprisait un chemisier étalé sur ses genoux » (28). L'occupation en apparence anodine prend une importance d'autant plus grande que le narrateur rappelle la prégnance de l'image de sa grand-mère en couturière, tout en laissant ouverte la question du pourquoi de cette réminiscence insistante : « je ne sais pas pourquoi, mais dans ma mémoire, Charlotte était toujours en train de reprendre un col en dentelle » (251-252). Parfois, il détaille les gestes de la grand-mère, indiquant qu'elle donne « des petits coups d'aiguille, précis et réguliers » (171), ou valorisant son habileté en relevant le « brin d'élégance artistique » (168) avec lequel elle manie l'aiguille – le récit explicitant par là l'analogie que nous voulons mettre en avant entre travail manuel et écriture romanesque.

Cette analogie entre l'art et l'artisanat est reprise ailleurs dans le roman par l'emploi métaphorique du verbe « tisser » dans une réflexion sur la nécessité de trouver une langue « différente des paroles émoussées par l'usage » : pour exprimer l'essentiel, il faudrait selon le narrateur du *Testament français* « articuler les mots d'une tout autre manière, les tisser dans les bruits du soir, dans les rayons du couchant » (174). Le tissage verbal se propose ici comme le moyen de restituer une cohérence, de révéler la consonance d'instant ou d'événements qui dans le vécu quotidien paraissent « mal disposés, empiét[ant] les uns sur les autres » (215).

Le motif du tissu se manifeste non seulement dans l'image de la grand-mère en couturière ; il apparaît encore, de manière plus discrète, aux moments où le protagoniste prend la parole. Mentionnés en passant, en tant que détails du décor ou accessoires des personnages, ces bouts de tissus, telles des variantes moins visibles du chemisier disposé sur les genoux de Charlotte, font partie des scènes de prises de parole comme pour figurer délicatement – car il s'agit toujours

¹⁹² Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 45.

¹⁹³ Voir aussi l'essai *Le Narrateur* de Walter Benjamin (in *Essais 2*, trad. fr. de M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971-1983, pp. 55-85), auquel renvoie Paul Ricœur (*op. cit.*, p. 48). Benjamin établit le rapport entre l'art de raconter et l'artisanat, et la métaphore du tissage traverse son texte.

d'étoffes soit très fines, soit entamées par l'usage – la trame que le conteur ou l'écrivain en herbe s'efforcent de recomposer.

Ainsi, dans la pièce où Aliocha s'apprête à devancer le récit du tsar, le vent entrant par la fenêtre ouverte gonfle le « voilage blanc » des draperies, et le récit s'attarde à décrire les mouvements ondulants du « tissu » (58). De même, la scène où Aliocha résume le poème de Hugo est marquée par la présence de deux bouts d'étoffe : à l'écharpe dont le protagoniste se sert pour secourir son camarade lorsque celui-ci risque de se noyer s'ajoute le « long pull » qu'il lui prête le temps de faire sécher ses vêtements. Tant l'écharpe que le pull sont valorisés par la fonction salvatrice ou protectrice qu'ils remplissent, mais le récit ne manque pas d'indiquer l'efficacité toute relative de l'un et l'autre objet. A propos de l'écharpe, le narrateur fait remarquer que Pachka est généralement capable de s'en sortir tout seul, n'attrapant l'écharpe que pour faire plaisir à son « sauveur » ; la seule fois où le danger est réellement menaçant, l'outil s'avère tout aussi inutile, Aliocha n'ayant « pas le temps de dérouler [son] cache-nez » (161). Le pouvoir protecteur du pull est pareillement limité. La description de Pachka en « grand gars vêtu d'un pull étiré que le vent gonflait telle une courte robe de laine » (163) souligne l'aspect dérisoire du vêtement à la fois trop long (*étiré*) et trop petit (*courte* robe) ; à cause de son usure, le pull ne protège guère du froid et son apparence de vêtement féminin accuse un contraste avec l'air robuste du *grand gars* qui le porte.

Ce sont encore des tissus (concrets ou symboliques) qui viennent clore l'épisode dans lequel Aliocha déploie ses talents de conteur face à ses camarades de classe : suite à l'intervention de Pachka, le narrateur admet tacitement qu'aucune de ses anecdotes n'est en mesure de restituer l'ambiance unique du bref instant de retrouvailles de deux amants buvant un thé « devant une fenêtre tapissée de givre » (227-228), ni d'exprimer de manière appropriée le lien invisible qui unit un Président amoureux faisant le guet près de la fenêtre et une femme « au visage dissimulé sous un voile scintillant de brume » (228). « Mais qui m'aurait écouté », se demande le narrateur, « si je m'étais avisé de parler de ce voile humide dans la nuit d'automne ? » (228).

Enfin, le motif du tissu apparaît dans le chapitre où Aliocha se rend inopinément à Saranza pour aller « détruire » la France de Charlotte. Figure de la cohérence désirée, il s'y oppose à une image de la fêlure qui contribue à dire la fragilité insoupçonnée que le protagoniste découvre ce jour-là dans Charlotte. Après le repas, l'adolescent attend sa grand-mère sur le balcon, contenant mal la violence de ses blessures internes qu'il compte déverser sur la messagère de l'Atlantide. Or, Charlotte enfreint quelque peu le rituel : au lieu de venir s'asseoir à sa place habituelle et de « disposer sur ses genoux un bout d'étoffe », elle s'installe à côté du protagoniste debout et s'accoude « sur le bois fendillé » (254) de la rampe du balcon. Cette position nouvelle de Charlotte par rapport à son petit-fils traduit spatialement la modification de leurs rapports : Aliocha n'est plus un enfant enveloppé douillettement dans les contes tissés par sa

grand-mère ; celle-ci lui dévoile à présent ses propres doutes, fait entrevoir à son petit-fils sa faille intérieure lisible métaphoriquement dans le bois fendillé de la rampe. Ce faisant, elle se rapproche de l'adolescent en prise avec ses déchirures. En définitive, ce que Charlotte lègue à l'écrivain en herbe, c'est d'une part une idée ouverte de l'identité humaine, et d'autre part une conception de l'écriture orientée vers la recomposition d'une trame ; cependant, tel l'ouvrage de Pénélope, ces deux entreprises ne finissent jamais.

La dernière partie du roman illustre à sa façon l'inachèvement des recherches identitaires comme de la quête artistique. Nous avons précédemment signalé le changement d'optique qui s'y opère et qui transforme la Russie autrefois familière en une sphère extraterrestre, alors que la France vue de près ne ressemble guère à l'Atlantide imaginée au bord des steppes. Il y a plus : parvenu à l'âge adulte et initié grâce à Charlotte à l'art de conter, le protagoniste retombe pourtant dans l'ancien piège de l'accumulation : à peine formulé le « credo » de son œuvre à venir, il s'adonne à un projet qui ressuscite le collectionneur sommeillant en lui. Dans l'espoir de faire venir Charlotte à Paris, il loue un appartement et y aménage une pièce pour sa grand-mère qu'il remplit de « petits objets anciens », de « trophées » dénichés chez les brocanteurs jusqu'à transformer la chambre en un « musée improvisé » (329). Certes, c'est en toute lucidité que le protagoniste s'adonne à sa manie accumulatrice : « même initié à la magie de la mémoire, à l'art de recréer un instant perdu, l'homme reste attaché avant tout aux fétiches matériels du passé » (329). Mais ce retour final au collectionneur dit la difficulté de la reconfiguration et prolonge au-delà de la clôture matérielle du récit les tensions qui lui sont sous-jacentes. En fin de compte, la couturière et le collectionneur apparaissent comme deux figures entre lesquelles les interférences ne manquent pas. Car cette chambre remplie de vieux objets n'est-elle pas une variante à plus grande échelle de la fameuse valise sibérienne de Charlotte pleine de coupures de presse jaunies, ou encore de son « sac du Pont-neuf » contenant sa collection de cailloux ?

En visant à faire tenir des parcelles de vie dans une trame reconstituée, l'écriture makinienne se modèle sur l'artisanat, mais l'insistance sur la pratique du raccommodage indique les limites de sa démarche : un vêtement rapiécé a rarement l'aspect d'un habit neuf. Si « [t]isser, c'est créer des formes nouvelles »¹⁹⁴, le raccommodage opère à partir de matériaux donnés, et la métaphore est particulièrement appropriée pour signaler la part que jouent la transmission et l'héritage dans l'écriture de soi. Le protagoniste du *Testament français* tisse son histoire en effet non pas (seulement) à partir de fragments vécus, mais aussi et surtout à partir de bribes de récits. Reprise d'une trame

¹⁹⁴ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 950.

interrompue, défaite, voire déchirée par les circonstances, et que le romancier se propose de remettre en état en y mêlant de nouveaux fils, *Le Testament français* apparaît comme un roman autobiographique qui sait et assume le caractère approximatif de sa démarche.

Les récits que nous recevons en héritage tour à tour fondent notre identité et la déstabilisent, nous invitant à la repenser, à nous réinventer. Comment mieux réussir cet exercice de reconfiguration sinon par le moyen d'un nouveau récit qui s'adresse à d'autres héritiers et futurs testateurs ? Si, au fil du temps, les rapiécages successifs n'empêchent guère l'usure de la trame, la circulation de récits est un signe de vitalité.

CONTEURS CONTEMPORAINS : LE « ROMAN FAMILIAL » ENTRE MYTHOLOGIE ET GÉNÉALOGIE

Maïté SNAUWAERT

Ce que nous appelons d'abord l'histoire n'est qu'un récit.
(Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*)

INTRODUCTION

Il est une voie, au croisement de l'autobiographie et de l'autofiction, mais aussi du roman et du conte, que l'on peut désigner aujourd'hui sous l'appellation de « roman familial ». Elle s'inscrit à la fois dans la ligne forte tracée depuis une vingtaine d'années par le retour des récits de vie (qu'ils soient personnels dans l'autobiographie ou impersonnels dans les fictions biographiques) ; et dans le renouement avec une posture de transmission qui en passe par la prise en compte d'un certain héritage. Cet héritage, pour le narrateur ou la narratrice en première personne des œuvres qui nous occupent, est montré comme tissé en large part de discours, ceux-ci étant de plusieurs niveaux. D'une part les discours – y compris littéraires – ayant contribué à son individuation, voire à sa formation en tant qu'écrivain ; d'autre part les récits familiaux aux confins du mythologique concernant sa naissance ou les vies de ses ascendants ; enfin les légendes, dites et redites par la chaîne de ses aïeux, qui ont participé à l'élaboration de son imaginaire relationnel, et qui ont fait de lui, en tout premier lieu, un auditeur. Destinataire donc avant d'être à son tour conteur et passeur, comme l'ont bien vu Frances Fortier et Andrée Mercier à propos de Richard Millet (2006 : 149), que ce « narrateur » dont le statut a été nommément stigmatisé par ce dernier. Dans l'arbre généalogique qui inaugure l'autobiographie fausse ou transposée de *Ma vie parmi les ombres*, en effet, figure sur la dernière ligne cette fonction-personnage, paradoxalement déictique puisque circonscrite par le seul livre, en lieu et place d'un état-civil qui se déduit de ses prédécesseurs. À travers l'entrecroisement de ces niveaux multiples se dessine le portrait d'un « soi », souvent portrait d'écrivain, tissé de mille influences, qui sont toutes et d'abord langagières. Très rapidement littéraires également, le réseau qu'elles forment est en règle générale redevable de la logique du récit, dont on retrouve les qualités d'organisation, de cohérence, et la posture de transmission, ou à tout le moins de partage de l'expérience, qui est celle du conteur tel que l'a décrit Benjamin. Or, outre la position testamentaire qui est la sienne, ce narrateur se livre expressément à un

réarrangement, à une remise en ordre, dans une manière qui lui est propre et que le récit même explicite, du matériel généalogique transmis sous forme d'histoires. Par là, il renoue avec un sens du roman comme *romance*, et c'est en ce sens qu'on parlera dans ces lignes de « roman familial ». Cette prise en compte d'une chaîne de filiation au sens large (puisqu'elle inclut des modèles littéraires aussi bien que des rumeurs régionales ou des récits d'ancêtres) paraît le fait nouveau de la fin du dernier siècle et du commencement du présent, tel que Dominique Viart l'a catégorisé sous le nom de « récits de filiation » (1999). Elle contraste de façon intéressante avec l'individualisme forcené qu'on a voulu lire dans la prégnance des formes autobiographiques et autofictionnelles depuis la fin des années 70, et tend à témoigner au contraire d'un souci éthique envers les vies vécues, dont le récit vient fournir le dernier tombeau – ou parfois faire que la mort (souvent celle de tout un monde ou de toute une époque, comme chez Richard Millet et Pierre Michon¹⁹⁵) ne devienne pas un oubli.

REVITALISATION D'UN PONCIF

En choisissant le terme de « roman familial », il s'agit de revitaliser un poncif. Non de choisir une avenue psychanalytique mais, comme disait Mallarmé du phrasé en musique, de « reprendre le bien des lettres ». Chez Freud qui forge l'expression en 1909 dans un article intitulé « Le roman familial des névrosés », le terme de roman est, comme souvent dans son discours, choisi pour ses vertus littéraires. Pour le dire autrement, c'est dans la littérature que l'inventeur de la psychanalyse trouve le modèle de compétence qui lui est nécessaire pour penser cette forme d'imagination qui fait substituer à l'histoire réelle un roman des origines plus favorable à l'individuation de l'enfant en train de se construire. Processus émancipateur, donc, mais aussi et surtout, pour ce qui nous intéresse, processus subjectif, qui s'appuie très souvent sur des faits concrets pour forger sa matière, ou encore sur des choses *entendues dire*, mais y met le grain de sel nécessaire pour que ce récit devienne *sien*. C'est donc la plasticité formelle et imaginative de l'élaboration littéraire qui intéresse Freud dans sa désignation du concept. Et c'est donc à mon tour par analogie que j'emprunte à la psychanalyse cette expression¹⁹⁶, pour y retrouver la vertu modélisante exemplaire de la littérature.

¹⁹⁵ Ce sont ces deux auteurs qui, tout au long, vont servir d'exemples les plus éminents, car dans leur cas c'est l'œuvre entière qui ressortit à ce principe, pour le dire largement, de la « fiction biographique ». Pour les autres auteurs du corpus exploratoire que j'ai établi, les « romans familiaux » fonctionnent de façon plus ponctuelle, comme cela a pu être le cas de l'autobiographie pour les auteurs de la génération précédente (Robbe-Grillet, Sarraute, Duras). Ce corpus plus important est donné, à titre indicatif, en bibliographie.

¹⁹⁶ Contrairement à Marthe Robert dont l'étude de 1972, *Roman des origines et origines du roman* (Grasset), très stimulante pour sa définition du roman et le retour historique sur sa

Le « roman familial » contemporain, alors, est moins à prendre au sens d'un genre strict qu'au sens plus large, mais qui fait la force du romanesque, d'un agencement d'intrigues, et, sans doute, d'une organisation verbale de l'expérience du temps, qui est le propre de l'activité du récit. Ce que ce récit transgenre, en outre, retient de l'acception freudienne, c'est la part de réarrangement subjectif d'un matériel existant; la dimension primordiale de l'*interprétation*. De façon non seulement analogue mais communément modélisante, les « romans familiaux » contemporains mettent en effet en exergue, au plan thématique, un réseau de liens généalogiques ; mais aussi et surtout, au plan littéraire, le fait que tout récit de soi est informé de ces relations qui sont elles-mêmes tissées de récits. Mieux : ils insistent sur le fait que ce plan thématique est fortement informé par un modèle littéraire, dans la mesure où toute généalogie est aussi et d'abord une mythologie : un ensemble de récits plus ou moins vrais, plus ou moins vérifiés, mais valant par la force de l'imaginaire qu'ils ont réussi à imposer, et tirant leur autorité de qui les a transmis ; ou encore, d'avoir été transmis. Ainsi les « comme le disait ma mère », « ma grand-mère raconte », et autre « dit ma tante » sont-ils les embrayeurs privilégiés de ces « romans familiaux ».

Soit que, directement, telle narratrice recompose l'histoire de l'amour en elle en retraçant celle des relations conjugales de ses parents et de ses grands-parents, à travers les récits qu'ils lui en ont transmis (*L'Amour, roman* de Camille Laurens) ; soit que, plus indirectement, tel narrateur montre qu'il est pétri de ces histoires qu'on lui a racontées enfant, et qui portent sur des membres plus ou moins éloignés de sa famille (*Vies minuscules* de Pierre Michon) ; voire que ce sont ces histoires, et plus spécifiquement sa posture de dernier auditeur, qui l'ont destiné à devenir écrivain (*Ma vie parmi les ombres*). Qu'il s'agisse, à la puissance un, de (re)composer sa propre histoire, ou, à la puissance deux ou plus, de (re)composer celle(s) des autres, la position forte du narrateur est celle d'un conteur qui entend faire valoir que la vérité du récit n'est pas celle des faits, mais que les événements empiriques d'une vie, loin d'être objectivables, ne nous sont accessibles qu'au travers de récits, médiatisés par le biais de discours qui les sémantisent en les relatant.

« L'IDENTITÉ NARRATIVE »

C'est ce que le philosophe Paul Ricœur a mis au jour au cours des années 80, à partir, en particulier, des histoires de vie racontées à Freud par ses patientes. Au terme de la somme que constitue *Temps et récit*, s'interrogeant sur la

provenance, se fondait sur un examen des motivations du roman en fonction des divers types de roman familial de ses auteurs, faisant du concept freudien un analyseur direct permettant de distinguer deux classes d'écrivains et de romans, sous-tendues par une conception individuelle et psychologique de l'écriture.

possibilité de concevoir une identité humaine stable malgré les évidentes variations encourues par une personnalité au cours d'une vie, Ricœur en vient à concevoir ce qu'il appelle « l'identité narrative », à savoir un jeu de reconfigurations infini par lequel chacun élabore, au cours de son existence, un récit relativement cohérent capable d'intégrer, chemin faisant, aussi bien la diversité des événements que le changement de perspective apporté par les différents âges de la vie. C'est ainsi du croisement et de la fécondation mutuelle des processus de « fictionalisation de l'histoire » et d'« historicisation de la fiction » que Ricœur tire le « *rejeton* [...] qui témoigne d'une certaine unification des divers effets de sens du récit. » (1985 : 442) Or le milieu des années 80 est également le moment où commencent à se faire jour, sous la plume notamment d'un Pierre Michon, cet intérêt pour la recomposition du récit de vie, qui n'a pas tout à fait le même enjeu que l'autobiographie, puisque sa visée est moins individuelle (ce qui fait ma vie) que singulière (ce qui fait une vie), donc collective (toute vie possède un fonds commun susceptible d'intéresser chacun). Les travaux de Ricœur montrent qu'il y a à concevoir le récit de soi non comme l'expression d'un narcissisme, la préoccupation d'un « moi » (*ibid.* : 443), mais comme la mise au jour d'un « soi », singulier et exemplaire, à travers l'élaboration sans cesse recomposée d'une « identité narrative ».

Celle-ci concerne tout un chacun, non pas bien sûr au niveau du contenu des événements mais à celui, modélisant, de l'élaboration du récit, dans la mesure où tout sujet est constamment et tout au long de son existence l'interprétant de cette existence, et par conséquent son créateur : « Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. » (*Ibid.*) L'*identité narrative* est ainsi « issue de la rectification sans fin d'un récit antérieur par un récit ultérieur, et de la chaîne de refigurations qui en résulte » (*ibid.* : 446). Simplement, là où Ricœur parlait du « soi de la connaissance de soi » comme du « fruit d'une vie examinée, [...] clarifiée par les effets cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture » (*ibid.* : 443-444), ces narrateurs examinent non pas seulement leur vie propre mais celles de ceux qui les ont formés, reconnaissant d'où ils viennent mais aussi, reconnaissant qu'ils ne sont pas seuls, faisant entendre qu'ils sont les fils des récits qu'on leur a légués, et que par leur bouche parlent plusieurs.

HÉRITAGES ET TRANSMISSIONS DU « ROMAN FAMILIAL »

La fiction contemporaine, telle que je l'ai présentée sous la forme du « roman familial », est elle-même tributaire d'un certain nombre d'enjeux littéraires historiques qui non seulement font son contexte mais aussi l'informent. En

particulier, si elle se caractérise par un retour au sujet et au récit qui évoque un « retour à la littérature transitive » (Viart, 2001), cette affirmation est à nuancer, comme le fait d'ailleurs Dominique Viart¹⁹⁷ (1998 : 11, 13), et comme le fait Philippe Forest (2001 : 16-17), par la prise en compte historique de ce qu'elle a rencontré en chemin, et notamment de son passage par l'ère du soupçon. Ce que Forest décide d'appeler « romans du Je », qui tentent également de répondre à la question « *Qui suis-je ?* » (*ibid.* : 9), s'oppose au « triomphe médiatiquement célébré de l'« ego-littérature » » dans lequel a sombré le faux-naturalisme de l'autofiction, et correspond à « un processus largement antérieur de relégitimation de la première personne romanesque » (*ibid.* : 14), lié aux avant-gardes. Ainsi « le Roman du Je, écrit Forest, invite simultanément (et concurrentement) à être lu comme autobiographie et comme roman » (*ibid.* : 16), parce qu'il répond au principe suivant lequel « quelle que soit la forme de récit envisagée, [...] [q]ui raconte sa vie la transforme fatalement en roman » (*ibid.* : 17). L'essayiste peut en conclure : « Et c'est par ce hiatus constitutif de toute forme de représentation que la vérité se manifeste sous forme de fiction. » (*ibid.*) La transivité, alors, est loin d'être une immédiateté. Non seulement le sujet ne peut-il accéder à une quelconque vérité sur lui-même que par la réinterprétation – et partant l'exploration – de ces récits qu'on lui a donnés et qu'on a donnés de lui, mais encore doit-il précisément livrer sa recomposition – en faire l'objet, à son tour, d'une transmission – pour que cette revisite prenne son plein sens. La *médiation* de la narration correspond ainsi à l'étape ultime de l'identité narrative, c'est-à-dire celle qui, intervenant à la suite de la *configuration* « where the contingencies of experience are selected, shaped and ordered within the plot of narrative », « occurs in the noetic act of reading where the self comes to a greater understanding of human experience over time through the mediation of narrative » (Crowley, 2003 : 3).

Cette mise en forme de l'expérience est dès lors, comme chez Benjamin, en particulier dans la relecture qu'en donne Jean-Yves Masson au profit du roman (2004), porteuse d'enseignement. Ce, non pas seulement ni d'abord en termes de contenu – si Millet et Michon nous parlent d'un monde disparu, ce n'est pas dans un souci, comme chez Ernaux, « ethnologique », même si celui-ci peut apparaître de surcroît – mais en termes de lucidité, de réagencement critique. Ils font état, non pour la dénoncer mais pour en montrer la trame, d'une « histoire de soi » qui est toujours une histoire multiple, « radiophonique » en quelque

¹⁹⁷ Dominique Viart lui-même tempère ce retour en insistant sur la dimension critique dont il s'est doté : « Mais il est vrai aussi que la représentation ou l'expression du sujet ne font pas l'économie des grandes mises en question de ce type d'écriture narrative avancées par la période « néo-romanesque ». [...] Se sachant forcément déformatrice et incertaine, l'écriture de ces récits affiche [...] dans le corps même du texte qu'elle constitue les hésitations de forme comme de contenu qui l'envahissent. » (1999 : 116)

sorte au sens que donne à ce terme Marie-Pascale Huglo. Dans une étude sur la fluidité dans le récit contemporain, elle montre en effet comment s'interposent de façons diverses mais de plus en plus intriquées les voix et discours des autres dans le discours d'un « je » qui peine parfois à s'en défaire (2006). En intégrant, souvent de façon explicite avec guillemets, plus souvent encore dans une sorte d'indirect libre amorcé par un « disait ma mère », qui alterne avec des « je vois » ou des « je crois », les histoires les plus ténues comme les plus exemplaires de leur mythologie fondatrice, les narrateurs de ces « romans familiaux » fondent leur identité narrative et la constitution même de celle-ci dans la capacité de reprendre, fil à fil et parfois mot à mot, ces récits des ancêtres tout en y imputant leur singularité, celle de leur voix et de leur orchestration. « Raconter, comme l'écrit Marie-Pascale Huglo, c'est *relater*, mettre en contact différents personnages, des séries événementielles divergentes, des temporalités, des espaces, des savoirs et des imaginaires hétérogènes. » (2006 : 129) Mais s'ils reforment une cohérence à partir du disparate des vies, c'est en ne cessant d'exhiber les modalités de leur récit et la part « agençante » de leur subjectivité, au point parfois de faire de leur propre vie de narration la synthèse et l'aboutissement décenté du devenir-littérature de ces vies.

Le bénéfice, on le voit, n'est alors pas seulement pour ces narrateurs ni encore pour les lecteurs-auditeurs de contes qu'ils nous font devenir : il est pour la littérature, qui se voit attribuer un triple pouvoir configurant, réinterprétant, et, très élémentairement, formant. Nombreux sont ceux qui l'ont remarqué, en particulier Robert Dion et Frances Fortier lorsqu'ils étudient le Michon de *Rimbaud le fils* (2006) : ces écrivains, Michon en tête qui le thématise, produisent une « relance éternelle de la littérature » (95, l'expression est de Michon dans *Rimbaud le fils*, 1991 : 102), d'une part en la nourrissant comme cet espace capable d'accueillir les vastes mythologies généalogiques familiales et régionales, mais aussi et surtout, d'autre part, en tant que cet ouvrage indéfiniment repris qui donne son modèle aux existences les plus invisibles, les plus apparemment éloignées de la chose littéraire. Le roman, ou le sens de la romance, alimente de près ou de loin ces vies vécues, et elles le lui rendent bien, le fomentant à leur tour. L'interpénétration est ainsi constante entre modélisation littéraire des vies et recours aux vies comme fournissant des trames exemplaires pour le littéraire.

CRITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Ce sont alors le rapport à l'autobiographie et la conception de celle-ci qui se trouvent modifiés. Ce qu'on appelait « la vie » dans l'autobiographie, qui y était présenté comme une réalité anté-discursive, un donné empirique en quelque

sorte coupé du langage¹⁹⁸, apparaît dans ces « romans familiaux » comme une construction fortement historicisée, et à coup sûr médiatisée par le langage – notamment par un certain apprentissage et une certaine expérience de la langue, comme chez le Quignard du « Petit traité sur Méduse » –, une expérience toujours déjà filtrée ou informée par le rapport aux autres, ces relations étant elles-mêmes fondées en large part par des récits échangés. La dimension critique ou métalittéraire du « roman familial » est ainsi forte, même si elle est parfois implicite ; car, bien au-delà d'une critique des personnes ou des agissements (qui ne constituent tout au plus que le caractère anecdotique de ces intrigues), elle est critique d'un certain modèle autobiographique, qui implique une conception non seulement de la vie, mais du langage, de l'écriture, et de la subjectivité. En effet, si « la vie » n'est pas préalable au discours qui la dit, mais incessamment contemporaine d'un discours qui contribue à la faire, le rôle de celui qui la vit ne peut être de « l'exprimer ». Bien plutôt, accentuant ses conditions d'élaboration tout en procédant à cette élaboration, le « roman familial » contemporain interroge explicitement la pratique et les conditions de constitution du vivre aussi bien que de l'écrire, et c'est ce qui en fait un avatar *critique* de l'autobiographie. Sa narration est ainsi à la fois le produit d'une synthèse subjective au sens de Ricœur, et le portrait ou testament d'une figure d'écrivain face à l'œuvre de la littérature.

LA POSITION DU CONTEUR

La transmission, ici, concerne la transmission de l'expérience. En ce sens, le roman que j'ai appelé « familial » renoue avec l'art du conteur tel que le décrivait le philosophe Walter Benjamin en 1936, abolissant la frontière qui était censée séparer ces deux formes de représentation d'une vie humaine :

« Le roman se distingue de toutes les autres formes de prose littéraire – des contes, des légendes et même des nouvelles – en ce qu'il ne provient pas de la tradition orale et n'y conduit pas davantage. [...] Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur [...] » (2000 : 120-121)

Certes, au plan générique strict, il faudrait sans doute parler de « prose narrative » plutôt que de roman, avec par exemple les *Vies minuscules* de

¹⁹⁸ Pour la critique de cette conception, je renvoie à Gérard Dessons, « Saint-John Perse : la vie-pseudonyme », in *La Licorne* n° 14, Le Travail du biographique, Publications de l'UFR des Lettres et Langues de l'Université de Poitiers, 1988, pp. 9-14.

Michon qui sont plutôt une série d'histoires¹⁹⁹. Cependant, avec un titre comme *L'Amour, roman*, qui place en apposition le terme pour insister sur le caractère romancé (relaté autant qu'enjolivé) et romanesque de cet héritage qu'on appelle l'amour ; ou encore avec les sommes quasi épiques que produit Richard Millet, le roman comme genre n'est pas loin, même si, une fois encore, c'est le sens large d'une modélisation littéraire, d'une part, et d'un agencement d'intrigue(s), d'autre part, qui requièrent l'emploi du terme. Surtout, ce que l'on découvre dans les remarques de Benjamin, c'est que le roman familial se tient à l'exacte position médiane entre cette solitude de l'individu – ses ascendants ont disparu, et avec eux le monde dont ils étaient porteurs, il est maintenant seul dépositaire de cette réalité –, et cette tradition orale qu'il lui importe de retransmettre, sinon dans son caractère vivant (Frances Fortier et Andrée Mercier par exemple ont relevé à quel point le parler des ancêtres, ou parfois des narrateurs, est improbable eu égard à leur condition sociale, et dénonce, à travers son artificialité, sa littéarité (2006 : 149)), du moins dans sa teneur d'histoire à raconter sans fin. Il semble que dans le cas des auditeurs dont proviennent les narrateurs de ces romans, le récit entendu soit devenu moins expérience que littérature, et qu'à ce titre ce ne sont pas seulement des « récits de filiation » mais des récits *comme* filiations. En lieu et place d'une impossible descendance, le narrateur stérile et décidément héritier de *Ma vie parmi les ombres* produit une œuvre. Plus largement, notamment chez Laurens ou encore chez Marie Nimier, reprendre le récit parfois « cousu de fil blanc » des ancêtres est manière de s'individuer voire de s'émanciper du mythe familial, mais aussi et surtout, manière d'être la fille, le fils, de cette mythologie.

LE « ROMAN FAMILIAL » DANS LE CONTEMPORAIN

Le roman familial, c'est ainsi l'autobiographie qui s'est annexée des moyens critiques, une part d'essai, parce qu'elle est réflexion sur le vivre et sur les conditions historiques du vivre (Philippe Forest, *L'Enfant éternel*), et c'est en cela que sa préoccupation ou la problématique à laquelle elle ressortit est *contemporaine* : non (simplement) parce qu'elle est du présent, parce qu'elle s'écrit aujourd'hui ou parle d'aujourd'hui; mais parce qu'elle *problématise* l'aujourd'hui, dans son rapport à l'hier et au demain. Le contemporain n'est pas, de ce point de vue, comme on peut le lire dans l'argumentaire d'un récent colloque²⁰⁰, la caractéristique d'une époque qui peine à se représenter ou à se

¹⁹⁹ De même que le genre biographique des *Vies*, dont la fortune s'est étendue des *Vies de saints* du Moyen-Âge aux *Vies de gens célèbres* dans les années 30, est un modèle littéraire, il y aurait à faire une étude de « l'histoire » en tant qu'unité littéraire, discursive ou récitative, telle qu'elle donne son nom par exemple aux « histoires de vie » ou aux « histoires de cas » recensées par la psychanalyse.

²⁰⁰ Colloque « Qu'est-ce que le contemporain ? » sous la direction scientifique de Tiphaine Samoyault, Lionel Ruffel, Zahia Rahmani, Actualités de Fabula,

désigner, mais la désignation d'une époque (littéraire, historique, éthique, culturelle) qui fait de son rapport au temps et de son historicité, de sa propre contemporanéité, son problème le plus aigu.

Cette cristallisation en concept d'un découpage historique (analogue à l'art contemporain qui signifie depuis longtemps autre chose que l'art d'aujourd'hui, mais répond bien à/de problématiques particulières, spécifiques dans leur rapport à une pensée du moderne), les écrivains concernés choisissent de la relayer ou peut-être de la délayer, de la résoudre partiellement ou temporairement – et de la seule façon qu'ils puissent, qu'ils se reconnaissent, qu'ils s'autorisent : subjectivement – en un renouement avec le récit comme posture, en une reprise à la fois récitée (pour qu'elle demeure) et critique (pour qu'elle soit interrogée) du récit des ancêtres, et avec les formes littéraires de la vie humaine – nécessairement plurielles, multiples, variées, changeantes, à refaire, rénover, inventer pour aujourd'hui et demain, et à la fois, ils en sont conscients, toujours déjà existantes dans ces récits pérennes, qui nous ont tant formés, que sont les légendes des mères et les contes pour enfants.

Dans le roman familial tel qu'il est (re)composé par une subjectivité, l'écriture révèle en les exploitant les mécanismes mêmes de la création littéraire : ceux non seulement de la mise en récit, mais plus largement d'une organisation verbale *constituante* de valeurs, à la fois produisant une représentation, et, par son agencement, élaborant un système interne de hiérarchies qui montre les moments forts de signification. Le tout du texte institue la *signifiance* de ce roman, c'est-à-dire non pas uniquement sa signification, qui ne saurait être unique, mais les modalités d'un *faire-sens*, qui rende compte des rapports de force et des tensions organisant en sous-main le mythe familial, à travers notamment ce qu'il a retenu et ce qu'il a érudé.

Si, comme le fait Philippe Forest, on distingue une « ego-littérature » commerciale sans intérêt, dont « le recours aux codes ordinaires de l'écriture romanesque ne sert [dans la plupart des cas] qu'à couvrir une vision naïve du projet autobiographique » (2001 : 13), de ces « romans du Je » dans lesquels la première personne « peut être [...] le support authentique d'une exigence risquée de vérité et de liberté » (*ibid.* : 12), on pourra apercevoir quelle littérature alternative se propose, sous les dehors d'une narrativité traditionnelle, avec ces romans familiaux. On pourra voir que l'orientation importante des écritures contemporaines vers des formes de fiction de soi, loin d'être le symptôme d'un individualisme accru, correspond à un moment historique fort qui est le produit aussi bien de la théorie littéraire que d'une évolution sociale.

dimanche 13 mai 2007, url de référence :
<http://www.fabula.org/actualites/article18762.php>

Car, aux antipodes du repli narcissique, la nécessité à laquelle obéit le roman familial est de l'ordre de la transmission. Cherchant à s'inscrire dans une position axiale, comme synthèse d'un héritage et comme héritage lui-même, ce roman se fait conteur : il fait de son récit un modèle ; livre avec son récit non seulement un contenu d'expérience, mais aussi et surtout les moyens – narratifs et d'abord langagiers – de sa médiation, les conditions de sa modélisation. Cette nécessité est d'ordre poétique. Elle implique la croyance dans le fait que la littérature puisse concrètement agir sur la vie, sur l'existence prise en tant que narration continue de soi par soi. Et, de là, qu'on puisse « hériter » aussi bien des récits littéraires que des récits familiaux, aussi bien des manières de raconter et de mettre en scène le vécu par le verbe, que des gestes affectifs ou un état-civil. Obéissant d'abord à l'impératif d'explicitier sa propre *situation* – qu'elle soit familiale, historique, littéraire –, ce conteur contemporain, qui a lu Foucault mais aussi Freud, sait faire la part entre ce qui lui vient de sa condition sociale, de son histoire généalogique, de son passé psychologique, et ce qu'il réinvente au gré de ses lectures et de ses auditions. Par ce discernement il quitte sans cesse l'anecdotique pour l'exemplaire, et c'est ce qui fait de ces romans des lieux de questionnement intense sur le passage du temps et ce qui, retenu, va devenir h(H)istoire.

« Retour du sujet » et « retour du récit » ne sont pas seulement les retours de refoulés structuralistes, qui ne construiraient rien par eux-mêmes : ils sont des retours critiques, des reprises fortement lucides, des renouements qui composent avec leur histoire, leur héritage et ce qu'ils veulent léguer.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres littéraires :

- Bouillier, Grégoire, *Rapport sur moi*, Paris, Allia, 2002.
 Ernaux, Annie, *La place*, Paris, Gallimard, 1983.
 Ernaux, Annie, *Une Femme*, Paris, Gallimard, 1987.
 Forest, Philippe, *L'Enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997.
 Laurens, Camille, *L'Amour, roman*, Paris, P.O.L., 2003.
 Le Clézio, J.-M. G., *L'Africain*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2004.
 Michon, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.
 Millet, Richard, *Ma Vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, 2003.
 Millet, Richard, *Le Renard dans le nom*, Paris, Gallimard, 2003.
 Nimier, Marie, *La Reine du silence*, Paris, Gallimard, 2004.
 Quignard, Pascal, « Petit traité sur Méduse », dans *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., rééd. « Folio », 1993, p. 55-107.
 Références critiques :

Benjamin, Walter, « Le conteur », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », [1936] 2000, p. 114-151.

Crowley, Patrick, « Paul Ricoeur : the Concept of Narrative Identity, the Trace of Autobiography », *Paragraph*, vol. 26, n° 3, 2003, p. 1-12.

Dion, Robert et Frances Fortier, « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon », dans *Protée*, volume 34, numéro 2-3, automne-hiver 2006 : *Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles*, p. 91-102.

Forest, Philippe, *Le Roman, le je*, Nantes, Pleins feux, coll. « Auteurs en questions », 2001.

Fortier, Frances et Andrée Mercier, « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », dans *Protée*, volume 34, numéro 2-3, automne-hiver 2006 : *Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles*, p. 139-152.

Freud, Sigmund, « Le roman familial des névrosés » [1909], dans *Névrose, psychose et perversion*, introduction de Jean Laplanche, traduit de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, [1973] 1981, p. 157-160.

Huglo, Marie-Pascale, « L'art d'enchaîner : la fluidité dans le récit contemporain », dans *Protée*, volume 34, numéro 2-3, automne-hiver 2006 : *Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles*, p. 127-137.

Masson, Jean-Yves, « Pour un roman de l'expérience », dans *Le Roman, pour quoi faire ?*, Paris, Flammarion, coll. « L'Atelier du roman », 2004.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, tome III, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

Viart, Dominique, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite, 6-13 juillet 1996, Paris-Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 134-139.

Viart, Dominique, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », dans *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, textes réunis par Dominique Viart, Paris-Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 1998, p. 3-27.

TRANSMISSION, HÉRITAGE ET RECONSTRUCTION DE SOI DANS *UNE HISTOIRE D'AMOUR ET DE TÉNÈBRES* D'AMOS OZ

Chantal RINGUET

De toutes les œuvres contemporaines à caractère autobiographique qui abordent la transmission de l'histoire, *Une Histoire d'amour et de ténèbres* (2004) de l'écrivain Amos Oz est un *cas exemplaire*. Il en est ainsi car ce roman, en plus de constituer un pilier de la littérature israélienne, est aussi reconnu, au début du XXI^e siècle, comme une œuvre marquante de la littérature mondiale. Emblématique d'une identité juive récemment établie, il figure aux côtés des textes des grands écrivains que sont, parmi d'autres, David Grossman, Abraham Yehoshua et Yehuda Amichai. Cela, tout en illustrant, de façon exceptionnelle, deux tendances majeures caractérisant la littérature des dernières décennies (toutes origines confondues) : l'écriture contemporaine de soi et le témoignage de l'histoire. De plus, ce roman constitue un cas exemplaire parce que la transmission s'y fait multiple : elle se rapporte tantôt aux principales composantes de l'histoire familiale du narrateur, tantôt aux événements marquants de l'émigration juive est-européenne en Palestine au début du siècle dernier. Par ce fait, ce livre marque une étape décisive dans la construction d'un récit de soi où l'identité juive n'apparaît plus seulement menacée, voire détruite (comme c'était le cas de beaucoup de témoignages de l'Holocauste publiés depuis les dernières décennies), et où le lien intergénérationnel fait l'objet d'une réflexion approfondie. Dans cet ordre d'idées, le présent article se propose d'étudier la transmission d'une histoire familiale et collective bouleversée dans ce roman, et d'analyser la reconstruction de soi qui en résulte.

D'entrée de jeu, signalons que dans la production littéraire de l'auteur²⁰¹, cette œuvre représente un tournant. Texte de maturité, il cristallise, avec une force rare, l'ensemble des thèmes qui ponctuaient l'écriture d'Amos Oz jusqu'alors : la persécution des juifs est-européens au XX^e siècle, leur émigration au Proche-Orient, la création de l'État d'Israël, la vie communautaire dans les kibboutz, le conflit israélo-palestinien et l'espoir d'une vie nouvelle en Israël. Mais, à la différence de ses écrits antérieurs, qui appartenaient aux genres diversifiés que sont la prose pour adultes, la prose pour enfants, l'essai et le roman, *Une Histoire d'amour et de ténèbres* se définit comme un roman autobiographique. À

²⁰¹ Empreinte d'un réalisme troublant, et d'une cohérence stylistique remarquable, l'œuvre littéraire d'Amos Oz a mérité à son auteur plusieurs distinctions prestigieuses au fil des ans. Nommé Officier des Arts et Lettres de France, il a aussi été récipiendaire, entre autres, du Prix Femina en France, du Prix de la paix des libraires allemands en 1992 et du Israel Price for Literature en 1998, à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'indépendance d'Israël.

cet égard, il convient de rappeler que, dans une conférence prononcée à l'École Normale Supérieure de Paris en 2004, Oz recommandait à ses lecteurs de se prévaloir contre la tentation d'y voir des mémoires historiques ou encore, des confessions, et insistait sur le fait qu'il s'agit d'« un véritable roman »²⁰².

UN ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE

Par définition, le roman autobiographique se situe au confluent des genres : puisant à la fois dans l'écriture de soi et dans la fiction, il entremêle des faits vécus et fantasmés à d'autres, irréels. Le texte d'Amos Oz revêt une complexité supplémentaire, puisqu'il intègre dans sa trame narrative une pluralité d'événements historiques entourant la création de l'État hébreu. Par moments, il brouille donc les frontières de ce genre hybride, grâce au recours à un matériau historique. Cependant, son unité tient au fait que l'auteur/narrateur et le témoin d'une époque se rapportent à une même instance narrative. L'écriture cherche ainsi à reconstruire l'Histoire, à recréer une ère et une communauté, à travers la prise de parole d'un personnage masculin qui prend le relais des générations antérieures, tout en leur conférant une place significative dans son récit. Si le roman met en scène plusieurs membres d'une même famille, de manière à concevoir une fresque intergénérationnelle, le récit de soi prédomine toutefois sur le dialogue. *Une Histoire d'amour et de ténèbres* ouvre ainsi une nouvelle voie à l'écriture contemporaine de soi : tout en incorporant le point de vue de divers personnages, il met à l'avant-plan la parole incontournable du fils en tant que « point d'ouverture du système généalogique²⁰³ », mais également comme sujet à inscrire, puis à reconstruire dans l'écrit.

Dans une réflexion portant sur les effets intra- et extra-psychiques de l'écriture de soi, Mireille Fognini faisait la remarque suivante :

Celui qui s'écrit fait appel à une double réflexivité du penser, où s'activent refoulement, mémoire, clivages, liens, et identifications diverses qui se démultiplient entre son groupe et lui-même. L'écrit de soi tente d'inscrire, de tracer des transformations de l'image repérable, publiable et publique d'une théorie de soi. Car comme l'expérience répétée de notre image dans le miroir permet la découverte de notre identité visible de sujet, l'expérience d'écrit de soi advient comme matrice du développement visible de notre identité invisible de penseur. Avec ses traces de pensées successives, ainsi visibles pour soi et pour autrui, cette écriture témoigne de nos empreintes transmissibles de mémoire.

L'écrit fait ainsi trace pour la plupart des poètes et des écrivains. Dans le meilleur des cas, il ouvre le scripteur à une dynamique de changements psychiques et vitaux en

²⁰² Voir à ce propos le « Compte-rendu de la conférence débat d'Amos Oz à l'E.N.S. le jeudi 24 février 2004 », lien url : <http://www.lapaixmaintenant.org/communique715> (mai 2007).

²⁰³ Pierre Legendre et Alexandra Papageorgiou-Legendre, *Leçons IV, suite 2. Filiation. Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1990, p. 31.

jouant un rôle de sonde exploratoire d'espaces et de temps encore inconnus de lui-même²⁰⁴.

Le texte à l'étude participe justement d'une démarche appuyée sur une « double réflexivité du penser » qui cherche à produire des traces visibles d'une expérience intellectuelle demeurant, de prime abord, impalpable pour soi comme pour autrui. Le but de l'auteur consiste donc à tirer une telle expérience des limbes de l'oubli, pour la faire accéder au rang de patrimoine collectif. En cela, son entreprise rejoint le postulat d'Anne Levallois voulant que « [d]ans l'écriture autobiographique, [...], "je" s'unifie dans un récit qui circonscrit "moi" afin de se faire reconnaître par les autres et de prendre sa place parmi eux »²⁰⁵.

