



HAL
open science

Le légendaire dans les textes de filiation

Aurélie Barjonet, Doris G. Eibl

► **To cite this version:**

Aurélie Barjonet, Doris G. Eibl. Le légendaire dans les textes de filiation. *Revue des Sciences Humaines*, 353, 2024, 10.4000/rsh.4974 . hal-04552675

HAL Id: hal-04552675

<https://hal.science/hal-04552675v1>

Submitted on 5 Jun 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Revue des Sciences Humaines

SSH



Le légendaire dans les textes de filiation

*Textes réunis par
Aurélie BARJONET et Doris EIBL*

353 1/2024

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES

353 | 2024

Le légendaire dans les textes de filiation

Aurélie Barjonet et Doris Eibl (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rsh/4974>

DOI : 10.4000/rsh.4974

ISSN : 2540-3362

Éditeur

Presses universitaires du Septentrion

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2024

ISSN : 0035-2195

Ce document vous est fourni par Université de Versailles St-Quentin-en-Yvelines



Référence électronique

Aurélie Barjonet et Doris Eibl (dir.), *Revue des sciences humaines*, 353 | 2024, « Le légendaire dans les textes de filiation » [En ligne], mis en ligne le 10 avril 2024, consulté le 05 juin 2024. URL : <https://journals.openedition.org/rsh/4974> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsh.4974>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

INTRODUCTION DE LA PUBLICATION

Ce numéro porte sur les enquêtes généalogiques récentes, écrites, mises en scène ou inventées par des écrivains de langue française. Toutes portent sur des ancêtres mystérieux, qu'on n'a pas ou peu connus et qu'en dépit de toute déclaration d'objectivité, on ne peut s'empêcher d'idéaliser un peu. Comment expliquer ce reste de légendaire au sein des textes de filiation contemporains ?

Revue des Sciences Humaines

Éditée par les Presses universitaires du Septentrion

Publiée avec le soutien
du Centre National du Livre
et de l'Institut Universitaire de France

Revue soutenue par l'Institut des sciences humaines et sociales (InSHS) du CNRS,
2023-2024

Fondée en 1927 par Émile Bréhier (historien de la philosophie, membre de l'Institut), sous l'intitulé *Revue d'histoire de la philosophie*, devenue *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation* en 1933 sous l'impulsion de René Jasinski (professeur à l'Université de Lille puis à la Sorbonne et à Harvard), la *Revue des Sciences humaines* prend son titre actuel le 1^{er} janvier 1947.

À partir de 1980 elle est successivement et collégalement dirigée par Jean Decottignies (de 1980 à 1995), Philippe Bonnefis (1980-2001), Pierre Malandain (1995-2001), Alain Buisine (1995-2009), Gérard Farasse (1999-2014) et Dominique Viart (depuis 2001).

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

RÉDACTEUR EN CHEF : Dominique Viart

CONSEIL ÉDITORIAL : Andrea del Lungo (Université Paris Sorbonne), Bénédicte Gorrillot (Université Polytechnique Hauts-de-France), Morgane Kieffer (Université de Saint-Étienne), Émilie Picherot (Université de Lille), Nathalie Piégay (Université de Genève), Dominique Viart (Université Paris Nanterre, Institut universitaire de France), Karl Zieger (Université de Lille)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION : Karl Zieger

COMITÉ DE RÉDACTION : Wolfgang Asholt (Université Humboldt, Berlin), François Berquin (Université du Littoral), Patrick Boucheron (Collège de France), Jean-Max Colard (Université de Lille, Centre Georges Pompidou), Maxime Decout (Université Paris Sorbonne, Institut universitaire de France), Laurent Demanze (Université de Grenoble), Anne-Sophie Donnarieix (Université de Sarrebruck, Allemagne), Alexandre Gefen (CNRS), Jean Kaempfer (Université de Lausanne), Jean-Marc Moura (Université Paris Nanterre, Institut universitaire de France), Estelle Mouton-Rovira (Université de Bordeaux Montaigne), Dominique Rabaté (Université Paris Cité, Institut universitaire de France), Derek Schilling (Johns Hopkins University, Baltimore), Paolo Tamassia (Université de Trente, Italie), Birgit Wagner (Université de Vienne, Autriche), Aliocha Wald-Lasowski (Université catholique de Lille), Jessica Wilker (Université de Lille)

SECRÉTAIRE ADMINISTRATIF : Christophe Meurisse

COMPOSITION : Émilie Poudroux

DIFFUSION : Chloé Gaillard

DOCUMENTATION : Frédéric Gendre

Le légendaire dans les textes de filiation

Publié avec le soutien
du Centre d'Histoire culturelle des Sociétés Contemporaines
de l'Université de Versailles, St-Quentin (Paris-Saclay)
et de l'Université d'Innsbruck (Autriche)

Politique de diffusion des livres numériques aux Presses universitaires du Septentrion

Les Presses universitaires du Septentrion mettent à la vente les livres numériques sur leur site internet sans appliquer de DRM (Digital Rights Management), ceci afin de ne pas réduire les usages de ses lecteurs. Leurs livres numériques n'en restent pas moins soumis au droit d'auteur.

En conséquence, les Presses universitaires du Septentrion demandent à leurs lecteurs de ne pas diffuser leurs livres numériques sur des plates-formes de partage ni de procéder à de multiples copies privées (> 5).

La violation des droits d'auteurs est constitutive du délit de contrefaçon puni d'une peine de 300 000 euros d'amende et de 3 ans d'emprisonnement (CPI, art. L. 335-2 s.).

Le code de la propriété intellectuelle entend par contrefaçon tous les actes d'utilisation non autorisée de l'œuvre.

La loi incrimine au titre du délit de contrefaçon :

- « toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi » (CPI, art. L. 335-3).
- « le débit [acte de diffusion, notamment par vente, de marchandises contrefaisantes], l'exportation et l'importation des ouvrages "contrefaisants" » (CPI, art. L. 335.2 al. 3).

Source : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique>.

Pour plus d'informations, consultez le site internet des Presses universitaires du Septentrion www.septentrion.com.

Sommaire

Introduction. Ce qui reste ?7
Aurélie Barjonet, Doris Eibl

Embellir, idéaliser, héroïser

La Taille des arbres de Fabien Truong.
Récit de filiation et histoires coloniales..... 17
Béatrice Vernier

Enquêtes contemporaines autour de la Shoah :
la féminité paradoxale des narratrices29
Yona Hanhart-Marmor

Imaginaire et idéalisation dans *La Collection disparue*
de Pauline Baer de Perignon : le cas d'un ancêtre spolié..... 41
François-Xavier Garneau

Un cas d'enchaînement narratif embellissant :
La Carte postale d'Anne Berest.....51
José Luis Arráez

Prendre ses distances avec l'histoire savante

La mémoire ignorante chez Michel Séonnet et Marcel Cohen 63
Robert Dion

De la « mise-en-légende » comme condition du raconter
dans *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja..... 77
Benoîte Turcotte-Tremblay

Le petit pommier et l'écureuil : rhétorique de la légende
dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* d'Ivan Jablonka
et *Tombeaux* d'Annette Wiewiorka87
Béatrice Lefebvre-Côté

Voix vaine de Cassandre. Le récit « auto-dé-bio-graphique »
chez Gregor von Rezzori et Pascal Quignard.....99
Galyna Dranenko

Entre merveilles et tremblements :
restes du paradis dans le récit de filiation pied-noir..... 111
Melanie Koch-Fröhlich

Convoquer les fantômes, les mythes, ou le folklore

Fantômes et Revenants chez Cixous.
Dépasser les frontières entre mort et vivant.....123
Graziella De Matteis

Fantômes, fantômes et chimères :
l'itinéraire mémoriel et légendaire de Ruth Zylberman135
Mathilde Buliard

Le roi des aulnes comme incarnation du Mal.
Le rapport intertextuel entre *L'Origine de la violence*
de Fabrice Humbert et la légende danoise d'Ellerkonge147
Helena Duffy

L'exploration du légendaire dans *Le Pays* de Marie Darrieussecq..... 159
Katarzyna Kotowska

Notes sur les contributeurs.....169

Recension

Emmanuelle Sempère, *L'Épreuve du fantôme*
dans la littérature des Lumières, Classiques Garnier 173
Nicole Jacques-Lefèvre

Introduction. Ce qui reste ?

Aurélie Barjonet, Doris Eibl

« Ce qui reste, les poètes le donnent. »
Friedrich Hölderlin¹

IL Y A PRESQUE TRENTE ANS, Dominique Viart repérait que, depuis le début des années 1980, de nombreux écrivains français se penchaient sur leurs ascendants. Il appela leurs textes non fictionnels et littéraires « récits de filiation² ». En 2005, dans l'ouvrage publié avec Bruno Vercier sur la littérature contemporaine – devenu depuis un ouvrage de référence –, il analysait en détail les plus littéraires de ces récits et précisait les caractéristiques de cette nouvelle forme : « la conscience d'un héritage ; la tension entre factuel et fictif ; le renoncement à la linéarité chronologique au profit du recueil, de l'enquête et du recours à l'hypothèse ; le souci de la question sociale³. » Depuis les premiers travaux de Dominique Viart, le récit de filiation a pu se faire roman⁴. Cela ne surprend pas : toute famille ne contient-elle pas sa dose de « fiction⁵ » ? Le présent dossier marque à la fois la permanence et le succès de ce type de textes, quarante années après leur apparition, et l'importance des analyses de Dominique Viart sur les textes de filiation.

-
- 1.– Traduction de Doris Eibl, du vers « Was bleibet aber, stiften die Dichter » tiré du poème « En souvenir de » (« Andenken »).
 - 2.– Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines*, n° 2 : Dominique Viart et Jan Baetens (dir.), *États du roman contemporain. Actes du colloque Calaceite 1996*, 1999, p. 115-140.
 - 3.– Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « Bibliothèque Bordas », 2005, p. 82.
 - 4.– Dominique Viart, « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire », *Cahiers ERTA*, n° 19, 2020, p. 29.
 - 5.– À ce sujet, voir Guy Larroux, « Fiction en plus d'un sens », *Et moi avec eux. Le récit de filiation contemporain*, Genève, La Baconnière, coll. « Langages », 2020, p. 74-83.

Si les récits et romans de filiation abondent à partir d'une certaine période, c'est aussi parce qu'ils s'inscrivent dans un « *moment épistémologique* », qu'en 2008, Laurent Demanze décrit ainsi :

[...] le récit de filiation répond au malaise d'une modernité, qui démultiplie et intensifie les figures du révolu et les emblèmes du désuet. Le sujet contemporain se pense dès lors à rebours d'un temps qui récuse l'héritage familial et la transmission généalogique. Archiver les vies révolues, inventer et inventorier les généalogies de soi, voilà à quoi s'adonne le sujet mélancolique de cette fin de siècle⁶.