1-LA TRANSMISSION TRANSGÉNÉRATIONNELLE DE L'HISTOIRE

Empruntée au vocabulaire psychanalytique, la notion de transmission transgénérationnelle s'apparente à celle de transmission intergénérationnelle, avec laquelle elle partage un trait distinctif : elle repose sur un couple inséparable, la génération et le patrimoine. Tandis que la génération est le support du mécanisme diachronique dans lequel la constitution identitaire d'un sujet s'inscrit du fait de son appartenance à l'humanité, le patrimoine « constitue un système de régulation des rapports entre générations nécessaire à l'établissement d'une chaîne générationnelle ininterrompue²⁰⁶ », ainsi que le formule Francis Godard. Si la première forme de transmission évoquée désigne celle qui se réalise entre générations séparées, la deuxième renvoie plutôt à celle qui s'effectue entre générations adjacentes. Cependant, il serait erroné de croire que celle-ci est réductible au lien entre parents et enfants : car la transmission qui s'opère d'une génération à l'autre est celle d'un patrimoine historique commun, qui forme le lien générationnel entre les individus.

On conçoit, dès lors, que la génération s'affirme comme le lieu d'une mémoire collective. Claudine Attias Donfut, qui s'est penchée sur les rapports entre générations dans une perspective sociologique, fait remarquer que « [l]a mémoire collective des groupes comme de la société transcende les générations, sa fonction primordiale est d'ordre mythologique, quelle que soit la part

²⁰⁴ Mireille Fognini, « Destins psychiques d'écriture de soi », in Jean-François Chiantaretto, Anne Clancier et Anne Roche (éds.), *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Économica, 2005, pp. 291-292.

²⁰⁵ Anne Levallois, « Je et moi dans l'expérience psychanalytique et dans l'écriture autobiographique », in Jean-François Chiantaretto, Anne Clancier et Anne Roche (éds.), *op. cit.*, p. 26.

²⁰⁶ Francis Godard, *La famille, affaire de générations*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 93.

d'objectivité des mythes qu'elle véhicule²⁰⁷ ». Ainsi, le générationnel renvoie à une continuité temporelle ; il permet à chaque sujet d'inscrire son histoire à travers un fil conducteur tissé des générations passées, présentes et à venir : tel serait « le récit de vie de la collectivité, en même temps que son projet de vie²⁰⁸ ».

Dans *Une Histoire d'amour et de ténèbres*, ce type de récit concerne, en premier lieu, la transmission transgénérationnelle d'une histoire juive est-européenne qui est postérieure à l'émigration massive de multiples communautés juives en Palestine. Il s'affirme dans le discours du fils, qui retrace le parcours des membres de sa famille à plusieurs reprises. L'extrait suivant en est un exemple convaincant :

Hébétés, ruinés, censurés de panique au lendemain de la révolution d'Octobre et la prise du pouvoir par les bolcheviks, les écrivains juifs et les militants sionistes d'Odessa se dispersèrent tous azimuts. Fin 1919, mon grand-oncle Yosef et ma grand-tante Tsippora, ainsi que nombre de leurs amis, embarquèrent pour la Palestine à bord du *Ruslan* dont l'arrivée au port de Jaffa marque le début de la troisième aliyah. (HAT, pp. 183-184)

Un autre passage, dans lequel le narrateur relate le récit de son grand-oncle Yosef, expose une parcelle de l'héritage qu'il a reçu d'un membre de sa famille appartenant à une génération antérieure :

[...] je me rappelle des bribes de monologues de mon grand-oncle Yosef : il aimait parler d'Odessa et de Varsovie, évoquer les discours d'Herzl, le débat sur l'Ouganda, la création de la "Faction démocratique", Heidelberg la magnifique, les montagnes suisses enneigées, le *Shiloah* et ses adversaires, sa première visite en Eretz-Israël en 1912 où il avait immigré en 1919 à bord du *Ruslan*. [...] Il lui arrivait de lever l'ancre pour aborder le miracle de la renaissance de la langue hébraïque menacée de destruction et de dégradation, les orthodoxes dégénérés [...]. (HAT, p. 105)

A ces premiers exemples, il faut ajouter celui de la grand-mère, qui rappelle un héritage collectif douloureux. Celle-ci est dépeinte avec humour comme une femme obsédée par les microbes, qui prenait trois bains d'eau bouillante par jour, en plus de désinfecter régulièrement sa propre maison. « Dès lors, rapporte le narrateur, grand-père se levait à l'aube, tous les matins pour battre furieusement les matelas et la literie, aérer les tapis et les coussins, asperger la maison de DDT, faire bouillir impitoyablement les légumes, les fruits, le linge, les serviettes et les ustensiles de cuisine » (HAT, p. 194). Ce personnage, qui meurt finalement d'une crise cardiaque, incarne l'attirance et la répulsion simultanées envers l'Orient, sentiment que partageaient de nombreux juifs de la

²⁰⁷ Claudine Attias Donfut, *Sociologie des générations*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 184.

²⁰⁸ *Ibid.*

Diaspora ayant émigré en Israël. En même temps, son exemple démontre que la peur de l'Autre représente un legs douloureux dans la culture juive, où elle est associée à la menace de persécution. Ailleurs, on lit en effet que :

[...] la peur qui régnait dans chaque foyer juif, la peur dont on ne parlait pratiquement jamais mais qu'on nous distillait indirectement, comme du poison, goutte à goutte et d'heure en heure, c'était la terreur panique de ne pas être assez propres, trop bruyants, arrivistes, intelligents et cupides. De ne pas avoir de bonnes manières. Nous craignions de produire sur les goys une mauvaise impression, le ciel nous en préserve, et qu'alors ils se fâchent et nous fassent des choses terribles auxquelles mieux valait ne pas penser. (*HAT*, p. 324)

Ces éléments, tout en montrant qu'une transmission de l'Histoire juive est-européenne se réalise par générations interposées, mettent en relief le rôle de porte-parole qui revient au fils dans le roman. Prenant le relais d'une Histoire trouble et menacée, celui-ci est pourtant tributaire d'un patrimoine doté d'une richesse exceptionnelle, comme nous le constaterons maintenant.

UN PATRIMOINE LITTÉRAIRE

Au personnage du fils, s'en ajoutent plusieurs autres, qui composent la lignée masculine. L'intervention du père, du grand-père et du grand-oncle, tous réunis par l'amour des lettres et de l'érudition, révèle l'existence d'un patrimoine qui définit l'identité masculine. Le grand-oncle est décrit comme un homme qui « avait inventé des mots quotidiens, des mots qui semblaient avoir existé depuis toujours » (*HAT*, p. 115) ; en cela, il suscitait l'admiration de son petit-neveu : « Quand j'étais petit, le bureau de mon grand-oncle Yosef représentait pour moi l'antichambre du temple du savoir » (*HAT*, p. 88). Le grand-père, lui, « se métamorphosait en poète sentimental » (*HAT*, p. 152) la nuit, dans la solitude de son bureau, un verre de liqueur à la main. Quant au père, qui « entretenait un rapport charnel avec les livres » (*HAT*, p. 43), il manifestait à leur endroit « une véritable obsession » (*HAT*, p. 43) : « il aimait les manipuler, les palper, les caresser, les sentir [...] il ne pouvait s'empêcher de les toucher, même si c'étaient ceux des autres » (*HAT*, p. 43). Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que les livres incarnent le symbole par excellence de la masculinité. Un extrait du roman illustre avec pertinence qu'ils jouent un rôle majeur face à l'inscription du fils dans la fratrie :

Le plus beau jour de ma vie – je devais avoir dix ans – fut celui où papa me fit un peu de place sur l'une de ses étagères pour y ranger mes livres. [...] Je réunis tous mes livres qui, jusque-là, s'empilaient sur un tabouret près de mon lit, et les transportai à la bibliothèque paternelle où je les disposai à la verticale, comme il se doit : le dos vers l'extérieur et la tranche contre le mur.

C'était un rite de passage, une cérémonie initiatique : celui dont les livres tiennent

debout n'est plus un enfant, c'est déjà un homme. J'étais comme mon père. Mes livres tenaient droit. (*HAT*, p. 44)

Que les livres revêtent une importance décisive, au point d'assurer le passage de l'enfance à la vie d'homme, cela est dû au fait qu'ils définissent une identité masculine transmise par les pères. Mais il y a plus. Car le livre est aussi un symbole d'immortalité :

Enfant, j'espérais devenir un livre, affirme le narrateur : les hommes se font tuer comme des fourmis. Les écrivains aussi. Mais un livre, même si on le détruisait méthodiquement, il en subsisterait toujours quelque part un exemplaire qui ressusciterait sur une étagère, au fond d'un rayonnage dans quelque bibliothèque perdue, à Reyjavik, Valladoid ou Vancouver. (*HAT*, p. 42)

Ailleurs, un commentaire rétrospectif confirme que les livres ont joué un rôle de première importance dans la vie de l'auteur :

Ce sont les livres qui m'ont enseigné l'art de la composition : non pas leur contenu, mais les livres eux-mêmes ; leur existence physique. Les livres m'ont appris les no man's land vertigineux, la zone d'ombre entre le licite et l'illicite, le légitime et l'excentrique, le normatif et le bizarre. Cette leçon accompagne encore ma vie. (*HAT*, p. 45-46)

Mais si l'importance significative des livres est un trait propre à la filiation masculine, elle caractérise tout autant le discours de la mère. Décrite comme une femme qui « n'arrêtait pas de lire » (*HAT*, p. 458), celle-ci inventait des histoires « curieuses [...] suscitant un sentiment d'étrangeté ou un frisson de peur » (*HAT*, p. 240) qui prenaient le contrepied du discours « savant » des hommes de la famille. Mariée à un homme infidèle, elle estimait que les livres étaient les seuls véritables compagnons de route, comme le rapporte le fils :

[...] maman m'avait affirmé qu'avec le temps les livres pouvaient changer autant que les humains, avec cette différence que les hommes te plaquent tôt ou tard, dès qu'ils ne trouvent plus en toi de profit, de plaisir, d'intérêt ou de sentiment, tandis que les livres ne te laissent jamais tomber. (*HAT*, p. 459)

Une telle idée trouve des résonances dans la fratrie elle-même. Car si le patrimoine littéraire instaure une solidarité entre hommes, il peut tout autant constituer l'objet d'une rivalité. À cet égard, l'exemple du père, qui attribue au fils la responsabilité de ses échecs professionnels, apparaît significatif. Au jeune Amos revient alors une histoire entachée, dès le départ, par le stigmate de la faute : « J'étais effectivement né avant qu'il n'ait atteint les objectifs qu'il s'était fixés, et c'est à cause de ma naissance qu'il avait raté le coche » (*HAT*, p. 341), écrit-il. S'il est fier de l'héritage intellectuel qu'il a reçu, il découvre peu à peu

que celui-ci constitue un fardeau accablant. Le regard rétrospectif qu'il jette sur son passé le montre clairement :

Depuis ma tendre enfance, j'étais en quelque sorte la victime d'un lavage de cerveau méthodique : le sanctuaire du livre de l'oncle Yosef, le cachot à livres de mon père, chez nous, à Kerem Avraham, les pages des livres où se réfugiait ma mère, les poèmes de grand-père Alexandre, les romans de notre voisin, M. Zarchi, les fiches et les jeux de mots de mon père, sans oublier l'étreinte odorante de Saül Tchernichovsky et les raisins secs de M. Agnon, qui projetait plusieurs ombres à la fois. (*HAT*, p. 450)

Tel « une caresse glacée des désirs des générations antérieures » (*HAT*, p. 89), le patrimoine intellectuel est à la fois un legs précieux et la source d'une oppression douloureuse chez le fils. Or ce paradoxe sera propice à l'élaboration de son mythe personnel, au sein duquel la transmission intergénérationnelle jouera un rôle de première importance.

2-LA TRANSMISSION INTERGÉNÉRATIONNELLE D'UNE HISTOIRE MALHEUREUSE

Selon André-Fustier et Aubertel, l'héritage intergénérationnel est constitué « de vécus psychiques élaborés : fantasmes, imagos, identifications [...] qui organisent une histoire familiale, un récit mythique dans lequel chaque sujet peut puiser les éléments nécessaires à la constitution de son roman familial et individuel névrotique²⁰⁹ ». Dans *Une Histoire d'amour et de ténèbres*, c'est l'histoire des parents qui fournit la matière indispensable à l'élaboration du roman familial du narrateur. Ceux-ci, déçus par l'Europe qui les a rejetés et l'Orient qui a détruit leurs espoirs, sont décrits comme des êtres « romantiques » (*HAT*, p. 419) :

Tous deux avaient débarqué à Jérusalem directement du dix-neuvième siècle : papa avait été nourri à un romantisme national, théâtral, sanguinaire et belliqueux (le printemps des peuples, *Sturm und Drang*) et, sur ces sommets de massepain, giclait, pareil à un flot de champagne, quelque chose de la frénésie virile de Nietzsche. Ma mère, elle, vivait un romantisme d'un autre type, un mélange d'introversif, de mélancolie, de solitude sur le mode mineur, imprégné de la souffrance poignante et sensible des solitaires, dans les parfums d'automne affadis d'une décadence "fin de siècle". (*HAT*, p. 419)

Mais là où le bât blesse, c'est que le fils hérite de leurs déceptions :

C'était sur mes frêles épaules que reposait le poids de leurs désillusions, moi, leur unique enfant : je devais bien manger, dormir beaucoup, me laver minutieusement, car c'était la seule façon d'accroître mes chances de grandir pour soulever l'admiration et

²⁰⁹ Francine André-Fustier et Françoise Aubertel, *Le Générationnel. Approche en thérapie familiale psychanalytique*, Paris, Dunod, « Inconscient et culture », 2000, p. 111.

accomplir quelques-unes des promesses de leur jeunesse. (*HAT*, p. 423)

Mes parents voulaient me faire porter sur leurs épaules ce qu'ils n'avaient pu accomplir dans leur vie. (*HAT*, p. 446)

Ces exemples montrent que le récit de vie collectif qui figure dans le roman concerne, en deuxième lieu, la transmission intergénérationnelle d'une histoire malheureuse. Dès lors, le récit rétrospectif du narrateur propose la représentation d'un Soi qui est doté de facultés supérieures : « [...] j'étais la parfaite incarnation du petit garçon du *Penseur*, dont on m'avait un jour montré la reproduction dans un album ou une encyclopédie » (*HAT*, p. 441) ; « Que je sois intelligent, raisonnable, gentil, sensible, créatif, philosophe, et doté d'un regard rêveur d'artiste ne leur suffisait pas. Je devais être en plus un voyant, un augure, un oracle des familles » (*HAT*, p. 426) ; « Les adultes manquaient de quelque chose que j'étais le seul à pouvoir leur donner. Ils avaient soif, ils avaient besoin de moi et j'avais les moyens de les satisfaire. Heureusement qu'ils m'avaient ! Qu'auraient-ils fait sans moi ? » (*HAT*, pp. 427-428). C'est ainsi que dans la construction imaginaire du fils, s'établit une correspondance parfaite entre des attentes parentales démesurées et sa propre personne. Son existence se présente alors comme une « réponse » à l'exigence d'un idéal élevé, quasi inaccessible, qui a pour fonction de pallier au malheur des siens. Bref, le malheur parental devient le fondement d'un mythe personnel dont l'enjeu consiste à « réparer » la destinée des parents.

LA MORT DE LA MÈRE : LA MISE EN ÉCHEC DU SOI INVINCIBLE

Mais il est un événement qui, survenant de façon inattendue, ouvre une brèche dans ce montage narcissique. Le suicide de la mère, qui se produit lorsque le fils est âgé de onze ans, fait voler en éclats l'image d'un Soi invincible. Le fait que la mère se soit donné la mort signifie, pour le fils, qu'elle l'a abandonné. S'impose alors une explication, celle de n'avoir pas été l'objet d'amour qu'il croyait être : « Si ma mère m'avait quitté de cette façon, sans un regard en arrière, c'était la preuve qu'elle ne m'avait jamais aimé : quand on aime, m'avait-elle appris, on pardonne tout sauf la trahison » (*HAT*, p. 359), écrit-il. Mais cette raison paraît insuffisante pour expliquer le motif de son abandon, puisque « [t]outes les mères aiment leurs enfants : c'est une loi de la nature. Même une chatte. Même une chèvre. Même les mères de criminels ou d'assassins. Même celles des nazis. Même celles d'attardés mentaux qui ont l'écume aux lèvres. Même celles des monstres » (*HAT*, p. 360). Reste une triste déception : « Si j'étais le seul qu'on n'aimait pas, si ma mère m'avait laissé en plan, c'était la preuve que je n'étais pas digne d'être aimé » (*HAT*, p. 360). De là découle une culpabilité profonde, qui se trouve nourrie par le sentiment d'avoir

échoué à sa tâche et, par un effet de miroir rappelant le rapport au père, d'être responsable du destin de la mère :

Si j'avais été mignon, au moins un tout petit peu, comme tous les enfants du monde le sont pour leur mère, même les plus affreux et les plus méchants, les instables et les violents, [...] si seulement j'avais été gentil, si je m'étais conduit comme elle me l'avait mille fois demandé, alors que moi, pauvre idiot, je m'acharnais à ne pas l'écouter, [...] si, tous les matins, je m'étais bien brossé les dents, en haut, en bas, tout autour et au fond, sans tricher, si je ne lui avais pas volé une demi-livre dans son porte-monnaie en ayant eu le toupet de nier, si j'avais arrêté d'avoir de mauvaises pensées et n'avais jamais laissé ma main errer la nuit dans mon pantalon de pyjama – si j'avais été comme tout le monde, j'aurais pu avoir une maman moi aussi... (*HAT*, p. 360-361)

Au « désespoir » (*HAT*, p. 358) de la mère fait donc écho, en guise de réponse, le « drame » (*HAT*, p. 359) du fils. Ce désespoir se trouve renforcé par un ultime regret, celui de ne pas avoir été « un meilleur fils » (*HAT*, p. 359). Ici se trouve l'ombilic du récit de soi auquel se livre le narrateur, un récit marqué par la volonté de réparer le destin de ses prédécesseurs. L'extrait suivant révèle que ce motif était présent chez le fils dès l'enfance :

J'étais obsédé par l'histoire. Je m'imaginai réparer les erreurs des stratèges du passé : je réinventais, par exemple, la Grande Révolte juive contre Rome, empêchais la destruction de Jérusalem par les troupes de Titus, je transférais les combats sur le terrain ennemi, j'emmenais les bataillons de Bar Kochba devant les murailles de Rome, prenais d'assaut le Colisée et plantais le drapeau juif sur la colline du Capitole. (*HAT*, p. 47)

Bref, dans l'écriture d'Amos Oz, le désir de « réparer l'Histoire » est intimement lié à celui de réparer la destinée tragique de la mère. C'est l'entrelacement de ces désirs, l'un étant issu d'une transmission transgénérationnelle et l'autre d'une transmission intergénérationnelle, qui constitue le moteur de son activité littéraire. Un aveu issu du début du roman en rend compte : « En fait, la curieuse impulsion qui m'animait, enfant – l'envie de donner une seconde chance à ce qui n'en avait et ne pouvait en avoir – est aujourd'hui encore l'un des moteurs de mon existence, chaque fois que j'entreprends d'écrire une histoire » (*HAT*, p. 48).

SE RECONSTRUIRE DANS L'ÉCRIT

Dès lors, la reconstruction de la vision du monde du fils met en lumière « le processus par lequel le récit jette lui-même un pont qui permet de restaurer les

relations rompues dans le soi²¹⁰ », pour reprendre les termes d'Anne Adelman. Il s'agit alors pour lui de réparer, en le réinventant, le lien brisé dans la chaîne des générations, en se faisant le porte-parole de nombreuses histoires visant à réparer sa propre histoire. Mais pour cela, il est nécessaire de faire table rase avec le passé. Il le dit clairement : « La mort des adultes possédait un puissant charme magique. Et à l'âge de quatorze ans et demi, deux ans après la mort de ma mère, je tuai mon père et tout Jérusalem, changeai de nom et partis au kibboutz Houlida vivre sur les ruines » (*HAT*, p. 746). Au désir de réparer sa propre histoire s'ajoute alors celui de réparer l'Histoire, qui repose sur des exigences similaires :

Ainsi, le vœu soigneusement refoulé de l'ethos sioniste, et de l'enfant que j'étais, était miraculeusement exaucé : qu'ils meurent. Quels boulets c'étaient ! Ils étaient de la génération du désert. Ils appartenaient à la diaspora. Ils avaient de ces exigences et ils ne vous laissaient pas respirer ! Ce n'est qu'après leur mort que nous pourrions enfin leur montrer de quoi nous sommes capables. Tout ce qu'ils veulent que nous fassions, ce qu'ils attendent de nous, nous l'accomplirons magnifiquement : nous labourerons, moissonnerons, construirons, combattrons, vaincrons, mais sans eux : parce que le nouveau peuple hébreu doit se séparer d'eux. Parce que tout ici a été délibérément créé pour la santé, la jeunesse et la force, alors qu'ils sont vieux, épuisés, compliqués, un peu répugnants même, et plus qu'un peu grotesques. (*HAT*, p. 145)

Que la nouvelle génération doive rompre avec « la génération du désert » pour s'affirmer, cela ne fait aucun doute. Ailleurs, la promotion d'une littérature israélienne affranchie des symboles et des figures « désuètes » qui caractérisaient autrefois la littérature juive est-européenne le confirme : « Ce sont de héros littéraires hébreux et européens dont nous avons besoin aujourd'hui, dans notre pays, et non plus d'entremetteurs, de bouffons, de solliciteurs, de bedeaux et de mendiants folkloriques et diasporiques » (*HAT*, p. 110). Ainsi, Oz promeut l'essor d'une littérature résolument tournée vers l'avenir. Raconter aux autres une histoire renouvelée, émancipée de son passé douloureux, et défendant des valeurs qui appartiennent au peuple israélien, voilà donc, selon l'auteur, la tâche qui incombe à l'écrivain. Mais pour cela, un retour sur les générations antérieures, de même que sur sa propre histoire, aura été une étape inévitable.

En somme, *Une Histoire d'amour et de ténèbres*, tout en allégorisant certains moments-clefs de l'émigration juive est-européenne en Israël²¹¹, cumule l'histoire des parents du narrateur, celle des générations antérieures et celle de l'auteur lui-même. Se trouve ainsi brossé le tableau de couches générationnelles

²¹⁰ Anne Adelman, « Mémoire traumatique et transmission intergénérationnelle des récits de l'Holocauste », trad. de l'américain par Anne-Lise Hacker, *Revue française de psychanalyse*, t. 64, n° 1, 2000, p. 225.

²¹¹ Compte tenu des limites du sujet traité, nous n'avons pu aborder l'ensemble de ces moments-clefs dans le présent article.

successives, au sein desquelles interagissent deux formes de transmission : la première, d'ordre transgénérationnelle, est issue du contexte de l'émigration ; elle insiste sur l'importance du discours et des antécédents historiques dans la constitution d'un patrimoine familial. La seconde, d'ordre intergénérationnelle, concerne quant à elle l'impact du discours parental et de la structure familiale sur la constitution du mythe personnel de l'enfant. Héritier du goût des lettres d'un côté, et du malheur parental de l'autre, le fils développe un mythe personnel où l'enjeu consiste à réparer la destinée de ses parents. Cependant, le suicide de sa mère, acte tragique s'il en est, ouvre une brèche dans son montage narcissique, de telle sorte qu'il se retrouve dans la nécessité de rompre avec les balises du passé.

Mais si le rôle de la transmission est majeur dans le roman, il en va tout autant de la construction de soi que le narrateur y entreprend. À travers son récit, on retiendra en particulier deux aspects : la nécessité de s'affranchir d'une lignée masculine oppressante et la poursuite d'une entreprise de réparation face au destin de la mère. En ce sens, raconter l'« histoire d'amour et de ténèbres » qui est d'abord celle de ses parents s'impose comme la tentative de s'approprier une histoire subjective qui, sans tourner le dos au passé, est orientée vers l'avenir. En même temps, cette entreprise ouvre la voie à l'émergence d'une nouvelle littérature, dégagée du poids d'une tradition juive est-européenne fortement attaquée par l'Holocauste, et tournée vers la reconstruction de l'identité juive israélienne.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée

OZ, Amos, *Une Histoire d'amour et de ténèbres*, Paris, Éditions Gallimard, 2004. (HAT)

Ouvrages théoriques

ADELMAN, Anne, « Mémoire traumatique et transmission intergénérationnelle des récits de l'Holocauste », trad. de l'américain par Anne-Lise Hacker, *Revue française de psychanalyse*, t. 64, no 1, 2000, pp. 221-245.

ANDRÉ-FUSTIER, Francine et Françoise AUBERTEL, *Le Générationnel. Approche en thérapie familiale psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 2000, 200 p.

ATTIAS-DONFUT, Claudine, *Sociologie des générations*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 249 p.

FOGNINI, Mireille, « Destins psychiques d'écriture de soi », dans Jean-François Chiantaretto, Anne Clancier et Anne Roche (éds.),

- Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Économica, 2005, pp. 291-302.
- GODARD, Francis, *La Famille, affaire de générations*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 206 p.
- LEGENDRE, Pierre et Alexandra PAPAGEORGIOU-LEGENDRE, *Leçons IV, suite 2. Filiation. Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1990, 243 p.
- LEVALLOIS, Anne, « *Je et moi dans l'expérience psychanalytique et dans l'écriture autobiographique* », dans Jean-François Chiantaretto, Anne Clancier et Anne Roche (éds), *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Économica, 2005, pp. 13-26.
- « Compte-rendu de la conférence débat d'Amos Oz à l'E.N.S. le jeudi 24 février 2004 » : <http://www.lapaixmaintenant.org/communique715> (mai 2007).

TROISIEME PARTIE :

TRAUMATISMES HISTORIQUES DU XXE SIECLE :

LE DEFI DE LA TRANSMISSION ET LE POIDS DE

L'HERITAGE

LE « MOI » MAILLON D'UNE CHAÎNE DE DESTRUCTION.

LE RÉCIT DE L'EXTRÊME COMME ÉCRITURE DE SOI²¹²

Annick LOUIS

La psychanalyse a été l'une des premières disciplines à conceptualiser la transmission entre générations, à partir de l'idée que la notion met en jeu les racines individuelles et collectives du sujet. Dans « Pour introduire le narcissisme », Sigmund Freud définit le moi comme le « maillon d'un chaîne à laquelle le sujet est assujéti contre sa volonté ou du moins sans l'intervention de celle-ci »²¹³, une conceptualisation du *transgénérationnel* qui implique l'idée que la transmission met en scène une chaîne verticale, en accord avec l'image d'un arbre familial identitaire.

Ce rappel schématique de la conception psychanalytique a pour but de resituer l'objet de la réflexion dans le contexte théorique qui a apporté les bases pour penser la transmission et l'héritage entre générations. Mon propos est ici d'interroger un groupe de textes, les récits de victimes des situations de l'extrême, à partir d'une approche qui mette en valeur le fait qu'ils peuvent être lus comme des formes contemporaines d'écriture de soi, et de poser les enjeux d'une telle approche. Nous partons, cependant, de l'idée que dans ce cas précis le *transgénérationnel* se double d'une dimension qu'on pourrait désigner sous le

²¹² Une première version de cet article a été préparée en collaboration avec Luba Jurgenson, sous la forme d'exposé oral, pour être présenté en mars 2007 au séminaire « Récit, Histoire, Fiction », animé par Luba Jurgenson, Alexandre Prstojevic et moi-même dans le cadre des activités du *Centre de Recherches pour les Arts et le Langage* (CNRS-EHESS) à l'EHESS-Paris. Sauf indication contraire, je ne développe ici que mes propres hypothèses.

²¹³ « Pour introduire le narcissisme », article de 1914. *Œuvres Complètes*, Paris, PUF, 1988, Tome 13.

nom d'*intragénérationnel*, le sujet se trouvant face à la nécessité de transmettre en même temps un vécu individuel et une expérience de groupe.

L'expérience de l'extrême a remis en question l'idée même du récit personnel comme support de l'identité : le « moi » qui raconte une expérience de l'extrême est à la fois un sujet qui se raconte et un sujet qui raconte sa propre destruction. Cette nouvelle expérience a ainsi donné lieu à une série de stratégies narratives qui ont mis à l'épreuve les genres traditionnels de l'écriture du moi.

GENRES DU MOI

Nous travaillons à partir d'une définition des genres littéraires qui ne les considère ni comme des prescriptions explicites ni comme des conventions de tradition mais comme des phénomènes à identité instable, qui, tel que le propose Jean-Marie Schaeffer, se mettent en place au croisement de *généricité auctoriale* et *généricité lectoriale*²¹⁴. L'objectif n'est donc pas ici de forcer l'entrée des récits de l'extrême dans un corpus, celui de l'autobiographie ou de l'écriture de soi, dont, cependant, les limites et les spécificités sont actuellement soumises à examen par les spécialistes ; il s'agit de réfléchir aux enjeux posés par le récit de l'extrême, qui implique presque toujours un « je »²¹⁵.

Dès 1948, Bertolt Brecht notait les limites que posait la littérature à l'écriture du phénomène des camps nazis, et lançait un appel à une transformation des outils de l'écriture : « Les événements d'Auschwitz, du ghetto de Varsovie, de Buchenwald ne supporteraient certainement pas une description de caractère littéraire. La littérature n'y était pas préparée et ne s'est pas donné les moyens d'en rendre compte. »²¹⁶ La remarque de cette limite de la littérature est particulièrement intéressante, parce que Brecht ironise dans ce même texte sur Ernst Jünger : « N'est-il pas merveilleux de le voir écrire maintenant des livres sur les pierres et les coléoptères ? », et il rajoute : « Les pierres qui ne parlent toujours pas... »²¹⁷ Or, l'image de la pierre est utilisée, au même moment, par Tadeusz Borowski, victime et écrivain, pour narrer l'expérience des camps, dans

²¹⁴ Voir : Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989 et « Genres littéraires », dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, pp. 520-529.

²¹⁵ La question a été abordée par de nombreux critiques, parmi lesquels se détache Luba Jurgenson avec *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ? L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Paris, Le Rocher, 2003. Il faut aussi signaler : Jean-François Chiantaretto, *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?* Paris, BPI en Actes, Bibliothèque du Centre Pompidou, 2002 ; Gianfranca Giro, *Après les camps, entre autobiographie et fiction : les récits de la survie dans la littérature française contemporaine* [thèse de doctorat soutenue le 31/01/2007, Université d'Udine/Lille III].

²¹⁶ Bertolt Brecht, *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, 1970, p. 244.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 241.

*Le monde des pierres*²¹⁸. Un peu plus de cinquante ans après, nous pouvons faire un bilan des moyens que la littérature s'est donnés pour traiter de cette expérience, dont les œuvres, tel que le signale Luba Jurgenson dans *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*²¹⁹, ont tardé à être considérées comme littérature.

Au départ, le concept d'autobiographie désigne un genre littéraire, défini à un moment historique de la culture occidentale où la séparation entre productions littéraires et non littéraires semblait essentielle à l'identité de la littérature, raison pour laquelle les œuvres sur lesquelles la critique moderne s'est appuyée pour postuler les fondements du genre sont des autobiographies de lettrés (telles que les *Confessions* de Rousseau ou *Les Mots* de Sartre). Aujourd'hui, le geste autobiographique est considéré comme un fait anthropologique propre à notre société, comme le propose Philippe Lejeune dans la « Postface » de 1996 de son ouvrage canonique, *Le Pacte Autobiographique* (dont l'édition originale date de 1975)²²⁰. L'écriture de soi en revanche se projette vers des genres traditionnellement considérés comme non-littéraires. On peut donc dire que si l'autobiographie implique un déploiement du « je », une volonté, une exemplarité, l'écriture de soi suggère un partage entre un « je » qui se déploie et une autre dimension (la société, la condition sexuelle ou sociale, l'histoire, etc.) ; l'écriture de soi intéresse moins par le processus de spatialisation scripturale du « je » que par ce qui entoure cette instance, l'espace qui est récréé à travers et autour de lui.

La différence essentielle entre autobiographie et écriture de soi réside dans le rapport à l'institution littéraire, et tend aujourd'hui à s'effacer ; la question étant de savoir si le récit de l'extrême peut être considéré comme une étape de l'histoire de l'écriture de soi en occident, et quels seraient les traits spécifiques de celle-ci²²¹. Dans la perspective d'une réflexion sur le genre, il faudrait considérer deux aspects ; d'une part, la spécificité des situations de l'extrême que connut le XXe siècle, ayant donné lieu à une révision particulière du concept du sujet ; d'autre part, le fait que pour nombre de survivants, dont certains maintenaient déjà une relation à l'écriture avant l'expérience de l'extrême (Jorge

²¹⁸ *Le Monde de pierre*, Paris, Christian Bougois Editeur, 1992.

²¹⁹ *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, *op. cit.*

²²⁰ Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 [1975]. Sur l'autobiographie, voir aussi les travaux de Jean Starobinski, en particulier *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

²²¹ L'histoire montre qu'un genre ou un sous-genre littéraires ne sont reconnus comme tels qu'à partir du moment où ils sont nommés et quand une conscience interprétative du phénomène se met en place; cela n'empêche pas de trouver des exemples de ces genres écrits à des moments historiques antérieurs. On peut donc probablement trouver des récits qui présentent ce type de caractéristiques avant le surgissement du récit de l'extrême au XXe siècle.

Semprún²²², Robert Antelme²²³, Chalamov²²⁴, Imre Kertész²²⁵, Tadeusz Borowski), cette révision est devenue l'enjeu principal du récit de leur expérience. Dans les termes de Kertész, déporté à Auschwitz et Buchenwald, on peut dire que ces victimes se sont trouvées face au choix suivant : décrire l'individu dans une situation de masse ou « suivre ce processus de masse »²²⁶.

Parmi les éléments qui traduisent une transformation des formes d'écriture du moi par le récit de l'extrême, il faut mentionner le fait que celui-ci a, la plupart du temps, un cadre chronologique limité. En effet, les événements antérieurs et ceux ultérieurs sont rarement présents, peut-être parce que le temporel acquiert une dimension spatiale : « ...un homme hors du camp ne saurait être malheureux... », affirme le narrateur de *Vie et Destin* de Vassili Grossman²²⁷. La vie d'après l'expérience de l'extrême devient parfois un enjeu lorsque les narrateurs ont subi la persécution sous le stalinisme après avoir été des victimes sous le nazisme (comme chez Heda Margulius Kovaly²²⁸), mais aussi quand les auteurs se sont orientés vers une carrière littéraire ; tel le cas de Jorge Semprún, notamment dans son premier récit, *Le Grand voyage*²²⁹, où l'évocation de la vie après le camp contient l'explication du pourquoi et comment le « je » en arrive à pouvoir narrer l'expérience de l'extrême.

Le « je encadré », la chronologie qui correspond à l'expérience elle-même impliquent également que les camps apparaissent comme un lieu d'apprentissage et de « naissance ». Pour Chalamov, « Le camp, c'est une école négative de la vie, en tous points. »²³⁰ ; dans *Musiques d'un autre monde* de Simon Laks et René Coudy, première version de *Mélodies d'Auschwitz*²³¹, le camp a un « esprit éducatif »²³², et le « je » évoque « mon éducation de détenu

²²² Les principales œuvres de Semprún sont : *Le Grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963 ; *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994 ; *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, 1998, et *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001.

²²³ *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard/Tel, 2002.

²²⁴ *Récits de la Kolyma*, Rieux en Val, Verdier, 2003 ; *Cahiers de la Kolyma et autres poèmes*, Paris, Nadeau, 1991.

²²⁵ De Kertész, voir principalement : *Être sans destin*, Paris, Actes Sud, 1998 ; et aussi : *Liquidation*, Paris, Actes Sud, 2004 et *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Paris, Actes Sud, 1995.

²²⁶ « Entretien avec Imre Kertész », par Philippe Mesnard, *Conscience de la Shoah*, Paris, Kimé, 2000, pp. 386-398, citation page 388.

²²⁷ Vassili Grossman, *Vie et Destin*, Paris, L'âge d'Homme, 1980, p. 34.

²²⁸ *Le premier printemps de Prague. Souvenirs 1941-1968*, Paris, Payot/Documents, 1991.

²²⁹ *Le Grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963.

²³⁰ « Croix-Rouge », *Récits de la Kolyma*, Paris, La Découverte/Fayard, 1986, pp. 91-92.

²³¹ Laks, Simon/René Coudy, *Musiques d'un autre monde*, Paris, Mercure de France, 1948. Préface de Georges Duhamel ; plus tard, Laks, Simon rédige une deuxième version, bien plus connue : *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Le Cerf, 1991.

²³² *Musiques d'un autre monde, op.cit.*, p. 13.

modèle »²³³. Dans *Être sans destin* de Kertész, Auschwitz est « cet endroit, cette institution »²³⁴ ; Borowski parle de « la terrible école du camp »²³⁵. Si l'expérience de l'extrême est le lieu d'une coupure avec le passé et d'une naissance, la vie d'après les camps reste absente parce que cet apprentissage transforme irrévocablement la vision du monde ; tel que le signale Luba Jurgenson, le monde des camps se prolonge au-delà de ses frontières²³⁶, grâce à la connaissance que l'expérience a apporté sur la nature humaine : c'est la « vérité sur l'homme », qu'il faut dire « à ceux qui ne l'auront pas connu »²³⁷, qui explique l'extension du camp au monde entier. Si, d'après Borowski, le monde du camp est « une tromperie »²³⁸, celle-ci investit le reste du monde : « Mais ceci est faux et grotesque, comme tout le camp, comme le monde entier. »²³⁹

L'écriture de soi a souvent une valeur d'exemplarité (même négative), mais dans le récit de l'extrême celle-ci ne viendrait pas de ce que le narrateur a fait, ou a évité de faire, mais de ce qu'il a *subi*. Le témoin est un agent passif dans l'histoire, qui en fait le récit, devenant par-là un agent actif du devenir historique qui espère, grâce à la transmission de son expérience ne pas voir de tels événements se reproduire. Dans le témoignage écrit de l'extrême, cette exemplarité ne peut être impliquée que si le récit du témoin lie, implicitement, des valeurs culturelles et morales aux résultats des événements, ce qui est parfois le cas : dans un monde régi par des lois et des principes qui ignorent totalement ceux de la société d'où viennent victimes et bourreaux, certains épisodes sont présentés comme des moments où les anciennes valeurs reprennent le dessus, et lorsque ces moments sont associés par le narrateur au propre destin (ou à celui d'un autre, qu'il soit positif ou négatif), un lien d'ordre *causal* s'établit, la plupart du temps de façon implicite, entre les valeurs sociales des récepteurs du témoignage (qui étaient aussi, donc, celles des victimes) et la présence physique du témoin (sa survie)²⁴⁰. C'est cette articulation des événements et des actes à des valeurs morales, sociales et culturelles au moyen d'un lien d'ordre causal qui est susceptible de transformer le récit des survivants en exemple au niveau individuel ; elle se produit la plupart du temps de façon

²³³ *Musiques d'un autre monde, op.cit.*, p. 70.

²³⁴ *Être sans destin, op.cit.*, p. 156.

²³⁵ *Le monde des pierres, op.cit.*, p. 169.

²³⁶ « La représentation de la limite dans quelques récits des camps », *Vox poetica*, 01/12/2006. <http://www.vox-poetica.org/t/rl/jurgensonRL.html>.

²³⁷ *Le Monde de pierre, op. cit.*, p. 380.

²³⁸ *Ibid.*, p. 184.

²³⁹ *Ibid.*, p. 215.

²⁴⁰ J'analyse cette rupture entre les deux codes moraux dans *La Morale du narrateur (en situation)*, inédit. La mise en avant de la culture, la réflexion philosophique et les conflits des narrateurs de Semprún à l'heure d'écrire semblent apporter par moments une légitimation morale à sa survie.

implicite et souvent pour des raisons d'ordre grammatical et narratif ; car, comme le signale Robert Smadja, dans notre tradition des écritures du moi « la mise en récit de l'expérience personnelle ou collective est indissociable d'une évaluation éthique »²⁴¹. Si l'expérience de l'extrême met en scène la chute irrévocable d'une telle logique, c'est précisément par la façon dont ce que nous avons appelé le « je maillon d'une chaîne de destruction », raconte le processus de destruction du sujet pris dans un phénomène de masse, tout en posant qu'un « je » peut en faire le récit.

LE « JE » DE L'EXPERIENCE DE L'EXTREME

Luba Jurgenson a étudié l'impossibilité, dans le récit de l'extrême, d'une identification complète entre le « je » du texte et celui de l'expérience ; le « je » atteint l'ipséité, son identité se construit comme pulvérisée à travers différents fragments d'expérience. Alors que l'autobiographie et l'écriture de soi reposent sur la non-coïncidence temporelle entre « passé raconté » et « présent racontant », le récit de l'extrême est le lieu d'un conflit entre des temps différents d'investissement : le « je en train de se souvenir » fait place à un « je en train de vivre l'expérience »²⁴². Dans cet ouvrage et dans ses travaux ultérieurs, Luba Jurgenson reprend et développe différentes formes que le « je » peut prendre dans les récits des camps : « je éclaté », « je-tu-il », « je vu de dos », « je devenu quelqu'un d'autre », « moi prêté », etc.²⁴³

Le « moi » de ces écritures n'a d'autre choix, pour raconter son processus de destruction, que de se tourner vers des outils, des procédés et des systèmes de narration liés à des valeurs anéanties par l'expérience de l'extrême, qui sont aussi celles des récepteurs du témoignage. Face à ce phénomène, on peut distinguer deux tendances générales²⁴⁴. Certains témoins tentent de récupérer

²⁴¹ Robert Smadja, « Les errances du moi, de Montaigne et Descartes à Ricoeur », dans *Ecriture de la personne. Mélanges offerts à Daniel Madelénat*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, Etudes réunies et présentées par Simone Bernard Griffiths, Véronique Gély et Anne Tomiche, pp. 367-379, citation page 377.

²⁴² *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, op.cit., p. 59-137.

²⁴³ Notamment « Les carnets et les notes de Chalamov », intervention au sein du séminaire « Récit, Histoire, Fiction », animé par Alexandre Prstojevic et Annick Louis à l'EHESS, (séance du 13 décembre 2005) et « Les formes brèves », séminaire « Instances du témoignage », organisé par Philippe Mesnard au Collège de Philosophie (séance du 23 janvier 2007).

²⁴⁴ Il s'agit là d'une généralisation qui ne s'arrête pas sur le fait qu'un nombre important de témoins (Jorge Semprún, Philip Müller, Primo Lévi, Simon Laks) ont écrit plusieurs versions de leur histoire, et qu'il existe des différences importantes, en ce qui concerne le « je » du récit, entre celles-ci ; en règle générale, les deuxièmes versions ont tendance à être plus moralisantes et à présenter un « je » moins scindé, et à présenter le témoignage écrit comme une victoire sur la destruction (ce n'est, bien entendu, pas le cas de Primo Lévi).

une tradition narrative de la constitution du « je », liée à un ensemble de valeurs, pour articuler le récit et attester la survie du sujet, qui est aussi celle de l'humain (parmi ceux-ci se trouveraient, par exemple, les récits de Elie Wiesel²⁴⁵, Jorge Semprún, Adina Blady Szwejger²⁴⁶, Heda Margulius Kovaly, la deuxième version de Philip Müller, Robert Antelme²⁴⁷). A travers une prise de distance vis-à-vis des faits racontés et un travail *écrit* d'intériorisation de l'expérience (qui s'inscrit dans la tradition du récit du moi en occident), le sujet est reconstruit : la destruction est un fait du passé, mais qui laisse des traces, dont le sujet écrivant ne peut se débarrasser. D'où la tension de certains de ces récits, comme celui de Robert Antelme, où l'écriture apparaît comme une conquête, qui raconte l'intériorité du dépouillement de soi, nous plongeant dans cette destruction du moi, sur laquelle le présent de l'écriture porte un regard d'introspection ; mais l'affrontement de ce « je » du présent avec le « je » du passé ne se fait pas sans tensions et sans violence. Car, ce qui s'avère destructeur dans l'expérience (la mise à mort massive et anonyme) est souvent érigé comme une valeur dans l'écriture – ou plutôt : l'écriture aspire à acquérir une dimension collective sans devenir pour autant représentative. Mais, cette tentative d'y inscrire le collectif, contient la menace d'un renoncement à l'individuel qui semble renouveler l'entreprise de destruction.

D'autres survivants-écrivains font le choix de mettre en scène la tension créée par le processus de destruction subi par le « je », et dans ces cas un certain nombre de principes narratifs disparaissent, ou sont radicalement transformés, en même temps qu'on assiste à la chute des lois sociales et morales (ici on pourrait citer Borowski, Kertész, Chalamov, *Musiques d'un autre monde*)²⁴⁸. Chez ces écrivains, entre la tradition narrative et philosophique qui centre l'identité dans la constitution du « je » en tant qu'individu et le récit du processus de destruction de celle-ci surgit une tension qui est *mise en forme* ; elle déclenche parfois une série de réflexions contradictoires sur la question tout comme une recherche formelle qui rompt avec une tradition représentative. Ainsi, la perte de soi se présente comme une perte d'intériorité.