Sans récuser l'importance de ce constat, il nous importe de montrer combien le texte de filiation est aussi tourné vers l'avenir, comme c'est le cas de toute « pulsion » généalogique. Ainsi, les autrices du livre *Le Nouvel esprit de famille* expliquent bien que la « discussion avec les grands-parents a un rôle structurant pour les générations successives. » D'après elles, des études montrent que « la capacité des enfants à se projeter dans l'avenir est stimulée par le fait d'avoir des grands-parents et d'être en contact avec eux. Côtayer ses grands-parents offre un modèle de parcours de vie » ou plutôt « un apprentissage de la temporalité, qui inscrit l'existence dans un horizon temporel élargi⁷. » Les narrateurs des récits de filiation expriment souvent un besoin fort de connaître l'ascendance afin d'« assainir » la mémoire familiale et de mieux se connaître soi-même, ce qui dénote une projection dans l'avenir.

En France surtout, la forme-enquête est préférée à des formes traditionnelles, comme la saga familiale des époques réaliste-naturaliste et moderne⁸, sagas qui étaient un prétexte pour écrire un roman historique. De fait, le texte de filiation se pense même *contre* la saga et le roman historique puisqu'il s'agit de partir du présent pour retrouver le passé, qui n'est pas donné, mais à conquérir. C'est là sa nouveauté. Le narrateur n'a de cesse d'insister sur la fragilité de l'écriture de l'Histoire. Il se fait enquêteur, voire « archéologue⁹ », et rivalise avec l'historien par une collecte d'archives et

6.– Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2008, p. 14.

7.– Claudine Attias-Donfut, Nicole Lapierre, Martine Segalen, *Le Nouvel esprit de famille*, Paris, Odile Jacob 2002, p. 210.

8.– Dominique Viart, « Fictions familiales versus récits de filiation Pour une topographie de la famille en littérature », *Écritures contemporaines*, n° 12 : Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), « Le Roman contemporain de la famille », 2015, p. 17-35, p. 20.

9.– Dominique Viart, « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, t. 10 : *Écritures contemporaines*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2010, p. 11-39.

une « éthique de la restitution¹⁰ ». Parfois, il se déplace sur le terrain et fait concurrence aux ethnologues¹¹. Le récit de filiation est donc une forme idéale pour rapprocher la littérature des autres sciences humaines et rappeler qu'elle peut être un outil de connaissance¹². Il offre aussi au narrateur la possibilité de parler de soi tout en commentant sa recherche.

Enquêtant sur l'histoire de sa famille, le narrateur-descendant écrit donc contre les « légendes familiales » qu'il s'agit de déconstruire et de remplacer par un savoir plus objectif. S'il se méfie de la mémoire légendaire, de la sienne comme celle des autres, c'est parce qu'il s'agit d'une « mauvaise mémoire, une mémoire oublieuse, qui ne conserve les faits du passé qu'au prix de leur altération. La légende est un miroir déformant, qui ne renvoie qu'un reflet trouble de l'Histoire¹³ ». Ce faisant, le descendant suit donc une pulsion historienne qui elle aussi procède d'un rejet du légendaire : « [L'histoire] vise à retrouver une vérité des faits sous la prolifération des "légendes" » écrivait Michel de Certeau¹⁴.

Mais n'est-ce pas vain dans le cas d'une mémoire familiale ? En effet, la légendarisation sous forme d'héroïsation ou d'embellissement, construits par le temps et la transmission orale, est « inhérente au processus de construction d'ancêtres », comme le rappellent Claudine Attias-Donfut et Martine Segalen, même quand il s'agit d'événements traumatiques¹⁵. D'ailleurs, analysant plusieurs textes écrits par des écrivains « petits-enfants de la Shoah », Nelly Wolf a repéré en 2021 qu'en dépit du travail de savoir affiché, un légendaire de type « conte » est réintroduit par le fait que le

10.- Dominique Viart, « Le récit de filiation : "éthique de la restitution" contre "devoir de mémoire" dans la littérature contemporaine », dans : Christian Chelebourg, David Martens, Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission : configurations littéraires (XVIII^e-XX^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 199-212.

11.- Dominique Viart, « Les littératures de terrain », *Revue critique de fiction contemporaine*, n° 18, 2019, consulté le 25 août 2022 : <https://journals.openedition.org/fixxion/1275>.

12.- Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2019. Ce phénomène produit en retour une subjectivation de l'écriture historique, voir Enzo Traverso, *Passés singuliers. Le « je » dans l'écriture de l'histoire*, Montréal, Lux Éditeur, 2020.

13.- Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1997, p. 119.

14.- Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2007, p. 27.

15.- Claudine Attias-Donfut et Martine Segalen, *Grands-parents. La famille à travers les générations* [1998], Paris, Odile Jacob, 2007, p. 243.

narrateur-enquêteur se transforme, au cours du récit, en héros faisant face à des obstacles, des adjuvants, découvrant des trésors¹⁶.

L'héroïsation, l'embellissement, le conte n'épuisent pas la définition du légendaire. D'après Claude Millet, l'une des rares chercheurs en littérature à avoir écrit sur le sujet¹⁷, « légendaire » est distinct de « légende¹⁸ », et ce n'est « pas un genre » mais un « dispositif » : « [u]n dispositif de mise en relation, ou plutôt de soudure, du mythe et de l'Histoire, de la religion et de la politique, avec pour horizon la fondation de la communauté dans son unité¹⁹. » Les contributeurs de ce dossier font entendre le « légendaire » dans toute sa plurivocité. Dans le premier groupe, nous avons réuni des études qui regardent la légende dans sa dimension de conte, de chasse aux trésors (Garneau), d'idéalisation (Arráez), d'héroïsation (Vernier), mais aussi de convention (Hanhart-Marmor), soit un légendaire qui limite la littérarité des textes, ou du moins leur originalité. Dans le deuxième groupe, les chercheurs relèvent la mise en œuvre consciente d'un légendaire visant à prendre ses distances avec une narration savante, qu'il s'agisse d'un légendaire propre au monde de l'enfance (Koch-Fröhlich), d'une dimension merveilleuse (Turcotte-Tremblay), d'une idéalisation des grands-parents (Lefebvre-Côté), d'une « mémoire imaginative et ignorante²⁰ » (Dion) ou encore d'un recours aux mythes (Dranenko). Dans le troisième groupe se trouvent des contributions portant sur des œuvres plus nourries de légendaire que les autres, où le descendant croise des fantômes (De Matteis, Buliard), un mythe (Duffy) voire tout un folklore (Kotowska).

Quoi de plus normal – dans les textes littéraires de filiation – que ce besoin irrépissable de légendaire ? Cela tient d'abord à cette dimension toujours très construite voire fictive de la mémoire familiale. Comme l'expliquent Harald Welzer et son équipe dans leur célèbre enquête, la mémoire familiale « se fonde non pas sur l'homogénéité de l'inventaire de ses histoires, mais sur l'homogénéité et sur la répétition de la pratique du souvenir, ainsi que sur

16.– Nelly Wolf, « Le yiddish en traduction : une scénographie de l'enquête mémorielle », dans : Valentina Litvan et Claire Placial (dir.), *Traces et ratures de la mémoire juive dans le récit contemporain*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2021, p. 225-226.

17.– Les travaux de Claude Millet sont utilisés par plusieurs contributeurs de ce dossier. Sinon, leurs références communes sont Walter Benjamin, Georges Perec et Marianne Hirsch – littérature mémorielle oblige, plusieurs s'intéressent à la micro-histoire et ont lu *Le Gout de l'archive* d'Arlette Farge (Le Seuil, 1989).

18.– « La légende entre, avec le mythe, dans le dispositif du légendaire. » Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, op. cit., p. 5.

19.– *Ibid.*, loc. cit.

20.– *Ibid.*, p. 123.

la fiction d'une histoire familiale canonisée²¹. » Et plus loin, à propos d'un entretien familial intergénérationnel, ils repèrent que dans la transmission familiale « [l]es seuls éléments que l'on répète relèvent de l'anecdotique et du fatidique²². » Cela tient ensuite à notre besoin d'ancêtres importants qui nous fait les « héroïser », nous qui cherchons une « béquille à notre monde d'individus²³ ». Dès 1998, l'écrivain allemand Marcel Beyer se demandait :

Mais aujourd'hui, alors qu'en réalité les familles deviennent plus petites, qu'elles ne comprennent plus que deux générations, voire plus que deux personnes, est-ce que les histoires familiales ne deviennent pas elles aussi plus brèves, plus fragiles ? Est-ce que face à ce rétrécissement des familles réelles, il n'y a pas un besoin accru de vastes et grandes histoires de famille²⁴ ?

La survie du légendaire dans le récit de filiation peut aussi s'expliquer par le fait qu'au-delà de la déformation qu'il implique, « la mémoire légendaire conserve l'originaire, le refoulé de l'Histoire. C'est en cela qu'elle fascine²⁵. » Sans compter que la quête, la guerre, la famille sont les thèmes moteurs des textes de filiation *et des légendes*. S'agit-il, comme le pense François Noudelmann, avec d'autres, d'un fantasme dangereux de continuité ? Ici, au contraire, certaines contributions montrent que l'usage du légendaire permet aussi de se confronter à l'altérité (voir surtout Koch-Fröhlich et Duffy).

Cette survie du légendaire, au sein des enquêtes généalogiques contemporaines, a certainement plusieurs causes : incapacité à se transporter réellement dans le passé, besoin irréprensible de « roman familial²⁶ »,

21.– Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, « Grand-père n'était pas un nazi ». *National-socialisme et Shoah dans la mémoire familiale* [2002] (tr. de l'allemand par Olivier Manonni), Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essais », 2013, p. 26.

22.– *Ibid.*, p. 67.

23.– Claudine Attias-Donfut et Martine Segalen, *Grands-parents. La famille à travers les générations*, *op. cit.*, p. 267.

24.– Marcel Beyer, « Vorsprechen, einreden, unterhalten, verschweigen » [Passer une audition, persuader, divertir, dissimuler], dans : Gerd Herholz, *Experiment Wirklichkeit – Renaissance des Erzählens ? Vierzehn Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren* [Réalité expérimentale – Renaissance de la narration ? Quatorze conférences et entretiens poétiques sur la narration dans les années 1990], avril 1998. Consulté le 6 février 2018 : <http://www.literaturbuero-ruhr.de/index.php?id=projektergebnis>.

25.– Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 121.

26.– Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés » [1909] (tr. de l'allemand par Jean Laplanche), *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973, p. 157-160 et Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

mécanisme de défense²⁷, fantasmes rétrotopiques²⁸, notamment de communauté ou de ressemblance²⁹, ou encore volonté de trouver une issue positive, consolatrice voire réparatrice à un travail de savoir sur sa famille. Quand il est idéalisant, le légendaire n'échappe pas au reproche de sentimentalité, à laquelle Adorno, puis – différemment – Ruth Klüger nous avaient demandé de renoncer après Auschwitz. La survie du légendaire montre peut-être aussi plus simplement que tout ne peut pas être saisi scientifiquement, qu'une part de mystère subsiste toujours au sein des narrations d'un passé non vécu.