Lorsque le récit de l'expérience de l'extrême ne présente pas d'intériorisation du moi, par quoi ce procédé est-il remplacé ? Généralement par une succession d'images : « La mémoire humaine ne conserve que des images. », écrit

²⁴⁵ Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Union Générale d'éditions, 1975.

²⁴⁶ Adina Blady Szwejger, *Je ne me souviens de rien d'autre*, France, Calmann-Lévy, 1990. Traduit du polonais par Lawrence Dyeve.

²⁴⁷ En effet, Müller a écrit deux versions de son histoire : *The Death Factory : Document on Auschwitz*, London, Pergamon Press, 1966, et *Auschwitz Inferno: The Testimony of a Sonderkommando*, London and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1979, avec la collaboration littéraire de Helmut Freitag, édité et traduit par Susanne Flataeuer.

²⁴⁸ Parmi ces principes narratifs, certains ont été mentionnés : le lien de causalité, le héros dont les valeurs déterminent un contrôle sur son destin, l'idée qu'un récit de soi correspond à un cycle de vie, l'idée d'un développement progressif du héros, etc.

Borowski dans *Le Monde de pierre*²⁴⁹, où le narrateur insiste sur ce qu'il a vu, rappelant par là l'origine du mot et de la fonction du témoin ; Laks et Coudy expliquent aussi comment ils ont appris à survivre : « Ménage tes muscles, travaille de tes yeux. »²⁵⁰ Or, les narrateurs de ces textes font partie de ceux qui subissent, ce qui implique que *ce qu'on voit* devient partie intégrante de l'expérience de l'extrême, du processus de destruction du « je », et qui est impossible à oublier : « Mais les images des scènes de camp auxquelles la musique prit part ne sont pas près de s'effacer de ma mémoire. »²⁵¹ L'impact et l'emprise de ce qu'on voit sont également mis en valeur dans *Être sans destin* : « Toutes ces images, ces voix, ces événements me troublaient... »²⁵² Le regard porté sur ce monde est celui d'un « nouveau né »²⁵³, celui d'un « innocent » - tel que le prétend la blague que fait un détenu au narrateur d'*Être sans destin* : la lettre « U », censée désigner la nationalité (« Ungarn », hongrois) correspondrait en vérité à « Unschuldig » (innocent)²⁵⁴.

L'expérience du « je » se construit ainsi par l'image, qui, si elle renvoie aux techniques de cinéma (tel que cela a été signalé dans le cas de Kertész et de Borowski), n'en est pas moins une technique littéraire, qui consiste à présenter une succession rapide de scènes, de tableaux qui se superposent, présentées par le narrateur sans commentaires ou analyse. Il s'agit d'images impossibles d'être reconstruites au cinéma, elles sont éminemment narratives, car de telles scènes ne peuvent être récréées.

LE SUJET GRAMMATICAL

L'éclatement du moi dans ces textes faisant le récit de l'extrême vient en partie du fait que la destruction du sujet s'est réalisée dans le cadre d'un phénomène de masse. Imre Kertész affirmait à propos du narrateur d'*Être sans destin*, que la question n'était pas « celle d'un destin individuel, mais celle de l'absence de destin comme condition de masse. »²⁵⁵

Dans nombre de récits, le « je », le « on » et le « nous » cohabitent, et acquièrent des significations différentes ; on trouve également une forme

²⁴⁹ *Le Monde de pierre*, op. cit., p. 160.

²⁵⁰ *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 68 ; il s'agit du conseil donné par André au narrateur.

²⁵¹ *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 139.

²⁵² *Être sans destin*, op. cit., p. 114.

²⁵³ David Rousset : *Les Jours de notre mort*, op. cit., p. 90 ; dans la scène, un détenu dit à Stern : « Vous êtes stupides comme un nouveau né. »

²⁵⁴ *Être sans destin*, op. cit., p. 197.

²⁵⁵ Entretien d'Imre Kertész avec Gerhard Moser, *Parler des camps, penser les génocides*, textes réunis et présentés par Catherine Coquio, Paris, Albin Michel, 1999, p. 90.

d'extériorisation du « je », lorsque, par exemple, les narrateurs parlent à la troisième personne, désignant le groupe auquel ils appartiennent sous des appellations telles que « les détenus », « les prisonniers », « les hommes »²⁵⁶, et peuvent même aller jusqu'à se voir eux-mêmes comme de l'extérieur²⁵⁷. Chez Antelme, le « je » correspond souvent à la conscience et à l'intériorisation de l'expérience ; mais, dans la plupart des récits, la différence entre le « on » et le « nous » se joue plutôt dans la constitution d'une communauté : celle de ceux qui partagent certains traits, certains idéaux, un travail. Chez Charlotte Delbo, on trouve souvent ce fonctionnement, qui affirme l'identité d'un groupe à l'intérieur de l'ensemble des victimes – « nous » désigne l'identité nationale et politique²⁵⁸. Cette alternance entre « je », « on » et « nous » se trouve également dans *Les Jours de notre mort* de David Rousset, où les divisions résultant des nationalités et de l'appartenance politique sont particulièrement exposées²⁵⁹. En revanche, chez les narrateurs de Borowski et de Kertész, ces déplacements entre « je », « nous » et « on » acquièrent une autre signification, car ceux-ci résistent à s'identifier aux victimes, et par moments le font avec leurs bourreaux ; lorsqu'un détenu explique aux nouveaux venus, parmi lesquels se trouve le narrateur d'*Être sans destin*, les règles du camp, et en particulier le châtement en cas de contrebande, il écrit : « Nul doute, bien que le problème ne m'ait guère concerné, je trouvais qu'il avait raison »²⁶⁰, et exprime, par ailleurs, à de nombreux moments sa répugnance envers les autres prisonniers, au point qu'il ne semble pas appartenir à cette catégorie : il est « comme un visiteur en prison »²⁶¹. Et pour le narrateur de Borowski, les victimes sont « des imbéciles », envers qui il exprime sa haine dans l'enfer du quai²⁶².

Dans *Musiques d'un autre monde*, le récit commence par l'anecdote de la carte postale, qui se trouve aussi dans *Mélodies d'Auschwitz* ; mais dans la première version on trouve des précisions quant à ce que les détenus avaient le droit d'écrire à leurs parents : « Certaines conditions nous étaient cependant

²⁵⁶ On retrouve cette technique chez presque tous les narrateurs, Lévi, Antelme, Delbo, Laks et Coudy, etc.

²⁵⁷ « Je me vois tout nu, dans d'interminables files d'attente... », *Musiques d'un autre monde*, *op. cit.*, p. 17.

²⁵⁸ Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Genève, Editions Gonthier, 1965 ; *Une connaissance inutile*, Paris, Editions de Minuit, 1971, et *La mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985. Dans *Aucun de nous ne reviendra*, dans le chapitre « La soif », on retrouve un exemple de cet usage du « nous » particulièrement intéressant, parce qu'il regroupe en même temps ses camarades du camp et le lecteur : « La soif c'est le récit des explorateurs, vous savez, dans les livres de notre enfance. », p. 81.

²⁵⁹ David Rousset, *Les Jours de notre mort*, Paris, Union Générale d'éditions, 1974.

²⁶⁰ *Être sans destin*, *op. cit.*, p. 131.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 141.

²⁶² *Le Monde de pierre*, *op. cit.*, pp. 94-96.

imposées : nombre restreint de mots, interdiction de solliciter argent ou colis, ne parler que de soi-même... »²⁶³ L'écriture en collaboration marque donc la possibilité d'énoncer le fait que le même système qui cherchait à effacer définitivement toute notion d'individualité à l'intérieur des frontières du camp, imposait un retour à soi lorsqu'il s'agissait du contact avec le monde extérieur, – tout comme le récit des victimes semble demander ce retour à une intériorité au moment de faire connaître les événements. Le « je » est ici problématique, comme le montre cet épisode : lorsque Kopka est destitué au profit d'André (ce prisonnier qui sauve le narrateur, qui est un modèle) devient *Kappellmeister*, alors que dans *Mémoires d'Auschwitz* c'est le narrateur (Simon Laks) qui est nommé à ce poste. Le « je » de cet épisode, désigne-t-il, dans *Musiques d'un autre monde*, le co-auteur, René Coudy ?²⁶⁴ La construction du « je » résulterait alors d'une tentative d'englober les deux auteurs, et pourrait désigner tantôt l'un, tantôt l'autre ; mais on trouve aussi un « nous » au début du récit qui renvoie aux deux auteurs²⁶⁵.

On peut rapprocher cet exemple de la scène du *Monde des pierres* où le narrateur demande à un autre détenu comment il va, et celui-ci lui raconte des nouvelles du camp ; la narrateur insiste alors : « Et toi personnellement » ; réponse : « Personnellement ? Qu'est-ce qu'il peut y avoir de personnel ici ? Le crématoire, le bloc, et encore le crématoire. Tu voudrais que j'aie quelqu'un ici ? »²⁶⁶ Le « personnel » tel qu'il était conçu avant les camps, au sens de l'intériorité et de ce qui ne peut être vécu que par un individu, n'a pas sa place, l'histoire du « je » qui était un sujet et celle de celui qui a habité les camps sont dissociées.

Dans le récit de l'extrême, l'alternance entre les formes du « je », du « on », du « nous » et du « tu » qui surgit également dans certains cas²⁶⁷ traduit le fonctionnement des relations à l'intérieur des camps, les appartenances et surtout, la mobilité des catégories : « nous » peut désigner les nouveaux venus, les juifs ou les politiques, les hommes, les privilégiés, les mourants, ceux qui viennent d'un même pays, ceux qui parlent une langue précise, ceux qui accomplissent tel ou tel travail, ceux qui sont malades, ceux qui ont une cuiller, etc. C'est par ce procédé que la dimension d'expérience de masse est introduite,

²⁶³ *Mémoires d'Auschwitz*, op. cit., p. 9-10. Le premier texte de Primo Lévi sur son expérience à Auschwitz a aussi été écrit en collaboration, avec le docteur Leonardo Debenedetti, rescapé du même camp. Voir : *Rapport sur Auschwitz*, Paris, Kimé, 2005, avec une présentation de Philippe Mesnard. Les cas d'écriture en collaboration de l'extrême méritent une attention particulière que nous ne pouvons malheureusement pas lui accorder ici par manque d'espace.

²⁶⁴ René Coudy était, comme André, pianiste.

²⁶⁵ *Musiques d'un autre monde*, op. cit., pp. 11-12.

²⁶⁶ *Le Monde des pierres*, op. cit., pp. 214-215.

²⁶⁷ Dans *Être sans destin*, le « tu » apparaît au moment où le narrateur est sauvé par miracle, et se retrouve à l'hôpital.

et que ce qui est *commun* à tous les hommes, et fonde l'appartenance à « l'espèce humaine », sont mis en scène. Un des traits spécifiques du récit de l'extrême comme écriture de soi est, donc, le fait qu'il repose sur une tension entre le processus de destruction du « je » et le besoin d'incorporer un sujet grammatical et narratif pour raconter cette destruction ; et aussi sur une *tension* entre le récit de l'expérience de masse et celui de l'expérience « individuelle ». Contrairement à ce qui est souvent avancé, le « je-narrateur » du récit de l'extrême qui se décolle de l'expérience de l'auteur, qui n'a pas d'épaisseur intérieure, reste un témoin à part entière : il témoigne d'un processus collectif et de la destruction collective du « je », ce « je » ne peut donc pas correspondre trait pour trait à l'expérience personnelle de l'auteur.

EN DEHORS DE L'HUMAIN ?

Le déploiement de ce que l'on considère ici comme une « écriture du moi en tant que maillon d'une chaîne de destruction » s'est réalisé dans un contexte historique occidental marqué par le développement des conceptions psychanalytiques évoquées, mais aussi par une tradition philosophique qui pose la question de l'humain en termes d'exception. Pour la thèse de l'exception humaine, il y aurait une nature humaine conçue comme une détermination d'essence, qui permet d'opposer l'humanité à l'animalité ; cette discontinuité entre l'humanité et le reste du monde animal implique l'idée d'une rupture ontique, et donc de différences de l'ordre de la « nature » ou de « l'essence » entre l'homme et les animaux²⁶⁸. Et c'est précisément cette discontinuité qui semble avoir été remise en cause par les événements extrêmes.

Certaines victimes-auteurs ont tenté un retour à une « essence humaine » pour l'opposer à la barbarie vécue ; dans leurs récits, la « nature » ou « essence » humaine incarne tout ce dont on a tenté de priver les victimes, un ensemble de valeurs et de comportements où se confondent le culturel (en termes d'anthropologie, c'est-à-dire les gestes et les habitudes), la culture (les connaissances, le degré d'éducation, la position sociale), la morale et les lois sociales. Cependant, d'autres ont produit des textes dans lesquels on voit s'opérer le passage d'une conception essentialiste à une conception ontologique de l'homme, qui permet d'envisager les situations de l'extrême à partir d'une perspective anthropologique. Cela implique de ne plus poser la question de l'extrême en termes d'humain/inhumain, mais de reconsidérer cette expérience comme un phénomène « culturel », au sens où il fait partie des productions de la culture des hommes.

²⁶⁸ En ce qui concerne ces concepts, je ne fais que suivre les propositions de Jean-Marie Schaeffer dans *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007.

LA SHOAH ENTRE MÉMOIRE ET RÉCIT

Olivier ROTA

L'événement de la Shoah, une fois englouti par le temps, laisse place au récit. Récits individuels et récits collectifs, récits littéraires et récits savants se croisent alors pour former une « mémoire » de la Shoah. Comment définir cette *mémoire* ? Faculté qu'a l'esprit de fixer, de conserver et de rappeler des idées, des connaissances acquises, des événements, des images, des sensations et des états de conscience antérieurs, la mémoire est avant tout quelque chose d'individuel. Il convient dès lors de ne pas confondre cette *mémoire* avec l'acte de *faire mémoire* : l'acte par lequel un ensemble de personnes peuvent s'approprier un passé commun. Comme le rappelle Eva Hoffman : « We who came after do not have memories of the Holocaust. Even from my most intimate proximity I could not form 'memories' of the Shoah or take my parent's memories as my own »²⁶⁹. La Shoah n'a laissé de *mémoire* que parmi ceux qui lui ont survécu. *Faire mémoire* suppose ainsi l'acquisition et la transmission d'un ensemble de récits de génération en génération. Le peuple juif est appelé à se souvenir et à ne pas oublier. L'impératif biblique, *zakhor*, « souviens-toi », suppose une perpétuelle réactivation des récits. Le souvenir ici n'est pas ce qui « vient à l'esprit » (*subvenir*) mais ce que l'on *fait venir* à l'esprit. *Zakhor* suppose un acte volontaire dans la formation du souvenir, une implication

²⁶⁹ Eva Hoffman, *After such Knowledge. Memory, History and the Legacy of the Holocaust*, New York, Public Affairs, 2004, p. 6.

assumée et consciente du dépositaire dans la formulation de la mémoire collective. Dès lors qu'elle devient collective, la mémoire n'est plus une connaissance *venue du passé* mais une connaissance *à propos du passé*²⁷⁰. « Toute œuvre d'art survivante est amputée, et d'abord de son temps », constatait Malraux²⁷¹. L'affirmation vaut autant pour le récit. L'idée de récit renvoie inmanquablement à la notion de perte, de la même manière que l'idée de mémoire renvoie à la notion d'oubli.

L'enjeu de tout héritage de la Shoah est celui de conserver le passé à la manière d'un « passé vif » (Ricœur), capable de nourrir ceux qui le reçoivent. Les questions de l'héritage et de la transmission se mobilisent donc autour de l'impératif *zakhor*, et posent la question du *souvenir* en tant que récit. Il revient de nous interroger sur cette mobilisation du récit et sur les difficultés à former un contenu apte à être transmis. Quels sont les obstacles à la formation d'un récit de la Shoah ? Dans quelle pratique mémorielle se coule ce récit ? Et enfin, quelle perspective permettrait à la « mémoire de la Shoah » de trouver le chemin des générations futures ? Voilà les trois axes que nous souhaitons explorer.

FACE À LA SHOAH. MÉMOIRE ET IRRATIONALITÉ

Ecrire la Shoah, c'est traduire l'événement en mots. Cette traduction donne lieu à un récit – c'est-à-dire à une forme verbalisée et organisée de ce qui serait sinon le « chaos du vécu » (Claude Simon). Si la narration implique le recours à la mémoire, la mémoire ne peut s'exprimer qu'au travers d'une narration. Tout récit de la Shoah est à un certain degré une traduction de la Shoah dans le langage de ceux qui la reçoivent en héritage. Ce que l'on entend ici par mémoire se transmet essentiellement à travers un effort de construction narrative, c'est-à-dire sous une forme peu ou prou rationalisée par le recours au langage. La tension s'établit de ce fait entre une expérience traumatisante et la difficulté à l'exprimer en mots. La Shoah est par définition un « lieu de mémoire invivable », selon les termes de Georges Bensoussan²⁷². Pour ceux qui ont survécu aux camps, ce fut une rencontre brutale et complète avec la mort et la folie. Qu'on lise Primo Lévi :

²⁷⁰ Avishai Margalit, *The Ethics of Memory*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 14.

²⁷¹ André Malraux, *Le Musée imaginaire*, III, in *Ecrits sur l'art*, Gallimard/Pléiade, 2004, t. I, p. 259.

²⁷² Georges Bensoussan, *Auschwitz en héritage ? D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuits, « Essai », 2003, p. 23.

Dans la haine nazie, il n'y a rien de rationnel : c'est une haine qui n'est pas en nous, qui est étrangère à l'homme, c'est un fruit vénéneux issu de la funeste souche du fascisme, et qui est en même temps au-dehors et au-delà du fascisme même²⁷³.

Dès lors, nombreux sont ceux qui ont exprimé une difficulté à user de mots pour qualifier leur expérience concentrationnaire. « Que pouvions-nous faire de nos si nombreux souvenirs de la mort ? », se demande Aharon Appelfeld. « Les revivre ? Les recompter ? Tout sembl[e] trop horrible, trop inaccessible, bien trop au-delà de nous-même »²⁷⁴. Il y a là une angoisse qui avoue la faiblesse et les insuffisances des outils narratifs devant un tel excès de réel. Comme si la souffrance et la mort échappaient à toute formulation verbale.

Mise en cause, la capacité même du langage à dire « cette nuit fiévreuse et terrifiante que le fou porte en lui-même et qui s'acharne à l'écraser du poids de ses fantômes écorchés vifs »²⁷⁵. « Les mots ne s'aiment plus ; dissonants, défigurés, sanglants, ils refusent de s'assembler. Pris isolément, chacun d'eux a un sens, mais ensemble ils ne signifient rien »²⁷⁶. Le récit de la Shoah ne serait-il qu'un cri assourdissant, renvoyant finalement au mutisme de l'homme face à la mort ? Pour Elie Wiesel, ce qui a été écrit n'est que « pauvres commentaires balbutiés, incohérents, ils ne relèvent qu'un moment d'être et d'agonie, l'approche du crépuscule pour un seul individu, rien de plus et peut-être beaucoup moins. Entre la mémoire du survivant et le reflet dans ses paroles, les siennes incluses, le gouffre est infranchissable »²⁷⁷... D'emblée, dire la Shoah apparaît comme une difficulté. Car comment traduire l'expérience de la mort dans le langage des vivants ?

Auschwitz nie toute littérature comme il nie tous les systèmes, toutes les doctrines, l'enfermer dans une philosophie, c'est le restreindre ; le remplacer par des mots, n'importe lesquels, c'est le dénaturer. La littérature de l'holocauste ? Le terme même est un contresens. [...] Qui n'a pas vécu l'événement jamais ne le connaîtra. Et qui l'a vécu jamais ne le dévoilera. Pas vraiment, pas jusqu'au fond²⁷⁸.

Événement indicible ? Témoignage inaudible ? Pas exactement. Certes, il existe un fossé infranchissable entre ceux qui ont vécu les événements de la Shoah et ceux qui en reçoivent le récit. Mais s'il y a difficulté, elle réside avant tout dans la collision entre une expérience sans limite de la mort et l'incapacité de l'homme à en faire le récit. « Les images étaient atroces et immenses, et les

²⁷³ Primo Lévi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, « Pocket », 1987, p. 211.

²⁷⁴ Aharon Appelfeld, *L'héritage nu*, Paris, L'Olivier/Le Seuil, 2006, p. 39.

²⁷⁵ Elie Wiesel, *Un Désir fou de danser*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 59.

²⁷⁶ *Ibid.*, pp. 31 et 173.

²⁷⁷ Elie Wiesel, *Un Juif aujourd'hui*, Paris, Le Seuil, 1977, pp. 190-191.

²⁷⁸ *Ibidem*.

mots sont fragiles et impuissants », nous dit encore Aharon Appelfeld²⁷⁹. Comme si la raison discursive devait absolument faire une haie à l'expérience de la mort et de la folie. C'est ainsi qu'Eva Hoffman témoigne de son embarras à perpétuer la mémoire de ses parents en dehors des sphères secrètes de l'irrationalité :

Irrational as the world that my parents endured had been, I made of it something more utterly irrational still. [...] Moreover, there was a kind of prohibition on the very quality of coherence. To make a sequential narrative of what happened would have been to make indecently rational what had been obscenely irrational. It would have been to normalize through familiar form an utterly aberrant content²⁸⁰.

Quant à ceux qui surent se défaire de leur silence, leur « désir de raconter [...] prit des formes étranges et diverses. On n'avait pas inventé de nouveaux mots, et les gens employèrent les vieux mots, les mots d'avant. C'était abject et douloureux, évidemment »²⁸¹. Le récit de ceux qui ont pris la plume immédiatement après la guerre fut marqué par une obsession du détail et une oblitération du sens (et tout d'abord, du sens esthétique). L'écriture fut celle du témoignage, les mots ceux de tous les jours. Des mots simples pour une réalité brutale. Il fallait alors tout raconter sans dégager de trame narrative précise. La capacité ordonnatrice des procédés esthétiques de narration ouvrait la voie à une maîtrise individuelle du passé. L'hyperréalisme du récit fut une manière thérapeutique de contrer l'irrationalité indélébile de l'expérience. Mais cet hyperréalisme fit lui-même écran à la réalité de la Shoah, et empêcha une narration capable d'interpellation²⁸².

Expérience totale, écrasante, saturante, la Shoah pose la question de la composition d'un récit qui soit à la hauteur du vécu. Carence du langage, irrationalité de l'expérience et hyperréalisme du récit expliquent la difficulté à former une mémoire et à s'en saisir. La difficulté de tout récit se pose donc au niveau même du gouffre ouvert entre irrationalité de l'expérience et rationalité du récit.

ZAKHOR, SOUVIENS-TOI !

Cependant, le récit de la Shoah n'est pas la Shoah. « Le travail de pensée à l'œuvre en toute *configuration* narrative s'achève dans une *refiguration* de

²⁷⁹ Aharon Appelfeld, *op. cit.*, pp. 9-10.

²⁸⁰ Eva Hoffman, *op. cit.*, pp. 12 et 14-15.

²⁸¹ Aharon Appelfeld, *op. cit.*, p. 62.

²⁸² Shmuel Trigano, « Un non-monument pour Auschwitz », paru dans Shmuel Trigano (dir.), *Penser Auschwitz*, Actes du colloque organisé au Sénat les 5,6 et 7 novembre 1988, Paris, Pardès, 9-10/1989, p. 16.

l'expérience temporelle »²⁸³. Maîtriser la refiguration du récit doit donc devenir l'une des priorités de la pratique mémorielle.

En français, le mot « mémoire » confond la faculté de se souvenir et le souvenir lui-même. L'impératif biblique *zakhor* (זָכוֹר) est de ce fait plus proche du latin *memento* que du *souviens-toi* français. En tant que tel, il fait appel à la capacité de l'esprit à conserver et à rappeler des idées, des connaissances ou des événements. *Zakhor* est ainsi à rapprocher de la prescription biblique inverse : « ne pas oublier » (אַל תִּשְׁכַּח, *lo tishkah*). L'un et l'autre termes se réfèrent tout particulièrement à l'épisode de la sortie d'Égypte.

Souviens-toi de ce que t'a fait Amalec, lors de votre voyage, au sortir de l'Égypte, comme il t'a surpris chemin faisant, et s'est jeté sur tous les traîneurs par derrière. Tu étais alors fatigué, à bout de forces, et lui ne craignait pas Dieu. Aussi, lorsque l'Éternel ton Dieu t'aura débarrassé de tous tes ennemis d'alentour, dans le pays qu'il te donne en héritage pour le posséder, tu effaceras la mémoire d'Amalec de dessous le ciel : ne l'oublie pas. (Dt. 25 : 17-19)

Zakhor et *lo tishkah* convergent ainsi vers une signification commune de « garder en mémoire », de « faire mémoire ». Si le terme *zakhor* en appelle à l'histoire, c'est à une histoire conçue comme récit et transmise par le biais de la narration. A l'image des rites de la célébration de Pâque/Pessah, l'impératif *zakhor* mobilise la narration littéraire plutôt que celle de l'histoire savante²⁸⁴.

Est-ce à dire que la mémoire ne doit pas se construire sur la connaissance historique ? La notion d'*histoire* est née dans le monde grec. Récit méthodologique du passé, elle n'est devenue « reconstruction du passé » que très récemment, entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}. L'hébreu témoigne de cette conception première de l'histoire en tant que récit. Pour dire *histoire*, l'hébreu emploie traditionnellement le terme de תּוֹדוֹת (*toledot*, « histoires »). L'accent est alors mis sur l'événement à raconter. L'hébreu moderne, quant à lui, a fait sien le terme הִיסְטוֹרְיָה (*historia*) et ses présupposés scientifiques. Notions désormais distinctes, *toledot* (ou histoire-narration, que nous assimilerons au récit littéraire) et *historia* (ou histoire savante) entretiennent pourtant, dans le cas qui nous intéresse, une collusion inévitable, ne serait-ce qu'au vu de l'impératif éthique qui les commande. « Tout se passe comme si l'historien se savait lié par une dette à l'égard des hommes d'autrefois, à l'égard des morts », nous dit Paul Ricœur²⁸⁵. L'historien a « une dette à l'égard du passé, qui fait de lui un débiteur insolvable »²⁸⁶. L'idée de

²⁸³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, Paris, Seuil, « Points essais », 1985, p. 9.

²⁸⁴ Voir : Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*, Paris, Gallimard, « Tel », 165p.

²⁸⁵ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 183.

²⁸⁶ *Idem*, p. 253.

dette contractée à l'égard des morts concerne ici autant l'historien que l'écrivain, dès lors que leur écriture se porte sur le thème de la Shoah. L'obligation d'être fidèle à ce qui a eu lieu occupe tous ceux qui se sont donnés pour tâche d'offrir aux yeux des vivants une trace du crime passé, de ce crime qui est venu souiller l'idée même d'humanité. Unis par leur dette commune à l'égard du passé, récit littéraire et récit historien posent la question de leur capacité respective à rendre compte des événements au sein d'une pratique mémorielle.

Le souci d'authenticité est particulièrement net pour ce que l'on appelle aujourd'hui la « littérature de la Shoah ». Cette dernière ne s'est pas constituée sans soulever des questions essentielles quant aux modes d'écriture requis. Fallait-il rapporter l'horreur de la vie concentrationnaire par le biais d'une écriture littéraire ? Fallait-il privilégier la relation exacte des événements, quitte à enfouir le sens dans la multitude des atrocités quotidiennes ? Fallait-il au contraire sacrifier à l'exactitude et développer un esthétisme des camps autrement plus porteur de sens ? Fallait-il même parler ? Se taire ? Oublier ? S'engager à conjurer la folie meurtrière des hommes ? Comment témoigner intégralement d'une expérience aussi intense et incomparable que la Shoah sans la trahir ? On connaît la célèbre interrogation d'Albert Camus : « Qui répondrait en ce monde à la terrible obstination du crime si ce n'est l'obstination du témoignage ? » (*Actuelles*, II). Alors que le temps emportait les victimes toujours plus loin dans l'oubli collectif, il est apparu nécessaire que les rescapés rétablissent l'événement dans l'ordre du récit.

Personal testimony has been profoundly important to our understanding of the Holocaust; but six decades later, it may be reaching the limits of its usefulness. But aside from the power of personal knowledge, aside from our private negotiations with the past, a larger legacy is at stake²⁸⁷.

La question se pose désormais de la perspective à donner et de la distance à adopter vis-à-vis de l'événement.

Les événements de la Seconde Guerre mondiale appellent à un difficile travail d'appropriation. Ils font parti de ces événements qui marquent la conscience historique et éthique des communautés qui les ont vécus. En retour, l'intensité des sentiments qu'ils suscitent caractérise la composition de leur récit²⁸⁸. La distanciation est malaisée, tant elle implique émotionnellement ceux qui peuvent prendre la parole. Face à ce malaise, certains ont souhaité accentuer le recours au récit historien. Ainsi Shmuel Trigano, lequel énonçait à l'occasion d'un colloque tenu en 1988 :

²⁸⁷ Eva Hoffman, *op. cit.*, p. 192.

²⁸⁸ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 339.

Penser Auschwitz, c'est ne pas concéder Auschwitz au mystère et à l'irrationnel. Pour ne pas penser Auschwitz, nous l'avons sorti de l'histoire, attribué à la folie des hommes, à la barbarie, à l'obscurantisme médiéval, toutes références abstraites et intemporelles. Or, ce faisant, nous avons mis au cœur de l'histoire juive et du monde moderne, un océan d'inconnaissance qui nous enchaîne à jamais à la Shoah, au lieu de nous en faire sortir²⁸⁹.

A la confusion de la souffrance devait succéder un passé maîtrisé par les outils du langage. « La fragilité et la douleur du souvenir, la difficulté de s'admettre un sort à part, l'insatisfaction des définitions, réductrices par nature, disent la nécessité d'une distance critique, donc d'une écriture savante »²⁹⁰, c'est-à-dire dans : d'écriture largement historique.

De quelle possibilité libératrice recèle le récit historique ? Tout en reconnaissant la nécessité de recourir au registre savant face à la Shoah, Georges Bensoussan sentait bien qu'à l'historien ne pouvait échoir la fonction de « pathologistes de la mémoire » et de « praticiens de l'identité »²⁹¹. De la discipline historique, on attend très perceptiblement qu'elle confère un sens aux récits singuliers, aux mémoires singulières. De manière plus large, l'histoire fonctionne comme critique du récit social. Elle agit sur la mémoire commune qu'elle rectifie, développe, approfondit. Mais l'histoire a aussi ses limites. La Shoah fut un événement *total*. *Total*, parce que tous les plans de l'existence humaine furent impliqués dans ses causes et son déroulement. La Shoah fut l'aboutissement d'un processus transversal aux sociétés modernes. Tout récit historique ne peut donc être que partiel. Et d'ailleurs, la distance critique peut-elle contribuer à l'impératif de mémoire ? A terme, le recours unilatéral à la discipline historique comprend un risque. « Une personne n'est pas un simple corpuscule en mouvement pris dans des processus historiques violents », prévenait Aharon Appelfeld²⁹². Or, l'idée même à la source de la pratique mémorielle juive est de lever l'anonymat des victimes, donc de recourir au récit littéraire (fictionnel ou non), seul capable de redonner un visage et un nom à ceux qui ont souffert. Il faut bien remarquer avec Antoine Compagnon, que « la littérature, exprimant l'exception, procure une connaissance différente de la connaissance savante, mais mieux capables d'éclairer les comportements et les motivations humaines »²⁹³. Tout particulièrement, « la littérature doit [...] être lue et étudiée parce qu'elle offre un moyen – certains diront même le seul – de préserver et de transmettre l'expérience des autres, ceux qui sont éloignés de nous dans l'espace et dans le temps, ou qui diffèrent de nous par les conditions

²⁸⁹ Shmuel Trigano, *op. cit.*, p. 17.

²⁹⁰ Georges Bensoussan, *op. cit.*, p. 64.

²⁹¹ *Idem*, p. 81.

²⁹² Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 51.

²⁹³ Antoine Compagnon, *La Littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France / Fayard, « Leçons inaugurales au Collège de France », 2007, p. 69.

de leur vie »²⁹⁴. Lieu de dépôt de la mémoire individuelle, lieu de formation de la mémoire collective, la littérature de la Shoah offre une source vive de connaissance à qui veut entrer dans la Shoah par l'ordre du sensible.

HÉRITAGE ET TRANSMISSION : UNE LECTURE PARTICIPATIVE

La Shoah est une narration qui s'impose comme partie de l'identité narrative des survivants et de leurs descendants. C'est une narration prête à saturer tout l'espace narratif d'une personne dès lors qu'il en est question. Que l'on pense à Doriël, ce vieil homme qu'Elie Wiesel présente atteint d'un trop plein de mémoire. Incapable d'unir l'ancien et le nouveau, il ne sait que « fustiger la raison jusqu'à en perdre le souffle »²⁹⁵. Son mal « cache un acte ou un projet qui lui échappent au point de faire de sa vie un enfer »²⁹⁶. Condamné à « entendre le silence exploser dans son cerveau sans pouvoir en ramasser les éclats », il est habité par un sentiment de vide qu'il ne parvient pas à combler²⁹⁷. Ce sentiment de vide ne serait-il pas finalement tout ce que la pratique mémorielle tend à résorber ? La voix de la souffrance a mis du temps à se frayer un chemin. Mais la Shoah est plus que le souvenir collectif d'une destruction. C'est une interpellation qui s'impose à l'ensemble des Juifs dans leur diversité moderne. *Zakhor* commande de *recueillir* un héritage narratif dans lequel chacun peut se récapituler et s'actualiser par la mémoire donnée et reçue. Face à un événement qui s'impose dans l'ordre de l'irrationalité, tout récit de la Shoah doit se donner pour tâche de ramasser les fragments de sens. Cependant, « qui prendra l'immense masse que chacun appelle simplement 'l'horreur effroyable' et la brisera en ces minuscules et précieuses particules ? », demandait Appelfeld²⁹⁸.

L'héritage de la Shoah pointe la nécessité d'un travail collectif et individuel d'appropriation. Un travail qui ne peut faire l'économie ni de la construction historique, ni de la construction littéraire. « Repenser n'est pas revivre. Repenser contient déjà le moment critique qui nous contraint au détour par l'imagination historique », avançait Ricœur²⁹⁹. C'est à la confluence du récit littéraire et du récit historien que se forment aujourd'hui l'héritage de la Shoah et les enjeux de sa transmission. La formation de cet héritage participe ainsi des « échanges intimes entre historicisation du récit de fiction et fictionalisation du récit historique », et concourt vers un même enrichissement de l'identité

²⁹⁴ *Idem*, p. 63.

²⁹⁵ Elie Wiesel, *Un Désir fou de danser*, *op. cit.*, p. 159.

²⁹⁶ *Idem*, p. 34.

²⁹⁷ *Idem*, p. 159.

²⁹⁸ Aharon Appelfeld, *op. cit.*, p. 51.

²⁹⁹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 259.

narrative du sujet qui s'en nourrit³⁰⁰. La notion d'identité narrative chère à Paul Ricœur renvoie au volume des récits qui transitent et se déposent en chacun. Parce que la pratique mémorielle juive a pour fonction première de créer de l'identité narrative, l'impératif de faire mémoire appelle à la nécessaire complémentarité entre récit littéraire et récit historique. Toute élaboration d'une mémoire collective passe par ce mouvement pendulaire entre ces deux types de récit. La crise du langage qu'induit toute écriture de la Shoah renvoie à l'incompétence de la discipline historique à rendre compte de la dimension sensible. Or, le contenu de toute transmission de la Shoah se dessine là, dans cette vacuité de l'entre-deux.

La question de l'indicibilité de l'expérience a été affrontée de nombreuses fois – et en premier lieu par les auteurs eux-mêmes. Pour autant, au-delà de ce problème de technique littéraire, se pose la question de ce qui *peut* être acquis par le lecteur. La dissymétrie peut exister à différents degrés entre l'auteur et le lecteur. Mais qu'en est-il de cette dissymétrie, lorsqu'elle se fonde sur une expérience sans possible comparaison ?

Le début du XX^{ème} siècle a eu ses poètes juifs de langue française. Leur littérature a été aussi variée que l'*être* juif. Dans ce généreux magma littéraire, une tendance a pourtant pu se faire jour, commandée par la nécessité de retrouver une narration de l'identité juive, mise à mal par une modernité briseuse d'identités complexes. Les stratégies discursives propres à la « littérature juive » (celle préoccupée justement de transmettre un mode d'*être* juif) semblent toutes témoigner de cette volonté de transmettre une identité comme suspendue dans le dialogue entre l'auteur et le lecteur. Tout particulièrement, le récit autobiographique (ou partiellement autobiographique) témoigne de la nécessité de construire la narration sur une dynamique particulière : celle d'un questionnement de soi-même, qui induit une participation active du lecteur au processus d'interrogation. La transmission de l'être juif prend alors la forme d'un cheminement, où la transmission de soi implique l'appropriation dialectique par l'autre.

L'appropriation ne passe pas tant par un support donné que par une attitude volontaire face au récit. Primo Lévi en faisait déjà la constatation dans *Si c'est un homme* :

Nous ne pouvons pas comprendre [la haine nazie]; mais nous pouvons et nous devons comprendre d'où elle est issue, et nous tenir sur nos gardes. Si la comprendre est impossible, la connaître est nécessaire, parce que ce qui est arrivé peut recommencer, les consciences peuvent à nouveau être déviées et obscurcies : les nôtres aussi. C'est pourquoi nous avons tous le devoir de méditer sur ce qui s'est produit³⁰¹.

³⁰⁰ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 185.

³⁰¹ Primo Lévi, *op. cit.*, p. 211.

Face à un événement aussi total que la Shoah, la connaissance impose le recours au récit sous toutes ses formes. A l'impératif *zakhor* s'ajoute par conséquent celui de l'étude.

La pratique de l'étude est au centre de la définition identitaire juive traditionnelle. C'est un impératif qui fonde l'être juif. C'est aussi un mode de transmission particulier des identités juives dans le monde moderne. Son souci est de réinventer et d'actualiser l'être juif dans une continuité permise par les pratiques mémorielles. La racine hébraïque pour l'enseignement et l'étude est la même. ל.מ.ד, « L.M.D ». Dans cette racine réside toute la conception juive de la transmission : transmission nécessitant l'activité du transmetteur et de son récepteur dans un même mouvement de collaboration. La transmission n'est donc pas simple appropriation passive d'un certain nombre de référents culturels donnés. Fragmentée par le processus moderne, l'identité juive nécessite plus que jamais d'être réinventée pour chacun³⁰². Car si la judaïté est de l'ordre de l'altérité, elle repose sur une altérité à construire.

Seul ce projet participatif permet d'assurer aux pratiques mémorielles de compenser les insuffisances du langage pour dire le monde moderne dans ses contradictions et son inhumanité. Le récit (littéraire ou historique) devient ainsi un lieu de dialogue entre les morts et les vivants, au plus grand bénéfice d'une identité narrative toujours en continuité et toujours actualisée.

« S'il faut répondre au rire par le rire, il ne faut surtout pas répondre à l'absurde par l'absurde, à l'incompréhensible par le renoncement », affirmait Elie Wiesel³⁰³. « Ni les méprises, ni les perplexités, ni les crises d'impuissance, ni les crises d'identification, pour douloureuses qu'elles soient, pour tragiques qu'en soient dans les consciences leurs répercussions, ne sont en dernière analyse absurdes, ni inutiles », constatait de son côté André Neher³⁰⁴. Entre ces deux remarques, se dessine l'impératif d'une pratique mémorielle qui reconnaisse ses carences et son inachèvement.

Il n'y a pas de *devoir de mémoire*, mais un nécessaire *travail de mémoire*, lequel en appelle aux différents types narratifs (littéraire ou historique) disponibles. La transmission de cet imposant héritage de la Shoah suppose ainsi un travail volontaire d'acquisition apte à éviter le piège du tout abstractif et du

³⁰² « Processus de différenciation, de distinction, et parfois même de rupture, à l'intérieur d'une unité », selon la définition de Geneviève Comeau, la modernité est à l'origine d'un éclatement entre différentes manières et différents degrés de vivre sa judéité, conduisant à terme à une implosion de l'identité juive en une myriade de singularités identitaires. Voir : Geneviève Comeau, *Catholicisme et judaïsme dans la modernité*, Paris, Cerf, « Cogitatio Fidei », 1998, p. 23.

³⁰³ Elie Wiesel, *Un Désir fou de danser*, op. cit., p. 130.

³⁰⁴ André Neher, *L'Existence juive. Solitude et affrontements*, Paris, Le Seuil, « Esprit », 1962, pp. 137-138.

tout affectif. Idéalisation, esthétisation, distanciation sont autant de pièges qui guettent une mémoire figée.

Le récit de la Shoah se confronte aux limites du langage pour dire le mal, aux limites de la pensée historique pour déceler un sens à l'événement. Or, « toute action de l'homme, tout savoir, toute expérience n'a de sens que dans la mesure où l'on en peut parler »³⁰⁵. Confronté aux limites de nos récits, c'est à un travail de l'esprit qu'appelle tout travail de mémoire. Récit historique et récit littéraire doivent se combiner dans un seul mouvement d'étude. Donner un *sens* à la Shoah ne peut se faire que sur le terrain du récit historique. Donner une *signification* à la Shoah ne peut se faire que sur le terrain du récit littéraire. La recherche de cette signification passe alors par une réflexion sur les répercussions de l'événement sur l'identité narrative, singulière et collective, de ceux qui héritent de la Shoah. C'est au croisement fécond des récits que repose toute formulation de la mémoire collective.

³⁰⁵ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, « Agora », 1983, pp. 36-37.

**SECOND GENERATION TESTIMONY, TRANSMISSION OF
TRAUMA AND POSTMEMORY**

Ernst van ALPHEN

“But we’ve never had camp.” Carl Friedman, *Nightfather*

THE GENERATION AFTER AND DISCONTINUITY

Since the 1980’s the “second generation” or sometimes even the “third generation” has become an important notion in reflections about the remembrance and the legacy of the Holocaust. The expression refers first of all to the children, or grandchildren, of those who survived the Holocaust. But it is also used in a more general way, not implying a familial relation, and then it refers to the generation after at large. But when one starts thinking about the “second generation” as an analytical concept with conceptual implications, the term suddenly becomes very puzzling. Of course, a second generation presupposes a first one. But the expression “first generation” is also elliptic. It leaves implicit the complement of generation. The first generation refers to survivors of the Holocaust, but not to all the survivors. The second defining feature is something like “victim-ship,” shared with those who perished in the Holocaust. The first generation concerns survivors or, but also in an important sense, *and*, victims. They were irreparably hurt.

As a result, when we start using the term second generation for the children of Holocaust survivors, it seems to imply that they are also in one way or another both victims and survivors of the Holocaust. The term does not imply that the second generation is a completely new generation, one that differs fundamentally from the generation of their parents. On the contrary, the phrase seems to suggest a fundamental continuity between first and second generation. One might expect the experiences and memories of Holocaust survivors and of their children to be fundamentally different, but the expression “second generation” seems to bridge that divide and to introduce the idea of continuity between the generations. I wish to question the possibility and the nature of that continuity.

Of course, this use of “second generation” in the context of the Holocaust – with the implied victimhood – is not an isolated phenomenon. Around it, an entire culture of attention to victims emerged, first of all in the United States but in its wake also in the rest of the Western world. The nineteen eighties and nineties are not only the decades in which Holocaust studies and the idea of a second generation have gained a forceful presence in academic as well as public life. Those were also the decades in which the public media have embraced victimship and survivorship as such. Talk shows in which victims of whatever disaster or event can tell their story have become major television events.

Unexpected for a legal culture of presumed innocence, this discourse also has fundamental influence on the juridical system. Whereas trials have always focused on the defendant, innocent until proven guilty, the role of victims has increased dramatically. At the heart of this change is the activity of story-telling, seen as healing. Since the nineties more and more countries see the right of victims to tell their stories as fundamental. It is assumed, doubtlessly rightly, that expressing their experiences to a caring, believing audience contributes to the healing process. But the undesired consequence of producing of supportive public arena for this self-expression is a naturalized rhetoric: the rhetoric of victimhood has become an effective way of proving somebody else’s guilt.

In this paper I will not further explore this legal shift. My interest lies in the way the attention for survivors and victims in public culture and media has led to an erosion of the term *survivor*. Whereas until the 1980’s the term survivor concerned mainly somebody who had survived a life-threatening event, it is now also used for those who were sexually assaulted, robbed, or even those who went through a divorce. A survey of current psychological and popular literature revealed more than ten groups claiming survivor status, including psychiatric survivors, domestic violence survivors, divorce survivors, cancer survivors, survivors with learning disabilities, child abuse survivors, alcoholism survivors, sexual abuse/incest survivors, and ritual abuse survivors³⁰⁶.

³⁰⁶ See Judith Randle: *Deaths, Disasters, and Traumas: Changing Meanings of the Word ,Survivor’, 1850-present* [PhD paper, Rhetoric Department, UC Berkeley, 2004, p. 12.

It is clear that the erosion of the terms survivor and victim in general, in their co-dependence, is part of wider political developments and changes. But the implied victimhood of the so-called second generation is and is not part of this larger political climate. It is, because the success and almost immediate applicability of the expression “second generation” depends partly on the dominance of “victim culture” and “emotional pain culture” as such. At the same time, it is not, because the expression “second generation” cannot be dismissed as just a case of rhetorical abuse or manipulation. Something real is clearly at stake with the second or later generations, of “the generation after”. Simply put, according to many, the effects of the Holocaust on those who survived it have been transmitted to their children. They often suffer from clinical symptoms that can or should be understood in terms of their parents’ Holocaust trauma. Far be it from me to deny that something of this order is the case. On the contrary, I wish to explore the most helpful way to address that “something”³⁰⁷.

In order to do so productively, I will invoke that most subtle of discourses, literature. In particular, I will focus on a literary testimony of a child of a Holocaust survivor, Carl Friedman’s *Nightfather* (1994)³⁰⁸, in Dutch *Tralievader* (1991), and also on Eva Hoffman’s recent book *After Such Knowledge: Memory, History and the Legacy of the Holocaust* (2004)³⁰⁹. Although Hoffman’s book does not belong to literature in the strict sense, its mixture of memoir, testimony and essay, is as subtle as literature can be. Both authors describe in great detail and with enormous evocative power the kind of parents/children relationship which is at issue, a relationship determined in fundamental ways by the fact that the parents, or one of them, are survivors of the Holocaust. The question I will address to these texts is ultimately very simple. Without presuming anything suggested by current analytical discourse, I will explore what exactly happens in the parent-child interaction described there. On the basis of the answers these literary testimonies suggest, I will then ask if the frequently alleged phrase, “the transmission of trauma”, is appropriate and

³⁰⁷ In his book *The Holocaust in American Life* Peter Novick has expressed extreme wariness concerning the concept of trauma and its posttraumatic aftermath, particularly the transmission of posttraumatic symptoms to others through repetition, identification, or mimesis. Novick asserts that, except for Holocaust survivors themselves, “the available evidence doesn’t suggest that overall, American Jews (let alone American gentiles) were traumatized by the Holocaust, in any worthwhile sense of the term.” In Peter Novick, *The Holocaust in American Life*, Boston, Mariner Books, 2000, p. 3. Novick also dismisses the relevance of what has been called postmemory and the intergenerational transmission of trauma. For another critique on intergenerational transmission of trauma, see Dominique LaCapra: *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

³⁰⁸ Translated from the Dutch by Arnold and Erica Pomerans, New York, Persea Books [original version: *Tralievader*, Amsterdam, Van Oorschot, 1991].

³⁰⁹ New York, Public Affairs.

helpful in these cases. Or are there other processes at work within these relationships?

But before attending to these literary testimonies by children of survivors, let me first acknowledge two early scholarly texts on the subject; they already question the then still-unspoken discourse of transmission of victimization. These texts that can be seen as founding texts to the extent that they have established this special attention for the “generation after”. I am referring to Helen Epstein’s *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors* (1979)³¹⁰ and Nadine Fresco’s essay “Remembering the Unknown” (1981)³¹¹. Both texts were published just before or right at the beginning of the surge of interest in victims and survivors as such. It is precisely for this reason that I find them helpful in shedding some of today’s naturalized suppositions.

Significantly, in the subtitle of Epstein’s book “Conversations with Sons and Daughters of survivors”, the term “generation” is not used. The parents/children relationship is not qualified in terms of continuity. The parents are survivors but it is not suggested that their offspring are also by definition victimized by that legacy. Nor does Epstein use the expression second generation, but speaks instead of children of survivors. She also comments on publications in which the children of survivors are dealt with as a group with special problems. In some of these publications, the relationship between survivors and their children is explicitly described in terms of continuity and the transmission of trauma. She thus quotes an Israeli psychiatrist who gave a talk in 1977 at Stanford Medical School:

The trauma of the Nazi concentration camps is re-experienced in the lives of the children and even the grandchildren of camp survivors.[...] The effects of systematic dehumanisation are being transmitted from one generation to the next through disturbances in the parent-child relationship³¹².

Although it is thanks to this talk that The New York Times became interested in Epstein’s writings and that she was able to publish there a long article about the children of survivors, it seems that Epstein herself does not support the diagnosis of the transmission of trauma. Throughout her book she refrains from discussing the children of survivors in such terms.

Earlier in her book, she quotes a Dr. Henry Kristal from Detroit:

³¹⁰ New York, Putman.

³¹¹ in *The International Review of Psycho-Analysis* 11, 1984, pp. 417-428.

³¹² Helen Epstein, *op. cit.*, p. 299-300.

We now see increasing numbers of children of survivors suffering problems of depression and inhibition of their own function. This is a clear example of social pathology being transmitted to the next generation³¹³.

Although Epstein only claims to assess which specialists in the field have noticed the children of survivors, she immediately distances herself from Kristal's view:

Other researchers were not so quick to call what had apparently happened "social pathology." Instead, they identified "disturbances in the parent-child relationship" in the families of survivors. They were puzzled by numerous contradictions in survivor families. Many had become extremely successful in real estate, construction or manufacturing, building mammoth businesses. Others worked in the most menial positions, sweeping floors or cleaning other people's homes. Some were vibrant and optimistic; others listless and depressed. No psychiatrist undertook to study what survivors were like as parents, and little was known about family dynamics in survivor families³¹⁴.

Precisely that which most psychiatrists did not undertake to study became Epstein's project. Without assuming that a trauma is transmitted, or even resisting that suggestion, she interviewed children of survivors in order to learn about the dynamics in survivor families, her own family included:

Like most survivors, neither imagined how, over the years, I had stored their remarks, their glances, their silences inside me, how I had deposited them in my iron box like pennies in a piggy bank. They were unconscious of how much a child gleans from the absence of explanation as much as from words, of how much I learned from the old photographs hanging on our apartment walls or secreted away in the old yellow envelope below my father's desk³¹⁵.

Epstein describes the dynamics and communication between her and her parents as indirect, as consisting of silences and obliquities. Thus, the continuity between the two generations is not established smoothly. And the degree it exists, it is more the result of the interpretative urge of the daughter than of any active role of the parents.

Nadine Fresco's essay "Remembering the Unknown" is the second early text that can serve to denaturalize the discourse of transmission. Fresco describes the problem of the children of survivors who after they survived emigrated to France, as suffering from lack of memories and lack of continuity after their families emigrated to France:

³¹³ *Ibid.*, p. 91.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 297.

Those Jews who have come late upon the scene, burdened by their posthumous life, infatuated by an irreparable nostalgia for a world from which they were excluded on being born, feel a vertigo when confronted by the time “before”, the lost object of a nameless desire, in which suffering takes the place of inheritance³¹⁶.(421)

Like Epstein, Fresco uses expressions that avoid the idea of continuity between parents and children. Instead of second generation or generation after, for example, she uses in the rest of her essay the idiosyncratic expression “latter-day Jews”. For her, these latter-day Jews are like people who have had a hand amputated that they never had. The suffering caused by this amputation is a phantom pain, in which amnesia takes the place of memory. The only memory there is, is that one remembers nothing. This paradox undermines the notion of memory, which is at stake, but only in its absence.

It is important to notice that these two “founding” texts by Epstein and Fresco assess the dynamics between survivors of the Holocaust and their children as one which utterly *fails* to establish continuity between generations. It is according to them precisely this failure that causes the intense desire for it on the side of the children. But Epstein and Fresco avoid consistently any suggestion of transmission of trauma or inheritance, or the idea of continuity between generations. Subsequent Holocaust studies, especially those focusing on the generation-after problematic, have taken a lot of its inspiration from these two works, but without seriously paying attention to how these authors characterize the dynamics between parents and children and resulting problems of those children. That is why at formulating what is at issue, I propose to return to their characterizations of the dynamics.

OBSESSIVE TALKING AND FAILING ADDRESS

With this in mind, let us turn to the writings of Carl Friedman and Eva Hoffman, who provide a vivid image of the survivor/children dynamics. To begin with Friedman’s novel *Tralievader (Nightfather)*, this work challenges the conventional idea that trauma manifests itself in silence, the inability to tell or talk. In Friedman’s novel, the young daughter of a concentration camp survivor tells of the efforts she and her two brothers make to try to bridge the gulf opened between themselves and their father – not by his silence about his camp experiences but, on the contrary, by talk³¹⁷. Their father feels compelled to tell the details of his ordeal and cannot stop talking about it. Any daily event or situation in post-Holocaust life invariably evokes in him the urge to go back to

³¹⁶ Nadine Fresco, *op. cit.*, p. 421.

³¹⁷ The way Friedman’s *Nightfather* is narrated can be compared to Henry James’s *What Maisie Knew*. A very young girl with a limited understanding of the world around her, is the main focalizer, through whom we readers get access to the described world.

the past and relate it to his children and wife. The father relates his Holocaust stories *all the time*. The question is, what *kind* of relationship with his children does this obsessive telling establish? Or to put it differently: what kind of problem does the father's obsessive telling *cause* in his children?

Although the age of the three children is never specified, it is clear that they are all still very young: at the age when they still have to learn the exact meaning of words, the ontological status of stories, of fairytales, of reality, the difference between words and reality. Strikingly, having to listen to their father's Holocaust experiences creates at their age, above all, a *discursive* problem. Not that the knowledge of history, of the world and of humanity assumed by the father's stories is too enormous for them to grasp. Instead, they do not understand where those stories stop and their own world begins. This confusion is emblematically present in the father's use of the expression "camp".

For the father, as it is once phrased in the novel, "has camp". The phrase sounds like an illness. The first of the forty short chapters is all about the way he uses the word camp and how his children struggle with its meaning. The father never mentions the camp by name. He talks as if there had been just one. He is outraged when he watches a film about "the camp" that shows inmates frying eggs for breakfast. "An egg!" he says shrilly. "In the camp!" His daughter deducts the following conclusion from his outburst:

So camp is somewhere where no one fries eggs.

Camp is not so much a place as a condition. "I've had camp," he says. That makes him different from us. We've had chicken pox and German measles. And after Simon fell out of a tree, he got a concussion and had to stay in bed for weeks.

But we've never had camp³¹⁸.

But the fact that she and her two brothers have never had camp does not imply that this condition uniquely applies to their father. When she and her two brothers visit the zoo, she starts to cry when looking at the wolf. Her older brother Max comes to her.

"Well?" he said in a bored voice when we were standing in front of the wolf's cage.

"What's the matter with him?"

"He has camp!" I sobbed. Max glanced through the bars.

"Impossible," he said. "Wolves don't get camp."³¹⁹

But at the moment that the scope of the word "camp" seems to become limited to the past and condition of her father, her vision of the world is confused again when Nellie, her school friend, uses the expression in an

³¹⁸ Carl Friedman, *op. cit.*, pp. 1-2.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 2.

unfamiliar context. Nellie goes to the Girl Scouts, the “Brownies” every Wednesday afternoon. The narrator asks her parents if she might also join the Brownies. But that is out of the question because before and during the War, the Dutch scouts maintained very good relations with the Hitlerjugend. The next day the narrator informs Nellie that she is not allowed to join.

“Too bad,” she says. “then you’re going to miss a whole lot of things, movies, tracking, things like that. And camp.”

“Camp?” I repeat, wide-eyed³²⁰.

She again has to reconsider the scope of the term. Wolfs cannot have camp, but nor is camp restricted to the past and the condition of her father.

In this respect, the term differs from others, which she never encounters outside her fathers stories:

“What a funny father you have,” Nellie says, giggling. She looks at me expectantly but I avoid her eyes. What can I say? She knows nothing about hunger or about the SS. Words like *barracks*, *latrine*, or *crematorium* mean nothing to her. She speaks a different language.

Nellie’s father doesn’t have camp, he has a bicycle that he rides to the factory, with a lunch box strapped to the carrier³²¹.

If the past and the condition of her father are fundamentally different from her own world and other people’s condition, then his stories can perhaps be compared to fairy tales. And indeed, the father sometimes talks as if he were telling a fairy tale. When the children hear a camp story in which the father’s pants suddenly begin to talk to him, this solution is seriously considered:

“What did they [the pants] say?” I ask.

“They spoke in German,” says my father. “I don’t feel like translating all of it right now, but one of the things they told me was that they answered to the name of Heinrich and that they had once belonged to Adolf Hitler. They’d been looking up Adolf’s asshole for years and had learned the most confidential state secrets that way. Then, one day, they were arrested and sent to the camp because they knew too much.”

“Talking underpants? But that can’t be true!” says Simon. My father raises his hands helplessly³²².

When the three siblings go to bed, they evaluate this story:

Simon still finds it hard to believe.

“Clothes can’t talk,” he says while we’re getting undressed. Max, who doesn’t have to

³²⁰ *Ibid.*, p. 40.

³²¹ *Ibid.*, p. 21.

³²² *Ibid.*, p. 87.

go to bed for a long time, leans against the closet.

“Why not?” he says. “Crazier things happened in the camp, people were gassed there.” Simon shrugs his shoulders.

“Of course people were gassed there,” he says. “That’s what a camp is for, isn’t it?”³²³

The siblings come to different conclusions. Simon, the youngest, feels too old for fairy tales. They are untrue, they contradict his frame of reference of reality and normality. The camp, however, is part of his frame of reference. He has heard so many stories about it. So camps where people are gassed is a matter of normality; they are known.

At this point, let me assess the status of the discourse here. Although the father in Friedman’s novel contradicts the common idea about traumatized people as silent and unable to talk about their experiences, this does not mean that he is able to relate to his family through his telling. He does tell stories, but to whom does he address them? He is often like the character Mado in Charlotte Delbo’s *The Measure of Our Days*³²⁴, who after the Holocaust is unable to communicate with her non-Holocaust-survivor husband. She is never really present when in his presence, but only superficially addresses him. She can only relate to the others with whom she was in the camp and with whom she shared the same experiences. In *Nightfather*, this problem of address becomes especially acute when the father sings:

My father sings every evening. When we leave the table, one by one, after supper, he stays in his chair. He opens his mouth a little and rocks backward and forward, as if pumping his voice up from very deep down. It takes a little while for the sound to come out.

We don’t understand his songs. He learned them from fellow-sufferers drawn from every corner of Europe, people who shared barracks or bunks with him, or perhaps a piece of bread. They are dead, they can no longer speak, and they can’t hear him. Yet it is for them that he sings. His long, drawn-out Slav vowels float over our heads, but they’re not meant for us³²⁵.

The songs cannot be understood by the children for the very simple reason that they do not understand the languages in which they are sung. But there is more to it. The songs are not addressed to them either. Proper address seems to be another precondition for real understanding, for effective communication. It is in this respect that the singing of these incomprehensible songs is emblematic for the people to whom he tells his camp stories.

The father usually forgets to bridge the gap between his frame of reference and those of his children. Yet, it is only when this gap is bridged that relating one’s past can become an effective way of relating *to*, in the sense of

³²³ *Ibid.*, p. 88.

³²⁴ Charlotte Delbo, *Auschwitz and After*, New Haven, Yale University Press, 1995.

³²⁵ Carl Friedman, *op. cit.*, pp. 28-29.

establishing relationship. The inability of the father to address his children causes from time to time violent emotional conflicts, especially with the oldest son Max. During a moment of growing tension, when the father tries to reassure Max that he loves him, Max responds as follows:

“It’s not true!” shouts Max. “All you love is your SS! When we’re at the dinner table, you go on about starvation. When we have a cold, you go on about typhus. Other fathers play soccer in the street with their kids, but when I bring a friend home just once, all you can do is talk about the camp. Why didn’t you damn well stay there!”³²⁶

This outburst – so true, yet so unfair, but how can Max know? – brings me to a theoretical conclusion. *Nightfather* is more about children who are raised by traumatized survivor parents, than about the nightmares and trauma of the survivor. The two are related, yet, the problems those children have to struggle with are of a very different nature than those of the survivor parent. That is why I contend that it makes little sense to speak of the *transmission* of trauma. Children of survivors can be traumatized, but their trauma does not consist of the Holocaust experience, not even in indirect or mitigated form. Their trauma is caused by being raised by a traumatized Holocaust survivor.

In order to develop this argument, I will first elaborate on the concept of trauma involved. As I explained in my book *Caught by History*, trauma is not caused by an event or situation as such³²⁷. It is not the extremity of the event which causes trauma. An event or situation can become traumatic for someone when this person’s symbolic order does not provide consistent frames of reference in terms of which that event or situation can be experienced. The difficulty many (but not all) survivors of the Holocaust have in expressing their experiences can be explained by the fact that the nature of the events that happened to them is in no way covered by the terms, positions and frames of reference that the symbolic order offers to them. In short, the problem which causes trauma is not the *nature* of the event by itself or any intrinsic limitation of representation per se, but the split between the *living* of an event and the availability of forms of representation through which the event can be *experienced*.

This discursive notion of trauma enables us to assess the precise cause of the problems that the children in *Nightfather* have to struggle with. Whereas the trauma of survivors is caused by the discrepancy between the Holocaust events and the symbolic order with which these events can be experienced, the trauma of the children (if we want to use that term for their problems) originates in an even more basic phase of the process of experience. The symbolic order in

³²⁶ *Ibid.*, p. 97.

³²⁷ See especially chapter Two “Testimonies and the Limits of Representation” in Ernst van Alphen, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

which they enter in their childhood is fundamentally inconsistent or diffuse. They don't have clear frames of reference at their disposal with which they can easily make sense of the world. For them it is never really clear where stories of murder and humiliation stop and reality begins³²⁸.

Among the fundamental principles of the symbolic order, it generates and produces meaning on the basis of differentiation. This principle does not function well in the case of these children. Differences remain puzzling for them, the ontological status of stories, fairy tales and reality remains diffuse. It is not that their symbolic order is just *different* – in its distinctions ontological statuses – but that the world they grow up in is not only the family situation with the survivor parent, nor only that of school and friends. Those two worlds and their implications for the development of a symbolic order are in conflict. This does not lead to a different symbolic order, but to one which contains major diffuse areas.

When Max shouts to his father that he would have done better to have stayed in the camp, he clearly transgresses the distinction between what you are allowed to say and what is forbidden to say, what is supposed to be cruel talk and what is not. His inability to draw this boundary leads to situations that wound his father and wound himself. After the mother has overheard the conversation between father and son, she intervenes:

“Just leave those building blocks,” my mother says to us, “we're going for a short walk.”

As we walk down the hallway, we can hear Max howling in his bedroom. We can still hear him down in the street. Only when we have turned the corner does an icy silence descend³²⁹.

Turning the corner and the resulting silence are replete with symbolic meanings. They seem to stand for the failure to recognize the problems of the children of survivors, as problems that are not minor, and so weaker, variants of the trauma of their parents, but are problems of a different nature. One cannot simply “turn the corner”, ignore what happens, because then an icy silence descends. But recognizing the problem does not in itself solve it.

COMMUNICATION AND INCOHERENCY

Seemingly agreeing with Max, Eva Hoffman in *After Such Knowledge* considers the possibility that the situation of the children is in some respect even worse than that of the survivor parents. After having gone through so much,

³²⁸ See Janneke Lam, *Whose Pain? Childhood, Trauma, Imagination*, Amsterdam, ASCA 2002.

³²⁹ Carl Friedman, *op. cit.*, pp. 98-99.

with all the terrible persecution behind them, the parents seem to be able to cope better with life than their children. In many cases they get less depressed, anxious or afraid. In an attempt to explain this, Hoffman conjectures that the survivor parents have in some way been more fortunate than those who came after, because they had lives before the Holocaust: “The difference between coming into the world imbued with the Holocaust and having experienced a more normal world before turns out to be significant.”³³⁰

Hoffman argues that the term “memory” is not all applicable to how the children of survivors relate to the Holocaust. Like Friedman, she prefers to compare the condition of those children to fairy tales:

The Holocaust, in my first, childish reception, was a deeply internalised but strangely unknown past. It has become routine to speak of the “memory” of the Holocaust, and to adduce to this faculty a moral, even a spiritual value. But it is important to be precise: We who came after do not have memories of the Holocaust. Even from my most intimate proximity I could not form “memories” of the Shoah or take my parents’ memories as my own. Rather, I took in that first information as a sort of fairy tale deriving not so much from another world as from the center of the cosmos: an enigmatic but real fable³³¹.

In contrast to the family situation in Friedman’s *Nightfather*, however, Hoffman’s parents are not compulsive narrators. They do not express memories but rather “something both more potent and less lucid; something closer to enactment of experience, to emanations or sometimes nearly embodiments of psychic matter – of material too awful to be processed and assimilated into the stream of consciousness, or memory, or intelligible feeling.”³³² For the children, this different kind or order of expression does not lead to a coherent, intelligible symbolic order, either, because the parents’ intensely emotional language was utterly chaotic:

In our small apartment, it was a chaos of emotion that merged from their words rather than any coherent narration. Or rather, the emotion, direct and tormented, was enacted through the words, the form of their utterances. The memories – no, not memories but emanations – of wartime experiences kept erupting in flashes of imaginary; in abrupt, fragmented phrases; in repetitious, broken refrains. They kept manifesting themselves with a frightening immediacy in that most private and potent of family languages – the language of the body³³³.

Hoffman stresses the incoherency of those first communications about the Holocaust. They involved broken speech broken under the pressure of pain; just

³³⁰ Eva Hoffman, *op. cit.*, pp. 182-183.

³³¹ *Ibid.*, p. 6.

³³² *Ibid.*, p. 7.

³³³ *Ibid.*, p. 9.

fragments or episodes, repeated but never elaborated upon. They remained compressed and packed. The fact that these communications could not be integrated into a coherent narrative, into the rest of their symbolic order, turned them into “wondrous fairy tales.”³³⁴ For in fairy tales, too, the ontology cannot be integrated into those taken for realistic:

[...] the mythology passed on in this way conveyed a universe of absolute forces and absolute unreason, a world in which ultimate things happened without cause or motive, where life was saved or lost routinely and through reflex movement, and where the border between life and death was dangerously permeable. Irrational as the world that my parents endured had been, I made of it something more utterly irrational still³³⁵.

Hoffman’s concludes that, in the case of the survivors as well as of their children, the trajectory of response to the Holocaust events is the opposite of the trajectory of memory. According to her, the experiences of the survivors became narratable, became a coherent narrative, albeit only much later. They became narratable not because they processed their memories, connected pieces of memory into a coherent epic. The coherence rather came from outside, through literature and film, through memoirs and testimony’s of others, which circulated more and more in public culture. So, “official” and public accounts of the Holocaust enabled personal memories to become narratable. They provide the narrative framework in which memory fragments can be integrated. The coherence of these “outside” sources was achieved by survivors (and historians) who were less traumatized than most.

The trajectory of the generation after is in many ways the opposite of the process of memory of their parents:

For while the adult world asks first “what happened,” and from there follows its uncertain and sometimes resistant route towards the inward meaning of the facts, those who are born after calamity sense its most inward meanings first and have to work their way outwards toward the facts and the worldly shape of events³³⁶.

The normal trajectory of memory is fundamentally indexical. Memories, partial, idealized, fragmented or distorted as they can be, are traces of the events of which they are the memories. There is continuity between the event and its memory. And this continuity has an unambiguous direction: the event is the beginning, the memory is the result. In the case of the generation of survivors, the continuity between event and memory is hampered. There has been an indexical relationship but the memory in which it results, is too unprocessed, that is, un-experienced. The memory is more like an unmediated return of the

³³⁴ *Ibid.*, p. 6.

³³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³³⁶ *Ibid.*, p. 16.

event than an indexical, hence mediated account of it in the form of memory. But, as Hoffman explains, it is thanks to the outside world, the world of addressees, or the world of public culture and the films, books, narratives that circulate in that culture that the un-experienced return of the event can belatedly be “worked through”. The coherency of narrative or of experienced events is, eventually, introduced, albeit from the outside. The hampered indexical relationship between past and present, between event and its memory is restored thanks to the help of others, or of culture as such.

In the case of the children of survivors, the indexical relationship that defines memory has never existed. Their relationship to the past events is based on fundamentally different semiotic principles. It is only confusing to speak of memory in this context, because memories are missing, by definition. That does not mean that the generation of the children has no knowledge of their family’s past. That knowledge is, however, the result of a process of conveying, of combining historical knowledge and the memories of others. And importantly of constructing, it is the result of a strong identification with (the past of) the parents, of projecting historical, familial knowledge of a past one is disconnected from, onto one’s one life history.

POSTMEMORY AS WISHFUL THINKING

This crucial disconnectedness makes it necessary to say a few words about the term “postmemory,” as introduced by Marianne Hirsch. In her explanation of this concept, Hirsch focuses on the prefix post-, while the term “memory” seems to her more or less self-evident. The prefix post- does not imply for her that later generations are “beyond memory” and thus, rather, in history. Postmemory is, instead, distinguished from memory by generational distance, and from history by deep personal connection³³⁷. “Post-” indicates that the following noun concerns a very particular kind of memory, one that connects to its object not through recollection but through an imaginative investment and creation. The fact that postmemory is the result of an imaginative and creative act does not distinguish it *fundamentally* from memory, because, according to Hirsch, memory is also mediated – a view with which I fully agree. There is only a relative difference: memory is “more directly connected to the past”³³⁸. The problem of distance created through mediation is altogether different from that of generational difference. The connection of memory to the past is basically an indexical one: the memory whose memory it is has lived that past. Postmemory is in this respect not relatively but fundamentally different from

³³⁷ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, narrative, and Postmemory*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1997, p. 22.

³³⁸ *Ibid.*

memory. By calling the phenomenon *postmemory*, Hirsch implicitly claims indexical connectedness for it. However, the “deep personal connection” claimed by Hirsch for the generation of children, concerns first of all a connection with the parents. And only through the deep connection with the parents is a connection with the latter’s past established, which results from a strong identification with the parents and does not have an indexical origin as such. If I may suggest an alternative: this deep connection with the past is a *displacement* of the connection with the parents. In claiming connection through displacement the notion of memory becomes, I think, more self-evident than, is warranted, and thus the concept unwittingly comes to beg the question it raises.

Positing the mediated state of memory is not the same as *explaining* why *postmemory* is imaginative and creative, yet remains a case of memory. When memories are taken to be mediated, this implies that they are not transparent accounts of the past. The narrative discourse used for expressing the memories adds specific significations to the memories. This constructed or mediated aspect of memory does not imply, however, that memory is imaginative or the result of creative projection onto the past. In contrast, this quality is precisely what defines *postmemory*. By arguing for a relative instead of a fundamental difference between memory and *postmemory*, Hirsch risks confusing the dependency on language and narrative conventions for the expression of memory with discussions about the fictionality of certain genres. And that seems to me a dangerous fall into relativization – which I know to be the last thing Hirsch would want.

It is, however, especially the notion of “memory,” rather than the prefix *post*, that needs legitimation in this context of the generation after. Hirsch contrasts her term to Nadine Fresco’s notion of “absent memory” and affiliates it to Henri Raczymow’s “*mémoire trouée*” (memory shot through with holes)³³⁹. But this indiscriminate use of the term memory leads to a potential contradiction: Hirsch wants to use the term memory because of the children’s close personal *connection* with the parents, while at the same time speaking of a memory that is indirect and *dis-connected*. But then, I wonder if calling what happens memory is the best way to explain the process at stake. If indexicality defines memory, by the relation between memory and its object, one can speak of the memories children have of their parents telling about their Holocaust experiences. But using the term memory, *post-* or not, only confuses the intergenerational processes, which are, I would say, *post-* by definition, with the image the children have of their parents past.

The term “*postmemory*” risks, I think becoming unwittingly symptomatic of the *desire* of the generation of survivors’ children to connect to the past of their parents, a desire that remains frustrated. This desire is so strong because of the

³³⁹ Henri Raczymow, „Memory Shot Through with Holes, in *Discourses of Jewish Identity in Twentieth Century France*, ed. A. Astro, *Yale French Studies* 85, 1994.

radical *dis*-connection with that past, because of “absent memory”. To describe this situation of disconnection by means of a term that implies connection, may not ultimately help to understand the specificity of the problems of children of survivors, and of the special dynamics between survivor parents and children.

This brings me to my conclusion. The term postmemory shares with the idea of intergenerational transmission of trauma the claim of a fundamental continuity between generations. As I have argued on the basis of the writings of, first, theorists Epstein and Fresco, then imaginative writers Friedman and Hoffman, the dynamics between children and survivor parents is rather defined by *dis*-connection, hence *dis*-continuity: disconnection not in an emotional, personal sense, but in terms of intelligibility. I would even say that the more children feel disconnected from the past of their survivor parents – the less they are able to know it or understand it - the deeper they feel personally connected to them or the more they need that connection. But to posit that connection as the basis of what happens is, it seems to me, close to a form of, literally, wishful thinking³⁴⁰.

³⁴⁰ This essay was originally published in *Poetics Today* 27, 2, (summer 2006), pp. 473-88.

**FRANÇOIS MASPERO FILS ET FRÈRE : LA MÉMOIRE EN DOUBLE HÉRITAGE DANS
LES ABEILLES & LA GUÊPE**

Martine BOYER-WEINMANN

Transmission et héritage : couple de notions dialectique et pervers. Biologiquement, historiquement, culturellement, économiquement, et plus généralement devant le tribunal invisible de l'avenir, nous sommes tous, bon gré mal gré, assujettis à des déterminations fondatrices, assignés à une lignée ou à une filiation plus ou moins consentie. La transmission dont nous sommes les destinataires (au double sens d'une désignation active ou tacite) nous institue de fait en héritiers, porteurs du capital chromosomique ou symbolique d'une identité transgénérationnelle. Et donc redevables, obligés, engagés devant le fisc de la mémoire... à payer l'impôt et à nous mettre en règle pour le prochain passage de témoins. Et quand bien même l'Histoire nous aurait oubliés, dans quelque trou noir ou point aveugle dont elle a le secret, il arrive (souvent) que le défaut de transmission (enviable sous certains aspects) nous soit insupportable : la béance identitaire demande alors comblement, preuve, espérance de dette symbolique ou morale. Comment en effet rompre ou continuer quand on ne connaît pas ses origines, comment ne pas être un éternel orphelin ?

Un « fait divers » récent atteste ce cas de revendication exacerbée de filiation, largement relayé par les médias : c'est celui du sexagénaire Robert Nant, humble citoyen de Nancy né de père inconnu, conçu dans une annexe de Buchenwald en 1944, et qui, au bout de trente années d'une patiente traque des archives, croit enfin avoir trouvé son géniteur, le résistant octogénaire et homonyme, Robert Nant donc, lui-même « de passage » dans le même camp à l'époque de la conception supposée, père putatif vraisemblable et consentant à une reconnaissance tardive en paternité. Las, le beau scénario restaurateur des transmissions interrompues et désirées vient d'être mesquinement invalidé par ... un test ADN³⁴¹. Il reste aujourd'hui aux acteurs de ce beau roman familial de refonder leur rêve brisé de filiation sur des prémisses moins naturalistes !

A contrario, et c'est un archétype auquel nous renvoient plus fréquemment les écritures autobiographiques des intellectuels, la transmission et l'héritage sont d'abord vécus comme des poids à porter, des lignes à transgresser, des liens à défaire pour mieux en tisser le récit (maille à l'endroit, maille à l'envers) sur des canevas narratifs savamment ourdis, quand ce n'est pas l'abandon (cas de Jean Genet) qui rend nécessaire l'aventure de la légende. C'est à l'un de ces scénarios complexes de double héritage (filial et fraternel) que l'œuvre et la vie de

³⁴¹ Information diffusée le 15/05/2007.

l'éditeur François Maspero n'ont cessé depuis quarante ans de donner corps et forme de récit et auquel nous prêterons ici toute notre attention. Par une curieuse inversion complète des signes, la filiation naturelle de François Maspero se brise dans l'incertitude des dates de Buchenwald (mars-avril 1945 ?), là même où, pour Robert Nant junior, qui naît le 15 mars 1945, elle avait commencé.

Né en 1932 (« huit ans en mai 40 »³⁴², – tout n'est-il pas déjà dit d'une intergénération en jachère entre deux champs d'honneur socialement héroïsables ? –), François Maspero, cadet de famille, hérite d'une position symbolique inconfortable au sein de son ascendance biologique et intellectuelle. N'est-il pas le rejeton d'une longue lignée savante et cosmopolite, polyglotte et multiconfessionnelle (si l'on admet aussi l'indifférence confessionnelle comme une marque identitaire) ? Rapide survol du tableau de famille, excusez du peu : un grand-père maternel cardiologue de renom ; un grand-père paternel égyptologue, Gaston, élu au Collège de France à 27 ans, du sang italien, anglais, une nationalité française méritocratiquement acquise et payée au prix fort du sacrifice national, des voyages émancipateurs ; un père sinologue prestigieux, Henri, lui-même élu au Collège de France, membre de l'Institut, mort à Buchenwald ; une mère résistante déportée à Ravensbrück ; un frère aîné de huit ans, Jean, brillant étudiant communiste, promis à l'École Normale supérieure, martyr de la Résistance, celui que ses compagnons Anglais avaient surnommé « John the Frenchman », tombé armes à la main en 1944.

Comment survivre psychologiquement et intellectuellement à ce double deuil qui engage l'intime et le collectif ? Comment organiser la transmission de cette brisure existentielle, quand, succédant à la confiscation de la mémoire adultérée par les témoins directs, se fait jour la pression de l'âge qui enjoint le fils et frère de répondre à son tour en garant, de se réapproprier la dignité des morts pour mieux les libérer des gangues narratives exogènes, plus complaisantes aux témoins qu'aux « sujets » de l'événement de leur propre mort ?

C'est à ce pari douloureux que s'est vouée toute l'existence de François Maspero l'autodidacte, le cancre fugueur, le gaucher mal contrarié. En se faisant éditeur engagé pendant la guerre d'Algérie, documentariste des « paysages humains »³⁴³ en déshérence, du métro parisien (dans *Les Passagers du Roissy-Express*³⁴⁴) aux marges européennes de *Balkans-transit*, sans parler des aventures latino-américaines, il s'affirme par l'action comme héritier de la pièce

³⁴² François Maspero, *Les Abeilles & la guêpe*, [Le Seuil, « Fiction & Cie », 2002], repris en coll. Points, Paris, Le Seuil, 2003, ici p. 85, édition d'où sont tirées nos références. C'est par cette inscription biographique dans une classe d'âge de non-conscrits d'office, par la grâce de la naissance tardive, aux jeux de la guerre, que Maspero ouvre son récit des engagements familiaux sous le régime de Vichy.

³⁴³ Expression qu'affectionne l'auteur, et qu'il a empruntée à un recueil de poèmes de Nezim Hikmet.

³⁴⁴ François Maspero, *Les Passagers du Roissy-Express*, photographies d'Anaïk Frantz, Paris, Le Seuil, 1990 et *Balkans-transit*, photographies de Klavdij Sluban, Paris, Le Seuil, 1997.

manquante d'une vie-puzzle, comme le note Thierry Guichard dans un numéro spécial du *Matricule des Anges* :

On commence un puzzle toujours de la même façon : il faut repérer les angles et les bordures. Pour tenter de reconstituer la vie de François Maspero, c'est le contraire : il faut partir de ce qui, obscur, en est le centre ; et c'est un espace vide, où les pièces manquantes portent des noms aimés : celui du père, celui du frère. Ce trou noir a déjà beaucoup alimenté son œuvre. À commencer par son premier livre, *Le Sourire du chat*, une confession autobiographique déguisée en roman³⁴⁵.

Mais il aura fallu dix-huit longues années à François Maspero pour faire passer la scène traumatique de la double disparition du statut romanesque à l'écriture autobiographique : c'est dans *Les Abeilles & la guêpe* (récit de vie plutôt que mémoires, terminologie dont l'auteur cherche à se démarquer) que la question identitaire centrale, en termes de devoir et de culpabilité devant l'héritage, s'énonce de la façon la plus poignante.

C'est cette plongée autobiographique dans la « neige cruelle »³⁴⁶ de la mémoire que nous entreprendrons dans cette étude, sans nous interdire l'examen de sa reprise symbolique sur le terrain de la nouvelle, comme nous y invite le dernier recueil paru à ce jour intitulé *Le Vol de la mésange*³⁴⁷. Des oiseaux (ici la mésange), des insectes (guêpes et abeilles), des félins (le chat omniprésent) habitent chacun des récits, fictionnels ou non, de François Maspero, et puisqu'il convient d'éclairer le titre de ce récit autobiographique, on laissera parler son exergue, emprunté à Jean Paulhan, qui conduit le lecteur au centre du processus d'hommage à des vivants, à la piqûre vitale de résistance, et non célébration mortifère de la perte pourtant irréparable :

Et je sais qu'il y en a qui disent : ils sont morts pour peu de chose. Un simple renseignement (pas toujours très précis) ne valait pas ça, ni un tract, ni même un journal clandestin (parfois assez mal composé). À ceux-là il faut répondre : "c'est qu'ils étaient du côté de la vie. C'est qu'ils aimaient des choses aussi insignifiantes qu'une chanson, un claquement des doigts, un sourire. Tu peux serrer dans ta main une abeille jusqu'à ce qu'elle étouffe. Elle n'étouffera pas sans t'avoir piqué." C'est peu de chose, dis-tu ; oui,

³⁴⁵ Thierry Guichard, article « le témoin engagé » (pp. 15-17), dans *Le Matricule des anges* n° 74, juin 2006, dossier spécial intitulé : « Une conscience libre, François Maspero. »

³⁴⁶ *Les Abeilles & la guêpe*, *op. cit.*, p. 55 : cette question des télescopes de mémoire et faux reflets du témoignage est longuement métaphorisée par le motif de la « neige de la mémoire », emprunté à Jorge Semprun, dans *L'Évanouissement*, comme on aura l'occasion d'y revenir à propos de la polémique engagée dans l'ouvrage.

³⁴⁷ *Le Vol de la mésange*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », mars 2006.

c'est peu de chose. Mais si elle ne te piquait pas, il y a longtemps qu'il n'y aurait plus d'abeilles³⁴⁸.

TEMPÊTE DE NEIGE DANS LES MÉMOIRES

Le récit de la mort du père à Buchenwald en 1945, longtemps différé, refoulé... récit impossible et tabou pour le fils survivant, c'est par là pourtant qu'il faut partir à l'assaut des monstres intimes. D'autant que c'est contre l'attentat généralisé à la pudeur, commun aux officines du devoir de mémoire et aux captations d'héritage moral de la part de témoins indéclicats, que François Maspero entend se révolter. Son récit débute donc, avec une rare virulence, par une mise en cause à la fois intime et éthique : celle de la validité du témoignage et du récit des survivants des camps, quand ces derniers sont transmis brouillés, à des décennies de distance, mêlant imprécisions et détails approximatifs, reconstitutions et souvenirs-écran, à travers la « neige de la mémoire », cette neige précisément dont une haute parole poétique (on songe à Paul Celan, à Nelly Sachs) fait par excellence la fossoyeuse de toutes traces. C'est la colère qui fait courir la plume de Maspero : colère à la réception de ces courriers d'anciens déportés qui, au mépris de la souffrance des survivants, s'autorisent d'un devoir personnel de conscience malheureuse pour claironner des contre-vérités patentes et irrespectueuses des faits, donc des morts qu'ils prétendent honorer (dates, lieux non concordants) en dédommagement de lourds silences antécédents³⁴⁹.

Que transmettre alors et comment léguer aux générations futures l'héritage de l'irreprésentable, du non-figurable ? Problématique largement débattue par les polémiques récurrentes autour du film de Lanzmann, *Shoah*, de la mise en fiction de l'Holocauste, ou des récits de descendants de l'extermination³⁵⁰. Or, la cible étonnante et violemment apostrophée dans la première partie du récit de Maspero... n'est autre qu'un des témoins capitaux *a priori* les plus légitimes, un des « sujets » de l'expérience sans nom, Jorge Semprun. L'objet précis de l'ire de François Maspero porte sur la question du mode narratif choisi par Semprun

³⁴⁸ Exergue du récit, *Les Abeilles & la guêpe*, tiré de Jean Paulhan, « l'abeille », texte signé « Juste », paru dans *Les Cahiers de Libération* en février 1944.

³⁴⁹ *Les Abeilles & la guêpe*, *ibid.*, pp. 13-15.

³⁵⁰ Sur cette question infinie, et plus largement pour une réflexion approfondie de la mise « en suspens » ou non de la littérature (selon les mots de Imre Kertész, dans son discours de réception du prix Nobel) par l'expérience concentrationnaire, on se reportera au très bel essai de Claude Mouchard, *Qui si je criais... ? , œuvres-témoignages dans les tourmentes du XXème siècle*, Paris, éditions Laurence Teper, 2007, particulièrement l'avant-propos, pp. 9-34 et le chapitre 1, pp. 39-79.

dans son récit *L'Écriture ou la vie*³⁵¹, plus essentiellement sur l'esthétisation discutable des derniers instants de Maurice Halbwachs, et plus radicalement, sur la sortie de récit sans crier gare... de Henri Maspero, pourtant annoncé comme présent dans cette scène à quelques pages de distance... Neige dans la mémoire ? Inconséquence ? Trafic de faux souvenirs ? L'accusation est grave, assez pour qu'on se reporte aux passages incriminés de *L'Écriture ou la vie*, lorsque Semprun relate le quotidien du Petit Camp de Buchenwald, au block 56 où il est interné, comme politique, à l'automne 1944 :

Depuis bientôt deux ans, je vivais entouré de regards fraternels. Quand regard il y avait : la plupart des déportés en étaient démunis. Eteint, leur regard, obnubilé, aveuglé par la lumière crue de la mort. La plupart d'entre eux ne vivaient plus que sur la lancée : lumière affaiblie d'une étoile morte, leur œil. [...] Mais il était fraternel, le regard qui aurait survécu. D'être nourri de tant de mort, probablement. Nourri d'un si riche partage. [...]

J'y arrivais [*au block 56*] le dimanche après-midi, tous les après midi de dimanche de cet automne là, en 1944, après l'appel de midi, après la soupe aux nouilles des dimanches. [...] Je disais bonjour à Nicolaï, mon copain russe, le jeune barbare. Je bavardais un peu avec lui. [...] Il m'avait à la bonne, Nicolaï. Il m'accompagnait jusqu'au châlit où croupissaient Halbwachs et Maspero.

De semaine en semaine, j'avais vu se lever, s'épanouir dans leurs yeux l'aurore noire de la mort. Nous partagions cela, cette certitude, comme un morceau de pain. Nous partagions cette mort qui s'avavançait, obscurcissant leurs yeux, comme un morceau de pain : signe de fraternité. Comme on partage la vie qui vous reste. La mort, un morceau de pain, une sorte de fraternité. Elle nous concernait tous, était la substance de nos rapports. Nous n'étions rien d'autre, rien de plus – rien de moins, non plus – que cette mort qui s'avavançait. Seule différence entre nous, le temps qui nous en séparait, la distance à parcourir encore³⁵².

À partir de ce point du récit, sans la moindre transition ou explication, le régime énonciatif du « nous », cette fraternité du pain partagé tant martelée se change en régime pronominal dual entre « lui » (Halbwachs mourant) et « moi » (Semprun assistant) :

Je posais une main que je voulais légère sur l'épaule pointue de Maurice Halbwachs. Os quasiment friable. Je lui parlais de ses cours en Sorbonne, autrefois. Ailleurs, dehors, dans une autre vie : la vie. Je lui parlais de son cours sur le *potlach*. Il souriait, mourant, son regard sur moi, fraternel. Je lui parlais de ses livres, longuement³⁵³.

³⁵¹ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, [Paris, Gallimard, 1994], « Folio », 1996, pour les références suivantes.

³⁵² *Ibid.*, pp. 29-31.

³⁵³ *Ibid.*, p. 31.

Et quelques pages plus loin encore, d'affaiblissement en affaiblissement, de dimanches en dimanches non quantifiés, la mort annoncée par la voix de Nicolaï du *Herr Professor* (au singulier, comme d'autres éléments du texte) :

Il avait tourné les talons et m'accompagnait jusqu'au châlit de Maurice Halbwachs.
— *Dein Herr Professor*, avait-il chuchoté, *kommt heute noch durch's Kamin!*

J'avais pris la main de Halbwachs qui n'avait pas eu la force d'ouvrir les yeux. [...] Le professeur Maurice Halbwachs était parvenu à la limite des résistances humaines. Il se vidait de la dysenterie qui l'emportait dans la puanteur. [...]

Alors dans une panique soudaine, ignorant si je puis invoquer quelque Dieu pour accompagner Maurice Halbwachs, conscient de la nécessité d'une prière, pourtant, la gorge serrée, je dis à haute voix, essayant de maîtriser celle-ci, de la timbrer comme il faut, quelques vers de Baudelaire. C'est la seule chose qui me vienne à l'esprit.

*Ô mort, vieux capitaine, il est temps,
Levons l'ancre...*

Le regard de Halbwachs devient moins flou, semble s'étonner. Je continue de réciter ; quand j'en arrive à

... nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons,

un mince frémissement s'esquisse sur les lèvres de Maurice Halbwachs ;
Il sourit, mourant, son regard sur moi, fraternel.³⁵⁴

Blanc (du texte). Noir (comme on dirait au théâtre, si on osait). Nous... Lui et moi. Je ... fraternité, rédemption par le poème *Ersatz* de la prière... effacement du compagnon de châlit, la neige est bien cruelle : c'est ici que le polémiste François Maspero entre en scène.