Dans ce dossier, aucun chercheur ne s'est intéressé à la psychogénéalogie, une pseudo-science³⁰ présente dans de nombreux textes de filiation actuels. Surévaluant la ressemblance entre l'individu et ses ancêtres, le pouvoir de la parole thérapeutique et la capacité du passé à réparer le présent, la psychogénéalogie fait en effet parfois figure de *deus ex machina*, et surtout de légende par son caractère mystérieux et sa dimension explicative. Ainsi, le descendant tombe sur une clé venue du passé, généralement un épisode qu'il ignorait mais qui l'a façonné inconsciemment, lui ayant été transmis dans les silences et les non-dits. Désormais « sachant », le descendant se trouve libéré de ce qui lui pesait malgré lui. Cette pensée magique s'explique par notre monde sans Dieu, la démocratisation du recours aux thérapies, l'empire du traumatisme et un reste de devoir de mémoire. D'abord présente dans les *feel-good books* (comme *On regrettera plus tard* d'Agnès Ledig, 2016), la psychogénéalogie pénètre actuellement une littérature plus exigeante, menaçant sa littérarité. C'est ainsi le cas ici de *La Carte postale* d'Anne Berest où l'autrice multiplie les comparaisons entre sa vocation littéraire et celle, avortée de sa grand-tante assassinée, suggérant une possible réparation réciproque.

Si la ressemblance avec les ancêtres est un topos, puisque « il ne peut y avoir de rappel sans appel du présent³¹ », ce n'est en réalité qu'une première étape. Au fil de l'enquête généalogique apparaissent généralement toutes les différences, comme le repérait déjà Michel Foucault :

27.– C'est l'hypothèse de Svetlana Boym, pour expliquer l'épidémie de nostalgie qu'elle repère dans son livre de 2001. La nostalgie serait une réponse à la mondialisation, à l'accélération de la vie, « une aspiration à la continuité dans un monde fragmenté », mais aussi un renoncement à la pensée critique au profit de liens émotionnels ». *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p. XIV et p. XVI.

28.– Zygmunt Bauman, *Retrotopia* [2017] (tr. de l'anglais par Frédéric Joly), Paris, Premier Parallèle, 2019.

29.– À ce sujet, voir François Noudelmann, *Les Airs de famille. Une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012.

30.– Pour une critique de cette pseudoscience, voir surtout François Noudelmann, *Hors de moi*, Paris, Leo Scheer, coll. « Variations », 2006, et Nicolas Gaillard, *Les Illusions de la psychogénéalogie. Nos ancêtres ont bon dos !*, Bruxelles, Mardaga, 2022.

31.– Claudine Attias-Donfut, Nicole Lapierre, Martine Segalen, *Le Nouvel esprit de famille*, op. cit., p. 218.

La recherche de la provenance ne fonde pas, tout au contraire : elle inquiète ce qu'on percevait immobile, elle fragmente ce qu'on pensait uni : elle montre l'hétérogénéité de ce qu'on imaginait conforme à soi-même³².

Sensibles aux ressemblances et aux différences, les chercheurs de ce dossier ne repèrent pas des narrateurs en quête d'identification, tout au plus montrent-ils que les descendants veulent « porter » leurs ascendants (voir surtout Hanhart-Marmor et Duffy).

Notre dossier donne la parole à 13 chercheurs issus de sept pays différents (Allemagne, Canada, Espagne, France, Israël, Pologne, Ukraine) et de plusieurs générations. Les textes de filiation qu'ils analysent sont des récits, des romans ou des autofictions qui croisent une histoire familiale et une histoire de violences historiques : sur la destruction des Juifs d'Europe (Arraez, Buliard, De Matteis, Dion, Duffy, Garneau, Hanhart-Marmor, Lefebvre-Côté, Turcotte-Tremblay), les guerres de décolonisation – au Vietnam, en Nouvelle-Calédonie (Vernier), en Algérie (Koch-Fröhlich) – essentiellement côté victimes, plus rarement côtés exécuteurs (Dion, et dans une moindre mesure Duffy). En se penchant sur *Le Pays* de Marie Darrieussecq, Katarzyna Kotowska semble s'intéresser à un texte très différent mais ce n'est pas tant le cas dans la mesure où le pays de fiction dont il est question a souffert de la perte de son autonomie. En revanche, *Neiges d'antan* (1989) de Gregor von Rezzori, lu et analysé par Galyna Dranenko à travers les œuvres de Pascal Quignard, n'est pas seulement le texte le plus ancien analysé dans ce dossier, mais aussi celui qui couvre une terre – la Bucovine – la plus mouvementée. *Neiges d'antan* et *Peut-être Esther* ont d'abord été écrits en allemand, tous les autres textes en français.

Ces textes portent sur un père, un grand-père, un arrière-grand-père, ou encore des grand-tantes et des grand-oncles, plus rarement des mères et des grand-mères. Enfin, ce dossier montre qu'en France la Shoah reste un événement historique majeur. C'est que nombre d'auteurs français se sentent « Juifs par la Shoah » et sont donc face à une mémoire particulièrement trouée³³. Aurélie Barjonet a pu établir qu'au sein des « petits-enfants de la Shoah », les auteurs français restent timides sur l'usage du légendaire, surtout par contraste avec les productions américaines ou israéliennes³⁴.

32.– Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » [1971], dans : Michel Foucault, *Dits et écrits 1 (1954-1975)*, éd. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1010.

33.– Henri Raczymow, « La mémoire trouée », *Pardès*, n° 3, 1986, p. 177-182.

34.– Aurélie Barjonet, *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2022, p. 27. Et plus encore dans son

Aussi objective et scientifique qu'elle se donne, la littérature des descendants parvient difficilement à échapper au légendaire qui, souvent, s'impose par la petite porte, par le geste créatif naissant du désir de s'inscrire dans quelque chose de plus grand que le présent immédiat ou d'augmenter sa propre vie d'une dimension téléologique. Est-ce à dire que le dispositif du légendaire est particulièrement porteur de littérarité ou plus simplement indispensable pour exprimer la force de la hantise que représente le passé ? La hantise, notamment celle du passé, a été théorisée à différentes échelles au cours des dernières décennies. Alors que Paul Ricoeur, dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*³⁵, l'a désignée en premier lieu comme pathologique, Jacques Derrida, de son côté, en a souligné la force productive dans *Spectres de Marx*³⁶, attribuant au « sujet » de la hantise, c'est-à-dire au spectre, une voix indécise et inarrêtable, qui, à nos yeux, pointerait vers la voie incertaine de nombreux récits de filiations entre le légendaire et le factuel. Ainsi, en dépit de tous les efforts déployés pour s'orienter vers les faits, nous devons, jusqu'à nouvel ordre, composer avec les restes de légendaire.

inédit d'HDR : *Le Poids et l'attrait des passés non-vécus. Les écrivains « petits-enfants de la Shoah »* (2018, 786 p.) disponible sur HAL.

35.- Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.

36.- Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.

EMBELLIR, IDÉALISER, HÉROÏSER

La Taille des arbres de Fabien Truong. Récit de filiation et histoires coloniales

Béatrice Vernier

DANS *LA TAILLE DES ARBRES*¹, Fabien Truong narre deux voyages effectués à deux ans d'intervalle en Nouvelle-Calédonie et au Vietnam avec des jeunes d'un établissement secondaire². Il s'agit de voyages de découverte et de formation pour ces lycéens, le but étant de « faire la route ensemble. Aller au contact de personnes qui habitent, au loin, les petits pays et les grands continents. Revenir avec des doutes, car nous ne ferons que passer. » (*TA*, 11) Néanmoins, lors du voyage au Vietnam, la visite d'un bain désaffecté, où étaient enfermés des opposants au pouvoir, déclenche chez l'auteur une interrogation sur son grand-père originaire de ce pays : « Et Ông dans tout ça ? Avait-il déjà foulé les plateaux de Poulo Condor ? Que pensait-il de la valse des tortionnaires [...] ? » (*TA*, 67) Truong entreprend alors d'approfondir le peu qu'il sait de cet ascendant par le biais d'une enquête et apprend son engagement dans la résistance contre le colonisateur français dans les années 1940 et 1950. Comblant un silence sur l'histoire familiale paternelle lui permet ainsi de se relier à son ascendant. Grâce à un livre rédigé par son grand-père sur la conférence de Fontainebleau³ que Truong découvre au Vietnam au marché noir, le petit-fils prend la mesure de l'action politique du grand-père. Cet homme qui a défié le pouvoir colonial français, puis celui du leader communiste Hồ Chi Minh,

1.– Fabien Truong, *La Taille des arbres*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2022. (Désormais *TA*).

2.– Il s'agit du lycée Paul Éluard situé à Saint-Denis (Seine – Saint-Denis, F-93200).

3.– La conférence de Fontainebleau s'est tenue en France en 1946 en présence du Viêt-Minh et de représentants du gouvernement français afin de trouver une solution au conflit lié à l'indépendance du Vietnam. Hồ Chi Minh ayant refusé les propositions de la France, aucun accord ne fut conclu. Ce sont les accords de Genève qui, en 1954, signent la fin du conflit en Indochine entre la France et le Viêt-Minh.

suscite son admiration : *La Taille des arbres* est donc un récit de filiation qui héroïse progressivement le grand-père, à mesure des découvertes sur son rôle dans l'histoire du Vietnam.

Ce récit de filiation est très original car Truong restitue le parcours de son grand-père et nourrit son enquête sur cet ancêtre des témoignages des habitants qu'il rencontre en Nouvelle-Calédonie (des Kanaks et des Caldoches), des témoignages sur l'histoire coloniale et la révolte kanake de 1988 sévèrement réprimée par les autorités françaises. Cette structure permet un dialogue entre l'histoire de ces deux pays qui ont tous deux connu le joug d'une puissance étrangère dont l'objectif était de maîtriser les espaces et de réduire au silence leurs populations. L'histoire étant, comme on le sait, toujours celle des vainqueurs⁴, le travail de négociateur du grand-père – qui eut son importance au moment où la France débuta des pourparlers de décolonisation avec le Viêt-Minh – a été effacé de l'Histoire du Vietnam lorsque Hô Chi Minh accéda au pouvoir. Le récit de Truong (re)donne donc également une voix aux colonisés anonymes absents de l'histoire officielle de leur pays respectif⁵.

Deux enquêtes, un même objectif

Sollicité une première fois par un ancien collègue du lycée Paul Éluard pour voyager en Nouvelle Calédonie, Truong envisage de s'y déplacer en sociologue⁶ afin d'observer les réactions des élèves qu'il accompagne et les populations rencontrées. En revanche, le projet du voyage au Vietnam suscite en lui des sentiments mitigés liés à son ascendance mixte, française du côté maternel et vietnamienne du côté paternel : « Je ne me sens pas vraiment vietnamien ; je ne parle pas la langue et lorsque l'on doute de mon *french flair*, on me prend en général pour un Sud-Américain. Mais le Vietnam rôde sur les côtés. » (*TA*, 21) Imprégné de la culture française, puisqu'il a grandi en France, Truong conserve de sa grand-mère paternelle

4.- « History, after all, is the story of the conquerors, those who have won. The vanquished disappear. » Emma Pérez, *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History*, Bloomington, Indiana University Press, coll. « Theories of representation and difference », 1999, p. xv.