« CETTE OMBRE DU RÉCIT DE SEMPRUN »³⁵⁵

C'est peu dire que ces pages de Semprun inspirent de la méfiance à François Maspero. D'autant plus que la tentation est grande, pour celui qui a peu connu son père, de se raccrocher à des mots, lourds, inquiétants (« croupir », « châlit »...), ou plutôt ces pages lui inspirent *a priori* la nécessité de se dégager de toute certitude (« je sais des choses et je ne sais rien »³⁵⁶). Puis l'ironie se fait plus acide à l'égard de ce qui lui apparaît comme un humanisme déplacé : « Je trouve beau que cinquante ans plus tard, Jorge Semprun garde, chevillée au cœur, cette foi meurtrie en ce quelque chose 'qui est le propre de l'homme', malgré tant de massacres dans le monde. »³⁵⁷ Mais ce qui scandalise le plus Maspero fils, c'est l'ellipse narrative du père, ombre d'une ombre, qui

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 36-38.

³⁵⁵ *Les Abeilles & la guêpe*, op. cit., p. 27.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

« s'évanouit du récit, comme il s'évanouira plus tard par la cheminée du crématoire. Peut-être d'ailleurs, au moment où intervient Baudelaire, cela est-il déjà fait »³⁵⁸.

Dans un entretien récent relatif à cette passe d'armes avec Semprun, Maspero reconnaît avoir peiné sur ce chapitre, avec une hargne circonstancielle renforcée par des témoignages d'imposteurs qui n'avaient rien à voir avec le récit d'un romancier qu'il admire... Il admet également que cette colère peut-être « injuste » (que l'on qualifiera aussi bien de « saine ») a eu pour bénéfique résultat d'ébranler profondément Jorge Semprun³⁵⁹.

Peut-être une forme de compromis pourrait-elle être trouvée dans la façon dont l'essayiste Claude Mouchard rend compte de cette difficulté spécifique au recueil et à l'écoute de ce type de témoignage :

Parler et penser, comme nous le faisons, à l'écoute et à la lecture de témoignages, formuler des réactions, essayer et organiser des pensées, élaborer des questions communes : ces simples gestes peuvent, mesurés à ce dont il s'agit, sembler désinvoltes ou brutaux – comme s'ils arrachaient un droit.

Dans toute transmission, il y a, précisément, arrachement. Mais pour les « témoins » de la Shoah, comment y consentir ? Ils ont vécu là où tout sens du donner et du recevoir était activement détruit. Ils parlent de ce qui était fait pour décomposer tous les rapports dans lesquels on vit, pense, et parle. Les témoignages se sont reconstruits contre cette fondamentale dégradation³⁶⁰.

Arrachement à la situation : de cet effort de Henri Maspero au camp, consigné dans de petits feuillets d'annotations pieusement conservés (Calendrier, liste de conférences tenues ou envisagées), le fils rend compte avec la sobriété qui s'impose et cette « écriture à l'os de seiche » qu'il dit tenir de Montale.

Mais ce qui lui incombe à lui, héritier de cet arrachement même, c'est de reprendre, à son rythme et dans sa propre langue, le récit inabouti, interrompu, bousculé, de son histoire familiale. Ne pas faire des héros, des martyrs, de proches qui se sont engagés dans la Résistance en toute connaissance de cause, ne pas écrire un « livre-tombeau », mais partir de cet arrêt sur image, de ce moment de vacillement tragique, de cette date du 24 juillet 1944 qu'il place au cœur de tous les récits comme sa « seconde naissance », sa « naissance à la mort »³⁶¹.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

³⁵⁹ Entretien avec Thierry Guichard paru dans *le Matricule des anges*, *op. cit.*, article intitulé « L'aimant de l'histoire », pp. 18-23 : « J'ai parfois été très dur avec ceux qui ont voulu raconter le camp à leur manière. Dans *Les Abeilles & la guêpe*, le passage sur Semprun, je l'ai repris dix fois, quinze fois. Jorge Semprun m'a téléphoné pour me dire que je l'avais fait réfléchir, qu'il allait justement écrire un texte là-dessus. Peut-être l'écrira-t-il un jour ? ».

³⁶⁰ Claude Mouchard, *Qui si je criais... ?*, *op. cit.*, p. 47.

³⁶¹ *Le Matricule des Anges*, *op. cit.*, p. 15 : « Tout en moi affirme que je suis né le 24 juillet 1944, à l'âge de douze ans et demi. En guise de sage-femme, je vois, puisque c'est le

24 juillet 1944 : date de l'arrestation du frère Jean, peut-être dénoncé, torturé, abattu ; 24 juillet 1944 : date de l'arrestation (la seconde) de son père Henri, dans la maison de campagne de Milon la Chapelle. Scène traumatique de l'éclatement définitif du bonheur, diffractée, répétée, reprise inlassablement, depuis *Le Sourire du Chat*, jusqu'à la nouvelle « la cloche » tirée du *Vol de la Mésange*. Et même si rien ne peut faire que les deux figures ne soient indissociables dans l'enchaînement tragique de leur disparition, l'une appelant l'autre, il faut encore compter avec l'évolution du trauma du survivant, l'altération puis l'inversion, au fil du temps, du rapport générationnel. Comment rester aussi fidèle à l'un qu'à l'autre, mettre à distance l'idée ignominieuse que la légèreté de l'un (une imprudence de Jean) ait pu conduire à l'arrestation de l'autre, comment vivre avec cette culpabilité indicible ?

Longtemps, en revivant ces événements, c'est de Jean que je me sentais proche. C'est à lui que je pensais, c'est de lui que j'essayais de deviner les sentiments et les gestes. Aujourd'hui Jean s'éclipse, c'est notre père qui apparaît, c'est à sa place que, naturellement, je m'imagine. Très, très longtemps, Jean a été le grand frère, présent et toujours plus âgé, plus fort, plus savant que moi. Aujourd'hui seulement j'arrive à m'habituer à un lointain petit frère, laissé aux rives de son adolescence. De même pour l'image du père : désormais, depuis quelques années, notre père n'est plus *der alte Professor*. Le vieux professeur dont parlaient entre eux les hommes de la Gestapo est devenu mon cadet³⁶².

Au moment de sa seconde arrestation (la première a eu lieu en 1941, pour participation au réseau Buckmeister et complicité avec l'Intelligence Service), le père a soixante et un ans, une vie bien remplie de science et de recherches qui l'a mené avec femme et enfant (unique alors, Jean) jusqu'aux confins de l'Extrême Orient. Il a engrangé des notes, des projets d'articles et de communications savantes dans son bureau bourré d'idéogrammes, de messages cryptés, que le cadet découvrira bien plus tard, au milieu de boîtes de chocolat charançonné. Tout un univers qui bascule ce fameux jour de juillet 1944, à cinq heures du matin, l'heure du premier métro, sur un coup de sonnette au timbre perforant.

C'est cette scène qui est rejouée dans « la cloche », avec une petite distanciation fictionnelle (changement de prénoms). François y devient Luc, le gaucher, le « petit serin », l'adolescent de douze ans et demi, celui qui s'entend répéter par ses parents et son grand frère à longueur de journée : « Comme tu es maladroit, mon pauvre Luc. »³⁶³ Il est un fils de vieux, un pas très fort en thème,

privilege de me souvenir de ma venue au monde, le visage d'un agent de la Gestapo. Le cri de la naissance, celui qu'en cet instant j'ai refoulé, reste enfermé en moi. » Passage quasiment identique dans *Les Abeilles & la guêpe*, *op. cit.*, p. 125.

³⁶² *Les Abeilles & la guêpe*, *op. cit.*, p. 105

³⁶³ « La cloche », dans *Le Vol de la mésange*, *op. cit.*, p. 37.

récalcitrant à l'orthographe, ce qui irrite le père. Par tradition protestante, on se tait à table : *children may be seen, not heard...*

Le silence habituel. Luc aurait voulu que son père lui parle. Luc aurait voulu que son père l'écoute. Mais ce n'était pas le moment. Jamais le moment. Et puis oui, c'était vrai, Luc était peut-être encore trop jeune. Plus tard peut-être, plus tard certainement, il aurait avec son père de longues conversations comme son frère en avait. Il n'était pas vraiment impatient ; il n'était pas vraiment inquiet. Un peu triste. Mais il suffisait d'attendre. C'est à quel âge que les pères commencent à parler vraiment à leurs fils³⁶⁴ ?

Parce que le temps a manqué, que la sonnerie a suspendu pour toujours cette parole, il faudra attendre, si on le peut, ou trouver d'autres moyens de renouer le dialogue avec les proches (la mère, rescapée de Ravensbrück, mais brisée, la parentèle, les collègues du père)... l'action par exemple, afin de « participer au motif », mot d'ordre de toute une génération engagée dans les luttes anticolonialistes et tiers-mondistes des années 60 et 70.

« OH, FRANÇOIS, VOUS SAVEZ, À SON ÂGE, LA VIE CONTINUE »³⁶⁵

C'est par ces paroles « optimistes », bien dans les vues de l'époque en matière de psychologie du trauma (mais il est vrai que la notion n'en était peut-être pas encore élaborée), que la tante de François Maspero rassure les amis du père, peu après l'annonce officielle de sa mort à Buchenwald. C'était faire grand cas de la capacité de « résilience » (encore un terme, sinon une réalité, en attente de conceptualisation) du petit François. Au silence définitif du père, au sentiment diffus d'avoir été abandonné par son aîné au milieu du gué de son adolescence et privé de sa complicité³⁶⁶, voilà qu'il lui faut composer avec la situation : être un « colis encombrant », c'est en ces termes qu'il se perçoit, ballotté entre grands-parents, oncles et tantes, se heurtant au silence protecteur des adultes. « Trop jeune » : telle était la donnée initiale, et soudain trop vieux... bon pour être le récipiendaire de la souffrance et des confidences de sa mère.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁶⁵ *Les Abeilles & la guêpe*, *op. cit.*, p. 11. « ... et je me rappelle avec un sentiment d'injustice une réflexion de ma tante, qui sonnait comme un reproche quelques jours après l'annonce de la mort de mon père : "Oh ! François, vous savez, à son âge, la vie continue." Ainsi, quand des rescapés des camps venaient rendre visite à ma mère, c'était comme si je n'existais pas. Je vois toujours Julien Cain, conservateur de la Bibliothèque nationale, à qui j'étais venu ouvrir la porte de l'appartement, passer sans m'accorder un regard et s'enfermer avec elle. »

³⁶⁶ *Les Abeilles & la guêpe*, *op. cit.*, p. 66 : « Mais moi j'ai pensé que Jean m'avait laissé tomber [...]. Il m'a laissé en plan [...]. Il n'est pas comme moi qui suis tellement, tellement plus vieux que lui, et pourtant tellement, tellement toujours son petit frère. »

Le malentendu qu'il y a pu avoir dans mon enfance, c'est que j'étais vu dans ma famille comme un enfant difficile, un bon à rien dont on ne pouvait rien attendre d'intéressant et sur lequel ma pauvre mère, malheur supplémentaire après la perte des siens, était forcée de veiller. Au fil des ans, je me suis rendu compte qu'en fait j'avais veillé sur ma mère. J'ai été le seul dépositaire intégral d'une histoire que les autres ne voulaient pas vraiment entendre, son histoire de Ravensbrück, puis du camp de représailles et de ce qu'elle y a vécu, puis de la douleur du retour en France, à la « vie normale »³⁶⁷.

Et la vie, dans tout cela, comment continue-t-elle ? Par la fugue, la scolarité erratique et désastreuse, la cancrerie, le départ précipité en Allemagne, cette Allemagne en ruines, étrange et un peu inquiétante encore de l'après guerre. Appel de l'ailleurs, don familial pour les langues étrangères (même si l'allemand, langue comprise, pratiquée, ne sera jamais de celles qu'il transmettra par ses activités de traducteur), il faut rompre, se faire artisan-bricoleur là où ses aînés étaient d'admirables savants. Se faire « voyageur étonné », pour renverser le slogan d'un festival littéraire désormais bien établi (Étonnants voyageurs). Ces paysages après la bataille, il ne cessera de les parcourir pour témoigner, de Cuba à l'ex-Yougoslavie, de l'Algérie aux camps palestiniens, d'y tisser des amitiés fortes, des sensibilités à fleur de peau avec des êtres dignes en dépit de conditions matérielles et humaines humiliantes, comme cette jeune fille dans l'Algérie violente contemporaine qui ne cesse de tout trouver « normal » : normal, les attentats, la corruption, le chômage, le désarroi de la population, normale l'indifférence des grandes puissances.

Voyager, photographier, faire des livres de photo-reportage dans la grande tradition militante des Capa et Gerda Taro (encore une femme de l'ombre, à laquelle il vient de consacrer un livre de profonde empathie³⁶⁸), mais aussi traduire et imprimer les ouvrages des autres. C'est d'ailleurs à cette grande aventure de la librairie *La Joie de Lire* puis des éditions François Maspero que son nom reste le plus attaché, avec son palmarès prestigieux : réédition de *Aden Arabie* de Nizan, préfacé par Sartre, parution des textes de Frantz Fanon, et toutes les publications souterraines pendant la guerre d'Algérie qui lui vaudront censure et procès. C'est d'ailleurs un temps fort de sa vie et de son récit³⁶⁹ que sa comparution au tribunal militaire de Paris en 1961, sous le chef d'accusation d'activisme au sein du réseau de soutien aux Algériens, défendu par Maître Vergès. Pas l'ombre d'une position doctrinaire ou dogmatique dans cet engagement, et il est intéressant de remarquer la parenthèse par laquelle il s'éloigne des positions actuelles de l'avocat³⁷⁰. Un avocat qui était l'exact

³⁶⁷ *Le Matricule des anges*, « L'aimant de l'histoire », *art. cit.*, p. 20.

³⁶⁸ François Maspero, *L'Ombre d'une photographe, Gerda Taro*, Paris, Le Seuil, 2006.

³⁶⁹ *Les Abeilles & la guêpe*, *op. cit.*, pp. 179-181.

³⁷⁰ Sur ce personnage ambigu et les facettes de son engagement, voir le passionnant documentaire de Barbet Schroeder : *Jacques Vergès, avocat de la terreur*, Les Films du Losange, sélection officielle au Festival de Cannes 2007.

contemporain de son frère Jean, et comme lui, engagé précoce dans les combats de la Résistance :

(J'aimais bien Jacques Vergès à l'époque. En 1962, pourchassé par la police, il a logé chez moi [...] J'avais vu Jacques le matin où il venait d'assister à l'exécution par la guillotine du militant du FLN qu'il avait défendu. Décomposé. Il avait fait la guerre dans le bataillon du Pacifique de la France Libre, il n'était pas homme à s'émouvoir à la vue du sang. Mais : « Ils l'ont traité comme un morceau de barbaque », m'a-t-il dit. Peut-être est-ce ce jour-là que l'autre Vergès, celui que je ne devinais pas encore, celui dont on dit qu'il soutint plus tard les Khmers rouges et qui fut le défenseur de Klaus Barbie, a pris définitivement le dessus. Il rira, s'il lit ça.)³⁷¹

À son âge, la vie continue, disait la tante... c'est vrai, au vu des réorientations nombreuses de la trajectoire de Maspero, de son souci de varier ses activités, même si, comme il l'affirme lui-même, l'unité tient à une sorte de blason personnel : « comprendre, témoigner et témoigner pour comprendre »³⁷². Mais une continuité qui n'est pas allée sans l'ombre permanente de la mort et des morts (suicide de son amie Michèle Firk en 1968, morts sur le terrain de reporters et compagnons admirés), tentation personnelle du suicide, fond de mélancolie omniprésent, même si, sans doute, et il faut lire dans cet aveu modeste la clef de son rapport à la transmission et à l'héritage : « Je suis incapable d'évoquer l'Histoire avec un grand H, mais j'aime partir de faits minuscules, les amalgamer pour arriver à ce qu'ils se réinscrivent dans l'Histoire »³⁷³.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 181.

³⁷² Thierry Guichard, *Le Matricule des anges*, art. cit., p. 17.

³⁷³ *Ibid.*, p. 23.

RETOUR SUR L'HISTOIRE D'UNE COLLABORATION

Véronique MONTÉMONT

Je suis née en 42. D'autres sont les enfants de la guerre, on leur a fait absorber du calcium et des vitamines pour que leurs dents de lait ne tombent pas. Moi je suis un enfant de la collaboration, du maréchal, de Doriot, de la Wehrmacht et de l'antisémitisme.

Marie Chaix, *Les Lauriers du Lac de Constance*.

Il existe plusieurs manières d'être victime de l'Histoire, et certaines s'avouent plus facilement que d'autres. La mémoire de la seconde Guerre Mondiale, dans la société française, demeure ambiguë, à cause de la coexistence des oppresseurs et des opprimés au sein d'un régime de collaboration. La présence occupante a entraîné des réactions fort différentes : résistance armée, résignation silencieuse, soutien plus ou moins conditionnel au régime de Vichy, collaboration active. Concernant cette dernière orientation, les témoignages directs de collaborateurs demeurent assez rares, et pour cause. En effet, si la littérature des camps, illustrée en France par les œuvres de Robert Antelme, Jean Cayrol, Claude Simon³⁷⁴, Georges Hyvernaud, Geneviève de Gaulle Anthonioz ou François Le Lionnais, possède une double légitimité historique et sociale, il n'en va pas de même de toute la mémoire de la collaboration, entachée d'une image honteuse. C'est donc la seconde génération qui en porte presque intégralement la charge, d'une manière assez différente de celle des enfants dont les parents ont été

³⁷⁴ Une partie de *La Route des Flandres* (Minuit, 1958) s'inspire directement de l'internement de l'auteur au stalag de Mühlberg.

victimes du nazisme³⁷⁵. La collecte des témoignages sur ce thème a pris de l'ampleur durant les quinze dernières années : ainsi l'historien Pierre Rigoulot – qui a souvent dû faire preuve de persuasion pour convaincre ses interviewés de témoigner – a-t-il interrogé plus de vingt-cinq descendants de collaborateurs, et analysé leurs entretiens dans *Les Enfants de L'Épuration*, publié en 1993³⁷⁶. En 2000, le documentariste Jean Crépu a réalisé à partir de cet ouvrage *Enfants de collabo, la mémoire d'un père*³⁷⁷, où témoignaient entre autres l'écrivain Marie Chaix, fille d'Albert Beugras, et Philippe Darnand, fils Joseph Darnand. Le Centre d'Etudes et de Documentation Guerres et Sociétés Contemporaines (CEGES) de Bruxelles a publié en 2002 une enquête, *Enfant de résistant ou de collaborateur : grandir sans père ou mère*, qui rassemble quinze témoignages, et qui mêle volontairement des histoires familiales dissemblables, considérant tous les interrogés comme « victimes d'une absence, qu'elle ait dû être tue, ou qu'au contraire, elle ait fait l'objet de manifestations publiques, d'hommages »³⁷⁸. Si l'on s'entend donc aujourd'hui pour accorder également aux enfants des collaborateurs, qui ont vu l'un de leurs parents tué ou condamné, un statut de victime, leur chagrin, contrairement à celui des enfants de déportés, est resté tabou durant des décennies. On peut même considérer que parvenir à garder le silence sur ce passé, dans la France de l'immédiate après-guerre, a été une condition *sine qua non* d'intégration sociale. A titre historique et patrimonial, les récits qui nous parviennent de cette période trouble de l'histoire française, où les ambiguïtés ont été fort nombreuses, en prennent donc d'autant plus de valeur.

LA FAMILLE ET LE FAMILIARISME

L'écrivain Marie Chaix a choisi d'évoquer la mémoire et l'histoire de son père Albert Beugras dans deux ouvrages : *Les Lauriers du Lac de Constance*, paru en 1974, puis *L'Été du sureau*, publié en 2005. Le premier livre est, selon la terminologie éditoriale de l'époque, une « autobiographie romancée », tandis que le deuxième, non qualifié génériquement, est un récit personnel mêlant journal, relation d'événements contemporains à l'écriture et passé plus lointain. Tous deux, mis bout à bout, permettent de reconstituer le parcours politique d'Albert Beugras : né en Alsace en 1903, d'un père qui a fait « la Grande

³⁷⁵ Sur les récits des enfants de la seconde génération victimes de la Shoah, voir entre autres Helen Epstein, *Le traumatisme en héritage*, La Cause des Livres, 2005, ou, par exemple, le témoignage plus indirect de Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Le Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2004.

³⁷⁶ Pierre Rigoulot, *Les Enfants de l'Épuration*, Plon, 1993.

³⁷⁷ Jean Crépu, *Enfants de Collabo, la mémoire d'un père*, production Théophraste, 2000.

³⁷⁸ Isabelle Ponteville & Chantal Kesteloot, « Enfants de résistant ou de collaborateur : grandir sans père ou mère », *Bulletin du CEGES*, n° 38, printemps 2002, p. 2.

Guerre », chimiste et membre de la direction d'une usine Rhône-Poulenc, le jeune ingénieur, qui a l'étoffe d'un meneur d'hommes, a d'abord consacré ses forces à la lutte syndicale, avec une forte inclination à droite, dans la lignée anticommuniste. Tenté par la politique, lecteur de *Gringoire* et de *Je suis partout*, il part en 1936 à la rencontre de Doriot, qui vient de fonder le Parti Populaire Français (PPF). Il est immédiatement recruté en qualité de correspondant pour la région de Lyon. Jacques Doriot est un ancien combattant de la guerre de 14, un ancien communiste aussi – il a été maire de Saint-Denis – exclu du parti en 1934 pour avoir préconisé un rapprochement avec les socialistes. Sa première inspiration, en fondant le PPF, demeure communiste ; mais dès 1939, le parti prône un antibolchévisme féroce – qui entre en résonance avec le syndicalisme « anti-rouge » d'Albert Beugras –, bascule à droite et devient un organe actif de la politique collaborationniste. L'effort ira jusqu'à la création de la Légion des Volontaires Français (LVF) où quelques milliers de Français, dont Doriot lui-même, prendront les armes sous l'uniforme allemand.

Albert Beugras a été le bras droit de Doriot pendant l'Occupation. Le simple correspondant lyonnais qu'il était au départ s'est si bien acquitté du recrutement des militants qu'il est devenu rapidement l'un des cadres du parti. Mobilisé en 39, après une incorporation dans l'armée du Levant, tenté par l'idée de rejoindre De Gaulle à Londres, il finit par retrouver Doriot après sa démobilisation, et le suit jusqu'au bout. Il l'accompagne durant sa fuite en Allemagne en 1944, où il entraîne son fils Jean, qui meurt en mission commandée dans un bombardement à Ulm. En avril 45, après l'assassinat de Doriot à Sigmaringen, Beugras se « retourne » tardivement et apporte son aide à l'armée américaine en Allemagne. Mais il refuse ensuite la proposition de départ pour les États-Unis qui lui est faite, et qui lui aurait à coup sûr permis d'échapper à la justice française. Après neuf mois de camp en Allemagne, que lui imposent les Américains pour lui éviter une épuration expéditive, il rentre en France et se constitue prisonnier. Il est incarcéré à Fresnes, condamné à la perpétuité en 1948, rejugé en 1950, libéré en 1953 grâce à l'amnistie de Vincent Auriol. Il meurt en 1963, à l'âge de soixante ans.

La figure ambiguë d'Albert Beugras, et les conséquences de son engagement sur sa famille, constituent l'un des pivots de l'œuvre littéraire de sa fille Marie Chaix, œuvre dont l'inspiration est fondamentalement autobiographique. L'auteur a décliné l'histoire familiale en plusieurs volets : *Les Lauriers du lac de Constance* retrace la totalité de l'épopée politique du père, de son engagement en 36 à sa mort. *Les Silences ou la vie d'une femme*, paru deux ans plus tard, revient quant à lui sur l'histoire de la mère, faisant remonter cette fois la rétrospective à la rencontre d'Alice et d'Albert, les parents. *L'Âge du tendre*, publié en 1979, est consacré au récit des années d'adolescence de Marie, en particulier après la sortie de prison de son père ; *Juliette, chemin des cerisiers*, retrace l'histoire de Juliette, la gouvernante, fidèle dans l'adversité et presque membre de la famille. *L'Été du sureau*, dernier titre publié, en 2005, après un

excursus du côté du roman et dix ans de silence éditorial, replonge dans les racines – le titre insistant au reste sur cette dimension de la métaphore – familiales. Pour reprendre et inverser une célèbre formule de Barthes³⁷⁹, le tissu autobiographique sur lequel s'appuie l'écriture de Marie Chaix allie donc la famille *et* le familiarisme. Les dédicaces en tracent le cercle : le premier livre est dédié à Juliette, le deuxième à Anne, la sœur, le troisième à Emilie, la fille aînée de l'auteur, et l'*Eté du sureau* à Richard Morgiève, ex-époux d'Emilie. Cinq générations sont concernées par la suite d'ouvrages, qui finit par former fresque, des grands-parents Beugras, établis en Champagne, au petit-fils de Marie, César. L'idée d'une circulation intergénérationnelle de la parole s'y impose comme une évidence : évoquant les membres de sa famille, y compris les ascendants, l'auteur déclare : « Je suis leur mémoire et leur mère à tous »³⁸⁰. L'idée de la passation est double : d'une part, celle, matricielle, rassurante, sorte d'*amnios* du langage, des expériences et des menues légendes de la famille, grâce à la basse continue que forme la parole des femmes.

[M]ême si les couleurs en ont pâli ou qu'une amnésie rassurante y a fait de larges trous, ce théâtre du souvenir involontaire, mystérieux comme le rêve, où évoluent les fantômes, les ancêtres, tous les chers disparus de l'arbre généalogique, est le lieu unique et merveilleux où aller puiser nos références³⁸¹.

Ces discours reçus des aînées, les voix de la mère, de Juliette, auxquelles il faut ajouter une complicité sororale poussée avec Anne, migrent vers les descendantes, les deux filles de Marie. « Toi et moi, ma chérie, les mots, ça nous connaît »³⁸², écrit l'auteur en évoquant une conversation avec Emilie. Leur mère a le sentiment de leur rendre, en quelque sorte, le bain d'amour dans lequel elle-même a grandi, malgré les événements, et celui d'être parvenue à installer la continuité entre les générations : « Elles se sont « débrouillées » avec ce que je leur ai transmis, cet écheveau bien emmêlé tiré d'une malle de mon grenier de famille. »³⁸³

L'autre aspect, infiniment plus noir, est un héritage de deuils : le premier frère, Jean, mort dans un bombardement en 1945, le deuxième, Paul, qui meurt de maladie en 1962, alors que Marie a vingt ans, le père qui disparaît neuf mois plus tard, en 1963, et enfin la mère, Alice, qui tombe dans le coma et meurt en 1971. A vingt-neuf ans, la jeune femme a perdu quatre des membres sa famille nucléaire, dont ne reste qu'une sœur, Anne. Au centre de ce malheur, l'histoire du père : c'est sa fuite en Allemagne qui a entraîné la mort de Jean, son

³⁷⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1975, p. 31.

³⁸⁰ Marie Chaix, *L'Age du tendre*, Seuil, 1979, Points, 1980, p. 96.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

³⁸² Marie Chaix, *L'Eté du Sureau*, Seuil, 2005, p. 78.

³⁸³ *Ibid.*, p. 124.

incarcération qui a usé prématurément Alice, qui a plongé Paul, selon Marie, dans la maladie. Le chagrin maternel, immense, est évoqué, et même prolongé par l'auteur qui dit vouloir « pleurer les morts à [l]a place de leur mère »³⁸⁴. Elle le fait au demeurant en écrivant *Le Fils de Marthe* (initialement intitulé *La mère de Jean*), roman paru en 1990, où l'on voit une mère affronter la mort de son fils, victime d'un accident de montagne. C'est Léonore, la fille de Marie, sans doute sensible au rôle essentiel de ce premier deuil dans la vie de sa mère, qui lui a conseillé de prénommer le personnage Jean, comme le frère disparu à Ulm. La réaction du Seuil, dont le comité de lecture refuse l'ouvrage, la réception journalistique du livre, tiède, ou plutôt absente, révèlent la gêne d'un lectorat apparemment surpris par la force empathique de l'écriture, sur un sujet qui semblait aussi personnel, et qui est cette fois abordé au moyen oblique, inhabituel chez cet écrivain, d'une fiction... Mais plus encore que ce passé de pertes, c'est l'héritage paternel qui semble le plus difficile à porter. Marie en a eu, plus que sa sœur Anne, la charge morale, renforcée par la relation particulière qui la liait à son père à la fin de sa vie. Elle se retrouve légataire de son histoire, par le truchement d'une transmission documentaire.

Mon père A.B. a rempli en prison (je suppose immédiatement après la fin de son procès en 1948), une vingtaine de cahiers d'écolier, d'une écriture minuscule. C'est ma mère qui me les a remis, solennellement, après la mort de mon père (en 1963). Je n'en avais jamais entendu parler, de même que mon père ne s'est jamais directement entretenu avec nous, ses enfants, de son passé politique. J'avais vingt et un ans. Ma mère m'a fait comprendre qu'il n'y avait « rien d'autre », mais que ces cahiers étaient son témoignage et qu'elle pensait que son idée à lui était peut-être d'écrire ses mémoires, un jour. [...] Après y avoir beaucoup réfléchi, [...], je me suis rendue compte que ces pages m'étaient directement destinées. Il ne le savait pas, mais j'allais être « celle qui écrit »³⁸⁵.

Mais ce n'est que dix ans plus tard qu'émergera un premier « état des lieux » de cette histoire douloureuse ; presque quarante ans au total seront nécessaires pour achever d'assumer la filiation.

UN SECRET PUBLIC

Marie Chaix a décidé d'évoquer le passé paternel dans les années soixante-dix, alors qu'elle venait d'avoir trente ans. A l'époque, si trois décennies ou presque avaient pu éteindre les passions brûlantes, nombre des acteurs des faits étaient encore en vie, et la collaboration demeurait en France un sujet sensible.

³⁸⁴ *L'Age du tendre*, p. 19.

³⁸⁵ Entretien avec l'auteur, 20 février 2006.

Mais ce n'est pas à une enquête documentaire ou à une reconstitution historique qu'aspire l'auteur. Dans l'entretien qu'elle nous a accordé, elle précise :

Ce que je voulais rendre, c'était MON regard sur une histoire dans l'Histoire. Le regard d'une enfant qui assiste et participe à une histoire totalement incompréhensible pour elle³⁸⁶.

La relation au passé est curieusement ambiguë, à la fois voilée et dévoilée : l'arrestation, la condamnation et l'incarcération du père n'ont fait l'objet d'aucun secret familial, même si l'on a feutré le récit des événements pour l'enfant de six ans qu'elle était alors. L'auteur se rappelle ainsi sa déception lorsqu'elle découvre que le palais de justice n'est pas un palais de conte de fées, ou encore l'allégresse maternelle après le verdict, lorsque le père échappe à la condamnation à mort :

[Ma mère] essuie ses larmes contre mon rire et chante essoufflée chante à mon oreille « à perpétuité à perpétuité il est sauvé à perpétuité » et nous tournoyons sous le plafond de nacre bleu le soleil bourdonne dans le Palais et nous valsons sur l'air des travaux forcés à perpétuité³⁸⁷.

Plus tard, la petite fille joue à la poupée en faisant mine d'apporter des colis à son « cher mari »³⁸⁸ et se rappelle dans *L'Été du Sureau* les visites régulières à la prison. Malgré l'horreur des parloirs, le vacarme et la saleté de Fresnes, elle est très reconnaissante à sa mère de ne pas avoir cherché à leur dissimuler la situation : « Notre douce mère, si folle d'amour et d'espoir, n'a jamais montré la peur ni la honte d'exhiber son homme écroué à ses enfants. Nous lui saurons toujours gré des mensonges qu'elle nous a épargnés »³⁸⁹, écrit-elle. D'un autre côté, compte tenu de l'âge de Marie à l'époque des faits, et de la complexité de l'échiquier politique sur lequel évoluait Albert Beugras, l'enfant qu'elle est alors ne comprend rien aux raisons de l'absence de son père, ni à celles de son emprisonnement. Ce qu'elle perçoit, de façon diffuse, est en revanche la gêne qui entoure ce passé, le sentiment obscur de honte, de plus en plus fort à l'adolescence, que ravive à l'occasion le regard suspicieux d'un professeur d'histoire (« Beugras [...] J'ai déjà entendu ce nom-là quelque part... »³⁹⁰). Le silence s'abat sur plusieurs pans des événements ; les activités politiques du père, leurs fondements idéologiques, ne sont jamais évoqués, et tout ce qui a trait à sa défense n'est abordé que lorsque les enfants dorment, lors de longs

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Marie Chaix, *Les Lauriers du lac de Constance*, Seuil, 1974, « Points », 1985, p. 216.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 237.

³⁸⁹ *L'Été du Sureau*, p. 97.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 38.

conciliabules nocturnes avec Juliette³⁹¹. Le grand-père paternel coupe les ponts avec la famille, et les vivres par la même occasion. Il ne renoue avec sa belle-fille que le jour du procès, auquel assistent en intégralité les aînés, mais dont Marie ne verra que le dernier jour, afin de pouvoir embrasser son père dans l'hypothèse où il aurait été condamné à mort. Elle relate cette période d'incompréhension, d'angoisses diffuses, quand la mère enjoint au grand-père de se taire (« Assez, nous parlons trop devant la petite »³⁹²) ou que sa sœur aînée refuse de lui résumer les journaux :

— Lis-là tout fort ton histoire !
— Elle n'est pas pour toi, tu ne comprendrais pas³⁹³.

La scolarité est un problème : il s'agit de trouver une institution où « l'on ne montrer[a] pas [les enfants] du doigt »³⁹⁴. Les deux sœurs et le frère – qui se fait rosser et insulter à l'école –, grandissent en souffrant de se taire et d'être différents, dans un relatif refoulement, et pour Marie dans l'incompréhension de ce que l'on reproche à son père. Anne Sylvestre confie à Pierre Rigoulot avoir « émergé de cette histoire peureuse, traumatisée, [...] craignant qu'on apprenne de qui elle était la fille »³⁹⁵. Le malaise familial qui suit le retour du père, ainsi que les conflits qui en découlent sont intériorisés, dès l'adolescence, de manière physique, par Marie :

Je les maudissais tous. Lui surtout, venu bouleverser notre vie. J'avais l'impression que jamais rien ne tournerait rond dans cette famille. Dieu qu'ils m'en ont fait voir avec leurs chagrins, leurs problèmes, leurs maladies, leurs vraies douleurs. Je les buvais, les respirais, j'avalais leurs cris et leurs larmes, les baladant tout le jour au fond de mon estomac tordu³⁹⁶.

La métaphore de l'indigestion est récurrente : ainsi Marie Chaix évoque-t-elle deux générations d'Allemands, tentant comme elle « d'absorber un passé indigeste »³⁹⁷, et parlant des morts, déclare : « Je ne vous ai pas oubliés, je vous ai avalés »³⁹⁸. Même si le poids du secret est moins dramatique qu'il a pu l'être pour d'autres enfants confrontés à la même situation, il conduit tout de même Marie à une timidité malade, un relatif isolement social, et plus tard au besoin de faire la suture : comment en effet réconcilier l'image d'un homme que l'on a

³⁹¹ *Les Lauriers*, p. 193.

³⁹² *Ibid.*, p. 204.

³⁹³ *Ibid.*, p. 210.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 222.

³⁹⁵ Pierre Rigoulot, *op. cit.*, p. 37.

³⁹⁶ *L'Age du tendre*, pp. 95-96.

³⁹⁷ *L'Été du sureau*, p. 166.

³⁹⁸ *L'Age du tendre*, p. 97.

réellement aimé, et celle du « père honteux qui porta la chemise bleue des fascistes et fut à Paris le jour de la rafle du Vel' d'Hiv' »³⁹⁹? Comment se démarquer, une fois devenue mère à son tour, d'une Alice adorée, mais décrite comme éperdument, aveuglément amoureuse, au point d'accepter l'inacceptable ? De surcroît, et même s'il n'existe aucune responsabilité directe, Marie Chaix, comme sa sœur Anne Sylvestre, souffre également d'une vive culpabilité par rapport aux enfants déportés, ce qui se traduit à l'âge adulte par des cauchemars récurrents au sujet des camps. Elle déclare à Pierre Rigoulot :

Telle est la culpabilité que je me crois obligée de porter. Comme si avoir eu un père collaborateur me marquait d'une faute dont je ne devais pas me débarrasser⁴⁰⁰.

L'absence de conversations à ce propos entre le père et la fille, l'absence, dans une large mesure, de conversations tout court pendant des années après la sortie de prison, n'a pas facilité l'acceptation de ce lien douloureux. C'est l'écriture qui a permis, à un moment donné, à l'auteur de reprendre contact avec le legs paternel. La première impulsion est donnée par une conversation avec une proche amie, au cours de laquelle Marie reconnaît qu'elle ne sait pas grand-chose de l'action politique de son père :

Nicole, mon amie juive, épouvantée de mon autisme politique, sidérée qu'en 1964 je ne sache RIEN du passé de mon père collabo, que je sois inapte à « dire ce qu'il avait fait », Nicole la même qui m'ordonna alors : « Ecris cette histoire ! »⁴⁰¹

Le second déclic s'opère grâce à la chanteuse Barbara, dont Marie Chaix a été la secrétaire pendant quatre ans, et qui un jour lui demande de lui parler de son père. Étrange confidence que celle faite à l'ancienne petite fille juive dont la famille a été persécutée, qui a connu les déménagements et les fuites⁴⁰². Finalement, elle amène les deux femmes à « mélanger leurs familles, leurs fantômes »⁴⁰³ durant leurs visites au cimetière de Bagneux.

L'œuvre littéraire entreprend de redécouvrir, de s'approprier, et dans une certaine mesure de comprendre cet héritage complexe, avec ses ambiguïtés. En ce sens, *Les Lauriers* n'est pas le livre d'une délivrance, ni celui du désir de solder ses comptes avec un père, mais un projet de longue haleine, le fruit d'une « maturation »⁴⁰⁴, plutôt heureuse. Il a été suivi et encadré tout au long de sa

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁰⁰ Pierre Rigoulot, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁰¹ *L'Été du sureau*, p. 32.

⁴⁰² Comme en témoigne la chanson *Mon enfance* (1967) : « La guerre nous avait jetés là / D'autres furent moins heureux je crois / Au temps béni de leur enfance / La guerre nous avait jetés là / Nous vivions comme hors-la-loi / Mais j'aimais cela quand j'y pense. »

⁴⁰³ *L'Âge du tendre*, p. 158.

⁴⁰⁴ Pierre Rigoulot, *op. cit.*, p. 30.

période de genèse, qui a duré deux ans, par le journaliste Jean-François Chaix, mari de l'auteur à l'époque, et par Serge Montigny puis François-Régis Bastide, ses éditeurs au Seuil. L'écriture structure les épisodes, avec des têtes de chapitre explicites (« L'entrée en collaboration », « Les morts de février »), voire ajoute, de manière parfaitement assumée, des notes de fiction dans la reconstitution des climats, des atmosphères. L'un des aspects les plus positifs de cette publication, outre la réception enthousiaste de l'ouvrage, a été son rôle de déclencheur de la parole, pour d'autres. Marie Chaix déclare :

J'étais surtout touchée par les anonymes. Comme si une écluse s'ouvrait pour les gens qui m'écrivaient et qui trouvaient enfin noir sur blanc des « choses », des « secrets » dont eux-mêmes, ou leurs parents, n'avaient jamais pu parler, jamais osé parler⁴⁰⁵.

Mais dans son propre cas, il ne s'agit pas réellement d'une *catharsis*. Comme elle le déclare à Pierre Rigoulot, Marie Chaix a compris qu'écrire un livre, et même plusieurs, ne suffisait pas à assurer la délivrance, comme pourrait le faire croire une vulgate simpliste de l'accouchement par la parole. La preuve en est qu'en 2005, elle fait retour dans *L'Été du Sureau* sur l'écriture de son premier livre, et analyse les mécanismes d'autocensure qui y étaient à l'œuvre, en particulier l'occultation du nom du père, réduit dans *Les Lauriers* à une initiale, Albert B. Avec le recul, elle voit même dans son désir éperdu de se marier, en 1969, alors que l'air du temps la pousse vers l'union libre, une manière de « piquer [le] nom »⁴⁰⁶ de Jean-François Chaix, sans doute pour mieux enterrer celui de Beugras, trop marqué par la « honte collante des barreaux de prison »⁴⁰⁷.

LAURIERS AMERS

L'évocation de la « chronique d'une collaboration » expose nécessairement son auteur : doit-on lire l'évocation mémorielle comme une tentative, plus ou moins suspecte et historiquement contestable, de réhabilitation, ou au contraire comme une pièce supplémentaire de l'acte d'accusation, versée au dossier par la propre fille du condamné⁴⁰⁸? Marie Chaix refuse l'une et l'autre postures et

⁴⁰⁵ Entretien avec l'auteur, 20 février 2006. Dans les entretiens menés par Pierre Rigoulot, plusieurs enfants d'épurés font allusion à leur lecture des *Lauriers*, comme les filles de Jean David, Suzanne et Colette : « Comme sa sœur, Colette a été beaucoup marquée par *Les Lauriers*. Elle a pleuré beaucoup en lisant ce livre qui disait tant de choses qui n'avaient pas pu se dire encore chez elle ». (Pierre Rigoulot, *op. cit.*, p. 337).

⁴⁰⁶ *L'Été du Sureau*, p.44.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰⁸ Pierre Rigoulot explique que dans plusieurs cas, les enfants d'épurés n'ont accepté de témoigner qu'après avoir obtenu la garantie que le travail de l'historien n'avait rien à voir avec une manœuvre éditoriale d'inspiration lepéniste. A l'inverse, une interviewée, Liliane

répond ainsi à notre interrogation sur ses intentions : « Je n'ai jamais cherché ou pensé à une réhabilitation quelconque. J'ai écrit ma vérité. Ni juge ni avocat »⁴⁰⁹. Le décentrement autobiographique lui permet de sortir de la problématique du jugement moral pour s'intéresser davantage à la logique de la trajectoire politique qui a fait basculer son père dans l'idéologie collaborationniste. Les cahiers qu'elle a reçus, dans leur précision factuelle, vont servir de trame à l'élaboration du récit, sans toutefois apporter de lumière rétrospective sur la manière dont l'homme envisageait ces années de soutien au régime pétainiste :

Abruptement, il déduira de ses aventures qu'il n'était « pas fait pour la politique » et s'en désintéressera totalement, s'épargnant la peine de tirer des conclusions plus approfondies, insouciant de l'héritage d'incompréhensions qu'il nous lèguera⁴¹⁰.

En ramenant au jour cet héritage, Marie Chaix fait davantage que briser le silence : elle fait ce que son père n'a pas fait, à savoir donner un sens à son action en replaçant dans leur contexte le jeu des causalités, des affinités, des rencontres, qui ont formé l'engrenage. Elle se reproche à demi, en 1993, de n'avoir pas davantage creusé le pan politique et déclare à Pierre Rigoulot : « Je ne me donnerais peut-être plus le droit aujourd'hui d'écrire un livre aussi peu critique »⁴¹¹. Cela dit, le choix qu'elle fait de la polyphonie narrative permet d'entendre tour à tour chacun des protagonistes, et de resituer leurs convictions dans toute l'épaisseur biographique, subjective, qui est la leur. On entend ainsi Albert Beugras parler à la première personne de sa propre famille, ce qui éclaire son enracinement dans la droite traditionnelle française :

Mon père s'est distingué au front de la Grande Guerre, j'ai été élevé dans la foi militaire, l'attachement à la terre natale et l'amour de la patrie⁴¹².

Torrès-Fabre, assez solidaire des orientations politiques familiales, estime quant à elle, sur un mode critique, que Marie Chaix est la « bonne collabo », qui regrette l'action de son père, alors qu'elle-même est « extrêmement fière du sien » (Pierre Rigoulot, *op. cit.*, p. 267).

⁴⁰⁹ Entretien avec l'auteur, 20 février 2006.

⁴¹⁰ Marie Chaix, *Les Lauriers*, p. 221. Nous avons demandé à Marie Chaix quel regard rétrospectif Albert Beugras portait sur ses agissements passés : pour elle, et d'après les rares éléments qu'elle ait pu recueillir, puisque son père ne s'exprimait pas sur le sujet, il regrettait d'avoir suivi Doriot, qui l'avait « subjugué, puis déçu », d'avoir « gâché les meilleures années de sa vie dans un combat qui s'était avéré vain, puis perdu ». Elle m'a indiqué qu'après sa détention, il avait renoncé aux idéaux de sa période collaboratrice, à la politique en général, qu'il avait totalement coupé les ponts avec les anciens camarades et repoussé les avances de l'OAS et autres organisations d'extrême-droite après sa sortie de prison.

⁴¹¹ Entretien avec Pierre Rigoulot, *op. cit.*, p. 33.

⁴¹² *Les Lauriers*, p. 27.

Le discours indirect libre nous met également aux prises avec les préjugés de l'homme, lorsque sont mentionnés, sans guillemets : « les bolchéviques, ces tarés, ces fils errants de la France »⁴¹³. Admiration pour l'armée, haine des communistes, carrure de meneur d'hommes qui n'a pu s'accomplir pleinement dans le syndicalisme, et fascination pour un chef trop charismatique : tous les ingrédients sont réunis pour le pousser à l'aveuglement politique. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Beugras semble par ailleurs avoir vu dans la collaboration une manière d'endormir la méfiance de l'ennemi pour lui reprendre ultérieurement le pouvoir : pour lui, « la politique de collaboration décidée à Montoire ne p[ouvait]t être qu'une feinte derrière laquelle on abritera[it] la véritable activité française qui d[eva]it être la préparation de la revanche »⁴¹⁴. Et le roman fait état, toujours en reprenant son point de vue, de tournants manqués : hésitation à rejoindre Londres en 40, élan cassé par l'annonce de Mers-el-Kébir, décision de rentrer et de se constituer prisonnier. Le livre montre à quel point les convictions sont tributaires de leur époque et des circonstances qui les ont portées, et échappent par certains aspects, aux grilles de lecture éthiques et morales que les générations postérieures poseront sur eux. Le portrait dessiné par l'ensemble de l'œuvre excède en réalité la problématique familiale qui constitue son point de départ : elle pose la question du sens de l'action, de son inscription dans une contemporanéité, du substrat complexe, entre éducation et expérience, qui vient façonner un engagement politique. Elle invite à relire, sans préjugés, l'histoire du père, mais surtout à mesurer l'éclatement familial à laquelle celle-ci a conduit.

Marie Chaix a été, comme de nombreux enfants de collaborateurs, la légataire d'un passé familial difficile. En effet, à la douleur intrinsèque de vivre l'absence du père, puis ses huit ans d'incarcération, il a fallu ajouter celle de l'opprobre social, puis, avec la découverte de l'action politique du PPF, le poids d'une culpabilité énorme relative à la question juive. Comme l'auteur le déclare à Pierre Rigoulot, elle ne peut admettre que pendant la rafle du Vel' d'Hiv', elle regardait de son berceau « les feuilles danser au soleil »⁴¹⁵.... La pression du secret a été minorée par la participation des enfants, au moyen de lettres, de colis, de visites, à la vie du père pendant son incarcération ; mais la honte s'est enkystée ailleurs, de manière plus subtile, et a débouché sur une non-connaissance du passé paternel, via le tabou qui a frappé toute discussion ultérieure sur son action politique. La lecture des cahiers d'Albert Beugras, puis l'écriture, plusieurs années après la mort du père ont été une manière de se réapproprier cet héritage. Réappropriation douloureuse cependant, qui n'a pas apporté de soulagement mécanique : le questionnement s'est en effet poursuivi dans les ouvrages ultérieurs, et a été relayé par diverses participations de

⁴¹³ *Ibid.*, p. 6.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁴¹⁵ Pierre Rigoulot, ????

l'auteur à des émissions ou recueils de témoignage. L'acuité du problème ne semble donc pas faiblir : Marie Chaix a d'ailleurs déclaré en préambule à notre entretien : « le sujet est toujours brûlant ». Et prononcer le nom du père a sans doute été, en 2005, l'une des étapes les plus symboliquement fortes de cette inscription dans l'histoire familiale.

Au moins aussi essentielle que la reconnaissance de son statut de « fille de collabo » a été pour l'écrivain la possibilité d'évoquer la série de deuils qu'elle a subis, et qu'elle impute, de manière plus ou moins directe, au cataclysme que le père a provoqué dans la vie familiale. Ce qui a pu, au milieu de ces drames, faire contrepoids à la césure imposée par la détention d'Albert Beugras dans la vie familiale, puis à cette série de pertes, a été la parole féminine, dont Marie a été la récipiendaire, puis la donatrice, avec ses propres filles. Son œuvre insiste beaucoup sur cette dimension : s'y réverbèrent, par l'emploi fréquent du style indirect libre, des paroles ou des dialogues reconstitués, les échos d'une mémoire qui s'enroule sur plusieurs générations, et perdure malgré les accidents du sort. L'auteur raconte dans *L'Été du Sureau* que lors de la rencontre de sa fille Emilie et de Richard Morgiève, la jeune femme a choisi d'offrir *Les Lauriers du Lac de Constance* à l'homme qui allait devenir son époux. Signe peut-être que le passé familial, s'il reste ouvert au questionnement historique, a perdu durant sa reconstruction par l'écriture sa force vénéneuse. Ce sont sans doute ses enfants qui ont, en définitive, donné à Marie Chaix la force de prendre la parole et de réanimer, quoi qu'il en coûte, le lien paternel. Elle semble avoir souhaité ne pas les assujettir aux mêmes silences que ceux qu'elle avait elle-même traversés. « L'héritage pesait lourd mais les passeuses étaient légères »⁴¹⁶.

⁴¹⁶ *L'Été du sureau*, p. 12.

QUATRIEME PARTIE :

FILIATION : STRATÉGIES NARRATIVES

UN HÉRITAGE SANS TESTAMENT

Laurent DEMANZE

« Faire sa propre histoire n'est possible qu'à la condition de l'héritage. »
Jacques Derrida, Spectres de Marx

« Notre héritage n'est précédé d'aucun testament ». C'est par cet aphorisme de René Char qu'Hannah Arendt ouvre *Between past and future*. Dans ce livre où elle continue d'analyser la condition de l'homme moderne, Hannah Arendt décrit l'écartèlement subi entre un passé révolu et un futur qui tarde. L'homme moderne est en effet un être de l'instant et du présent éphémère. Il peine, selon elle, à s'inscrire dans une continuité historique, et vit désormais dans une fêlure de l'histoire, une sorte de « brèche dans le temps »⁴¹⁷. Chaque époque devait bien sûr colmater cette brèche historique et raccommoder ces deux continents à la dérive que sont le passé et le futur. Mais l'homme moderne éprouve ce déchirement temporel avec une plus vive acuité, qui la lui fait ressentir comme un déchirement intime. Car il a cessé de se soumettre au règne de la tradition qui comblait jusqu'alors cette brèche, et qui entrelaçait imperceptiblement ce qui fut autrefois et ce qui bientôt va se réaliser.

Reinhart Koselleck prolonge les analyses d'Hannah Arendt. Dans *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, il souligne que la répétition des existences et le savoir-faire transmis de génération en génération faisaient autrefois coïncider le champ d'expérience et l'horizon d'attente. Et quand une innovation technique s'imposait, c'était à un rythme si lent qu'elle s'intégrait sans heurt aux modes de vie. Or, les Temps modernes voient se dissocier champ d'expérience et horizon d'attente, au point que la modernité est perçue comme une rupture sans précédent avec les expériences transmises et les traditions colportées : « les Temps modernes ne se saisissent comme des temps nouveaux que depuis le moment où les attentes se sont de plus en plus éloignées de toutes les expériences faites jusqu'alors. »⁴¹⁸ Autant dire que le passé ne fournit plus de modèles susceptibles d'aider à déchiffrer le présent, tandis que l'avenir devient le règne de l'imprévisible, et ne peut plus désormais avoir valeur d'utopie régulatrice, qui vectoriserait l'histoire et le devenir des hommes.

⁴¹⁷ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1993 [1975], p. 21. La traduction du livre d'Hannah Arendt est extrêmement étonnante tant elle gomme l'interrogation sur la continuité historique.

⁴¹⁸ Reinhart Koselleck, « Champ d'expérience et horizon d'attente : deux catégories historiques », in *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, p. 315.

Les pages d'Hannah Arendt disent ainsi un malaise dans la transmission. Elles décrivent également la double contrainte de l'héritier malheureux qu'est devenu l'individu contemporain. En effet, il doit assumer un héritage sans recourir aux continuités désormais perdues de la transmission. Il doit dorénavant recueillir les fragments d'un passé révolu sans le recours d'une tradition qui l'imposerait aux mémoires ou le graverait dans les registres de l'Histoire. Un héritage sans testament, conclut-elle donc :

Le testament, qui dit à l'héritier ce qui sera légitimement sien, assigne un passé à l'avenir. Sans testament ou, pour élucider la métaphore, sans tradition – qui choisit et qui nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur – il semble qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait, par conséquent, humainement parlant, ni passé ni futur, mais seulement le devenir éternel du monde et en lui le cycle biologique des êtres vivants⁴¹⁹.

La temporalité moderne accentue en effet la pointe vive du présent, sans souci d'un passé toujours plus désuet ou d'un improbable futur. C'est un temps qui privilégie l'instant et la brièveté, le choc et la rupture. Aux Temps modernes, le présent cesse d'être perçu comme la transition d'un passé vers un avenir, liant dans la même continuité historique les registres de la mémoire et les projets de l'imagination. C'est au contraire désormais un temps déchiré, qui livre les héritiers à l'absence de modèles.

Dans les récits de filiation de la littérature contemporaine, les héritiers partent pourtant à la recherche de leurs ascendants pour se découvrir eux-mêmes au miroir de leur généalogie. Mais ils se heurtent à la contradiction analysée par Hannah Arendt. Car s'ils dressent le cadastre de leurs héritages, font la part des legs et des dettes, ils se confrontent au silence des ascendants et au mutisme des ancêtres, qui n'ont pu transmettre le secret et le sens des héritages. Pour formuler son récit autobiographique, et dire la part des ascendants sur son être, l'écrivain contemporain traque alors le récit informulé des ancêtres. Il s'attache aux secrets tus, aux paroles non dites et aux rumeurs familiales assourdies pour écrire autour de ce silence initial sa trajectoire individuelle. Archéologie d'une parole absente, le récit de filiation se construit autour d'un vide ou d'un long récit en creux. C'est dire que cette écriture autobiographique doit lever un secret de famille, formuler le récit occulté des ascendants ou restituer la part mutique de toute légende familiale. Aussi, le récit de filiation est peuplé – chez Pierre Bergounioux, Jean Rouaud, Gérard Macé et Pierre Michon – de figures silencieuses, de fantômes ou d'orphelins délaissés qui disent l'absence de testament. Sans ce testament, ces mots initiaux qui donneraient un sens au passé, l'héritage demeure pour l'écrivain une langue morte. Mais c'est à revivifier cette parole assoupie que le récit de filiation s'attache.

⁴¹⁹ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 14.

LE SECRET DE FILIATION

Le récit de filiation tourne donc autour d'un secret ou d'un récit occulté, d'un mot qui n'a pas été transmis ou d'un savoir tombé en désuétude. Cette césure dans la transmission confronte l'écrivain à un passé qu'il a cessé de comprendre et à un héritage devenu indéchiffrable. Il écrit alors pour combler des brèches ou colmater les trous de la mémoire familiale. Aussi l'écrivain emprunte souvent le costume de l'historien et de l'enquêteur. Historien, il fouille les archives, traque les rumeurs familiales, en exhumant les cartes postales de famille, les vieilles photos ou les lettres échangées. C'est Jean Rouaud qui explore page après page le cahier retrouvé de Pierre parti chercher le corps de son frère. C'est Claude Simon qui feuillète les carnets de compte dans *L'Herbe*, ou les cartes postales dans *Histoire*. Si l'écrivain s'enfonce ainsi dans ces archives minuscules, soucieux des paroles quotidiennes et des manières de faire, c'est que les non-dits s'y inscrivent aussi, à la manière de lapsus ou d'incohérences. Comme un historien attentif aux contradictions des sources, l'écrivain exhume ces secrets de famille qui ne se marquent qu'en creux et ne sont sensibles qu'aux travestissements et mensonges qu'ils suscitent pour demeurer cachés. Comme un psychanalyste qui cherche sous les mots les rémanences d'un récit occulté, l'écrivain contemporain fouille les archives pour y déceler les zébrures du sens et s'enfoncer à la recherche d'une parole dissimulée. Michel de Certeau ne disait rien d'autre, dans *Histoire et psychanalyse*⁴²⁰, quand il montrait combien l'historien pouvait désormais s'inspirer du psychanalyste dans la traque des héritages passés sous silence et des secrets que les mémoires ont occultés.

C'est une telle recherche qu'entame Pierre Bergounioux. Car son histoire familiale est marquée par une lacune, et ses récits tentent de colmater le chapitre lacunaire de son histoire. L'histoire familiale se heurte en effet aux soubresauts de l'Histoire, et ses plus sombres heures ont altéré la transmission des identités et des savoirs. On se souvient des pages décisives où Walter Benjamin a dit combien les guerres mondiales ont confronté les hommes à des expériences incommunicables et intransmissibles⁴²¹. Si bien que la guerre et ses massacres ont dénoué l'écheveau des générations et condamné à la tombe les récits des ancêtres. L'œuvre de Pierre Bergounioux va ainsi à rebours du temps, tâchant de combler ces trous de l'histoire familiale et de comprendre l'emprise de la mort d'un grand-père en 1917 sur les figures familiales.

C'est le récit lacunaire, effacé qui précède notre petit chapitre, celui que nous tentons d'écrire à la clarté de la conscience tardive, effrayante qui nous a été concédée. Il

⁴²⁰ Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse : entre science et fiction*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990 [1980].

⁴²¹ Walter Benjamin, « Le Conteur » (1936), in *Œuvres*, Tome III, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000.

importe d'identifier ceux que nous avons été, avant, pour leur rendre justice, bien sûr, mais pour s'en libérer, aussi, vivre au présent, être soi⁴²².

Les récits de Pierre Bergounioux cherchent à recoudre une continuité du temps, à rétablir une cohésion entre la narration entravée des ascendants et celle de l'écrivain.

Mais l'écrivain contemporain endosse également la défroque de l'enquêteur, détournant à plaisir les figures du roman noir. Car dans cette enquête, l'écrivain va tour à tour se découvrir la victime et le criminel, s'accusant de maux dont il souffre, à la manière d'un mélancolique. Victime, car les mots perdus et le récit empêché des ascendants entravent le récit de soi : qu'un maillon cède dans le récit continu des origines, et l'identité de l'individu se disperse en fragments erratiques. Comme le note Gérard Macé, « un mot vient alors à manquer comme une maille emportant tout l'ouvrage. »⁴²³ Coupable également, car si l'écrivain dévoile les secrets de famille, il transgresse la volonté familiale et exhume pour ainsi dire les cadavres des défunts. Sacrilège et respectueux à la fois, l'écrivain enquête donc pour restaurer une continuité narrative de sa filiation. Le mystère à résoudre et le secret à lever relèvent d'une identité qui se dérobe à la conscience. Dans cette enquête, comme l'a montré Catherine Douzou, la recherche des traces tente de « combler une rupture dans le savoir »⁴²⁴. Cette littérature de la trace et du reste qui se penche pieusement sur les reliques désuètes – comme Pierre Michon dans *Vies minuscules* – ou sur les photos ternies – comme Pierre Bergounioux dans *Miette* et *La Maison rose* – est liée « à la conscience d'une cassure historique »⁴²⁵. C'est la cassure d'un siècle qui résonne encore des massacres et dont la mémoire demeure meurtrie.

Mais si le récit de filiation emprunte au roman policier ses figures d'enquêteurs et son goût des révélations, c'est qu'il y a dans ces récits un romanesque du secret. Le roman, explique Dominique Rabaté, est toujours un récit de révélation où l'enquêteur se livre, peu ou prou, à une quête d'identité⁴²⁶. Néanmoins, dans le récit de filiation, la séduction romanesque du secret le cède à ses leurres et ses illusives révélations : l'enquêteur a beau s'enfoncer dans les archives et explorer la rumeur familiale, le secret n'est jamais totalement percé à jour. Et ce reste énigmatique relance la recherche de ces récits inachevables. Car

⁴²² Pierre Bergounioux, *La Puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 34.

⁴²³ Gérard Macé, *Bois dormant et autres poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2002, p. 138.

⁴²⁴ Catherine Douzou, « Histoire d'enquête : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dirs.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 116.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁴²⁶ Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », in *Modernités*, n° 14, 2001, « Dire le secret », pp. 9-32.

le récit lacunaire de l'histoire familiale n'en finit pas d'avoir des retentissements dans les parcours individuels et de dérégler les corps.

Les livres de Gérard Macé, qui composent un autoportrait par figures interposées, disent ce souci d'enquête. Dans ses essais comme dans ses rêveries, il endosse souvent le costume de l'enquêteur, et n'est pas sans raison qu'il évoque les enquêtes de Dupin, cite Conan Doyle ou convoque Œdipe, le premier des enquêteurs. C'est que ses livres tournent autour d'un secret de famille. Ces figures d'enquêteur disent ainsi par le détour le souci de révélation. Mais Gérard Macé ne compose pas de roman, même si ces livres répercutent les plaisirs romanesques du dévoilement. Gérard Macé déplace les délices romanesques du secret au sein de la poésie et de l'essai, car le mystère des images ou la hantise de la rêverie, la lecture critique pensée comme dévoilement d'un secret restituent l'impression de secret que le roman seul semblait délivrer.

Les récits de Pierre Bergounioux s'enracinent tous également sur un savoir empêché ou une opacité première. Les livres s'inaugurent en effet sur une ignorance première. C'est celle bien entendu de l'enfant qui ignore les codes du monde adulte, ou ne maîtrise pas encore la langue. C'est celle aussi d'une sensation qui excède le savoir et la nomination des événements. Mais cette ignorance originelle est celle surtout où l'ont plongé ses ascendants qui ne lui ont pas dit les secrets de son origine. Père et grands-pères ont beau être les détenteurs d'une histoire familiale, ce sont des intercesseurs empêchés. Car la mélancolie du père le plonge dans le mutisme, tandis que le grand-père souffre d'une grave maladie de la gorge : les heures anciennes sont alors destinées à rester lettre morte. Tout se passe comme si les récits, les savoirs et les expériences des générations précédentes ne pouvaient se transmettre aux enfants, comme s'il y avait un malaise de la transmission qui contraignait l'individu à reprendre à nouveaux frais la conquête du savoir. Aussi Pierre Bergounioux se livre à un déport épistémologique : si les ancêtres n'ont su lui révéler la clef de son histoire individuelle, le narrateur va puiser dans une bibliothèque hétérogène, où l'ethnologie côtoie l'économie, et l'entomologie l'histoire. Pour combler le mot absent, le narrateur multiplie les lectures, troquant sa filiation contre une filiation de papier où règne l'intertextualité.

J'avais cherché sans succès les trois pages, attendu les quelques phrases où tout serait comme négligemment dit, y compris le silence premier sur lesquels ils étaient conquis⁴²⁷.

Mais peut-être existait-il un mot perdu dans quelque monographie poussiéreuse imprimée sur place, une note manuscrite tracée à la plume d'oie par quelque âme sensible pour me mettre sur la piste⁴²⁸.

⁴²⁷ Pierre Bergounioux, *Le Premier Mot*, Paris, Gallimard, 2001, p. 79.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 86.

C'est un semblable mutisme qui taraude l'œuvre de Gérard Macé. Dans ses analyses critiques, il revenait sur les grandes figures poétiques du XIX^e siècle, mais pour en dresser une clinique de la gorge malade : Nerval étranglé, Baudelaire aphasique radotant son crénom ou Mallarmé victime d'un spasme de la glotte. Telles figures mutiques disent bien la situation actuelle d'une poésie qui a dû renoncer à la voix, mais elles traduisent aussi l'impossible transmission dans une œuvre obsédée par le secret. Car d'autres figures muettes accompagnent ces poètes du siècle dernier : un enfant muet victime d'angine et de mélancolie, une aïeule illettrée, une mère comparée à *La Muette* de Raphaël, quand ce ne sont pas les acteurs du cinéma muet ou les figures silencieuses de la photographie. Tant de personnages mutiques disent la révélation empêchée d'un secret de famille que les essais et les récits explorent tour à tour : celui d'un père né hors mariage et d'un nom estropié à l'état civil. Ce sont autant d'emblèmes du silence que Gérard Macé convoque pour inscrire en abyme les empêchements de la transmission et pour traduire la conquête de la parole que son œuvre organise.

LA FABRIQUE DES FANTÔMES

Ce secret initial perturbe l'identité individuelle et s'ancre dans les corps. Depuis les travaux d'Abraham et Torok, on sait que de tels secrets de famille sont perçus avant que d'être sus et parasitent la psyché. Le sujet loge alors en son sein une crypte où le secret s'emmure mais s'énonce néanmoins dans les lapsus et les gestes du quotidien. Comme l'indique Gérard Macé, « les secrets de famille sont entendus sans qu'ils soient dits, prononcés à l'insu de ceux qui croient les garder. »⁴²⁹ Aussi les narrateurs de récit de filiation encryptent en eux les paroles tues, et font de leur corps les tombeaux des êtres disparus. C'est ainsi que Nicolas Abraham et Maria Torok analysaient ces cryptes et ces fantômes que les héritiers malheureux incorporent :

Tous les mots qui n'auront pu être dits, toutes les scènes qui n'auront pu être remémorées, toutes les larmes qui n'auront pu être versées, seront avalées, en même temps que le traumatisme, cause de la perte. Avalés et *mis en conserve*. Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un *caveau secret*.⁴³⁰

Aussi ces inavouables secrets s'encryptent dans le for intérieur et un fantôme des temps anciens vient hanter le sujet « en lui faisant des signes étranges et incompréhensibles, en l'obligeant à accomplir des actes insolites, en lui

⁴²⁹ Gérard Macé, *Les Trois Coffrets*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1985, p. 62.

⁴³⁰ Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, « Champs », 1987 [1978], p. 266.

infligeant des sensations inattendues. »⁴³¹ Le sujet est alors hanté, et ses actes semblent reproduire ceux de ses ascendants tandis ses mots semblent l'écho de ceux qui ne furent jamais prononcés. La main qui écrit est alors celle d'un autre et les logiques de l'identité autobiographique sont désamorçées. Car ces récits de filiation disent l'autre en soi, et l'identité parasitée par une altérité. Indice d'un âge du soupçon qui montre la rémanence souvent inconsciente des temps antérieurs dans la littérature au présent.

Dans *Les Champs d'honneur*, Jean Rouaud décrit le deuil silencieux de Marie. Son frère mourut à la guerre en 1916, lors d'une attaque aux gaz de combat. Si elle feint de n'avoir perdu personne, bien vite ses actes insolites disent le deuil impossible de son frère. Soit lorsqu'elle le réclame, comme s'il n'était pas mort, et vivait encore en elle, soit lorsqu'elle provoque un accident domestique – une fuite de gaz – qui répercute la mort du frère⁴³². Et Marie, les bronches blessées par les émanations de monoxyde de carbone, a comme incorporé le fantôme de son frère. Ce fantôme la hante au point qu'elle renonce à soi, se voue à la stérilité et retient son sang quand tant de sang a été versé dans les tranchées.

Dans *Vies minuscules*, le narrateur dit l'absence d'un père dont l'ombre enténébre son existence. Les huit vies qui composent le recueil sont autant d'héritages d'emprunt ou d'ancêtres réinventés qui pallient la lacune généalogique. Pierre Michon emprunte le lexique du deuil pour dire le père absent. Mais c'est une fiction du deuil, car cet être de fuite et d'abandon devient fantôme dans les légendes et les ragots de la province. Et surtout dans les récits des grands-parents paternels dont la visite « ne manquait pas de restituer une perpétuelle relance de la disparition du père. »⁴³³ Car leurs visites mensuelles semblaient d'outre-tombe, et se peuplaient de vampires ou de fantômes, quand ils retrouvaient sous le visage du narrateur-enfant les traits du « faux-mort »⁴³⁴. C'est comme un deuil dont le narrateur et les grands-parents sont les obscurs célébrants. Nul cadavre à pleurer toutefois, même si le ciel semblait alors se couvrir d'un crêpe, même si chaque visite des grands-parents semblait une veillée mortuaire : « on veillait un mort »⁴³⁵. Et l'atmosphère funèbre du recueil biographique qui exhume quelques vies, avec un mélange de pathétique et de fausseté, redouble ces funérailles mensongères, pleines de silence et de sanglots retenus. Si la rhétorique du deuil emporte les pages de Pierre Michon, dans les oraisons qui ponctuent *Vies minuscules*, c'est pour donner corps à l'absence paternelle. Le narrateur emprunte les flexions du deuil pour figurer une perte

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² On emprunte au livre de Carine Trevisan ces analyses du récit de Jean Rouaud : Carine Trevisan, *Les Fables du deuil*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2001, p. 107.

⁴³³ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984, p. 71.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 80.

impossible. C'est en effet une mélancolie, qui a partie liée, comme le soufflent les traditions médicales, à un deuil sans funérailles. Mais si le narrateur ne parvient pas à faire son deuil d'un père absent, il se fait le tombeau du disparu et son présent répète alors la trajectoire paternelle. Il y a dans l'alcool et les drogues, où s'enfonce un narrateur trop féru de lectures rimbaldiennes, un sinistre mimétisme ancestral.

Nul n'entendit le rire terrifié qui secoua mon seul esprit : l'Absent était là, il habitait mon corps défait, ses mains agrippaient la table avec les miennes, il tressaillait en moi d'enfin m'y rencontrer ; c'était lui qui se levait et allait vomir. C'est lui, peut-être, qui en a ici fini avec l'histoire infime d'Eugène et Clara⁴³⁶.

Le corps du narrateur est un corps hanté. Non pas un corps possédé par la présence paternelle, mais un corps rempli de son absence. Et la main qui écrit semble alors celle du fantôme.

Le récit de filiation dit ainsi la fabrique des fantômes. Tout se passe dès lors comme si l'entreprise autobiographique s'arc-boutait sur la restitution biographique des ascendants et l'interrogation herméneutique de leurs mots. Mais si le récit autobiographique procède à un retour amont, ce n'est pas par nostalgie mais selon une stratégie du détour. Revenir aux temps antérieurs, ausculter avec mélancolie les récits empêchés de l'ascendance ou convoquer les fantômes des ancêtres, c'est encore pour restituer au présent sa singularité propre. En un mot, c'est pour que l'individu cesse d'être le fantôme ou l'écho des temps révolus. En disant la présence fantomatique des défunts, l'individu cesse d'être lui-même fantôme et se libère des entraves des temps qu'il n'a pas vécus.

Pierre Bergounioux revient plus d'une fois sur cette nécessité du détour, qui le conduit vers les heures anciennes pour rendre au présent sa fraîcheur. C'est qu'il considère l'intériorité comme une antériorité, comme si l'individu entassait pêle-mêle au fond de soi les flexions de l'ascendance. Le narrateur s'éprouve alors comme le lieu d'une querelle intime entre les traits contradictoires. Nommer les ressemblances avec les ancêtres, apaiser le conflit généalogique qui s'agite au fond de soi, c'est pour le narrateur le seul remède à la revenance des fantômes.

Pour vivre au présent, il a fallu s'extraire du passé, revenir en arrière pour aller de l'avant, conjurer les images anciennes, identifier les figures irrévolues [sic] dont nous étions habités, à notre insu, et qui nous tiraient à la renverse⁴³⁷.

⁴³⁶ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁴³⁷ Pierre Bergounioux, *Conversations sur l'Isle*, Bordeaux, William Blake & Co, 1998, pp. 29-30.

La narration s'attache alors à désenfourir les strates accumulées des temps ancestraux pour mettre au jour un présent lavé des forces contraignantes du passé. Le récit autobiographique remonte loin en amont de soi pour colmater les brèches de la transmission et recoudre une continuité des temps. Le récit de filiation a ainsi pour vocation de faire une synthèse des temps hétérogènes, comme le proposait autrefois Paul Ricœur dans *Temps et récit*. En un sens, il refait à l'envers la déchirure du présent qu'ont provoqué les Temps modernes. Preuve s'il en était besoin que la littérature contemporaine s'écrit en contrepoint des ruptures d'une modernité, dont elle prend acte mais pour en apaiser les blessures.

Le récit de filiation contemporain est ainsi un récit d'héritage. Il inventorie les dettes et les legs mais sans fétichisme du passé. En effet, il tente de donner figure aux êtres inachevés de l'ascendance et de donner voix aux mots en souffrance qui n'ont pu être dits. C'est pour le récit autobiographique emprunter à l'historien son office de mémoire, et faire entrer dans la légende les minuscules que l'histoire n'avait su retenir. Mais ce vœu de restitution se fait aussi pour apaiser les morts et atténuer le poids de leur absence. Le récit de filiation troque en effet le silence des ascendants et leurs fantômes contre des restitutions herméneutiques ou des figures possibles. Ce faisant, il tente de colmater les brèches de l'héritage et de construire une nouvelle continuité des mémoires et de l'histoire. Éclaircir le passé, c'est tout à la fois le rendre à sa vérité singulière et libérer le présent du poids des morts. Faire en sorte que le présent cesse d'être la répétition malheureuse des actes inaccomplis et des mots non prononcés. Le récit de filiation creuse ainsi la rupture généalogique, fait son lieu propre d'une carence dans la transmission, mais pour rendre sensible que l'héritage doit sans cesse désormais être réapproprié. Et qu'en un mot, il n'est pas reçu mais conquis.

**PIERRE BERGOUNIOUX ET LA TRANSMISSION
– UNE TRAVERSÉE DES RÉCITS**

Marie-Odile ANDRE

L'image vraie du passé passe en un éclair
Walter Benjamin

Beaucoup de choses essentielles ont déjà été écrites sur la question de l'héritage et de la transmission dans l'œuvre de Pierre Bergounioux⁴³⁸. Aussi avons-nous pris le parti de l'aborder dans une perspective délibérément restrictive mais qui, en même temps, irradie, nous semble-t-il, dans l'ensemble de l'œuvre. Cette perspective est double : il s'agira de voir comment l'œuvre interroge la notion de récit et opère une traversée critique des récits comme lieu problématique de la transmission ; il s'agira d'interroger par là la dimension de transmission de l'œuvre elle-même, et donc sa capacité à construire une posture énonciative qui rende possible une transmission pour celui qui a d'abord et essentiellement à faire avec la question de l'héritage et a souvent rappelé qu'il écrivait pour les morts⁴³⁹. Cette perspective revient – pour dire les choses autrement – à essayer de cerner ce qui fait, dans la matière même des textes, que cette œuvre tournée de façon obsédante voire « ressassante »⁴⁴⁰ vers le passé, l'histoire familiale et l'origine n'est en rien une œuvre de la nostalgie passéiste ou du particularisme provincial – ou alors de cette province qui a nom « Oxford (Mississippi) »⁴⁴¹ – mais bien une œuvre qui se veut, dans sa démarche, résolument contemporaine en même temps qu'universelle.

Textes mettant en scène, soit sur un mode répertorié comme roman⁴⁴², soit selon des modalités plus directement autobiographiques, des histoires familiales

⁴³⁸ Voir le livre de Sylviane Coyault *La Province en héritage*, Genève, Librairie Droz, 2002, la thèse de Laurent Demanze, *Généalogie et filiation : une archéologie mélancolique*, Université de Lille 3, 2004, ainsi que les nombreux articles de Dominique Viart sur ces questions. Voir aussi l'entretien de Pierre Bergounioux avec son frère Gabriel, *l'Héritage*, Paris, Les Flohic éditeurs, 2002.

⁴³⁹ L'idée est présente tant dans les textes eux-mêmes que dans nombre d'entretiens.

⁴⁴⁰ Sur la notion de ressassement, voir Eric Benoît, Michel Braud, Jean-Pierre Mousseron et al. (dirs.) « Écritures du ressassement », *Modernités* 15, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001 et, plus particulièrement, l'article de Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux », pp. 59-74.

⁴⁴¹ Comme P. Bergounioux aime à désigner le lieu faulknérien.

⁴⁴² C'est la mention générique qui figure sous le titre des premiers opus. Mais leur appartenance au genre romanesque s'y révèle en réalité ambiguë et l'on sait les réticences de P. Bergounioux à ce sujet.

qui s'inscrivent sur plusieurs générations⁴⁴³ et dans laquelle le narrateur occupe toujours la position du dernier venu et du fils⁴⁴⁴, les œuvres de P. Bergounioux sont traversées de récits soit impossibles, manquants – et présents dans ce cas sur le mode de l'irréel du passé⁴⁴⁵ – soit, au contraire, effectifs, à travers lesquels se trouve posée sur un double plan la question de la transmission : transmission intergénérationnelle d'une mémoire familiale qui passe par des récits dont le personnage est le destinataire, et transmission d'une mémoire littéraire qui contient une réserve de récits dont l'écrivain hérite au moment d'écrire. Il s'agira donc d'examiner comment la question de la possibilité ou de l'impossibilité de la transmission s'actualise dans celle du récit, non seulement à travers l'opposition de ce dernier et de son envers direct que constituent le secret, le silence voire le mutisme, mais aussi à travers la question de ses modalités même, de la pérennité de ses formes et de ses pratiques, de leur perturbation et de leur possible renouvellement dans l'écriture.

RÉCITS ET TRANSMISSIONS

On sait combien les déterminations tant géographiques qu'historiques mais toujours souterraines dont on hérite « en commençant » peuvent faire l'objet dans l'œuvre d'un examen obsédant et sans cesse recommencé. Il n'en est pas moins vrai que les commencements sont aussi liés aux récits, à la transmission de récits et aux récits comme modes de transmission. Et cela vaut tout autant pour les commencements de l'existence – ce moment comme arrêté qu'est l'éblouissement de l'enfance – que pour les commencements de l'œuvre – cette première période qui va de *Catherine* à *C'était nous*⁴⁴⁶ et dont *La Maison rose* constitue sans doute le centre névralgique⁴⁴⁷.

Car l'enfant, si l'on s'en avise, est environné de récits chaque fois que l'œuvre met en avant, spécialement dans la première période, la figure du grand-

⁴⁴³ Il y en a trois dans *La Bête famineuse*, *La Mue*, *L'Orphelin*, *La Toussaint*, *Le Premier mot* (Paris, Gallimard, respectivement 1986, 1991, 1992, 1994 et 2001). Il y en a même quatre dans *La Maison rose* (Paris, Gallimard, 1987).

⁴⁴⁴ Il n'y a presque jamais dans les œuvres d'enfant qui ferait du narrateur, à son tour, un père et le décalerait dans l'ordre de la succession des générations comme dans l'ordre de la transmission. (sauf *La Toussaint*, p. 100).

⁴⁴⁵ Si comme l'a montré Philippe Lejeune (« L'irréel du passé », *Autofictions et Cie*, RITM, 6, Université Paris X, 1993), l'irréel du passé est une catégorie majeure de l'écriture autobiographique, cet irréel, régulièrement présent chez Bergounioux, apparaît très souvent comme ce qu'on pourrait appeler un « irréel du récit » (voir, en particulier, le début du *Premier mot* et nombre de passages de *La Toussaint*).

⁴⁴⁶ Paris, Gallimard, respectivement 1984 et 1989.

⁴⁴⁷ Y compris en tant qu'elle ouvre sur la suite.

père⁴⁴⁸ – ou plus largement des grands-parents – en laissant en retrait la figure paternelle – et la génération correspondante – qui, elle, fera irruption, nous y reviendrons, dans *La Mue* avant que *La Toussaint* et *Le Premier mot* ne rapprochent et confrontent les deux figures⁴⁴⁹. En liaison directe avec cette figure du grand-père, l'enfance – la première enfance, celle qui va pour Pierre Bergounioux jusqu'à la limite fatidique des sept ans et de cet « âge de raison » que désigne la tradition⁴⁵⁰ – apparaît, en effet, comme le pays du récit ou, plus précisément sans doute, le pays de ce conte dont Walter Benjamin suggère qu'il est et demeure « le premier véritable récit »⁴⁵¹.

Il s'agit en particulier de ces contes d'avertissement largement évoqués dans *La Toussaint*⁴⁵² et qui font l'objet d'une transmission privilégiée entre le grand-père et un petit-fils dont la capacité de croyance est intacte⁴⁵³ et qui est placé en position de destinataire électif d'un récit qu'il recueille précieusement dans sa mémoire⁴⁵⁴. Et de fait, l'histoire ne se perd pas, mais engendre, à son tour, la production de récits puisqu'une histoire comme celle de la bête famarimeuse fait l'objet de résurgences et de variations multiples au sein même de *La Toussaint*⁴⁵⁵, en même temps qu'elle apparaît après coup comme la source de l'histoire que se racontaient les deux enfants de *La Bête famarimeuse*. Par quoi l'on voit aussi que dans le processus de transmission, au-delà du contenu de l'histoire, c'est la possibilité d'occuper à son tour la position même de conteur qui est en jeu, de sorte qu'il n'est pas inutile de rappeler comment le premier roman de Pierre Bergounioux, *Catherine*, malgré sa mention générique, participe largement dans son organisation narrative du schéma du conte⁴⁵⁶, comme si ce dernier constituait un héritage que l'écrivain éprouvait le besoin de

⁴⁴⁸ La suite de l'œuvre montrera comment cette figure romanesque s'inspire du grand-père maternel.

⁴⁴⁹ Dans *La Toussaint* (p. 60), P. Bergounioux souligne lui-même que dans sa mémoire les deux figures ne cohabitent que rarement.

⁴⁵⁰ Et juste avant lequel meurt justement le grand-père : voir *La Toussaint* (p. 27) et *Le Premier mot* (p. 10).

⁴⁵¹ Walter Benjamin, « le conteur », in: *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 141.

⁴⁵² *La Toussaint*, *op. cit.*, pp. 30, 46, 49, 52, 55, 108 (Ils sont également mentionnés dans *La Mue*).

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵⁴ « On s'est rarement rendu compte que la relation naïve de l'auditeur avec le conteur est dominée par l'envie de retenir l'histoire racontée. » (W. Benjamin, « le conteur », *op. cit.*, p. 134).

⁴⁵⁵ Au point de faire l'objet d'une réécriture à travers laquelle se dit à l'irréel du passé ce que justement le grand-père n'a pas dit avant de mourir (p. 55).

⁴⁵⁶ Pour cette approche de *Catherine*, nous tenons à remercier Mathilde Barraband dont l'exposé, dans le cadre du séminaire de Marc Dambre (Paris 3 Sorbonne Nouvelle), d'une partie du travail de recherche qu'elle mène actuellement sur P. Bergounioux et François Bon a contribué à nourrir notre réflexion.

réinvestir au moment de prendre la parole. Par leur nature comme par la relation privilégiée unissant le conteur et son destinataire, les contes de l'enfance figurent, en effet, le modèle d'une transmission intergénérationnelle harmonieuse, encore exempte de toute perturbation⁴⁵⁷.

Dans *La Maison rose*⁴⁵⁸, le narrateur est lui aussi confronté, au fil des étapes qui le conduiront de l'enfance à l'âge adulte, à une série de récits, en même temps que l'ouvrage tend à s'organiser comme une vaste réflexion sur les rapports entre récit et transmission, ne serait-ce que parce que le texte raconte comment le narrateur termine⁴⁵⁹ une histoire restée inachevée au fil de trois générations⁴⁶⁰, et ce au moment même où il prend connaissance, à travers un ultime récit, des derniers éléments de celle-ci. Mais s'il est clair que la connaissance finale des éléments d'une histoire familiale d'abord ignorée constitue à la fois l'instrument de l'accès à l'âge adulte et de la fin de l'histoire, la question du récit et de la transmission est loin de se réduire à ce seul aspect. Tout autant que par les retours à la maison rose, le roman est, en effet, structuré par une succession de récits⁴⁶¹ que le texte met en scène et qui sont tour à tour assumés par une série d'ascendants : le grand-père, la tante Lise, la grand-mère – la génération donc des grands-parents – puis la cousine Margot et l'oncle René – soit la génération des parents. Qui plus est, comme pour *La Bête famarimeuse*, l'histoire du borgne, que raconte la tante Lise est en fait l'histoire même de *Ce pas et le suivant*⁴⁶², le deuxième roman de Pierre Bergounioux, ce qui marque là encore la façon dont les deux plans des récits d'enfance et de l'écriture littéraire communiquent entre eux.

Mais la démarche va plus loin encore en ce sens que l'apprentissage du narrateur n'a pas seulement pour enjeu la connaissance progressive de l'histoire familiale mais une progressive approche critique des récits qui lui en sont faits, l'auteur développant en même temps une réflexion sur le récit directement articulée à la présence de l'Histoire dans le roman à travers les guerres de 14-18 et de 39-45, guerres qui forment, sans que cela soit en rien un hasard, la matière du premier récit (celui du grand-père) et du dernier récit (celui de l'oncle René).

⁴⁵⁷ Même si se manifestent des signes de fragilisation comme ce don de rebouteux qui échoue à se transmettre au grand-père encore enfant (*La Toussaint, op. cit.*, p. 45) et même si ces contes sont donnés rétrospectivement comme venant à la place des mots d'explication qui justement n'ont pas été prononcés.

⁴⁵⁸ Abrégé désormais en *MR* et suivi du numéro de page.

⁴⁵⁹ En ce sens qu'il l'accomplit et la clôt à la fois comme le laisse apparaître avec une grande justesse les analyses développées par L. Demanze dans sa thèse (p. 285).

⁴⁶⁰ Voir *MR*, p. 159.

⁴⁶¹ Chapitres 1, 3, 5, 8 et 9.

⁴⁶² Paris, Gallimard, 1985.

PERTURBATIONS

La guerre de 14-18 est présente chez Bergounioux⁴⁶³ en tant que source de perturbation à la fois du lien intergénérationnel⁴⁶⁴ et du récit, dans une relation par ailleurs directe de filiation littéraire avec l'œuvre d'un Claude Simon. Dans cette perspective, c'est sans doute une grande part du propos de Walter Benjamin dans le texte déjà mentionné du « conteur » et, plus largement, sa réflexion sur la notion de tradition et de « transmissibilité du passé »⁴⁶⁵ qu'il convient de convoquer pour éclairer les enjeux de la démarche de Pierre Bergounioux. La guerre opère, en effet, à l'échelle collective, une scission dans l'ordre du récit que le narrateur, de son côté, est amené à expérimenter à l'échelle individuelle : du fait que sa position par rapport aux récits qu'on lui transmet se modifie au fur et à mesure qu'il grandit, l'enfant est conduit à faire une expérience homologue de ce qui a constitué la mise en crise du récit et de la transmission induite par la scission historique de la guerre. C'est pourquoi les éléments de l'histoire familiale qui sont narrés se trouvent eux-mêmes livrés dans et par l'écriture en tant qu'ils sont traversés par ces perturbations du récit que le roman enregistre et interroge selon la triple dimension où elles opèrent, à savoir l'origine, la forme et la destination.

Concernant l'origine des récits, le lien qui attache les narrateurs à la mort est patent : les trois premiers parlent à chaque fois à la veille de leur décès ; la cousine Marthe y est liée, elle aussi, même si c'est de façon indirecte, dans la mesure où elle raconte sa part de l'histoire familiale alors qu'elle vient de perdre son mari ; et si l'oncle René semble seul desserrer ce lien étroit, sans doute parce qu'il occupe à plusieurs titres une position intermédiaire, c'est aussi parce que la disparition physique s'atténue avec lui en simple vente de la maison rose⁴⁶⁶. De ce fait, les narrateurs – et spécialement les premiers – participent directement de cette autorité qui, procédant du lien intime entre récit et mort, « est à l'origine du récit »⁴⁶⁷ et à travers laquelle « le passé est transmis comme

- « J'incline à croire que c'est là que les ennuis ont commencé. » écrit-il (*La Toussaint*, *op. cit.*, p. 16) à propos de l'histoire familiale et de la mort de son grand-père paternel à la guerre de 14-18.

⁴⁶⁴ L. Demanze pointe très justement cette dimension dans sa thèse (p. 196) quand il fait le lien avec l'ouvrage de Carine Trevisan, *Les Fables du deuil*, (Paris, PUF, 2001) et signale le rapport qu'elle-même établit avec le texte déjà évoqué de Walter Benjamin, « Le conteur ». Voir également Dominique Viart, « "L'exacte syntaxe de votre douleur". La Grande Guerre dans la littérature contemporaine » in Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering, *Ecrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

⁴⁶⁵ La formule est d'Hannah Arendt dans le chapitre des *Vies politiques* qu'elle consacre à W. Benjamin (Paris, Gallimard, « Tel », 2001, p. 291).

⁴⁶⁶ Avec néanmoins une formule ambiguë qui joue d'une tournure archaïsante : « L'oncle René avait passé » (*MR*, p. 105). Par ailleurs, la seule présence de rapports d'argent suffit à marquer que l'on a bien changé d'époque.