5.- Conformément à ce que relève Dominique Viart dans son analyse des représentations de l'Histoire dans la littérature contemporaine : « Nombre de récits contemporains se donnent désormais pour objets des existences et des réalités historiques, dont ils traitent avec les moyens de la littérature. » « Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature contemporaine », *Écritures contemporaines*, n° 10 : *Nouvelles Écritures littéraires de l'Histoire*, 2009, p. 19.

6.- Fabien Truong est sociologue (Cresppa-CSU), professeur agrégé HDR à l'Université de Paris 8, ancien membre de l'Institut For Advanced Study à Princeton, voir sa page en ligne : <https://www.fabientruong.com/>.

Bà un souvenir teinté d'odeurs et de saveurs liées à ses mets vietnamiens. Son grand-père décédé un an après son arrivée en France l'a peu marqué : il se souvient surtout de sa photo sur l'autel érigé par sa grand-mère, raison pour laquelle il l'appelle « mon mystérieux grand-père en noir et blanc. » (*TA*, 22) Les quelques phrases succinctes émises par ses parents s'avèrent insuffisantes pour le dépeindre : « Ông était un universitaire. Ông faisait de la politique. Ông était un commis des postes [...] il maniait l'imparfait du subjonctif à la perfection. » (*ibid.*)

Alors que l'auteur envisageait de faire un compte rendu du voyage en Nouvelle-Calédonie dès son retour, ce n'est qu'à la suite du séjour au Vietnam que son récit prend forme, en l'occurrence quand il se rend compte de la complémentarité de ces voyages : « il fallait prendre le temps d'oublier les mouvements rectilignes, de brouiller les chronologies. Pour laisser advenir les résonances et entendre l'écho des correspondances. » (*TA*, 13) Truong rapporte toutefois en parallèle chacun des voyages de manière chronologique, les disposant en miroir l'un de l'autre. C'est aussi une enquête de terrain, telle que définie par Marie-Jeanne Zenetti, une enquête « qui implique la confrontation à la parole d'autrui, notamment sous la forme de l'entretien⁷. » Truong voit dans la révolte des habitants de Nouvelle-Calédonie un exemple qui rejoint et valide l'action politique de son ancêtre au Vietnam quarante ans plus tôt. Ce phénomène correspond à ce que repère Laurent Demanze dans les enquêtes littéraires actuelles, à savoir la présence de collaborations, d'interactions diverses qui permettent d'élargir leur champ d'investigation : « elle [l'enquête] recueille une parole sociale, suscite des interactions, s'ouvre à d'autres formes de vie⁸. » Au-delà du récit de filiation dont l'objectif est de retracer l'existence de son ascendant, se profile donc l'intention du sociologue Truong de rendre visible la réalité des populations colonisées.

La relation au grand-père Ông

Au Vietnam, la visite des lieux de tortures du bagne de Poulo Condor⁹ marque le point de départ de l'enquête archéologique¹⁰ :

7.- Marie-Jeanne Zenetti, « Paradigme de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine », *Revue des Sciences Humaines*, n° 334 : Danièle Méaux (dir.), *Les formes de l'enquête*, 2019, p. 20.

8.- Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2019, p. 241.

9.- Il s'agit d'un bagne situé sur l'île de Poulo Condor en mer de Chine, lieu de bannissement déjà utilisé par le pouvoir annamite avant la colonisation française en 1864.

10.- Dominique Viart définit l'enquête archéologique ainsi : « Le texte part du présent et collecte peu à peu souvenirs, récits reçus, objets qui permettront de déchiffrer le

J'imagine que la fin de la Seconde Guerre mondiale fut le début d'un long déchirement. Ông filait vers la quarantaine [...]. On dit pourtant que l'horreur du bain servit à unir communistes et socialistes contre la France, précipitant sa défaite. En avait-il été, de cette union de circonstance ? [...] je sais que ma famille quitta subitement le nord du pays [...]. Perdre le nord et gagner le sud. Pourquoi, comment, quels arrangements ? (TA, 68)

Face à ces interrogations, Truong visite l'endroit où ses ancêtres ont résidé. Il désire s'imprégner du lieu dans lequel sa famille évoluait, dans l'espoir d'y trouver quelques indices : « au numéro douze, il n'y a rien que de la ville anonyme et du ciment générique. » (TA, 167) L'enquête s'oriente alors vers une recherche virtuelle. Ses accompagnateurs, Quoc et Trinh, explorent des sites web vietnamiens et découvrent les profils civil et professionnel de son grand-père ainsi que son nom de résistant : « Avant, c'était monsieur *Trương Văn Chính* [...]. Ông avait aussi un pseudo, pour les opus sous le manteau. *Trình Quốc Quang*. *Trương Văn Chính* et *Trình Quốc Quang*. Il était connu, ton *grandpa*. » (TA, 172) Truong découvre grâce à ces intermédiaires qu'Ông était actif dans la politique officielle : député de la première Assemblée nationale en 1946, il fut membre de la délégation vietnamienne de Đà Lạt qui s'est rendue à Fontainebleau en 1946 et à Genève en 1954. Dans sa vie civile, il fut également un employé des postes qui masquait un engagement dans la résistance contre le colonisateur français puis contre le Viêt-Minh : « bureau après bureau, il semble avoir veillé au bon fonctionnement du réseau [...] les écrits sont faits pour transiter, les lettres pour arriver, les idées pour circuler. » (TA, 172) Se dégage également le profil d'un universitaire avec à son actif des livres et des articles de linguistique rédigés seul ou en collaboration avec d'autres universitaires réputés, tous dans des bibliothèques en Amérique du Nord, en Australie et en Europe¹¹. À ce stade de l'enquête, Ông s'apparente à un personnage de légende dont les exploits restent de l'ordre de l'imaginaire, sans preuves réelles : « *Grandpa* était donc toujours là, partout et nulle part à la fois. » (TA, 174)

passé. », « Le récit de filiation : “Éthique de la restitution” contre “devoir de mémoire” dans la littérature contemporaine », dans : Christian Chelebourg, David Martens, Myriam Watthee-Delamotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission : configurations littéraires (XVIII^e-XX^e siècle)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 207.

11.- Dans une communication privée du 17 juillet 2023, Truong apporte la précision suivante : « mon grand-père a travaillé aux PTT brièvement en 1935 dans le nord, je crois ; puis après 1954 dans le sud ; puis il a été nommé prof vers 1960 ; à partir de ce moment-là, il cumulait poste/universités. »

Cependant, suite à une recherche intensive, Quoc découvre un élément concret : le compte rendu de la conférence de Fontainebleau intitulé *Fông-Ten-No'-Bo'-Lô* rédigé par Ông et disponible sur un site d'anciens livres d'occasion. Le grand-père de l'auteur a en effet joué un rôle de négociateur lors de ces pourparlers ! Lorsqu'il acquiert cet ouvrage, Truong entame une relation à Ông par un geste symbolique :

Sur la page de garde, une dédicace soignée à l'encre noire : 4 septembre 1950. Quoc déchiffre :

En cadeau au frère de sang et au combattant de l'esprit.

J'appuie sur la phrase avec mon pouce droit, presse le grammage du papier. À ce point précis, il n'y a plus qu'un peu d'encre sèche entre nous deux. (TA, 182)

Alors que Quoc s'attache à saisir le contenu de cet écrit, Truong s'intéresse aux mots afin de décoder la personnalité de son grand-père : « Du fond des affaires, je ne saurai rien. De la forme, je déduis des traits sensibles de caractère : application, pondération, patience, écoute, esprit de synthèse, goût du système. » (TA, 182) C'est Quoc qui perçoit plus précisément la position politique du grand-père dans l'emploi de mots inhabituels. Ici, les interventions d'Hô Chi Minh sont rapportées par les initiales HCM alors que les textes l'évoquent d'habitude par des termes amicaux. Quoc explique :

Les livres d'époque parlent de l'oncle Hô ou du camarade Hô Chi Minh. Parce que c'était lui, parce que c'est nous. HCM, c'est froid, distant. HCM négocie et calcule. HCM arrondit les angles. Je n'avais jamais vu les choses ainsi. Le HCM de *grandpa* n'est pas le Hô Chi Minh de ma ville ni l'oncle Hô des chansons populaires. (TA, 183)

Truong découvre ainsi l'aversion de son grand-père pour Hô Chi Minh et ressent une admiration pour ses actes de résistance. En effet, s'opposer à l'homme qui chassera la France et les États-Unis du Vietnam est loin d'être négligeable ! Quant à Quoc, il assimile Ông à un personnage fictif en regard de cette conférence invisible dans l'histoire du Vietnam : « Avec entrain, Quoc me raconte la suite. *Fông-Ten-No'-Bo'-Lô* se lit comme une fiction. C'est simple, il n'a jamais entendu parler de cette conférence : elle n'existe pas dans nos livres d'histoire. » (TA, 182)

Cette enquête au cours de laquelle Truong met en exergue l'action de résistant de son grand-père à un moment clé de l'histoire du Vietnam attribuée à cet ascendant immigré et inconnu en France le statut d'un personnage hors du commun, entièrement dédié à sa cause : « Ông avait assisté aux conférences, donné de sa personne [...]. Il a compilé des heures de discussion à n'en plus finir [...]. J'imagine, derrière les chapitres et les paragraphes, la

colère de mon grand-père. Mais rien ne transparaît. » (*TA*, 180) Il est clair que le petit-fils qui écrit cette histoire place Ông sur un piédestal, et nous verrons même plus loin que cette réaction est essentielle pour pouvoir se relier à l'ascendant. Mais avant cette étape, Truong estime nécessaire de relater précisément ses rencontres avec les habitants de Nouvelle-Calédonie.

Compléments d'enquête : témoignages de Kanaks et de Caldoches

Les témoignages que recueille Truong en Nouvelle-Calédonie contribuent à mieux cerner les tenants et les aboutissants de la lutte de Ông au Vietnam. Ainsi, souligner la prise de pouvoir par la force de toute colonisation est importante puisqu'elle est la genèse des révoltes successives des colonisés. De plus, comme le souligne Samia El Mechat, dans toute colonisation l'envahisseur n'impose pas seulement sa présence physique mais aussi son propre système de valeurs : « [u]n système se met alors en place, qui tend à répéter l'expérience historique et politique des États métropolitains par la diffusion des mêmes principes d'organisation¹². »

C'est dans la deuxième moitié du XIX^e siècle que la France de Napoléon III s'impose par la force en s'emparant de Saïgon (1859) pour des raisons d'expansion commerciale et d'influence politique en Asie. En Nouvelle-Calédonie, Maki, le petit frère de Nine, chef de tribu à Gossanah, tient à rappeler à Truong les injustices et l'arbitraire de la colonisation sur son île au XIX^e siècle : les Français ont réussi à dominer les Anglais, également présents dans cette région du globe, et se sont approprié de grandes terres vierges en opprimant les tribus, ce qui, selon Truong, représente « le plan parfait pour bâtir du bagne à la pelle. » (*TA*, 18) Les témoignages déconstruisent rapidement l'idée répandue d'un colonisateur venant en aide à un groupe homogène d'habitants. « Le peuple kanak n'existe pas : trois cent quatre-vingts tribus doivent se partager la terre selon des principes contradictoires – droit coutumier, droit privé, droit public, sans parler la même langue » (*TA*, 29) précise Paul Néaoutyine, Président de l'Assemblée de la province Nord de l'île. Par ailleurs, à côté des premiers habitants Kanaks, des Caldoches immigrés volontaires ou condamnés au bagne les ont rejoints, renforçant les disparités de leur société. Patrick, l'instituteur de l'école de Bourail, insiste sur la distinction entre les Caldoches des villes hostiles aux Kanaks et les Caldoches de la brousse qui côtoient les Kanaks dans les montagnes : « On ne les tire pas à la carabine comme dans les rêves des Caldoches de la ville, à Nouméa. » (*TA*, 47)

12.- Samia El Mechat, « Introduction », *Les Administrations coloniales XIX^e-XX^e siècles. Esquisse d'une histoire comparée*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2009, p. 14.

Truong, alors en position de chercheur dont l'objectif est de mieux saisir la réalité des colonisés absente de l'histoire officielle comme le fut celle de son grand-père, recueille de nombreux témoignages auprès des Kanaks et s'assure d'une enquête au plus près des faits. Il découvre que le colonisateur crée des dissensions au sein des colonisés en favorisant certains d'entre eux¹³, ce qui lui permet aussi de renforcer son pouvoir. Ainsi, Jean-Pierre Aïfa, le maire de Bourail, s'affirme « pur Caldoche » et rappelle que son père a reçu du gouvernement des terres dont personne ne voulait. La notion de propriété étant étrangère aux Kanaks, ce type d'attribution engendra des divisions persistantes. Le mépris du colonisateur envers les colonisés provoque chez ces témoins un ressentiment qui transparait dans leurs propos. Ils privilégient leur identité ethnique sur leur nationalité française : « sur mon passeport, il y a marqué Français, mais je suis d'abord Kanak [...]. La France a piétiné ma maison » (*TA*, 163), affirme Maki. Chaque témoin raconte son histoire familiale, et en dépit des différences ethniques, toutes convergent quand il s'agit d'évoquer l'assujettissement à l'envahisseur : « le fonctionnaire européen est celui qui sait et le colonisé, celui qui est ignorant [...] l'indigène est inapte à définir lui-même ses besoins véritables¹⁴. » À l'inverse, dans son récit, Truong veille à bien citer le nom des témoins et leur rôle dans la communauté afin d'honorer au mieux leur parole.

La Taille des arbres fait une belle place au récit, par les témoins, de la prise d'otage de la grotte d'Ouvéa par les Kanaks en 1988 et de sa répression. Aïfa résume cette action : « C'était pas bien organisé, ça s'est mal terminé [...] ; une version officielle pleine de trous [...] » (*TA*, 41). Sur huit pages, Truong s'attache à retranscrire fidèlement la version donnée par Nine et Maki des faits qui se déroulèrent du 22 avril au 6 mai 1988. Ces derniers justifient leurs revendications, mettent en exergue leurs maladresses, et les moyens démesurés employés par la France : « occuper la gendarmerie pour alerter l'opinion internationale. L'idée, c'était d'exister. Des tirs, des balles, des coups de tamioc. Quatre gendarmes assassinés dans la confusion générale. Des otages embarqués à la sauvette. » (*TA*, 151). C'est un récit précis qui rapporte pour chaque journée les actions des deux camps, les doutes, les décisions des Kanaks dans la stratégie à adopter et les agissements de l'armée française : « *Elle est où la grotte ? Déshabille-toi. Elle est où la grotte ? Leurs fusils, sur nos cous dénudés. Elle est où la grotte ? Ça fait chialer tellement c'est froid.* » (*TA*, 154) L'assaut final des militaires français

13.- Voir à ce sujet l'attribution des identités Tutsi et Hutu par les Belges et les Allemands lors de la colonisation du Rwanda au XIX^e siècle : Amélie Fauchoux, « Rwanda : "Le triomphe de l'idée". Constructions identitaires et génocide », *Communications*, t. 107, n° 2, 2020, p. 164-166.

14.- Samia El Mechat, « Introduction », *op. cit.*, p. 15.

le 5 mai fera dix-neuf morts et laissera les contestataires désespérés. Maki et Nine estiment avoir été trompés par la confiance qu'ils avaient mise dans les promesses des Français lors des négociations.

En inscrivant la version des faits des Kanaks, Truong leur rend une visibilité dans l'histoire officielle de leur île. De fait, il s'attache à honorer les victimes de ce soulèvement des deux côtés puisqu'il donne le nom et le prénom de toutes les victimes afin de souligner le tragique de toute perte humaine, tant pour l'opresseur que pour les colonisés. Ces témoignages permettent à Truong de mieux évaluer les exactions du colonisateur qu'il découvre au Vietnam lors de la décolonisation française : les violences souvent arbitraires exercées sur la population à partir des dires de Trinh et la réduction des opposants au silence comme ce fut le cas pour Ông.

Les acteurs invisibles d'une histoire coloniale

Truong rapporte chaque voyage de manière distincte ; néanmoins leur récit progressant, des correspondances s'établissent entre le vécu des protagonistes kanaks et vietnamiens face au pouvoir de l'opresseur. C'est ce va-et-vient entre les deux récits qui permet à Truong de définir Ông comme un héros méconnu qu'il associe à toutes les victimes des colonisations dont les souffrances et les révoltes ne sont pas prises en compte dans l'histoire officielle du pays.

Ainsi, alors que son aide Trinh feuillette l'ouvrage *Fông-Ten-No'-Bo'-Lô*, Truong rapporte les souvenirs de ce dernier sur les répressions sanglantes dont il a été témoin et leur impact sur le temps long : la division du peuple vietnamien (pour ou contre la présence française), les condamnations à mort arbitraires, l'exil à l'étranger qui brisa les familles à tout jamais. « J'ai quitté le Vietnam à quinze ans, en 1951. Ma famille resta et résista. Et moi, je suis devenu Français » (*TA*, 187), explique Trinh. Son oncle et son père furent enfermés au bagne de Poulo Condor, sa demi-sœur a combattu contre les Américains : « J'avais quitté une enfant et j'ai retrouvé un soldat. » (*TA*, 187) La problématique de certains colonisés œuvrant pour le colonisateur resurgit : « Je me souviens de Vietnamiens de l'armée française tuant d'autres Vietnamiens. Ils disaient qu'ils pêchaient les crabes ; ça voulait dire exécuter-les-traîtres [...]. J'ai vu des types noyés avec les bras attachés, derrière le ponton chez ma grand-mère. » (*TA*, 186). Cette histoire tragique est commune à de nombreux Vietnamiens de cette génération¹⁵.

15.- Voir notamment l'ouvrage de la journaliste Doan Bui dans lequel il est question d'un oncle disparu en mer en voulant fuir le Vietnam, d'une tante exilée aux États-Unis, des oncles restés à Hanoi, et surtout des protagonistes qui restent muets sur cette histoire (*Le Silence de mon père*, Paris, L'Iconoclaste, 2016, p. 166).

L'enquête de terrain en Nouvelle-Calédonie éclaire également la figure du grand-père au niveau personnel, à savoir ses aspirations, ses actions puis son mutisme. Par exemple, Truong savait que son grand-père avait mis au point « une méthode pour transcrire phonétiquement le vietnamien dans l'alphabet latin [...] » (*TA*, 69), sans en saisir l'utilité. C'est Paul Néaoutyine, kanak, questionné sur la raison de ses études en France, qui lui fournit la réponse : « si tu ne connais pas les mots de l'opresseur, tu passeras ta vie à courir après le vocabulaire qu'il t'impose. Parce que c'est lui qui nomme les choses et définit la situation. » (*TA*, 69). Par ailleurs, Truong est frappé par l'attitude du Kanak « David l'Ancien » qui lui rappelle subitement celle de ses grands-parents dont l'existence fut aussi marquée par l'oppression d'un pouvoir politique :

Je regarde ses mains creusées et pense à celles que Bà avait lisses, à ses pas frêles dans la cuisine et au regard serein de Ông. Malgré l'évidence des différences, je perçois une même attention portée à la précision du geste, une disposition qui dérive sans doute de l'accumulation des pépins de la vie. (*TA*, 131)

Tous ces témoignages sont pour Truong la preuve que la stèle officielle qui commémore la révolte des Kanaks de 1988 n'est qu'une représentation figée des événements en ce qu'elle néglige les espoirs et les déceptions des résistants : « Le tremblé de leur peau et les hésitations qui ponctuent leur respiration nous racontent l'essentiel. Elle est là, la vérité – dans ces fragments haletants. » (*TA*, 163). Il rapproche cette remarque de l'attitude de Bà qu'il observait pendant sa jeunesse : « Était-ce ce genre de flottement que Bà cherchait à exhumer avec son encens devant l'autel ? » (*TA*, 163). L'engagement politique de son grand-père se superpose subitement aux principales figures de résistance de Nouvelle-Calédonie qui paieront de leur vie leur engagement indépendantiste : « Comme Jean-Marie, Yé-yé ou Djubelly, Ông avait aussi dû en placer, des espoirs fous¹⁶ » (*TA*, 180). Ông ne sera pas assassiné mais mourra d'une certaine façon : il renoncera à ses idéaux de résistance et taira à sa descendance le travail qu'il effectua pour épargner au Vietnam le colonialisme occidental et le communisme, en vain.

Truong achève son enquête en transmettant à son père le livre sur la conférence de Fontainebleau. Cet ouvrage libère la parole du père qui met

16.- Jean-Marie Djibaou, leader du mouvement indépendantiste kanak, et Yeiwene Yeiwene (bras droit de Djibaou) seront abattus par un kanak indépendantiste Djubelly Wea un an après la prise d'otage d'Ouvéa. Ce dernier estimait qu'en signant « les accords de Matignon » (approuvés par les Français par référendum en novembre 1988), Djibaou et Yeiwene avaient trahi le peuple kanak. Le garde du corps de Djibaou et de Yeiwene abattra alors Wea.

des mots précis sur les activités de Ông. Ce dernier témoignage contribue à rassembler les morceaux manquants du puzzle de l'existence de Ông et à lui restituer une présence dans l'histoire du Vietnam et dans celle de sa famille.

Héroïsation : un processus nécessaire de liaison à l'ascendant

En découvrant le livre *Fông-Ten-No'-Bo'-Lô* au Vietnam, Truong estime avoir découvert que son grand-père avait mené des actions exceptionnelles, tues par lui-même, sa famille, ainsi que les légendes officielles. Truong héroïse donc consciemment et contre ces dissimulations volontaires. L'héroïsation s'effectue par la mise en parallèle de deux récits d'enquête, qui présentent des similitudes dans la résistance au colonisateur français, notamment une coprésence de grands espoirs et de cruels déboires. Truong choisit de relater les témoignages kanaks emplis de frustration et de sentiment d'injustice, de détailler leur révolte qui s'est soldée par une répression sanglante puis la disparition des principaux dirigeants indépendantistes. Ce faisant, les victimes des guerres de colonisation deviennent des personnages de légende, son grand-père inclus.