⁴⁶⁷ W. Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 130.

tradition »⁴⁶⁸. Cela est d'autant plus vrai qu'il ne fait guère de doute que chacun, racontant au moment de mourir une part de l'histoire familiale, ait affaire avec cet « inoubliable » dont parle également Benjamin⁴⁶⁹. Mais, en même temps, au fil de l'évolution du narrateur vers l'âge adulte, cette autorité du récit connaît l'épreuve de sa remise en question, en particulier le récit de la grand-mère – qui est lui-même un récit de récit – et celui de Margot, dans la mesure où, selon le narrateur, elles ne savaient presque rien de l'histoire qu'elles racontaient (*M.* 82 et 138-140). Or ce qui se trouve tout particulièrement révoqué en doute dans ce qu'a raconté la grand-mère, c'est justement ce récit dans le récit que le texte théâtralise de façon délibérée⁴⁷⁰ et par lequel est livrée la version héroïsée de la mort du grand-oncle André, version que l'oncle René remettra en cause, provoquant du même coup chez le narrateur une perplexité qui a directement pour objet l'ordre du récit lui-même, dans la mesure où il fait à cette occasion l'expérience du hiatus entre évènement, narration et signification :

(...) j'essayais de me représenter les choses autrement. C'était difficile parce que, d'un certain point de vue, c'était la même chose, la même ruée pesante au milieu des labours, la clameur des deux mille poitrines, le clairon, le fracas de la fusillade. (*MR*, 98)

Par quoi, on rejoint aussi la question cruciale de la possibilité de raconter et de transmettre l'expérience des tranchées à travers un récit que justement cette expérience remet en cause en perturbant radicalement tout à la fois ses modalités formelles et la transmissibilité de l'expérience. Or cette question – dans une démarche systématique, caractéristique d'une « méthode » Bergounioux – est examinée dans le premier récit, celui où le grand-père raconte la guerre et que l'enfant entend alors même qu'il est encore trop jeune pour en saisir vraiment les données. Tel qu'il nous est livré par l'écrivain, ce récit se charge, en effet, d'une double dimension : raconté du point de vue de l'enfant qui le perçoit – Faulkner n'est pas loin –, le récit devient ce que seul désormais il peut être, compte-tenu de l'expérience qu'il rapporte, soit un texte résolument moderne dans son écriture⁴⁷¹, seul récit possible aujourd'hui de ce qui justement a détruit le récit. Mais, en même temps, ainsi rapporté dans ce que l'évènement a d'incompréhensible pour l'enfant, et livré au lecteur en tant que le récit en est justement impossible, ce que raconte le grand-père est paradoxalement « compris » par l'enfant qui y reconnaît sa propre expérience, celle de la mort du

⁴⁶⁸ H. Arendt, *Vies politiques*, *op. cit.*, p. 291.

⁴⁶⁹ C'est particulièrement vrai du récit de la tante Lise et de celui de la grand-mère (*MR*, 81). On notera aussi que dans *La Toussaint*, l'un des deux moments où le père du narrateur livre fugitivement sa propre histoire en évoquant la mort de sa mère précède directement sa propre mort et procède donc de ce même « inoubliable » (pp. 19 et 88).

⁴⁷⁰ En réalité tout le passage nous semble être construit en tant qu'il donne à voir littéralement tout l'intertexte qui le fonde et les codes narratifs qui le déterminent et le traversent à la fois.

⁴⁷¹ Le modèle simonien y est clairement visible.

loriot qu'il vient justement de faire, dans un jeu d'homologie des situations qui a vocation à occuper le centre de la réflexion de Bergounioux et de son écriture.

Le troisième élément de perturbation dont l'enfant fait l'expérience est celle qui touche le destinataire du récit, par quoi la transmission devient là encore problématique. Dans la scène extraordinaire où la tante Lise fait à l'enfant le récit de l'histoire du borgne cette question du destinataire occupe une place centrale dans la mesure où la narratrice, qui est aveugle comme l'est Homère, s'avère aussi ventriloque⁴⁷². En elle, la voix – et le récit – se dédoublent parce qu'elle a deux destinataires : son récit s'adresse en même temps à un mort – son frère André, tué à la guerre – et à son descendant, ce petit neveu qu'est le narrateur :

Pourtant, je sentais à sa manière à elle, aveugle, qu'elle continuait, qu'elle s'adressait à des images éteintes, à des ombres, et moi qui respirais près d'elle dans la touffeur du crépuscule, je ne pouvais pas l'entendre. J'ai regardé son visage osseux, les paupières caves que le regard mort faisait frémir à la façon d'un rideau quand il est retombé, et qu'il ne servirait à rien d'attendre, d'espérer puisque tout est joué, tout est dit.

Puis elle a dit oui. Sa voix a franchi l'espace d'épais rideau, de mur qui la rendait pour moi inaudible, inutile. Il y a eu encore un instant de silence pendant lequel j'ai cessé de percevoir les deux voix, celle qui s'adressait à moi et l'autre, la muette, qui parlait à des ombres (MR, 54-55)⁴⁷³.

De ce récit qui semble émaner de la mort en personne et qui surtout retourne à la mort, l'enfant en tant que destinataire se trouve sinon exclu du moins marginalisé, de sorte que le récit n'est plus transmission que de manière problématique, et ce d'autant qu'il apparaît bien plus comme profération tragique et fermeture sur soi d'une boucle narrative qu'ouvert vers un destinataire qui pourrait se l'approprier et à qui il pourrait servir. Le récit dont l'enfant fait ici l'expérience se révèle en fait comme un récit dont la ligne se double toujours d'une seconde ligne muette et dont le destinataire a vocation à être lui-même dédoublé puisqu'une ligne, toujours, est « pour les morts »⁴⁷⁴.

On le voit, le texte de *La Maison rose* opère une traversée critique des récits : il fait le bilan des récits transmis, de leur validité, de ce qui reste de leur possibilité et de leur autorité, ou de ce qu'ils ont désormais de problématique en termes de transmission. Le narrateur a besoin de traverser l'espace des récits familiaux – ou des morceaux plus ou moins rejointés du récit familial – pour accéder à l'âge adulte mais aussi pour mesurer comment il advient à l'existence à l'heure de leur défaillance, se tournant dès lors vers les livres, ces livres de

⁴⁷² Voir, bien sûr, P. Bergounioux, *La Cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé, 1995.

⁴⁷³ Le même effet de dédoublement du destinataire s'observe dans la scène déjà mentionnée de *La Toussaint* (voir note 28).

⁴⁷⁴ Voir *supra*, note 2. On rapprochera aussi ce phénomène de la « double dédicace » évoquée par C. Trevisan (*Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 186)

philosophie du grand-oncle André qui lui reviennent de façon très symbolique au moment de la vente de la maison rose et qui s'avèrent nécessaires justement quand défont les récits. De même, le romancier a besoin de traverser les modèles narratifs hérités, y compris en en répétant les formes tant classiques que contemporaines, pour en faire une sorte de critique en acte qui prenne la mesure de ce qui s'est fissuré, et tenter d'inventer le mode de récit dont sa propre époque a besoin.

DISQUALIFICATIONS

Une semblable démarche critique trouve à se répéter, mais sur un mode beaucoup plus direct, dans *La Mue*⁴⁷⁵, livre inaugurant un deuxième moment du travail de l'écrivain et qui correspond aussi à une mue dans l'écriture, tant sur le plan générique⁴⁷⁶ que stylistique. Dans ce texte où, de façon significative, la figure du grand-père est absente – le grand-père évoqué étant justement celui qui est mort à la guerre –, le texte procède, non sans une violence sans doute partiellement injuste⁴⁷⁷, à la disqualification radicale des pères et de leurs récits.

La Mue formule d'abord à sa manière et sous la forme d'un énoncé qui apparaît comme intrinsèquement contradictoire, ce qui constitue l'aporie centrale à laquelle se heurte la question de la transmission dans l'œuvre de Bergounioux : « Ils auraient pu nous dire mais ils ne pouvaient pas. » (*M.*, 35) et qui désigne en creux cette parole manquante vers laquelle ne cesse de se tourner à bien des titres son écriture. Mais, en même temps, et bien que la figure paternelle apparaisse déjà pour ce qu'elle sera dans les récits qui suivront, c'est-à-dire taciturne voire largement mutique, l'ouvrage n'en prend pas moins pour objet de son examen critique les paroles et récits entendus de la bouche de la génération antérieure lors des visites régulières des amis du père.

Avec en son incipit l'irruption brutale et d'abord incompréhensible d'une image télévisée dans l'espace du salon familial et provincial de l'enfance, *La Mue* opère en effet une disqualification non tant des pères⁴⁷⁸ que des récits dont le fils est censé être tout naturellement le destinataire et l'héritier potentiel. L'image télévisuelle dans sa double modernité – moyen technique moderne, elle donne à voir le contemporain en l'espèce de la guerre du Vietnam – a pour propriété de révoquer les récits des pères, moins dans leur contenu que dans leur modalités, même si les deux, bien sûr, sont indissociables. Ce qui est mis en cause, en effet, dans les propos tenus par les amis du père et que les images de la

⁴⁷⁵ Désormais noté *M.* et suivi du numéro de page.

⁴⁷⁶ L'autobiographique se substituant définitivement au romanesque.

⁴⁷⁷ Le ton se modifiera ensuite, après qu'est intervenue aussi la mort du père.

⁴⁷⁸ Même si leur destin de prisonniers de la seconde guerre mondiale est évoqué plusieurs fois en même temps que leur calot d'uniforme est assimilé à un bonnet d'âne (*M.*, pp. 39 et 102).

télévision semblent ruiner dans leur crédibilité comme dans leur autorité (*M.*, 10), ce sont les modèles mêmes de récit par quoi prétend se faire la transmission.

Un premier reproche a pour objet la forme du récit, et plus précisément son ordre ou, si l'on veut, la mise en ordre qu'il opère :

Les histoires que j'écoutais, le soir, avaient un commencement, un milieu et une fin même quand elles passaient en couleur, en hauteur, si l'on peut dire, les prodiges du chasseur de feu, du chasseur mythique livrés au vautour et au chien. Elles comportaient des pluies de vaches, d'arbres séculaires avec toutes leurs branches et toutes leurs racines, de carcasses disloquées, fumantes, comme touchées par l'éclair. Mais elles se présentaient en bon ordre, jetaient la lueur précieuse des objets de vitrine, spécialement ceux qui avaient visé M. Costes. (*M.*, 33-34)

Ce dernier – dans lequel il n'est sans doute pas interdit de reconnaître la figure du professeur de lettres ailleurs évoquée dans l'œuvre – possède, en effet, plus que tout autre la capacité d'arranger en récits, en « harmonieuses paroles » (*M.*, 28) et en formules d'airain ce qui a été le passé des pères avec en son centre névralgique la défaite de juin 40.

Si transmission il y a donc par la parole et le récit – à côté de ce qui ne peut pas se dire et qui aurait dû l'être –, c'est sous une forme narrative inadéquate, qui d'une certaine manière est transmission de rien ou transmission pour rien, comme en témoignent d'ailleurs l'incapacité ou le refus – on ne sait trop – qui sont ceux du narrateur invité à prendre à son tour la parole dans le cercle des pères, et qui ne la recouvrera que dans le cercle des pairs⁴⁷⁹.

Mais c'est qu'à ce premier reproche vient s'en adjoindre un autre, directement présenté comme conséquence du premier :

De sorte que même après, lorsqu'il aurait dû être évident que nous étions les premiers et les derniers, les seuls, j'ai continué à penser que c'était toujours et partout pareil. Que c'était notre tour comme ils avaient eu le leur et que ça ne différait que sur un point : ils avaient traversé intacts les obstacles et les épreuves alors que nous avions, j'avais, au premier heurt, volé en morceaux. (*M.*, 34)

Ces récits dès lors apparaissent, on le voit, comme transmettant le faux, ne débouchant que sur la construction d'une image dégradée de soi et interdisant de comprendre ce que le présent pouvait avoir d'absolument neuf sous l'apparence trompeuse du « pareil ».

On comprend mieux dès lors que, de quelque côté que le narrateur se tourne, *La Mue* ne semble désigner que des récits inadéquats à transmettre un modèle utilisable pour comprendre et gouverner sa propre existence. C'est le cas, en particulier, des contes d'avertissement dont on a vu pourtant la place qu'ils

⁴⁷⁹ *La Mue*, respectivement pp. 101 et 108.

occupent dans l'œuvre en liaison avec l'enfance et qui se trouvent ici disqualifiés pour n'être bons qu'à dispenser des conseils de prudence propres à décourager de partir à la recherche de la vérité (*M.*, 32). De même, les « antiques fables » rappelant le sort réservé aux fils de titans ou de simples mortels – Prométhée ou Actéon – disent certes l'audace de ceux qui ont osé mais montrent aussi, par les châtements encourus et les tortures subies, ce qu'il en coûte de s'aventurer au dehors du cercle d'abord impart⁴⁸⁰. Et les histoires « anciennes » que l'on traduit en khâgne ne sauraient pas davantage transmettre des outils utilisables (*M.*, 96). D'où la nécessité, en définitive de se tourner, comme dans *La Maison rose*, vers les livres, et plus spécifiquement là encore vers la philosophie – soit le spéculatif à la place du narratif – pour rechercher l'instrument d'une saisie du monde et d'un accès à la parole⁴⁸¹, l'ordre des livres venant se substituer à l'ordre désormais défaillant des récits comme outils de transmission.

En définitive, les transformations qui, avec le début du siècle et la guerre de 14-18, ont perturbé les lois ancestrales de la transmission et du récit et rendu problématique « la transmissibilité du passé » sont les mêmes qui ont fait entrer la province écartée dans le temps historique et ont fait, en conséquence, du narrateur et de ses contemporains à la fois « les premiers et les derniers », c'est à dire « les seuls », obligeant cette génération tout à la fois à placer la question d'un héritage désormais problématique au centre de sa réflexion et à tenter d'inventer pour ce qui la concerne de nouvelles formes de récits qui soient adéquates à son temps, c'est-à-dire propres à rendre transmissible sa propre expérience.

Pour cela, il fallait traverser les récits afin d'interroger ce qui s'est brouillé et a rendu la transmission problématique. Pierre Bergounioux s'y emploie au fil de l'œuvre à travers des personnages dont l'itinéraire de formation est fait d'une confrontation avec les différents types de récits que peuvent livrer la mémoire familiale et collective. Au bout de cette traversée, par delà aussi la reprise critique et la réécriture des récits tant anciens que modernes, Pierre Bergounioux élabore la position énonciative qui lui permet de livrer le récit de son temps, celui qui, tenant ensemble sa propre ligne dédoublée, saisit en même temps l'évènement et sa signification et qui, par là, réinvente un rapport possible au passé en tant qu'il en restitue et transmet le présent même. Ce récit, si loin et si

⁴⁸⁰ Et ce d'autant mieux que leur destin correspond très exactement à celui des grands-pères et des pères que les (deux) guerres ont lancés dans les plaines pour leur plus grand malheur (la mort ou la défaite).

⁴⁸¹ Mais on notera comment, en même temps, P. Bergounioux éprouve le besoin récurrent d'élaborer, spécialement à propos de Descartes, le récit volontiers dramatisé de l'invention du cogito.

proche à la fois de toute matière autobiographique, a nom *B 17 G*⁴⁸². Il faut le lire et le relire.

⁴⁸² Paris, Les Flohic éditeurs, 2001. Voir aussi la postface de Pierre Michon à la nouvelle édition (Argol, 2006).

AU CŒUR D'UN SOMBRE PASSÉ : PAYSAGES DU SUD DANS TROIS AUTOBIOGRAPHIES AMÉRICAINES

Gérald PRÉHER

L'auteur d'une autobiographie est condamné au tout ou rien. Ne dis rien si tu ne dois pas tout dire : ton monologue doit être l'expression d'un magma.

François Mauriac⁴⁸³

Il était sudiste, et il savait qu'il y avait quelque chose de blessé dans le Sud. Il savait qu'il y avait quelque chose de déformé, de sombre, de douloureux, dans la vie de tous les Sudistes, quelque chose d'enraciné dans leur âme, au-delà de toute contradiction, sur quoi personne n'avait osé écrire, dont personne n'avait jamais parlé.

Thomas Wolfe⁴⁸⁴

Dans l'inconscient collectif, le Sud des États-Unis est souvent assimilé à la société patriarcale décrite dans le chef d'œuvre de Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*. Pourtant de nombreux écrivains contemporains tentent de se détacher de cette image en faisant parler le Sud à travers leurs fictions ou leurs autobiographies. Par exemple, selon Jean Roubérol, « toute l'œuvre de Faulkner est faite de réponses [aux] questions [que pose Quentin Compson dans *Absalon ! Absalon !*] »⁴⁸⁵ : « Parle du Sud. Comment-est-ce ? Que font les gens là-bas ? Pourquoi y vivent-ils ? Pourquoi vivent-ils tout court ? »⁴⁸⁶ Ces interrogations soulèvent des problèmes relatifs à la place de l'individu dans un groupe et à son positionnement par rapport à l'histoire : « Comment peut-on être Sudiste ? Mais aussi comment peut-on parler du Sud, faire parler le Sud, peut-être même parler au Sud ? »⁴⁸⁷ Dans son autobiographie, *A Childhood: The Biography of a Place*, le Géorgien Harry Crews écrit :

⁴⁸³ François Mauriac, *Mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1959, p. 8.

⁴⁸⁴ Thomas Wolfe, *You Can't Go Home Again* (1940), *L'Ange banni*, traduit par M. Bandry, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 283.

⁴⁸⁵ Jean Roubérol, « Le Conteur du Sud », *L'Arc* 84-85, 1983, p. 13.

⁴⁸⁶ William Faulkner, *Absalon ! Absalon !*, Traduit par R. N. Raimbault avec la collaboration de CH. P. Forge, Paris, Gallimard, 1953, p. 153. Cité dans Jean Roubérol *art. cit.*, p. 13.

⁴⁸⁷ Jean Roubérol, « Le Conteur du Sud », *art. cit.*, p. 13.

Rien n'a le droit de mourir dans une communauté de conteurs. Tout, le bon comme le mauvais, est trébuché et transmis de génération en génération. Et tout ce qui est transmis est coloré et modelé par ceux qui le transmettent⁴⁸⁸.

Le texte devient alors un « garde-mémoire », pour reprendre l'expression de Robert Guillermet.⁴⁸⁹

L'autobiographie constitue un lieu particulièrement adapté pour répondre à des questionnements comme ceux de Quentin Compson car c'est au cœur du passé que se cachent les clés du présent et de l'avenir. Dans la littérature du Sud, l'élan narcissique à la source de l'autobiographie se traduit par une tentative de décrire la spécificité d'une région : pour l'écrivain, se souvenir c'est aussi célébrer le passé par le truchement de la mémoire. Fred Hobson indique que la littérature confessionnelle est presque devenue un « rituel esthétique » dans le Sud⁴⁹⁰. Les trois autobiographies que je me propose d'étudier – Reynolds Price, *Clear Pictures: First Loves, First Guides* (1989), Elizabeth Spencer, *Landscapes of the Heart* (1997) et Bobbie Ann Mason, *Clear Springs: A Family History* (1999) – accordent une place importante aux relations entre l'homme et son temps et permettent de mieux comprendre les fonctionnements d'une culture qui apparaît comme en marge de l'Amérique « *mainstream* ». Elles s'inscrivent dans la lignée des questions que formule Quentin dans le roman de Faulkner et y apportent un début de réponse. Chaque écrivain, à travers des souvenirs, des anecdotes, nuance le tableau initial et tente de le rectifier dans une optique commune : transmettre l'héritage du passé de leur région. Leurs mémoires, à ce jour inédits en français⁴⁹¹, retracent des parcours plus familiaux qu'intimes, au cours desquels les auteurs jouent le jeu de la transparence, comme le suggère l'adjectif 'clair' dans les titres de deux d'entre eux. Les paysages du Sud qui se dessinent au fil des pages font revivre une région et sa culture. Davantage que de simples paysages extérieurs, ce sont de véritables paysages intérieurs qu'offrent Price, Spencer et Mason. Entre témoignages historiques et écrits du cœur, ces mémoires ont pour but à la fois de faire parler le passé, de mieux le comprendre,

⁴⁸⁸ Harry Crews, *A Childhood: The Biography of a Place*, New York, Harper and Row, 1978, p. 4.

⁴⁸⁹ Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie : Chroniques*, Paris, Seuil, « La couleur de la vie », 1998, p. 48.

⁴⁹⁰ Voir Fred Hobson, *Tell About the South: The Southern Rage to Explain*, Baton Rouge, LSU Press, 1983, p. 16: "The confessional literature has already become in part, one suspects, a habit in the South, a function, an aesthetic ritual. The young creative Southerner who leaves his home now writes the obligatory confessional because his predecessors have. What we have in the South in the last few decades is nothing short of a new literary mode, a subgenre as it were..."

⁴⁹¹ Toutes les traductions sont de ma main. Les italiques qui apparaissent dans le corps de l'article sont le fait des auteurs. Je tiens à remercier Brigitte Zaugg pour sa relecture et ses suggestions.

et d'inciter le lecteur à transmettre dans son entier l'héritage d'une culture qu'il aura mise à l'épreuve de la réalité.

1 EXPLORER LE PASSÉ POUR MIEUX SE JUSTIFIER : *CLEAR PICTURES DE REYNOLDS PRICE*⁴⁹²

Au début de son autobiographie, Price note qu'il a ressenti le besoin impérieux d'écrire ses souvenirs lorsqu'après une grave opération et une amnésie partielle il a recouvré la mémoire grâce à l'hypnose : « Les scènes qui resurgissaient étaient peuplées des visages des gens qui m'avaient soutenu sur des portions essentielles du chemin parcouru depuis la période de vulnérabilité qu'est la toute petite enfance. J'étais heureux de les trouver et ne fis aucun effort pour en endiguer le flot » (CP 9). Comme le suggère le sous-titre de ses mémoires, « Premières amours, premiers guides », Price souhaite décrire ceux qui l'ont aidé à devenir l'homme qu'il est aujourd'hui. James A. Schiff remarque que « d'un point de vue historique, [ces mémoires] offrent un (...) riche portrait d'une époque, d'un lieu, de ses habitants, et d'un mode de vie qui ont désormais presque disparu »⁴⁹³. Price parle longuement des Afro-Américains qu'il a connus, enfant, et des conséquences de la Guerre de Sécession sur sa région :

Presque toutes les familles blanches employaient une ou plusieurs femmes, des hommes et des enfants noirs comme ouvriers agricoles, domestiques préposés à l'entretien de la maison ou de la cour extérieure, jardiniers et chauffeurs (CP 19).

Price souhaite se distinguer des autres familles blanches : « chez nous au moins, jamais un mot n'a été prononcé à propos du lien tragique qui unit les deux races » (CP 19). Ce « lien tragique » fait référence à l'esclavage, l'« institution particulière », selon l'expression consacrée.

Mary Lee, l'une des cuisinières noires, pose une question à laquelle l'auteur trouve difficile d'apporter une réponse : « 'Pourquoi est-ce que les personnes de couleur blanche détestent la race noire, Reynolds ? Réponds à cette question' » (CP 76). L'opposition entre 'white people' (sans article) et 'the black people' (avec un article défini) dans la version originale montre que la haine des blancs n'est pas orientée contre quelques personnes de couleur mais contre une race tout entière. Le jeune Reynolds raconte :

⁴⁹² Les références précédées de CP renvoient à *Clear Pictures: First Loves, First Guides*, New York, Atheneum, 1989.

⁴⁹³ James A. Schiff, *Understanding Reynolds Price*, Columbia, University of South Carolina Press, 1996, pp. 159-160.

J'essayais de replacer les choses dans un contexte historique et de peurs dues à l'ignorance ; mais elle ne me laissait pas m'en tirer aussi facilement (CP 76).

Les portraits des Afro-Américains qui ont joué un rôle clé dans sa jeunesse permettent à Price de se dédouaner et de prouver que les accusations de Mary Lee sont sans fondement.

En effet, dès le premier paragraphe du chapitre, Price met en avant sa « fascination » (CP 93)⁴⁹⁴ pour ces êtres présentés comme « différents » par la communauté blanche grâce à un « Je me souviens » incantatoire répété dans les quatre premières phrases, qui laisse transparaître son exaltation. Price exprime également son admiration pour leurs voix, leurs vêtements et leur corps : « leur peau était magnifique, en particulier sur leurs mains lisses colorées en deux tons » (CP 83), « leur odeur propre mais différente » (CP 83). Son attirance pour les femmes et hommes de couleur avec qui il partage son environnement se révèle si forte que le premier texte qu'il écrit est un poème dédié à cet autre menaçant pour les Sudistes, « To a Negro ». Price se dit conscient d'une chose :

Avant que les noirs n'expriment publiquement leur mécontentement, un natif du Sud de couleur blanche qui protestait contre la division de la société avait deux options – soit quitter la région, soit rester sans pouvoir faire quoi que ce soit, et espérer que les choses changeraient (CP 114).

Pour tenter d'expliquer son embarras devant Mary Lee, Price s'efforce de montrer que sa famille n'a jamais méprisé les Afro-Américains :

Ils ne disaient jamais *noir*, bien entendu. A cette époque, les personnes de race noire en Caroline du Nord auraient compris l'appellation *noir* comme une grave insulte. Les mots acceptables étaient '*colored*' (de couleur) ou '*Negro*' (Nègre). (...) mes parents adhéraient aux croyances raciales de leur culture (CP 85).

Price est conscient que l'image qu'il présente a évolué ; aussi prend-il soin de replacer chaque situation dans le contexte historique de sa région, notamment les « Jim Crow Laws », et de nuancer ses remarques : ses parents ne croyaient pas au concept de race supérieure, mais en public ils jouaient le jeu imposé par leur communauté (CP 85-87). Il rapporte qu'au moment où Martin Luther King passait pour « l'orateur le plus éloquent depuis Lincoln » (CP 87), sa mère avait accepté de marcher avec les Afro-Américains et, avant sa mort en 1965, avait révélé qu'elle partageait les sentiments de ceux qui voulaient faire évoluer les mentalités (CP 87). Price note pourtant que comme toute personne de race blanche, ses parents se sont longtemps réfugiés derrière une question rhétorique : « si les gens de couleur ont été si malheureux pendant toutes ces

⁴⁹⁴ Price utilise également ce mot lorsqu'il parle des Indiens (CP 127).

années, pourquoi ne l'ont-ils pas fait savoir plus tôt ? » (CP 87)⁴⁹⁵. On trouve au sein de cette autobiographie l'illustration des commentaires de C. Hugh Holman selon qui « au cœur de l'énigme sudiste résident une union d'opposés, une instabilité, un paradoxe »⁴⁹⁶. Avec *Clear Pictures*, Price transmet l'héritage de sa culture et en montre les incohérences.

Price met en valeur la tension qui existe entre penser et agir dans le Sud, mais contrairement à d'autres écrivains, il affirme n'avoir jamais ressenti le besoin de quitter le Sud « malgré ses mauvais agissements » (CP 117). Au contraire, lorsqu'il a séjourné en Angleterre dans le cadre de ses études, il a éprouvé la nécessité de retrouver sa région de cœur par le biais de la fiction : sa nouvelle « Uncle Grant » est un hommage à une figure centrale de sa jeunesse, Grant Terry, décédé peu de temps avant son départ (CP 100). La réaction de l'écrivain rappelle les mots d'un personnage de Mauriac dans le court récit *Destins* :

Nous croyons qu'un être a disparu de notre vie ; nous scellons sur sa mémoire une pierre sans épitaphe ; nous le livrons à l'oubli, nous rentrons, le cœur délivré, dans notre existence d'avant sa venue : tout est comme s'il n'avait pas été. Mais il ne dépend de nous d'effacer aucune trace. Les empreintes de l'homme sur l'homme sont éternelles et aucun destin n'a jamais traversé impunément le nôtre.⁴⁹⁷

En rappelant le rôle qu'a joué Grant à la fois dans son imagination et, sans le vouloir, dans sa carrière, Price rejoint le personnage de Mauriac pour qui le passé ne peut être réécrit mais peut cependant, parfois, être apprécié à sa juste valeur. L'écriture de ses mémoires lui permet de tirer une leçon importante :

chaque regard vers le passé me rappelle résolument que la première et ultime propriété du temps, dans la vie humaine en tout cas, c'est d'aller de l'avant – qu'il faille se faufiler, errer ou avancer à plat ventre (CP 173).

En conclusion, Price rend un dernier hommage à sa mère, rappelant par là les mots de Mauriac pour qui « Notre enfance nous apparaît comme une nébuleuse dont une mère est le noyau tendre et rayonnant »⁴⁹⁸. Pour Price, « Quel que soit les démarches qu'un adulte entreprend pour construire son foyer, il reste fondamentalement enfant jusqu'à ce que ses parents meurent » (CP 301). A ce moment-là l'homme prend vraiment conscience de sa vie : transmettre son histoire, pour qui n'a pas de descendant direct – Price a choisi de consacrer sa

⁴⁹⁵ La version originale est intéressante : Price utilise le terme 'colored' plutôt que 'black' ou 'Negro'.

⁴⁹⁶ C. Hugh Holman, "The Southerner as American Writer," *The Roots of Southern Writing, Essays on the Literature of the American South*, Georgia, University of Georgia Press, 1972, p. 1.

⁴⁹⁷ François Mauriac, *Destins*, Paris, Bernard Grasset, 1928, pp. 148-149.

⁴⁹⁸ François Mauriac, *Mémoires intérieurs*, *op. cit.*, p. 8.

vie à l'écriture et n'a pas fondé de famille – revient à laisser au monde les traces de ses réflexions sur les maux qui hantent sa région. Etienne de Planchard note avec justesse que « C'est à travers la littérature que se dessine une image de la société sudiste, non seulement comme elle est, mais aussi comme elle se perçoit, perçoit les autres et est perçue par eux »⁴⁹⁹. L'autobiographie de Price propose une lecture d'un temps qui demeure présent bien que le vent en ait emporté une partie. Elizabeth Spencer rejoint la démarche de Price : elle aussi fait parler le cœur pour mieux en comprendre les états.

2 LE DIRE AVEC LE CŒUR : *LANDSCAPES OF THE HEART* D'ELIZABETH SPENCER

La première partie des mémoires d'Elizabeth Spencer, « The Circled World », témoigne du regard lucide que l'auteure porte sur sa région. Ce « monde cerclé » s'inscrit en clin d'œil au « temps perdu retrouvé » de Proust : en effet, la métaphore du cercle est révélatrice du sujet du livre et d'une culture décrite comme repliée sur son passé ; longtemps ce dernier s'est substitué au présent, devenant un temps monumental sans début ni fin, un Temps qui ne cesse d'être présent. Hélène Le Dantec-Lowry note que « le Sud n'est pas une représentation du passé ; il ne fait pas partie de l'histoire mais du présent »⁵⁰⁰. Avec ses « paysages du cœur », Spencer brosse le portrait d'une vie, d'une femme et d'une culture dans un contexte circonscrit (le Sud) régi par un code rigide. Mais Spencer sort du cercle en préférant, pour ouvrir son récit, la subtilité d'une situation à une structure rigide qui veut que l'écrivain justifie ses motivations dans une introduction.

La difficulté de se plonger dans le passé pour rédiger une autobiographie est suggérée à la fin du premier chapitre à travers la métaphore du voyage (le trajet à cheval entre la maison familiale et la plantation de ses grands-parents maternels, entrepris à douze ans [*LH* 5]⁵⁰¹). Dans un entretien, Spencer explique que l'idée de *Landscapes of the Heart* vient de son agent : elle voulait seulement rassembler certains textes (essais autobiographiques, préfaces, recensions critiques) dans un volume. Le changement de direction de son projet initial compliqua la tâche pour Spencer puisqu'elle fut obligée de rajouter des épisodes inédits pour donner au récit de sa vie une structure linéaire et non

⁴⁹⁹ Etienne de Planchard de Cussac, *Le Sud américain : Histoire, mythe et réalité*, Paris, Ellipses, 2001, p. 47.

⁵⁰⁰ Hélène Le Dantec-Lowry, « Entre souvenir et oubli : Persistance du Sud dans l'expérience africaine-américaine », *Formes et écritures du départ : Incursions dans les Amériques noires*, éd. s., Andrée-Anne Kekeh-Dika et Hélène Le Dantec-Lowry, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 61.

⁵⁰¹ Toutes les références précédées de *LH* renvoient à *Landscapes of the Heart*, New York, Random House, 1997.

fragmentaire⁵⁰². La version finale du texte remplit les fonctions énoncées par Paul Ricœur :

Le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son *caractère temporel*. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté. Peut-être même tout processus temporel n'est-il reconnu comme tel que dans la mesure où il est racontable d'une manière ou d'une autre⁵⁰³.

Grâce à ses mémoires, Spencer ravive des souvenirs qui apparaissaient déjà en filigrane dans sa fiction et offre au lecteur une entrée dans le monde du réel où les artifices du conteur n'ont plus les mêmes pouvoirs. A propos des premiers romans, Michel Bandry commente :

Ces chroniques du Mississippi évoquent avec force la complexité d'un monde où l'apparente harmonie de la société est constamment menacée par l'irruption du passé, qu'il s'agisse de l'histoire des individus ou des réalités cachées dans les recoins d'un pays où, semble-t-il, le temps s'est arrêté⁵⁰⁴.

Le même sentiment affleure à la lecture de *Landscapes of the Heart*, où abondent les anecdotes relatives à la Guerre de Sécession et aux lieux de mémoire. Spencer se souvient d'un certain McMillan qui « avait combattu lors de la Guerre de Sécession. Certains soirs il descendait la rue jusqu'à notre maison et s'asseyait sous la galerie en parlant à mon grand-père, vitupérant contre tout ce qui avait un rapport avec les Yankees et le Nord » (LH 91). La défaite a laissé un goût amer aux Sudistes qui, impuissants, ont vu leur mode de vie changer de façon drastique. Plus tard, Spencer se remémore les commentaires d'une institutrice au sujet de *Autant en emporte le vent*, indices d'une singulière façon de penser : « Je ne le considère pas comme le meilleur roman au monde (...) mais il est sudiste, il parle de nous, et je pense que nous devrions l'honorer pour cela » (LH 123).

Spencer introduit habilement le lien entre histoire et littérature lorsqu'elle mentionne ses années à Vanderbilt, la prestigieuse université de Nashville, qui comptait alors parmi ses enseignants les écrivains les plus attachés au Sud⁵⁰⁵.

⁵⁰² Je m'appuie ici sur les commentaires de Spencer dans un entretien qu'elle m'a accordé, reproduit en partie dans "The Outer Landscape Changes but the Heart Keeps the Original": An Interview with Elizabeth Spencer," *Nouvelles du Sud : Hearing Voices, Reading Stories*, eds., M. Liénard-Yeterian et G. Préher, Palaiseau, Ecole Polytechnique, 2007, pp. 7-17.

⁵⁰³ Paul Ricœur, « De l'interprétation », *Du Texte à l'action : Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, « Points essais », 1986, p. 14, 15.

⁵⁰⁴ Michel Bandry, *Elizabeth Spencer : Du Sud au monde*, Paris, Belin, « Voix américaines », 2003, p. 36.

⁵⁰⁵ On les a d'abord appelés « les fugitifs de Vanderbilt », puis les « agrariens ».

L'attention du lecteur est vite dirigée vers l'un d'entre eux, Donald Davidson : « Il s'étendait sur des événements de la Guerre de Sécession, des histoires de gloire militaire passée, la littérature sudiste, et sur la pensée et le charisme d'hommes comme Jackson et Lee » (LH 176). Ainsi est exposée la différence entre littérature sudiste (engagée) et littérature du Sud (régionale). Bien qu'écrivain du Sud, Spencer ne partage pas les vues de Davidson, s'intéressant au seul poids de l'histoire : elle ne défend rien, ne condamne rien, mais s'efforce de montrer ce qui lui semble problématique, de proposer des fins plus heureuses que celles qui se dessinent par la faute de l'homme.

L'importance accordée aux valeurs du passé est associée au monde du paraître et Spencer démontre sur quelle hypocrisie repose l'image de la dame du Sud. Dans la section « Les vieilles dames », elle écrit :

Elles faisaient semblant d'être ce qu'elles étaient censées être, et tout le monde faisait semblant d'y croire. Ainsi, ce que tout le monde faisait semblant de croire prenait petit à petit le dessus et la vie secrète se poursuivait, recouverte par la vie des convenances... (LH 76).

Spencer montre que des personnages comme la mythique Emily Grierson dans la nouvelle de Faulkner « Une rose pour Emily » ne sont pas le fruit de l'imagination d'écrivains mais qu'ils ont bien existé. Elle remarque : « qu'elles aient de l'argent ou non, les dames de Carrollton maintenaient un certain niveau de vie » (LH 75). A l'instar de l'Emily de Faulkner, bien après sa mort, Miss Beauregard reste pour un temps au centre des conversations ; elle est devenue une « présence de chaque instant » (LH 79), le fantôme d'un passé fait de respect pour les bonnes manières et les règles établies.

L'hypocrisie du Sud est encore plus visible dans la section « Eux », où Spencer parle des enfants de couleur qui partageaient avec elle les bancs de l'école. Comme chez Price, les premiers mots sont presque incantatoires : elle parle de « vraie affection », « vraies amitiés », « vraies amours », et raconte que son premier ami était le fils de la cuisinière (LH 145). Spencer se rappelle que sa mère lui avait défendu d'utiliser le terme « nègre » et recommandé de lui préférer l'expression « gens de couleur ». Toute critique devait se faire à couvert, observe Spencer, désignant à nouveau les travers de la morale sudiste. Contrairement à Price, elle ne tente jamais de justifier l'attitude de certains membres de sa communauté : « Souvenirs d'une époque révolue, mais non pas construction nostalgique d'une situation où tout le monde d'entendait et s'aimait bien »⁵⁰⁶, comme le dit Michel Bandry. Elle parle des Afro-Américains avec émotion dans un épisode particulièrement violent (« la plus grande horreur à laquelle j'aie assisté » [LH 146]) à l'origine de son premier roman, *The Voice at the Back Door* (1956) : la cuisinière avait été sauvagement battue car elle avait

⁵⁰⁶ Michel Bandry, « 'Them', ou la place des noirs dans l'œuvre d'Elizabeth Spencer », *G.R.A.A.T.* 27, 2003, p. 165.

soit disant « snobé » une femme blanche qui lui demandait de travailler pour elle.

La vie devient alors fiction, la violence blanche dépasse l'entendement. Spencer profite de ce chapitre pour revenir sur un épisode qui la hante, une tuerie dans un tribunal : les impacts de balles deviennent la trace mémorielle symbolisant le refoulement du Sud et prouvent que les choses n'ont pas beaucoup évolué en une cinquantaine d'années. C'est pour dénoncer de tels actes de barbarie que Spencer écrit ses premiers romans. Elle dit le Sud *et* le condamne : écrire sur soi, dit Maurice Blanchot, c'est aussi « [raconter] ce que l'on ne peut rapporter. On raconte ce qui est trop réel pour ne pas ruiner les conditions de la réalité mesurée qui est la nôtre »⁵⁰⁷. Lorsqu'elle revient d'Italie, où elle a résidé grâce à une bourse Guggenheim et rédigé *The Voice at the Back Door*, Spencer n'est pas accueillie à bras ouverts par sa famille, mais rejetée par la communauté blanche car elle a osé dire l'indicible, parler d'un tabou que le Sud ne voulait pas reconnaître. Bobbie Ann Mason, elle, reste beaucoup plus politiquement correcte dans son autobiographie, qui est avant tout un hommage à sa mère et la transmission de son amour pour un lieu.

3 AUX « SOURCES » DE LA VIE : *CLEAR SPRINGS* DE BOBBIE ANN MASON

Bobbie Ann Mason présente une autre facette de la vie dans le Sud ; les « sources » dont il est question sont à la fois familiales et littéraires et ont trait à la culture populaire américaine. Elisabeth Béranger rappelle :

Dans cette partie du nord-ouest du Kentucky se trouve une zone climatique qui ne convient pas au coton et le sol y est inadapté au tabac. Donc pas de grandes plantations, pas de riches propriétaires, pas de noirs descendants d'esclaves. Rien qui rappelle la vie luxueuse du Sud et des Belles Sudistes⁵⁰⁸.

Mason est originaire de Clear Springs, un hameau où le temps semble s'être arrêté entre la Guerre de Sécession et la Seconde Guerre Mondiale (CS x)⁵⁰⁹. La guerre est à nouveau l'événement crucial dont tout semble découler : en ressuscitant Clear Springs – à la façon du personnage de William Goyen dans *La Maison d'haleine*⁵¹⁰, qui redonne vie à Charity en se remémorant les temps

⁵⁰⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, 1959, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2003, p. 254.

⁵⁰⁸ Elisabeth Béranger, « Le retour aux sources de Bobbie Ann Mason dans *Clear Springs* », in *Ecritures de Femmes et autobiographie*, éd., Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, Pessac, MSHA, 2001, p. 168.

⁵⁰⁹ Toutes les références précédées de CS renvoient à *Clear Springs: A Family History*, 1999, New York, Perennial, 2000.

⁵¹⁰ William Goyen, *La Maison d'haleine (The House of Breath)*, trad. et préf. M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1954.

passés – Mason espère arriver à « *comprendre les profonds changements* » (CS xi) qui se sont opérés dans la vie américaine.

« *Comme de nombreux Américains, je rêve de connaître le passé* » (CS ix), dit Mason dans la préface. Elle poursuit, « *Nous ne sommes plus très sûrs de qui nous sommes et de comment nous sommes arrivés là. Nous sommes de plus en plus nombreux à fouiller dans le grenier, essayant de retrouver notre histoire* » (CS ix). Écrire son histoire reviendrait à participer à un effort national de mémoire. Jacques Le Goff observe en effet que « La mémoire (...) ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir »⁵¹¹. Transmettre son histoire c'est surtout offrir un témoignage même si, comme pour la quête du Saint Graal, ce n'est pas l'objet qui est important mais le voyage qui y a mené : « Peut-être ne trouverons-nous jamais ce que nous cherchons, mais il nous faut chercher » (CS 281). Mason revient sur sa vie pour comprendre ses choix, les expliquer au monde et à elle-même. Le récit est autant une confession que la transmission d'un message important : savoir reconnaître ses erreurs et les accepter, plutôt que d'essayer de les justifier.

Mason part du même constat que le narrateur de Goyen qui, dans un monologue intérieur, conclut sur sa décision de transmettre son histoire :

*... on nous a donné un monde brisé pour y vivre – crée un monde, où, comme sur une carte, les éléments soient liés les uns aux autres ainsi que des personnes qui chuchotent en rangs, chaîne de chuchotements, déclaration nette et complète, un chant, un chant plein, fort et clair, de signification totale, un langage dans un langage dialoguant à jamais dans la mémoire des hommes*⁵¹².

La rédaction de ses mémoires permet à Mason de reconstituer la carte d'un monde disparu. Elle a exploré les greniers, consulté les archives municipales et surtout elle a interrogé les membres de sa famille, pressant sa grand-mère de questions avec une insistance d'inquisiteur :

« alors que Mamie s'affaiblissait et devenait inactive, j'essayais de la faire parler de son enfance. Elle avait tant de connaissances cachées. Je voulais savoir d'où nous venions, qui nous étions, et pourquoi. Je voulais pénétrer son esprit » (CS 162).

Bien que la grand-mère prétende que rien n'a vraiment d'importance, Mason ne renonce pas, espérant que ce pèlerinage dans le passé débouchera sur une révélation : « elle écrit pour chercher, trouver et sauver ce qui peut l'être encore, car elle sait que tout change et s'efface comme les lettres qu'elle vient de retrouver au grenier, que le temps a rendu illisibles »⁵¹³. Retourner dans le passé a pour but de reconstruire l'unité familiale perdue. L'écriture de Mason est un

⁵¹¹ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988, p. 177.

⁵¹² William Goyen, *La Maison d'haleine*, op. cit., p. 249.

⁵¹³ Elisabeth Béranger, « Le retour aux sources », art. cit., p. 173.

bel exemple de l'attirance des femmes pour leur enfance, phénomène que Béatrice Didier décrit ainsi :

L'enfance est cette « spacieuse cathédrale » où les femmes aiment à revenir, et à se recueillir : là il leur semble retrouver leur véritable identité, comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle. (...) Retrouver l'enfance, c'est encore retrouver des êtres, le plus souvent ressusciter des morts dans l'évocation d'une certaine continuité familiale⁵¹⁴.

Comme chez Price et Spencer, le passé reste longtemps dans l'ombre, obscurci par certains ancêtres : « Je peux presque imaginer ses derniers jours passés au lit, marqués par la faiblesse, tandis qu'elle était étendue, silencieuse, et jouait sa vie, rentrait en elle-même et revivait ses sombres secrets » (CS 171). Ceux-ci sont graduellement révélés au grand jour : danger d'une seconde grossesse qui a empêché la grand-mère de s'épanouir dans son couple, décès d'un frère âgé de quatre ans, père syphilitique – véritable honte qui l'a tourmentée jusqu'à sa mort. Grâce à ses recherches, Mason fait parler les fantômes et exhume les peurs familiales, consignait l'information pour les générations à venir. En dévoilant le secret, elle permet aux langues de se délier, aux maux de s'apaiser ; les morts deviennent des « spectateurs de l'avenir » (CS 174).

Être spectateur est un élément significatif : Mason revient notamment sur le premier film qu'elle a vu, « un western en noir et blanc » (CS 90), et sur quelques autres qui l'ont marquée et ont influencé sa vie, en particulier l'adaptation du roman de Louisa May Alcott, *Les Quatre Filles du Docteur March* (*Little Women*), qu'elle avait lu cinq fois. Plus que les lettres sur la page, l'image donne véritablement vie aux mots et Mason se projette sur le personnage de Jo : « J'étais déterminée à être comme Jo, qui était partie à New York pour faire fortune en tant qu'écrivain » (CS 93). L'autobiographie de Mason fait écho aux *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir : « il y eut un livre où je crus reconnaître mon visage et mon destin : *Little Women*, de Louisa Alcott. (...) Je m'identifiai passionnément à Joe (sic.), l'intellectuelle. (...) je partageais son horreur de la couture et du ménage, son amour des livres »⁵¹⁵. Publié en 1868-1869, le livre de Alcott a transmis à des générations de jeunes filles l'espoir qu'une vie d'écriture est ouverte à toute personne qui en montre le désir. Le parcours de Mason rejoint ainsi ceux de Alcott et de Beauvoir.