L'idéalisation est aussi encouragée par l'effacement du nom de son grand-père de l'histoire du Vietnam. Le récit de Truong valorise l'action politique de Ông qui a visiblement voulu rester silencieux sur cette période de sa vie. Dans une autre enquête familiale, *Les Enfants de Cadillac*, François Noudelmann émet une hypothèse sur le mutisme de son père exilé puis enfermé pendant la Seconde Guerre mondiale : « Peut-être la grande désillusion que tu as vécue avec la guerre t'a-t-elle prémuni à jamais de tout épanchement¹⁷. » Cette dernière remarque rejoint ce que constate Truong auprès des Kanaks lorsqu'il saisit leur amertume suite au revers de leur action contre la métropole et se représente le sentiment d'échec qu'a pu vivre son grand-père après ses « espoirs fous » (*TA*, 180). Truong saisit enfin le fonctionnement du grand-père qu'il a connu : son impuissance face à la venue au pouvoir des communistes, puis le silence de ce résistant qui se percevait certainement surtout comme un vaincu, ce qui a rendu la transmission de l'histoire familiale difficile.

Le récit de filiation de Truong sort son grand-père de l'anonymat en lui restituant son rôle dans l'arène politique du Vietnam à un tournant de son histoire. De plus, l'enquête de terrain, en l'occurrence les témoignages des habitants de Nouvelle-Calédonie, confère une légitimité à leur propre

17.- François Noudelmann, *Les Enfants de Cadillac. Roman*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2021, p. 106.

révolte contre la France et, par ricochet, à l'action de Ông en mettant au jour et en valeur les malentendus, les incompréhensions et les rancœurs des colonisés face au colonisateur. Le grand-père en ressort héroïsé, lui qui avait tu l'importance de son engagement. À cette aune, conformément à ce que repère Laurent Demanze, Fabien Truong fait partie de ces écrivains qui « construisent un dispositif indirect d'attestation et d'hommage pour créer l'occasion d'une prise de parole, mais ils ajustent aussi ensemble les récits les uns aux autres, pour ouvrir la trajectoire la plus singulière sur un horizon collectif et politique¹⁸. »

18.- Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, op. cit., p. 203.

Enquêtes contemporaines autour de la Shoah : la féminité paradoxale des narratrices

Yona Hanhart-Marmor

DEPUIS LA PUBLICATION DES *DISPARUS* de Daniel Mendelsohn en 2006¹ (2007 pour la traduction française²), les récits d'investigation familiale autour de la Shoah constituent chaque année une part significative des publications françaises. Les auteurs-narrateurs de la troisième génération après la Shoah, ceux qu'Aurélie Barjonet nomme, dans son essai sur le sujet, les « petits-enfants de la Shoah³ », tentent de reconstituer une histoire familiale rendue lacunaire, trouée, incohérente en raison d'un défaut de transmission. Ce faisant, ils partent également à la recherche de leur propre identité, en explorant une judéité qui, jusque-là, était souvent restée latente dans leur perception d'eux-mêmes.

La question du genre est doublement importante en ce qui concerne les textes qui nous occuperont ici, à savoir des récits écrits par des femmes. Tout d'abord, parce que – qu'elles s'en réclament ou non – les narratrices féminines de récits d'investigation sont toutes, d'une certaine façon, les héritières d'un demi-siècle au moins durant lequel la création littéraire féminine a été étroitement entrelacée au féminisme et aux différentes thématiques explorées par celui-ci. Écrire en tant que femme, en engageant son vécu de femme dans son œuvre revient nécessairement à se positionner, de façon explicite ou non, par rapport aux problématiques convoyées par la pensée féministe et les œuvres auxquelles elle a donné naissance ou qu'elle a influencées. En outre, depuis une vingtaine d'années, la recherche historique sur la Shoah a pris

1.– Daniel Mendelsohn, *The Lost: A Search for Six of Six Millions*, New York, HarperCollins, 2006.

2.– Daniel Mendelsohn, *Les Disparus* [2006] (tr. de l'anglais par Pierre Guglielmina), Paris, Flammarion, 2007.

3.– Aurélie Barjonet, *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2022.

une inflexion nouvelle : de nombreux essais et articles ont en effet affirmé la nécessité de « genrer » les études consacrées à la destruction des Juifs d'Europe par les nazis, en postulant que les expériences des femmes et des hommes, tant dans les ghettos que dans les camps, avaient été fondamentalement différentes, que les témoignages des uns et des autres l'étaient donc aussi, ainsi que la gestion de l'« après », et que le caractère globalisant de la réception des documents et des témoignages revenait à ne pas prendre en compte la spécificité des expériences des victimes féminines du nazisme⁴.

C'est donc l'intersection entre enquête familiale, recherche sur la Shoah, exploration de la judéité et écriture au féminin qui nous intéressera ici, tandis que nous étudierons un échantillon des récentes publications de récits d'investigation écrits par des autrices françaises. Notre corpus comprendra *Isaac* de Léa Veinstein, née en 1986, paru en 2019 chez Grasset (*I*), *La Collection disparue. Récit* de Pauline Baer de Pérignon, née en 1973, paru en 2020 chez Stock dans la collection « La Bleue » (*CD*), et *La Carte postale. Roman* d'Anne Berest, née en 1979, paru en 2021 chez Grasset dans « Collection littéraire » (*CP*).

On essaiera de déplier et d'interpréter les paradoxes présidant à une écriture qui, à la fois, ne cesse de mettre en scène la féminité de la narratrice, et semble se tenir délibérément en retrait des problématiques mises au jour par l'histoire du féminisme et par l'évolution de la recherche sur la Shoah. On serait alors presque tentés de qualifier les textes ainsi produits d'anachroniques dans la façon dont ils désamorcent en permanence les motifs souvent polémiques et subversifs de l'écriture féministe, alors même que les narratrices insistent toutes sur le fait qu'elles sont des héritières au sens bourdieusien du terme (elles viennent de familles cultivées, ont fait de hautes études, se définissent comme des intellectuelles), ce qui permet d'inférer que l'histoire du féminisme et de la création féminine des cent dernières années leur est connue, du moins dans ses grandes lignes. Il en résulte que de ces récits d'enquête semble émaner un message délibérément conservateur,

4.- Les ouvrages pionniers en la matière sont notamment : Joan Ringelheim, « The Unethical and the Unspeakable: Women and the Holocaust », *Simon Wiesenthal Center Annual*, t. 1, 1984, p. 69-87 ; Carol Rittner et John K. Roth (dir.), *Different Voices: Women and the Holocaust*, New York, Paragon House, 1993 ; Judith Tydor Baumel, *Double Jeopardy: Gender and the Holocaust*, Londres, Vallentine Mitchell, coll. « Parkes-Wiener Series on Jewish Studies », 1998 ; Dalia Ofer et Lenore J. Weitzman (dir.), *Women in the Holocaust*, New Haven, CT, Yale University Press, 1998 ; Esther Fuchs (dir.), *Women and the Holocaust: Narrative and Representation*, Lanham, MD, University Press of America, 1999 ; Elizabeth R. Baer et Myrna Goldenberg (dir.), *Experience and Expression: Women, the Nazis, and the Holocaust*, Detroit, MI, Wayne State University Press, 2003 ; Zoë Waxman, *Women in the Holocaust: a Feminist History*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

voire régressif, en ce qui concerne la femme, son identité et sa place à la fois dans le récit et dans la société. Il s'agit donc de textes qui, plutôt que de prendre en compte la complexité des problématiques liées au féminin telle que notre présent l'appréhende, proposent du féminin une représentation harmonieuse et lisse, et lui font subir une forme d'idéalisation passéiste. Il nous faut donc interroger ces désamorçages et leur signification, et essayer de les interpréter à la lumière de la quête identitaire qui se joue dans ces récits : on pourra alors faire le lien entre la tentative de se reconnecter à son passé et à sa filiation juive qui motive chacune des narratrices dont il sera question, et la façon dont, pour ce faire, elles donnent de leur féminité une image étonnamment passéiste et régressive, édulcorant du même coup plus d'un demi-siècle de réflexion et de création féministes. Nous commencerons naturellement notre investigation par une analyse de la mise en scène de la féminité des narratrices, pour nous pencher ensuite sur l'importance et la signification qu'elles accordent à la maternité.

La mise en scène d'une féminité anachronique

Même si les narratrices ont des personnalités très différentes, on ne peut qu'être frappé par la façon dont chacune d'entre elles apparaît systématiquement peu sûre d'elle, porteuse d'un sentiment d'illégitimité permanent, certaine de son peu de valeur, aux antipodes de la nouvelle femme, fière de sa féminité, que les autrices féministes voulaient faire advenir.

Écoutons la narratrice de *La Collection disparue* nous raconter sa visite au Centre des archives :

[...] j'ai des doutes sur mes compétences, sans doute ai-je trop souvent entendu : « Tu n'es pas organisée, il faut être plus rigoureuse. » Pourtant, alors que je n'étais jamais venue, j'ai trouvé les dossiers de ma famille et je me sens à ma place, pour la première fois.

Dans cette famille de gens doués, mon arrière-grand-père au goût exquis, mon père héros de guerre et haut fonctionnaire, mes frères qui à eux deux couvrent tout le champ des dons artistiques, je me suis souvent sentie à la traîne. Je suis une femme et ce n'est pas un hasard si je n'en ai citée aucune, les femmes de ma famille restent à l'arrière-plan, leurs qualités sont souvent ignorées. Mais ici, au cœur de la banlieue, dans ce centre d'archives où personne de ma famille n'est jamais allé, où personne ne m'attendait et où je n'aurais jamais pensé me trouver un jour, je suis enfin moi-même. Ici, nul besoin d'être brillant ni cultivé. J'ai trouvé les cotes des cartons nous concernant, rempli toutes les fiches de demandes de consultation. Je suis à ma place et j'attends, sereine, leur « communication » (CD, 148-149).

Elle se range dans la catégorie des femmes de sa famille, des personnages secondaires et insignifiants, et c'est paradoxalement la raison pour laquelle elle peut se sentir à sa place précisément dans une périphérie spatiale en adéquation avec sa place périphérique dans l'économie familiale. Son statut pour ainsi dire anecdotique lui donne à la fois la volonté et les compétences pour se pencher sur l'histoire de ses ancêtres, projet que les hommes de la lignée, doués, à la vie emplie et intense, sûrs de leur valeur et de leur place, n'auraient jamais eu ni le désir ni la patience d'entreprendre.

Dans ce récit, comme dans les deux autres, on note également une forme de passivité caractéristique de la narratrice, qui a en permanence besoin d'un adjuvant masculin pour passer à l'action, progresser dans son enquête. La narratrice de *La Collection disparue*, en effet, ne cesse d'insister sur le rôle majeur joué par son époux, Henri, dans la décision puis la façon de mener l'enquête. Dès l'ouverture, il l'oblige à transformer les informations fragmentaires qu'elle a glanées lors d'une conversation avec un cousin en un récit cohérent : « De retour à la maison, je tente de raconter à Henri les bribes que j'ai saisies. Il me fait répéter plusieurs fois, me pose mille questions pour que je remette l'histoire dans l'ordre. » (CD, 22) Et c'est bien d'Henri que semble venir, à l'origine, la pulsion d'investigation, lui qui « collectionne tout ce qui vient de son ancêtre maréchal de France », et « aime l'histoire et la généalogie et se passionne pour la mienne. Que sais-je de mon arrière-grand-père Jules Strauss ? » (CD, 23) Cette dynamique se poursuivra tout au long du récit : Pauline est passive, elle suit le mouvement, mais le principe actif, l'initiateur, c'est bien son mari.

Dans *La Carte postale* également, le partenaire de la narratrice joue un rôle crucial. Lorsque son enquête en est au point mort, c'est lui, en effet, qui lui conseille d'aller consulter « Duluc détective ». Plus tard, lorsqu'en pleine déprime, elle envisage de tout laisser tomber, c'est lui qui l'encourage à ne pas abandonner, à poursuivre son enquête, à « recommenc[er] là où [elle s'es]t arrêtée » (CP, 290).

De même, dans *Isaac*, la narratrice met en scène la perspicacité de Solal, son fiancé, qui aiguille sa compagne vers la vraie question, qui est celle de la possible collaboration de son ancêtre avec les nazis, tandis qu'elle s'est montrée d'une très grande naïveté : « En rentrant ce soir-là de la synagogue, c'est le premier document que je montre à Solal – comme pour lui dire ma fierté d'avoir un arrière-grand-père barbu, ashkénaze, important. “Mais c'est écrit aussi en allemand, on dirait que ça vient de Vichy”, dit-il aussitôt. » (I, 33)

Ce sont donc des narratrices dont l'identité féminine est aux antipodes de celle qu'on s'attendrait à voir émerger à la fin de ce premier quart du

XXI^e siècle, après des décennies d'écrits féministes, qui sont paradoxalement les plus aptes à mener l'enquête, et à se reconnecter à l'histoire de leurs ancêtres. Ce désamorçage de la question de la définition même de la femme, cette adéquation du récit avec une vision de la femme qui semble n'avoir absolument pas été influencée par le féminisme, va de pair avec une mise en scène surprenante de la maternité.

La mise en scène d'une relation mère-fille idéalisée

Dans les textes de la deuxième vague du féminisme, le lien à la mère est toujours marqué par la complexité. Qu'il s'agisse du retour vers la mère archaïque et pulsionnelle, cette matriarche habitant un temps avant la loi⁵, ou de la volonté de tuer la « mère patriarcale⁶ », l'écriture féministe, celle d'Hélène Cixous, de Luce Irigaray, de Nicole Brossard ou de Monique Wittig, notamment, a pour ambition de déconstruire ce moteur par excellence du patriarcat qu'est la famille traditionnelle et de théoriser à nouveaux frais, en lui donnant de nouvelles significations, la figure et le corps maternels⁷.

Dans les récits qui nous occupent, *a contrario*, même si les histoires sont, elles aussi, troubles et complexes, la mère est non seulement une figure forcément positive, aimée et valorisée, mais son lien avec la narratrice est encore renforcé par le processus de l'enquête, voire réparé par celui-ci, et il constitue l'accès à un réancrage généalogique pleinement inscrit dans le système patriarcal, autrement dit précisément à ce que les écrivaines féministes s'étaient efforcées d'éliminer⁸.

Cette dimension est la plus évidente dans *La Carte postale*, puisque la narratrice présente d'emblée son récit comme la transcription de l'histoire entendue de la bouche de sa mère. Les mises en scènes des circonstances concrètes de cette transmission de l'histoire familiale de la mère à la fille rythment l'ensemble du livre. Davantage, le processus de l'enquête permet à la fille de comprendre les failles de sa mère, de lui pardonner ses silences, l'absence de communication qui a parfois caractérisé leur relation :

[...] j'ai vu apparaître à l'intérieur d'elle la forme d'une boîte en fer toute froide, dont la rouille avait scellé les bords – ma mère y avait enfermé la carte postale pour des raisons qui me semblaient maintenant évidentes,

5.– Voir par exemple Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

6.– Nicole Brossard, *L'Amèr*, Montréal, Typo, 1988, p. 21.

7.– Sur cette question, on consultera avec profit l'essai d'Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ, 2013, en particulier p. 43-50 et p. 209-218.

8.– Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 130-153.

mais que je ne m'étais pas formulées jusqu'alors. Ce que ma mère avait enfermé au fond du puits noir de sa boîte en fer – j'emprunte les mots d'Helen Epstein – « *était si puissant, que les mots s'effritaient avant d'arriver à le décrire* ». (CP, 210)

La narratrice mettra finalement en mots, dans un message adressé à sa mère suite au refus de cette dernière de répondre à certaines questions, la continuité absolue entre elles deux, et le fait qu'elles mènent l'enquête ensemble, comme une sorte d'entité bicéphale, même quand il semble que la fille force la main à sa mère, ne prend pas en compte ses réticences :

Ma maman, je suis ta fille. C'est toi qui m'as appris à faire des recherches, à recouper les informations, à faire parler le moindre bout de papier. D'une certaine manière, je vais au bout d'un travail que tu m'as enseigné, et je ne fais que le perpétuer.

C'est de toi que je tiens cette force qui me pousse à reconstituer le passé.
(CP, 404)

Bien que la narratrice de *La Collection disparue* enquête sur la branche paternelle de sa famille, elle ne néglige pas pour autant de mettre en scène, elle aussi, une relation filiale dans laquelle la mère est un adjuvant bienveillant dans la quête de sa fille. C'est elle qui retrouve pour sa fille des documents cruciaux dans les archives familiales. Surtout, le paratexte réintroduit dans le récit l'image d'un rapport mère-fille harmonieux, empreint de reconnaissance : « À Isabelle Baer, ma mère si généreuse, qui sait tant de choses et que je n'ai pas assez interrogée. » (CD, 296).

De même, si *Isaac* est également une enquête consacrée à la branche paternelle de la famille de l'enquêtrice, la mère de la narratrice y a aussi sa place. C'est elle, « juive de cœur » (I, 104), comme elle se qualifie elle-même, qui permet à sa fille d'accéder à la part juive de son identité, au-delà des règles, des catégories et des définitions en usage, et, même si ce n'est que le temps de quelques paragraphes, c'est tout son parcours de vie que retrace sa fille à l'intérieur du grand récit consacré à l'autre branche (I, 102-104).

Dans tous ces récits, c'est bien une mère aimée qui se trouve décrite avec respect, amour, compréhension et empathie. On semble donc être confronté à des cas de figure qui rappellent bien davantage les textes masculins du passé, dans lesquels la profondeur et la complexité de la relation mère-fille sont souvent oblitérées, que devant des textes qui succèdent à des décennies de pensée féministe dans laquelle a émergé l'idée selon laquelle l'histoire des relations mères-filles était une histoire à écrire en prenant en compte tous les enjeux complexes qui la sous-tendent⁹.

9.- *Ibid.*, p. 67.

La mise en scène d'une maternité euphorique

Enfin, les narratrices ne sont pas uniquement des filles réconciliées avec leur mère, elle sont aussi des mères elles-mêmes, et leur maternité – loin de constituer un obstacle à leur identité de femme, ou encore de contenir une charge pathologique ou mortifère, ou alors de les placer dans un conflit insurmontable entre deux aspects antithétiques de leur personnalité : soit mère, soit femme ; soit maillon d'une lignée familiale, soit individu doté d'une personnalité spécifique ; soit dépendante, soit autonome¹⁰ – est précisément l'élément qui en fait les conductrices hors pair de l'enquête familiale. Chacun des récits met en scène l'enquêtrice comme mère, à un stade ou à un autre du récit, et crée de façon évidente un lien très fort entre cette maternité et le processus de l'enquête lui-même.

La Collection disparue s'ouvre sur la mise en scène d'une narratrice mère avant tout : tout de suite après la rencontre fantasmée de Pauline avec l'arrière-grand-père auquel le récit tout entier sera consacré, nous sommes, en deux phrases, catapultés dans sa vie : « *Novembre 2015*. Je regarde par la fenêtre la pluie tomber alors qu'il fait déjà nuit. Mes filles se disputent et je ne suis pas encore prête pour aller au concert auquel Henri et moi sommes invités. » (CD, 16) Le récit mettra ensuite régulièrement en scène la narratrice avec sa double casquette de mère et d'enquêtrice.

Au fur et à mesure que l'enquête avance, le lien se fait même plus fort, plus essentiel, comme si la quête généalogique avait fondamentalement partie liée avec la maternité de l'investigatrice. Découragée, au Louvre, de ne pas parvenir à repérer les cadres légués au musée par son arrière-grand-père, elle se console en projetant : « Un autre jour, je reviendrai avec mes enfants et j'imaginerai pour eux un jeu de piste : "Cherchez les cadres de votre arrière-arrière-grand-père dans les salles du Louvre." » (CD, 201) Symboliquement, ce qui se dit là est très fort : elle sent qu'elle réussira mieux dans sa quête si son ancrage généalogique n'est pas seulement ascendant mais aussi descendant ; si, en tant que mère, elle peut relier son ancêtre à ses propres enfants. Au lieu de vivre un conflit entre ses deux identités, celle de mère et celle de femme enquêtrice puis narratrice, elle désamorçe toute conflictualité en faisant de l'une la passerelle vers l'autre.

Une fonction plus cruciale et plus positive encore est assignée à la maternité lorsque l'enquête bascule de la recherche d'informations factuelles sur les tableaux de la collection disparue ou la vie de son arrière-grand-père à une investigation par la narratrice de sa propre judéité, de la part proprement

10.- Nathalie Heinich et Caroline Eliacheff, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 21.

juive de son identité. C'est en effet grâce à son fils Élie, né d'un père juif, et connecté, à la différence de sa mère, à la tradition juive par son lien avec ses grands-parents paternels, que, pour la première fois, la narratrice peut à son tour s'insérer dans cette même tradition :

Alors, quelques jours plus tard, quand Élie rentre de chez son grand-père paternel où il a fêté le nouvel an juif, Roch Hachana, je suis fière de lui souhaiter, pour la première fois de ma vie, « Bonne année ! » Je n'ose pas dire Shana Tova.

À cet instant-là, je me sens réconciliée. (*CD*, 213)

La Carte postale, également, met continuellement en scène la narratrice en bonne mère, voire en mère parfaite. Il suffit de penser à l'épisode du cours de judo de sa fille, auquel la narratrice assiste en ressentant une « fierté de mère », puis à la fin duquel elle aide sa fille à se rhabiller – aucun petit détail ne nous est épargné, jusqu'au gant égaré sous un banc du vestiaire (*CP*, 204-205). Mais surtout, c'est la grossesse d'Anne qui est, très clairement, à l'origine de la pulsion d'investigation. Voici comment, dès les toutes premières pages du récit, elle nous raconte les circonstances du début de son enquête familiale : après la découverte de la carte postale, elle songe à s'intéresser à l'histoire de ses ancêtres, mais ne met jamais en œuvre ce projet :

Jusqu'à ce que, dix ans plus tard, je sois sur le point d'accoucher.