Le cinéma a permis à Mason d'entrevoir le monde extérieur : « Avec les films, je m'intéressai moins aux faits – le poulailler, les chênes, le lierre » (CS 93). De la même manière, Price reconnaît l'influence du film auquel il voue un

⁵¹⁴ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, « Écriture », 1981, pp. 24-25.

⁵¹⁵ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, pp. 122-123.

véritable culte : *Autant en emporte le vent*, qu'il a vu une vingtaine de fois entre 1939 et 1951 (CP 204). Moins enthousiaste, Mason dit d'abord avoir été attirée par le roman de Mitchell⁵¹⁶, pour le nier plus loin⁵¹⁷. Le statut problématique de l'œuvre est mis en évidence : littérature de gare ou fiction historique ?⁵¹⁸ Mason ne s'attarde pas sur la question. Elle loue le film dans un esprit de transgression pour voir ce qui lui a longtemps été interdit :

Quand j'ai appris qu'on m'avait interdit de voir le film alors que je n'étais qu'un embryon, je me précipitai dans un magasin de vidéo et le louai. Je détestai tant la vision corsetée que la Belle du Sud avait du monde que je n'arrivais pas à plaindre Scarlett O'Hara pour toutes les pertes qu'elle avait subies ni à admirer son courageux combat pour reprendre Tara (CS 184).

Le Sud dont parle Mitchell est évidemment différent de celui qu'a connu Mason mais malgré tout ce qui sépare Bobbie Ann de Scarlett, elle la rejoint dans l'amour de la terre. Mason a beau nier toute ressemblance, elle marche dans les pas de Scarlett en se reconnaissant comme « le produit de cette terre » (CS 6), le Sud.

Ces trois autobiographies confirment les mots de Maurice Blanchot : « on écrit pour sauver l'écriture, pour sauver sa vie par l'écriture »⁵¹⁹. Dans le cas des auteurs étudiés ici, il s'agit de sauver une région par l'écriture. Déjà dans les années 1970, Maurice-Edgar Coindreau soulignait le trait distinctif des jeunes écrivains du Sud : « Ils savent que leurs racines sont profondément enfoncées dans la terre de leurs ancêtres, qu'ils n'ont pas besoin de parcourir les divers continents du monde pour se trouver une identité »⁵²⁰. La transmission dont il est question dans les trois mémoires est de l'ordre de l'intergénérationnel car chaque auteur s'efforce de décrire au mieux sa région, de donner vie aux fantômes et aux démons du passé, avant de dévoiler ce qui l'a amené à l'écriture. A chaque fois, la mémoire et le cœur jouent des rôles plus que

⁵¹⁶ “when I tried to read *Gone with the Wind* (...) Mama said, ‘Don’t read that it might have bad language in it’” (CS 72). La mère sous-entend que le livre est peu recommandable pour une jeune fille bien élevée.

⁵¹⁷ “I had never been interested in reading *Gone with the Wind*...” (CS 184).

⁵¹⁸ L'ouvrage d'Etienne de Planchard, *L'aristocratie sudiste : mythe et réalité*, qui paraîtra dans quelques mois chez Michel Houdiard Editeur, devrait répondre à ses questions. Selon lui, « L'intention de Margaret Mitchell est simple : elle veut raconter une histoire qui lui tient à cœur mais ne cherche en aucun cas à révolutionner la littérature. C'est en partie cette absence d'ambition formelle, qui, loin d'impliquer un manque de subtilité dans la stratégie narrative, l'a rendue accessible au grand public et suspecte aux yeux des critiques. »

⁵¹⁹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 256.

⁵²⁰ Maurice-Edgar Coindreau, *Mémoires d'un traducteur*, Paris, Gallimard, 1974, p. 76.

décisifs. Mauriac s'exclame dans ses propres mémoires : « que raconterions-nous, si nous ne fûmes que peu mêlés aux événements et si nous n'en avons rien vu de près ? »⁵²¹ Plus que tout autre écrivain américain, l'écrivain du Sud est conteur car il porte en lui le poids d'une histoire, le poids d'un passé qu'il tente inlassablement de comprendre pour mieux avancer : « faire le tri parmi les débris du passé, à la recherche des schémas de nos vies assemblées en un *quilt* » (CS xi), voilà bien ce qu'il entreprend à chaque fois que sa plume caresse le papier.

⁵²¹ François Mauriac, *Mémoires intérieurs*, *op.cit.*, p. 7.

**LE LABYRINTHE DU MONDE DE MARGUERITE
YOURCENAR : UN TESTAMENT POUR UNE GÉNÉALOGIE
UNIVERSELLE**

Fabienne VIALA

La trilogie du *Labyrinthe du monde*, publiée dans son intégralité à titre posthume, occupe une place particulière dans l'œuvre yourcenarienne. Cette enquête en trois volets fait le pari d'articuler réécriture romanesque d'un côté et monographie familiale de l'autre, dans une démarche hybride qui questionne l'écriture de l'histoire et ses possibles narratifs.

Après les grands romans « à histoire » qui l'ont rendue célèbre, *L'œuvre au noir* ou *Mémoires d'Hadrien*, les essais historiographiques et philosophiques, *Sous bénéfice d'Inventaire* et *Le temps, ce grand sculpteur*, et la forme brève où l'histoire est vue par le prisme d'un anonyme dans *Un homme obscur*, Yourcenar invente une nouvelle forme d'écriture, très ambitieuse, où la famille et la généalogie deviennent des matériaux « à » histoire, travaillés comme un substrat romanesque à vertu cognitive.

« C'est de la terre entière que nous sommes les légataires universels »⁵²². Marguerite Yourcenar déclare être l'héritière du genre humain et c'est à ce titre qu'elle appréhende son histoire familiale, comme un microcosme pour une étude

⁵²² Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, Paris, Gallimard « Folio », 1988, p. 47.

historique, où la part autobiographique se dilue dans l'enchevêtrement du réseau familial.

L'héritage familial et les souvenirs personnels, reconstruits à partir de divers matériaux, s'offrent comme un vivier d'histoires au premier abord très circonscrites à une époque et à un milieu, qui vont être retravaillées dans une perspective bien plus large, pour déboucher sur une étude évolutive et générationnelle du genre humain :

Je ne vais donc pas m'attarder à suivre génération par génération des Cleenewerck lentement devenus Crayencour. La famille proprement dite m'intéresse moins que la *gens*, la *gens* moins que le groupe, l'ensemble des êtres ayant vécu dans les mêmes lieux au cours des mêmes temps⁵²³.

LE REFUS DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Les quelques éléments autobiographiques de la trilogie sont disséminés et éclatés et le lecteur qui attendrait des révélations sur l'auteur serait fort désappointé. On trouve tout au plus quelques mentions de l'activité littéraire de la romancière :

Le succès récent d'un de mes livres, qu'elle ne lut jamais, enchantait Louise parce qu'à l'en croire, il honorait la famille⁵²⁴.

Plutôt que d'utiliser la fiction comme catharsis personnelle, et l'imaginaire comme alibi pour parler de soi, Yourcenar propose d'agir à l'inverse :

Au lieu de se jeter dans un personnage pour parler de soi, ce que beaucoup de gens font dans les romans modernes ou anciens, je crois qu'il faut tâcher de les alimenter, de les nourrir en quelque sorte. On offre sa propre expérience, sa propre substance à ces personnages, pour leur permettre enfin de se solidifier⁵²⁵.

De même, on connaît ses colères chaque fois qu'on essaie de débusquer la part vécue dans ses récits : « J'enrage quand on me dit qu'Hadrien c'est moi. Je me hâte de répondre que je n'ai pas construit le Panthéon »⁵²⁶.

L'autobiographie n'a d'intérêt que si elle est réinvestie d'une mission documentaire, où les expériences personnelles sont transférées sur un personnage afin d'enrichir la narration et lui donner une épaisseur historique, à la mesure de cette « pâte humaine » dont nous sommes tous faits. Quand on demande à la romancière pourquoi elle n'a jamais eu envie d'écrire un roman sans matériaux historiques, sa réponse est très explicite :

⁵²³ *Archives du Nord*, Paris, Gallimard « Folio », 1977, p. 47.

⁵²⁴ *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974, p. 149.

⁵²⁵ *Portrait d'une voix*, Paris, Gallimard, Cahiers de la NRF, 2002, p.66.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 182.

Je craindrais de laisser couler hors de moi cet abominable ectoplasme qui est l'image que nous nous faisons de nous-mêmes et qui englué une grande partie de la poésie et du roman d'aujourd'hui⁵²⁷.

Cette conception sera largement illustrée par *Le Labyrinthe du monde*. Il ne s'agit pas au sens strict d'une œuvre de fiction et les personnages sont des ancêtres de la longue lignée des Crayencour. Pourtant, l'auteur tient à préciser que leur construction se fait exactement comme pour les autres « romans historiques », au point que les trois volets constituent à bien des égards un détournement du récit autobiographique type. Dans la séquence d'ouverture de *Souvenirs Pieux*, celle de la venue au monde, l'écrivain parle d'elle en usant de périphrases et de démonstratifs, qui sont autant de moyens stylistiques pour mettre à distance la dimension subjective et la transformer en matériau emblématique :

L'enfant que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles, et naissait d'un Français appartenant à une famille du Nord, et d'une Belge dont les ascendants avaient été durant quelques siècles établis à Liège [...] Cet enfant du sexe féminin, déjà pris dans les coordonnées de l'ère chrétienne et de l'Europe du vingtième siècle, ce bout de chair rose pleurant dans un berceau bleu, m'oblige à me poser une série de questions[...]⁵²⁸.

Le moment très fantasmatique de la naissance, topique du récit autobiographique, est ici traduit avec la neutralité du registre de l'état civil, pour bien signaler au lecteur qu'il ne lira pas ici les Mémoires de Yourcenar, et que l'enjeu littéraire est autre. L'accouchement est restitué avec toute la banalité du cours des choses, en ce début de dix-neuvième siècle, avec la précision physiologique des draps salis de sang et d'excréments :

Emergence d'une volonté de se poser hors-norme, refus du lieu-commun allant jusqu'au soulèvement d'éléments qui ne figurent généralement pas dans le récit d'une naissance, comme si la narratrice voulait restituer de l'événement les aspects les plus matériels, les plus physiques, voire les plus physiologiques⁵²⁹.

Le nouveau-né est bien plus qu'elle-même aux débuts ténébreux de sa vie, il incarne une figure type de l'époque qu'il va traverser, représentant de la destinée de tous ceux qui sont nés dans ce siècle et dans ce lieu, à des coordonnées précises de l'espace temps.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 185.

⁵²⁸ *Souvenirs pieux, op. cit.*, p. 11.

⁵²⁹ Anne-Yvonne Julien, « *Souvenirs Pieux* de Marguerite Yourcenar », in *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art et Marguerite Yourcenar*, actes du colloque de Tours, La Flèche, S.I.E.Y, 1990, p. 300.

Dans toute la trilogie, elle considère la petite fille qu'elle était, ainsi que les différents membres de sa famille, comme les vecteurs d'une donnée historique, représentants d'un milieu social précis en même temps que des universels dilemmes de l'humanité : « Il n'y aurait presque aucun intérêt à évoquer l'histoire d'une famille, si celle-ci n'était pour nous une fenêtre ouverte sur l'histoire d'un petit Etat de l'ancienne Europe »⁵³⁰.

Testament d'auteur et terreau pour une réécriture à visée universelle, la trilogie repose bien sur une écriture du moi mais que l'auteur déplace pour en faire un objet d'étude historique.

LA GÉNÉALOGIE COMPARÉE

Représentative de la haute bourgeoisie du Nord au dix-neuvième siècle, la dynastie Crayencour s'offre comme miroir où se reflètent les vices et vertus constitutifs de la nature humaine :

Tâchons d'évoquer cette maison entre 1856 et 1873, [...] pour essayer de distinguer dans ce monsieur en redingote et cette dame en crinoline, qui ne sont plus guère à nos yeux que des spécimens de leur temps, ce qui diffère de nous ou ce qui, en dépit des apparences nous ressemble, le jeu compliqué des causes dont nous ressentons encore les effets⁵³¹.

Cette méthode de généalogie comparée permet de rechercher l'homme universel au-delà des différences contextuelles apparentes, de trouver les invariants communs au genre humain – moelle épinière au sein du réseau enchevêtré du multiple. C'est une idée qu'on trouve aussi dans la démarche des nouveaux historiens de l'Ecole des Annales, comme Lucien Febvre :

Mais moi je réponds avec Socrate : « Regardez-vous vous-même. Prenez conscience de l'homme qui est en vous. De l'homme semblable à l'homme à travers les siècles et les civilisations. Toujours le même dans ses vertus, ses qualités, ses excellences. Et dont seules changent les formes extérieures, les apparences. Négligez l'homme circonstanciel. Sans grandeur ni constance. Pittoresque c'est tout dire. Allez droit à l'homme éternel. Travaillez, enfant, à le dégager de vous. Fort, fier, solide, capable de résister aux pressions du dehors sans se faire écraser⁵³².

L'héritage familial Crayencour, lourd de plusieurs siècles, devient le matériau idéal pour qui veut appréhender le genre humain et se hisser du circonstanciel à l'universel :

⁵³⁰ *Souvenirs pieux, op. cit.*, p. 77.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 125.

⁵³² Lucien Febvre, *Combat pour l'histoire*, Paris, Armand Colin « l'ancien et le nouveau », 1992, p. 38.

Je voudrais, à propos d'une dizaine de ces lignées [...] noter des analogies, des fréquences, des cheminements parallèles ou au contraire divergents, profiter même de l'obscurité et de la médiocrité de ces personnes pour découvrir quelques lois que nous dissimulent ailleurs les protagonistes trop magnifiques qui occupent les devants de l'histoire⁵³³.

Le début d'*Archives du Nord*, intitulé « La nuit des temps », propose un survol des différentes civilisations qui ont peuplé les côtes de la mer du Nord en partant d'abord des « lointains inexplorés » avant l'apparition de l'homme :

Cette famille ou plutôt ces familles, dont l'enchevêtrement constitue ma lignée paternelle, je vais donc essayer de prendre avec elles mes distances, de les remettre à leur place, qui est petite, dans l'immensité du temps. Ces personnes qui ne sont plus, ces poussières humaines, dépassons-les pour atteindre l'époque où il n'était pas encore question d'elles [...] Décollons, pour ainsi dire, de ce coin du département du Nord qui fut précédemment une parcelle des Pays-Bas espagnols, du comté de Flandre, du royaume de Neustrie et de la Gaule Belgique. Survolons-le à une époque où il était encore sans habitants et sans nom⁵³⁴.

Investie du pouvoir transtemporel de la narration historique, la voix narratrice dégage les liens étroits qui perdurent dans la texture humaine au fil des âges :

Brute, certes, l'homme de la pierre éclatée et de la pierre polie, puisque la même brute nous habite encore, mais ces Prométhées farouches ont inventé le feu, la cuisson des aliments, le bâton enduit de résine qui éclaire la nuit⁵³⁵.

De cet homme du Paléolithique, si loin en apparence, quelque chose pourtant, « perdue en nous » : « L'homme est resté à l'âge de la pierre polie ou de la pierre éclatée même. Deux hommes qui se battent à coups de poing ne pensent même pas à la technologie »⁵³⁶.

Puis vient l'homme du Néolithique, sédentaire, auquel nous ressemblons un peu plus :

Ces gens-là nous ressemblent ; mis face à face avec eux, nous reconnâtrions sous leurs traits les mêmes caractéristiques qui vont de la bêtise au génie, de la laideur à la beauté⁵³⁷.

Ensuite les Celtes, qui nous légèrent un héritage linguistique et culturel :

⁵³³ *Archives du Nord*, op. cit., p. 47/48.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁵³⁶ *Portrait d'une voix*, op. cit., p. 334.

⁵³⁷ *Archives de Nord*, op. cit., p. 24.

Puis tout à coup des voix parlant une langue dont subsistent çà et là des vocables isolés, des sons, des racines ; des bouches prononçant à peu près comme nous le mot dune, le mot bran, le mot brin, le mot meule. [...] Les Celtes avec leurs capuchons de laine, leurs blouses assez semblables à celle de nos paysans de naguère, leurs shorts de sportifs et leurs amples braies qui redeviendront à la mode chez les Sans culottes de la Révolution⁵³⁸.

Enfin, pour réduire encore la distance temporelle, c'est avec un âge commun à toute l'humanité, l'enfance, que l'auteur fait le lien :

Cette poignée d'hommes défiant la montagne des vagues me rappelle nos ivresses obsidionales d'enfants tenant le coup jusqu'à la fin, sur ces mêmes plages, sous ce même ciel gris, dans nos forts de sable insidieusement envahis par l'eau agitant nos drapeaux de deux sous, totems de nationalités variées, qui allaient dans quelques semaines s'ennoblir des prestiges sanglants de la Grande guerre⁵³⁹.

Il semble bien que Yourcenar applique le principe énoncé plus haut par Febvre d'aller « droit à l'homme éternel » et de « travailler, enfant, à le dégager de nous ». Dans *Le Labyrinthe du monde*, la généalogie personnelle n'est qu'un outil historique tourné vers une histoire des mentalités, et toujours dans une optique universelle :

Je ne fais pas du passé une idole : cette visite à quelques obscures familles de ce qui est aujourd'hui le nord de la France nous a montré ce que nous aurions vu n'importe où, c'est à dire que la force et l'intérêt mal entendus ont presque toujours régné⁵⁴⁰.

Dans ce que l'on peut considérer comme un testament littéraire, Yourcenar joue avec la notion d'héritage : les Crayencour, comme toutes les familles qui ont du bien, pratiquent « la restriction des naissances, non de peur d'encombrer le monde, mais pour éviter d'avoir à diviser en trop de parts l'héritage ». Par analogie, elle y déconstruit la notion chronologique de transmission et de legs, puisque son histoire familiale, étudiée avec une minutie d'archiviste dans un contexte très circonstancié, à la manière des monographies familiales, est en même temps une loupe grossissante qui permet d'appréhender le genre humain : « Dès ma petite enfance, le sentiment du temps m'a toujours fait défaut : aujourd'hui est la même chose que toujours »⁵⁴¹.

Dans *Souvenirs pieux*, elle part d'un couple de la belle époque, ses parents, pour « remonter au-delà d'eux vers des ascendants maternels » et se « hausser jusqu'aux temps romains et pré romains ». Inversement, le second volet, *Archives du Nord*, propose une démarche de gros plan, de rétrécissement du

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 367/368.

⁵⁴¹ *Quoi ? L'éternité, op. cit.*, p. 148.

champ, où il faut d'abord partir du lointain pour se rapprocher, de siècles en siècles, jusqu'à ses parents et son enfance :

Je voudrais suivre ici la démarche contraire, partir directement de lointains inexplorés pour arriver enfin, diminuant d'autant la largeur du champ de vue, mais précisant, cernant davantage les personnalités humaines, jusqu'au Lille du XIX^{ème} siècle [...] jusqu'à une petite fille apprenant à vivre entre 1903 et 1912 sur une colline de Flandre française⁵⁴².

Il s'agit bien d'une démarche complémentaire : d'abord partir du particulier – le contexte étroit d'un couple de la belle époque et de l'accouchement circonstancié de tel être vivant, en l'occurrence Marguerite de Crayencour – pour remonter à une généalogie souche de l'humanité entière. Puis d'un autre côté, commencer aux temps lointains et inexplorés d'avant « l' »homme, pour se rapprocher « des » hommes, appartenant à une génération particulière.

UNE ÉCRITURE GÉOHISTORIQUE

La grande enquête sur l'humanité que propose Yourcenar avec *Le Labyrinthe du monde* met en place une méthode historiographique, qui bien que partiellement fictionnelle et franchement littéraire dans la forme, repose sur une démarche historiographique qui peut être rapprochée de l'école des Annales à bien des égards. Ainsi, les notions de transmission et d'héritage sont-elles retravaillées par l'auteur dans une perspective universalisante à travers une étude topographique et toponymique détaillée que l'on peut mettre en regard avec la « géohistoire » chère à Fernand Braudel⁵⁴³.

La synthétique leçon d'histoire de l'humanité mise en œuvre au début d'*Archives du Nord* repose sur une étude géohistorique du milieu. Si nous sommes invités par l'auteur à survoler ces régions hostiles, c'est pour déchiffrer les indices physiques de l'adaptation de l'homme à son espace :

Mais, déjà, un peu partout, l'homme. L'homme encore clairsemé, furtif, dérangé parfois par les dernières poussées des glaciers tout proches, et qui n'a laissé que peu de traces dans cette terre sans cavernes et sans rochers. Le prédateur-roi, le bûcheron des bêtes et l'assassin des arbres, le trappeur ajustant ses rets où s'étranglent les oiseaux et ses pieux

⁵⁴² *Archives du Nord*, op. cit., p. 15.

⁵⁴³ « On pourrait citer indifféremment les débuts d'*Archives du Nord* de Marguerite Yourcenar ou de l'*Archéologie du savoir* de Michel Foucault pour mettre en évidence une propension à utiliser la géologie, le vocabulaire et les images de la géologie pour en arriver à un en-deçà de l'histoire, à une intra-histoire à partir de laquelle d'autres rythmes de l'histoire, d'autres chronologies peuvent s'écrire ». D.H. Pageaux, *La lyre d'Amphion. De Thèbes à la Havane, pour une poésie sans frontières*, « éléments pour une géosymbolique », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 90.

sur lesquels s'empalent les bêtes à fourrure ; le traqueur qui guette les grandes migrations saisonnières pour se procurer la viande séchée de ses hivers⁵⁴⁴.

Le nomadisme du paléolithique est inscrit dans l'occupation des sols et l'exploitation de son milieu : l'homme est « clairsemé », il n'a donc laissé que « peu de traces » de sa lutte avec le milieu et de son mode de vie. Le passage est très travaillé, comme pour mieux mettre à profit la force poétique d'une évocation proprement géohistorique. Ainsi le zeugma qui inverse sème animal et sème végétal – « le bûcheron des bêtes et l'assassin des arbres » – montre que le paléolithique ne distingue pas les différentes activités propres à la survie, qui seront ensuite regroupées en familles artisanales et en métiers. Pour l'instant, l'être humain est dans la lutte indifférenciée, sans classification sociale et encore moins sémiologique. La survie dans un milieu hostile, pendant les grandes périodes de glaciation, obéit aux lois de la nature dont elle dépend entièrement : le traqueur guette les migrations saisonnières et fait des réserves de nourriture pour l'hiver. Au contraire, les premières sociétés sédentaires du néolithique vont avoir une autre physionomie. Les paysages changent, sculptés par l'agriculture, l'élevage, le commerce, autant d'adaptations à un milieu dont l'homme apprend à tirer profit :

Et voilà maintenant, séparés de nous par trois générations tout au plus, les ingénieux, les habiles, les adaptés du néolithique, talonnés bientôt par les technocrates du cuivre et du fer ; les artisans [...] ; les constructeurs de cabanes sur pilotis et de murs de pierres sèches ; les producteurs en gros de pots et de corbeilles ; les villageois dont les arrière-cours contiennent des chiens, des ruches et des meules ; les gardeurs de troupeaux qui ont conclu avec l'animal devenu domestique un pacte toujours dénoncé par la mise à mort⁵⁴⁵.

L'écriture fictionnelle yourcenarienne cherche à définir une communauté par rapport au milieu où elle vit et va donc souvent proposer une « lecture » de l'occupation des sols, révélatrice d'une mentalité, génératrice d'une certaine société, surtout quand il s'agit d'appréhender une humanité originaire et primitive. Fernand Braudel définissait la Géohistoire comme « l'histoire de l'homme aux prises avec son espace ». En d'autres termes, l'homme n'est pas que le fruit passif du milieu qui l'engendre, il mène aussi un combat pour se l'approprier et s'y adapter. C'est cette idée qui conduit Yourcenar à insérer dans le texte de manière systématique l'histoire d'un lieu : qu'il s'agisse d'un bâtiment, d'une ville, d'une région ou d'un pays, le microcosme topographique permet de saisir l'humanité au fil de ses tentatives d'appropriation du milieu à différents moments de son histoire.

⁵⁴⁴ *Archives du Nord, op. cit.*, p. 21.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

LA TRANSMISSION DOCUMENTAIRE

Pour sa grande enquête en trois volets, Yourcenar utilise de très nombreux documents tels que photos, carnets de bals, souvenirs pieux, lettres et écrits autobiographiques. « Tous les textes » disait Lucien Febvre...

Dans *Le Labyrinthe du monde*, on trouve des récits et des lettres de famille qui sont retravaillés par l'écrivain pour leur donner une véritable épaisseur historique. Cette technique permet de saisir l'authenticité des faits.

D'une part, les documents sont extraits à l'état brut, tels qu'ils apparaissaient à l'homme d'alors, produit de son milieu et des préjugés de sa caste. D'autre part, l'exhibition de la réécriture par l'archiviste montre qu'ils sont passés au crible de l'examen critique, rendu possible par le recul historique : l'historien ne doit-il pas mettre à distance le témoignage pour que la transmission soit authentique ?

Les lettres envoyées d'Italie par le jeune Michel Charles, et qu'il a fait relier comme une œuvre à son retour, n'ont aucun intérêt littéraire, mais elles ont un intérêt documentaire. En tant que témoignage socio-économique sur l'Italie d'abord, qui semble habitée de nos jours par les mêmes inégalités, entre la pègre dorée de la dolce vita et les habitants des bidonvilles.

Mais surtout, elles livrent de précieux renseignements sur la mentalité d'un jeune homme de la haute bourgeoisie du Nord, dépourvu de sensibilité esthétique, formaté par les préjugés de son temps. Michel Charles n'est pas un humaniste, « ce n'est qu'un très bon élève qui a fait ses humanités », et il sera choqué par la *raccolta pornografica*, ces deux petites salles du musée de Naples, qui comme leur nom l'indique, contiennent les sculptures les plus licencieuses : « C'est l'éternelle réaction de l'homme du nord devant les pompes mêlées de laisser-aller du catholicisme italien »⁵⁴⁶.

Dans ce récit de voyage dont elle hérite, Yourcenar va sélectionner les passages dignes d'intérêt et leur donner une patine documentaire que l'écriture à chaud et sans recul de l'homme du passé n'avait pas su imprimer. Ainsi en est-il du passage de l'ascension de l'Etna⁵⁴⁷. Elle soumet les souvenirs de son grand-père à une réécriture poétique, puisque son ancêtre était « peu poète, ou du moins peu doué pour exprimer la poésie »⁵⁴⁸. Elle les éclaire de sa culture de l'Antiquité en faisant des références tantôt littéraires tantôt ethnologiques. Ainsi, le périple infernal sur l'échine du volcan lui rappelle-t-il les textes d'Empédocle, qui mourut en se jetant dans l'Etna et elle évoque longuement l'*ustrinum*, où l'on brûlait les cadavres à moindre frais. La réécriture vient se superposer sans guillemets au document souche pour faire de la poétique historique une écriture à deux voix qui acquière une véritable valeur historiographique et documentaire.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 147.

En même temps, on trouve des photographies, elles aussi tissées de manière très particulière dans la trame du récit. Le texte insère d'une part des commentaires au fur et à mesure que l'album de famille Crayencour est parcouru. Nous pénétrons ainsi dans un véritable musée de la bourgeoisie où les scènes familiales saisies par l'appareil photographique sont comparées à des scènes figées dans le marbre :

Ces bourgeois qui, au cours d'interminables poses, imprègnent de leur forme la plaque traitée au nitrate d'argent, ont sans le savoir la sévère frontalité de la statuaire primitive et la vigueur des portraits d'Holbein⁵⁴⁹.

Après avoir décrit les adultes sous les traits de ses grands-parents paternels, elle poursuit en évoquant les enfants dans ce qu'ils ont de plus emblématiques. Leur pause, leurs vêtements, leur mine illustrent le milieu dont ils sont issus :

Les voici donc, tels que les a pris le photographe, et pris est le mot : pris dans leurs beaux vêtements, dans le beau mobilier et les beaux accessoires du salon du patricien, pris dans les us et coutumes de leur siècle [...] Comme tous les enfants de leur temps, ils ont déjà, du moins devant l'objectif, une dignité de petites grandes personnes ; ils sont d'une époque où l'enfance est encore sentie comme un état dont il convient de sortir le plus tôt possible, pour accéder bien vite au rang du monsieur et de la dame⁵⁵⁰.

La photographie est au XIX^e siècle ce que la balance du changeur d'or, dépeinte par Lucien Fèbvre dans *Pour une histoire à part entière*, est au XVI^e siècle. Si le texte joue le jeu du feuilletage de l'album (« Tournons rapidement les feuillets de l'album »⁵⁵¹) comme pour mieux matérialiser le rôle documentaire des photographies, il est lui-même tout entier imprégné d'une esthétique photographique.

Selon l'auteur, la photographie s'apparente à un « art médiumnique »⁵⁵² qui livre des traces posthumes d'êtres fantômes exactement comme l'écriture tente de le faire pour le passé en appréhendant la matière vivante « un peu comme les médiums auxquels on apporte un mouchoir, des enveloppes, l'objet qui leur fait sentir la présence de quelqu'un »⁵⁵³. Ces fantômes du passé qu'exhume l'écrivain sont reconstitués dans leur épaisseur psychologique comme des silhouettes qui prendraient forme sous l'effet du bain photographique. Les personnages du *Labyrinthe du monde* cessent d'être flous, dans la mesure où ils sont remis en contexte. Leurs états d'âme, leur mentalité, tout ce qui les rend vivants alors qu'ils sont poussière depuis longtemps, est ressuscité et nous est

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 197.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 201/202.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 201.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 197.

⁵⁵³ *Portrait d'une voix, op. cit.*, p. 64.

rendu intelligible par le rapport étroit qui les lie à leur milieu. Ils s'enrichissent alors de cette force emblématique qui fait d'eux les représentants de chair et d'os de leur milieu.

La grand-mère Noémi, personnage antipathique que sa petite fille qualifie d'« abîme mesquin », pourrait nous rappeler la tante Séraphie, tant haïe du petit Henri Brulard. Mais contrairement aux mémoires égotistes de Stendhal qui visent à la connaissance de soi et à une certaine thérapie personnelle par l'écriture, Yourcenar ne convoque cette figure que pour montrer à quel point elle est le produit d'un milieu, élevée selon les normes de la haute bourgeoisie de l'époque :

Ce n'est pas par amour du pittoresque que j'ai immobilisé le lecteur devant ces toiles où les objets comptent au moins davantage que les êtres [...] Ici, au contraire, ces intérieurs témoignent d'une civilisation où AVOIR a pris le pas sur ÊTRE. Noémi a grandi dans un milieu où l'on tient les domestiques « à leur place » ; où l'on n'a pas de chiens, parce que les chiens salissent les tapis ; où l'on ne met pas de miettes pour les oiseaux sur les appuis de fenêtre, parce que les oiseaux salissent les corniches ; où, si l'on distribue des aumônes à Noël pour les pauvres de la paroisse, c'est sur le seuil de la porte, de peur des poux et de la teigne [...] Pour ces pharisiens qui se croient des chrétiens, aimer autrui comme soi-même est un de ces préceptes qui font bien quand le curé les débite en chaire ; ceux qui ont faim et soif de justice sont des émeutiers qui finissent au baigne. On ne s'est pas risqué de dire à Noémi que toute opulence non partagée est une forme d'abus, et toute possession inutile un encombrement⁵⁵⁴.

L'écriture nous « immobilise » devant une scène de vie et un portrait, elle mime en cela une préhension photographique du passé mais encore une fois, dans une visée universelle et non pittoresque, historique et non personnelle :

Les clichés fonctionnent donc dans le récit comme des palimpsestes, objets qui signifient par eux-mêmes, pièces de témoignage, indispensables outils de réflexion : tranches d'espace-temps, chronotopes superbes, ils spatialisent le temps et font de l'espace un instrument d'invention [...]. Dans *Le Labyrinthe du monde*, les clichés participent à l'originalité de la narration en permettant l'enchevêtrement de la parole racontante et de la parole commentante, de l'histoire et de la fiction⁵⁵⁵.

Il ne s'agit ni de régler ses comptes avec les traumatismes du passé ni d'idéaliser des figures chéries, mais de livrer des portraits en trois dimensions à valeur documentaire : décrire le local, pour dire un milieu, et, *in fine*, dire l'humain.

Dans *Pour une histoire à part entière*, Lucien Fèbvre insiste sur l'intérêt des monographies familiales, auxquelles il consacre un chapitre entier. De fait,

⁵⁵⁴ *Archives du Nord*, op. cit., p. 183/184.

⁵⁵⁵ Valeria Sperti, *Écriture et mémoire, Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Napoli, Liguori, 1999, p. 114/115.

l'Ecole des Annales considère avec le plus grand respect l'histoire des familles, qui joue un rôle complémentaire à celui de la statistique :

Mais il faut des monographies. Autres moyens d'atteindre la réalité sociale, et non moins utiles, non moins indispensables à l'étude, à la recherche. Les monographies de familles posent des problèmes plus rares, plus délicats, plus particuliers. Elles mettent mieux en contact avec la vie. Elles provoquent des surprises, des étonnements. Elles révèlent des accidents. Elles inquiètent. Elles font réfléchir⁵⁵⁶.

A la manière des historiens de la Nouvelle Histoire, Marguerite Yourcenar nous livre une œuvre posthume dense et ambitieuse, qui décontenance le lecteur de ses « romans à histoire » – tels que *Mémoires d'Hadrien* et *L'œuvre au noir* – et en même temps réaffirme d'une autre manière le pouvoir de la mise en fiction de l'histoire.

Testament gigogne, où les documents hérités des différents membres de la dynastie Crayencour deviennent autant de matériaux à réécrire pour transmettre au genre humain une leçon d'histoire de l'humanité, un miroir de lui-même, au crépuscule d'une existence littéraire entièrement vouée aux questions de préhension du passé et de transmission de l'histoire.

⁵⁵⁶ Lucien Febvre, *Pour une histoire à part entière*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, 1982.

LES AUTEURS

Ernst VAN ALPHEN est professeur d'études littéraires à l'université de Leide au Pays Bas. Il est spécialiste de la littérature contemporaine et de la littérature des camps?? et il a publié notamment *Caught By History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory* (Stanford U.P 1998), *Armando: Shaping Memory* (NAi Publsifers 2000), *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought* (University of Chicago Press 2004)

Marie-Odile ANDRÉ, maître de conférence en littérature française au pôle « Métiers du livre » de l'Université Paris X-Nanterre, a publié *Les mécanismes de classicisation d'un écrivain: le cas de Colette*, Université de Metz, 2000 ainsi que divers articles sur cet auteur. Travaille également sur la littérature contemporaine (*Premiers romans 1945-2003*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, en collaboration avec Johan Faerber).

Martine BOYER-WEINMANN, Normalienne, Maître de Conférences de littérature française à l'Université Lumière-Lyon2, spécialiste de littérature moderne et contemporaine, et particulièrement des questions relatives au récit biographique. Dernière publication: *La relation biographique*, aux éditions Champ Vallon, 2005. Prépare actuellement un essai critique sur l'écrivain Louis Calaferte.

Laurent DEMANZE, enseigne à l'université Lille 3 et a publié une trentaine d'articles sur la littérature contemporaine (Michon, Bergounioux, Macé, Ernaux, Quignard...). Va publier en 2008 chez Corti *Encres orphelines*, où il étudie le lien entre écriture de soi et mémoire familiale dans la littérature contemporaine.

Valérie DUSAILLANT-FERNANDES est doctorante à l'Université de Toronto, Canada, où elle prépare une thèse sur l'« inscription du trauma dans les récits d'enfance autobiographiques au féminin en France depuis 1980 ». Adhérente de l'Association pour l'autobiographie, elle se spécialise dans l'écriture autobiographique et autofictionnelle des femmes dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. À ce jour, elle est l'auteure de trois articles : « Écriture du corps : violence et souffrance dans *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb » dans la revue électronique *Voix Plurielles*, 2005; « Reconstruction de l'image du père : stratégies textuelles dans *La Reine du silence* de Marie Nimier », dans *Les Relations familiales dans les littératures française et francophone aux XX^e et XXI^e siècles*, Murielle Lucie Clément (dir.), Paris :

L'Harmattan, à paraître; article sur *La tentation autobiographique*, Pierre Morency (éd.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome VIII, Montréal : Fides, à paraître.

Mari HATAKKA est folkloriste au département de Cultural Studies de l'Université de Helsinki où elle s'est graduée en philosophie en 2005. Actuellement elle finit sa thèse de doctorat sur des narrations de relation dans des autobiographies écrites par des auteurs non professionnels. Elle a travaillé sur l'écriture réflexive comme méthode pour étudier des autobiographies et sur la construction du genre dans des narrations de relation. Dans plusieurs articles parus en Finlande, elle s'intéresse à des formes nouvelles de culture littéraire comme l'autopublication, qui sont étroitement liées à la culture populaire et à l'idéologie DIY (do it yourself).

Elise HUGUENY-LÉGER vient de terminer sa thèse de doctorat sur l'œuvre d'Annie Ernaux à l'Université de Durham (Royaume-Uni). Sa thèse s'intitule : « Je e(s)t les autres : transgressions textuelles, déplacements littéraires et enjeux sociopolitiques du transpersonnel dans l'œuvre d'Annie Ernaux ». Ses intérêts de recherche s'articulent autour des écrivaines françaises contemporaines et de l'œuvre d'Annie Ernaux en particulier, ainsi que sur l'écriture à la première personne et les procédés de fictionalisation de soi

Annette KEILHAUER, enseignante en littératures et cultures romanes attaché à l'université Humboldt de Berlin et depuis 2005 membre du CRLMC, travaille actuellement dans le secondaire. Après une thèse sur la chanson française du XVIIIe siècle et des publications divers sur l'histoire de la chanson française elle s'est intéressée aux transferts culturels franco-allemands et franco-italiens, à l'histoire du mouvement féministe en France et en Italie au XIXe siècle et plus récemment au vieillir féminin.

Béatrice JONGY, ATER en Littérature Comparée à l'Université de Nice Sophia / Antipolis. A soutenu une thèse en décembre 2004 "L'écriture de soi au tournant du siècle : une quête ontologique, chez Rilke (*Les Carnets de Malte Laurids Brigge*), Kafka (*le Journal*) et Pessoa (*Le Livre de l'Intranquillité*)."
Travaille sur les représentations contemporaines de soi, et sur les rapports transdisciplinaires. Co-organisatrice du colloque : "Le texte littéraire et les arts dans l'espace germanophone : une correspondance des langages ?" (Paris III, FU Berlin, CIERA), et co-éditrice des Actes "A la croisée des langages", PSN, 2006. Publications sur Fernando Pessoa, Kafka et Günther Anders, Kafka et Kubin, Ionesco.

Annick LOUIS, (Université de Reims, CRAL (Centre de Recherches sur les Arts et le Langage) est spécialiste de littérature argentine et de théorie littéraire.

Ses recherches actuelles portent sur les rapports entre fiction, connaissance et histoire. Son travail comprend également une mise en question des croyances et des mythes de la critique, de l'histoire et de la théorie littéraire. D'autres centres d'intérêts sont les productions paratextuelles (compilations, œuvres complètes, collections, anthologies, prologues, écriture en collaboration, compilation en collaboration) et les revues littéraires. Elle a entre autres publié *Borges face au fascisme I. Les causes du présent*, Montreuil, Aux lieux d'être, 2006. *Borges face au fascisme II. Les fictions du contemporain*, Montreuil, Aux lieux d'être, 2007. *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997. *Songes et discours de Francisco de Quevedo*, traduction en collaboration avec Bernard Tissier, Paris, Corti, 2002.

Véronique MONTÉMONT (Université Henri Poincaré, Nancy, et Institut Universitaire de France) est membre de l'ATILF-CNRS et membre associée de l'équipe "Genèse et Autobiographie" (ITEM-CNRS). Une partie de ses recherches est axée sur la relation entre photographie et autobiographie ; une autre utilise la statistique lexicale, notamment pour analyser les marqueurs identitaires dans les écrits personnels. Elle est l'auteur de *Jacques Roubaud : l'amour du nombre* (Presses Universitaires du Septentrion, 2004).

Maïté SNAUWAERT est Docteure en Littérature française de l'Université Paris 8, chercheuse postdoctorale au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Ses recherches portent sur le « roman familial » dans la littérature française contemporaine; le récit et la mise en images de soi; le rapport entre vivre et écrire tel que les écrivains le problématisent. Avec Bertrand Gervais, elle a dirigé le numéro 7 de la revue *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* : « Filer (Sophie Calle) », avec un dossier visuel de l'artiste, printemps 2006. Elle est l'auteure de plusieurs études consacrées à Marguerite Duras, notamment « *Écrire de Marguerite Duras : une poétique de l'illisible* », in *Stratégies de l'illisible*, Ricard Ripoll (dir.), Presses Universitaires de Perpignan, « Études », 2005; à Pascal Quignard : « Au bout de la langue : le nom retrouvé », in *Le Mot juste. Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, Johan Faerber, Audrey Lasserre, Aurélien Pigeat (éd.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006; à Richard Millet : « Les généalogies imaginaires de Richard Millet », in *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles*, Sabine van Wesemael et Murielle Lucie Clément (dir.), Amsterdam-Londres-Paris, Éditions Rodopi, 2008 (à paraître).

Isa VAN ACKER, (*1975) est assistante à la Faculté de Lettres et Philosophie de l'Université d'Anvers (Belgique). Elle a soutenu une thèse de doctorat au sujet des poétiques du voyage dans l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio. Publications récentes : « Errance et marginalité chez Le Clézio: *Le procès-*

verbal et La quarantaine », *Nouvelles Etudes Francophones*, vol. 20.2, 2005, p. 69-78 ; « Ecrire l'aventure aujourd'hui: Le Clézio 'quelque part entre les îles et la terre ferme' (*Hasard*) », in Bernadette Mimoso-Ruiz (éd.), *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs et origines: parcours poétiques*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2006, p. 41-51.

Chantal RINGUET est chercheuse postdoctorale (CRSH, 2007-2009) à l'Institut d'études canadiennes de l'Université d'Ottawa, où elle réalise un projet de recherche intitulé "Pluralisme culturel à Montréal. Les écrivains yiddish". Docteure en études littéraires (UQAM, Montréal, 2007), elle a également réalisé une formation clinique en psychanalyse (GIFRIC, Québec, 1999-2005). Ses champs de spécialisation sont la littérature yiddish montréalaise, la littérature québécoise, la littérature des femmes, l'immigration littéraire au Québec, les représentations de la filiation en littérature et la psychanalyse. Au cours des dernières années, elle a publié plusieurs articles dans des revues telles que *GLOBE*, *Women in French Studies* et *Neue Romania*. Elle a en outre co-dirigé l'ouvrage collectif *Littérature, Immigration et Imaginaire au Québec et en Amérique du Nord* (Paris, L'Harmattan, 2006).

Olivier ROTA est doctorant en Histoire des mondes modernes. Il termine une thèse intitulée *L'Eglise catholique et la question d'Israël. Evolution générale, modèle français et cas anglais 1917-1967*. Spécialisé dans les questions inter-religieuses impliquant chrétiens et Juifs, il co-dirige la publication d'une journée d'étude dédiée aux activités apostoliques et culturelles de Notre-Dame de Sion en Europe et au Levant (mi XIX^e – mi XX^e siècles), à paraître aux Presses universitaires de Lille III.

Nicole THATCHER est Docteur en Littérature française et *Visiting Senior Lecturer* (Maître de conférences invité) à Middlesex University, Londres. Ses champs de recherche incluent la prose testimoniale sur les camps nazis et la deuxième guerre mondiale, notamment le rôle de la mémoire, ainsi que l'écriture de ces textes, leurs stratégies discursives et les procédés linguistiques déployés. Elle travaille aussi sur l'autobiographie : mémoire et transmission. Elle a publié de nombreux articles sur ces sujets, et entre autres deux ouvrages récemment, *Six Authors in Captivity : Literary Responses to the Occupation of France during World War II*. Eds Nicole Thatcher and Ethel Tolansky. Bern : Peter Lang, 2006 et *Charlotte Delbo : une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*. Préface de François Bott. Paris : L'Harmattan, 2003.

Fabienne VIALA, Docteur ès littératures comparées de l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle. Ma thèse soutenue en décembre 2004 établit un parallèle entre l'écriture de l'histoire chez Marguerite Yourcenar et chez Alejo Carpentier. Mes domaines de recherche touchent aux littératures contemporaines

de langues françaises et romanes, caribéennes et hispano-américaines et à la question des réécritures de l'histoire (problématiques post-coloniales, mise à distance de l'historiographie traditionnelle). Dernières publications : *Le roman noir à l'encre de l'histoire : Manuel Vázquez Montalbán et Didier Daeninckx*, L'Harmattan, Collection Sang Maudit, janvier 2007 ; Marguerite Yourcenar: *Ecriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture* (Collectif), Peter Lang, Bruxelles, Janvier 2007 ; *Alejo Carpentier: pintando la historia*, Ediciones Tizona, Barcelona, mai 2007.