Mon col s'était ouvert trop tôt. Il fallait que je reste allongée, pour ne pas précipiter l'arrivée du bébé. Mes parents ont proposé que je vienne quelques jours chez eux, où je n'aurais rien à faire. Dans cet état d'attente, j'ai pensé à ma mère, à ma grand-mère, à la lignée des femmes qui avaient accouché avant moi. C'est alors que j'ai senti le besoin d'entendre le récit de mes ancêtres. (*CP*, 11)

C'est ainsi la grossesse de la narratrice qui la rend à la fois disponible et désireuse de connaître l'histoire de sa famille. Une fois de plus, la maternité n'est ni une entrave, ni une menace, ni même une question : elle est, avec une évidence confondante, le sentier tout tracé vers la connaissance et la compréhension. Cette thématique sera régulièrement réitérée tout au long du récit, comme par exemple dans ce passage : « En posant ma main sur mon ventre, je demandai silencieusement à ma fille d'écouter attentivement avec moi,[sic] la suite de cette vieille histoire qui concernait sa vie toute neuve. » (*CP*, 31) Et la narratrice se trouve prête à donner naissance à sa fille précisément lorsque sa mère achève de lui raconter l'histoire familiale, et propose de passer à l'étape de sa mise en écriture, parachevant ainsi cette harmonie parfaite des deux aspects de son identité. Elle perd les eaux au

moment exact où mère et fille sortent se promener après que l'histoire a fini d'être dite (*CP*, 199-200).

Dans *Isaac*, au contraire, la grossesse de la narratrice survient vers la fin du récit, alors que l'enquête à proprement parler est terminée mais qu'elle se poursuit sous une autre forme, celle de la quête identitaire : « [...] la quête continuait – et c'était ma vie, cette fois, qui en constituait le lieu. » (*I*, 102) Or, cette quête semble peiner à progresser, les questions que se pose la narratrice ne trouvent pas de résolution. En témoigne l'acte manqué qui lui fait oublier de vérifier à temps si son passeport sera encore valide à la date prévue de son voyage de noces en Israël, qui se transformera de ce fait en un séjour en Bretagne (*I*, 117) En témoigne également le fait qu'elle ne donne pas de suite à sa rencontre avec Delphine Horvilleur, qu'elle était allée voir afin de savoir si elle pouvait se convertir, ce à quoi la femme-rabbin lui avait répondu positivement (*I*, 131). Et lorsque Léa finit par se rendre en Israël avec son époux, Jérusalem, contrairement à ce qu'elle attendait, lui inspire un malaise insurmontable. C'est dans ce contexte qu'intervient dans le récit la révélation de la grossesse de la narratrice :

J'étais enceinte. [...]

Je me suis seulement dit que c'était joli, de commencer ma grossesse en me promenant dans ces rues blanches et bleues, où l'Orient rencontre l'Amérique sans prévenir, quand, au bout d'une ruelle un peu délabrée de Tel Aviv, vous tombez sur un café qui n'a rien à envier à ceux de Brooklyn. J'étais heureuse de sentir toutes ces odeurs, de traverser les marchés, d'écouter les sons des mosquées qui se mêlent à ceux des vagues. (*I*, 126)

On ne peut qu'être sensible à l'harmonie parfaite qui se dégage de ces lignes. Le champ lexical du bonheur y est omniprésent, ainsi que celui du plaisir des sens. Et le choix de l'adjectif « joli » pour qualifier ce début de grossesse connote une légèreté inédite : comme si toutes les questions sans réponse, tous les problèmes insolubles s'étaient évaporés d'un coup, comme si cette grossesse venait annuler, en toute simplicité, les obstacles qui se dressaient sur la route de la découverte de soi. Cette impression sera confirmée, de façon flamboyante, par l'excipit du récit :

Ce soir, c'est Kippour : Solal retrouve sa famille pour la fin de l'office, je reste coucher notre fils. Dans la nouvelle maison où nous vivons, Solal a rangé dans un coin de bibliothèque ses livres de prières : de beaux livres reliés, couleur or et bordeaux. Par-dessus, plié en quatre, il y a son châle de prière, et quelques kippas. À côté, plus en évidence, un verre de kiddouch en argent que je lui ai offert pour son anniversaire. Notre fils ne marche pas encore, mais il a un cheval de bois monté sur des roulettes grâce auxquelles il peut se déplacer en liberté. Je le regarde traverser le salon de part en part.

Je vois qu'il s'approche de la bibliothèque, et qu'il commence à farfouiller. Inquiète qu'il fasse tomber un vase, je regarde de plus près : je m'aperçois qu'il est allé droit vers le coin des objets religieux de son père. Il tend son bras le plus loin qu'il peut. Il a attrapé quelque chose. Il vient vers moi, une kippa dans la main. (*I*, 133)

La narratrice poursuit alors en évoquant le décès, au même moment, de Marceline Loridan-Ivens, puis ses obsèques, et le discours qu'y prononça Delphine Horvilleur, discours consacré à la figure du patriarche Isaac. Et elle conclut ainsi :

À nouveau, en ce premier jour de l'automne, comme par un étrange faisceau de coïncidences, les lignes se chevauchent. La femme rabbin, l'aveuglement, les voix, la figure du survivant – Isaac aux obsèques de Marceline. Et mon petit garçon qui apprend à marcher.

Il me tend cette kippa qu'il est allé sortir de sa boîte, et la met maladroitement sur sa tête. Je trouve ça incroyable – un soir de Kippour ! Je le prends en photo, et je l'envoie immédiatement à Solal, qui n'en revient pas. Sur cette image, que je regarde en écrivant aujourd'hui, il tient la kippa dans sa main, le bras tendu, il me la montre comme un trophée. Je lis dans son regard quelque chose comme : « C'est bon, je sais, maman, j'ai compris, ne te fatigue pas. »

Et il repart sur son cheval de bois – nous sommes tous des écuyers. (*I*, 136)

Ces dernières pages lient en même faisceau, dans une même harmonie, les différents éléments de la quête qui peinaient à s'assembler avec cohérence : on y retrouve à la fois la mémoire de la Shoah, la question de la filiation et de la généalogie, et la quête identitaire liée à la question de la judéité. Or, l'élément qui permet cette liaison, cette harmonie, c'est le geste de l'enfant, et l'échange non verbal entre ce dernier et sa mère.

Une fois de plus, c'est en dernière analyse l'être-mère de la narratrice qui lui donne l'accès à ce dont le récit tout entier était la quête et qui lui permet, enfin, d'adhérer à sa propre identité. Une fois de plus, on assiste à une forme de désamorçage : dans leur recherche d'enracinement et de filiation, les textes étudiés abandonnent bien une image émancipatrice de la femme au profit d'une représentation plus conservatrice.

D'autres thématiques encore, que les dimensions de ce travail ne nous ont pas permis d'explorer, contribuent à donner à ces récits d'investigation écrits par des femmes un aspect régressif, qu'il s'agisse de l'absentement du corps féminin, presque jamais évoqué, même dans les contextes des grossesses des narratrices, et de l'importance de la sororité, une sororité biologique, adjuvante cruciale dans l'entreprise de réaffiliation généalogique,

aux antipodes de la sororité subversive du féminisme, destinée à supplanter la relation généalogique patriarcale. On pourrait aussi mentionner, d'autre part, la sagesse, voire le conformisme de leur écriture et de leurs stratégies narratives, qui rappellent davantage le roman réaliste du XIX^e siècle que les expérimentations formelles et verbales de textes dans lesquels la langue était considérée comme le lieu-même où devait s'effectuer la subversion, s'inventer un nouveau rapport au monde et une nouvelle définition de la femme. On pourrait également explorer la façon dont le récit se focalise bien davantage sur les protagonistes masculins que féminins, dotant les premiers d'une complexité et d'une richesse absentes chez les seconds, et se réinscrivant, par là également, davantage dans la tradition romanesque des siècles précédents que dans celle qui s'invente dès le début du XX^e siècle.

Reste à se poser la question de la raison d'un tel désamorçage, d'une telle façon de tourner le dos aux problématiques qui déterminent l'écriture des femmes depuis un siècle. Afin de tenter une explication, il est sans doute important de revenir sur l'essence même du projet qui porte les différents récits : comme dans l'ensemble des récits de filiation, les narratrices ne sont pas uniquement à la recherche de leur histoire familiale mais aussi à celle de leur identité¹¹. Plus précisément, l'investigation de l'histoire familiale constitue une façon oblique de s'interroger sur leur propre identité. Or ici, la part inconnue de l'identité, celle qu'il s'agit de découvrir ou de recouvrer, c'est la part juive, c'est la judéité.

Nous aimerions ici proposer l'hypothèse selon laquelle la reconnexion à la judéité se fait, dans les textes en question, sur deux plans distincts. D'une part, bien entendu, sur le plan de l'enquête elle-même : les narratrices collectent des informations qui leur permettent, finalement, de combler les failles de la chaîne généalogique et, ainsi, de trouver elles-mêmes leur place dans cette chaîne. Mais il y a plus. Il y a aussi, de façon plus ou moins consciente, plus ou moins délibérée, la volonté de créer, dans et par l'œuvre constituée par le récit de l'investigation, un univers adapté à la judéité telle que se la représentent les narratrices.

La sociologue américaine Janet Jacobs a montré comment les petits-enfants de rescapés de la Shoah mettaient en place différentes façons de rester connectés au judaïsme de façon créatrice et dynamique : en modifiant certains rituels, en leur donnant d'autres significations, en y insufflant des

11. – Sur cette question, voir notamment Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, ainsi que Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2008.

éléments pris d'autres univers culturels et reflétant une vision du monde différente de celle de leurs ancêtres¹². La grande différence entre ces petits-enfants et les narratrices françaises consiste dans le fait que, pour toutes les trois, il n'y a eu, au sein de la famille, aucune transmission de l'identité juive. À la différence des petits-enfants américains, dans la famille desquels la transmission était bien présente, et même trop présente à leurs yeux, le rapport au passé est au départ, dans les cas qui nous occupent, inexistant. Alors que la question qui se pose aux descendants américains est celle de savoir comment gérer, comment équilibrer, comment rendre plus vivable une relation au passé qui constitue une donnée de départ, le but premier des enquêtrices françaises est de faire advenir cette relation au passé. Et cela change complètement la donne. Car le moyen de faire advenir cette relation, au-delà des éléments factuels mis au jour par l'enquête elle-même, ce sera de transformer l'œuvre en un espace adapté à l'univers culturel de la judéité dans la représentation qu'en ont ces autrices en quête d'assise identitaire. Loin de vouloir se révolter contre ce qu'elles cherchent justement à atteindre, elles configurent donc l'espace de l'œuvre de façon à ce qu'il n'entre pas en opposition avec ce qui constitue le Graal du récit, cette judéité ancrée dans le passé et donc forcément située du côté du patriarcat, informé par des normes, des codes, une *Weltanschauung* bien antérieurs à l'émancipation des femmes et étanches aux transformations sociétales successives depuis la deuxième vague féministe, c'est-à-dire depuis la fin des années 1960.

Le désamorçage des questions liées à l'identité proprement féminine des narratrices, le caractère conformiste, voire régressif de l'écriture constitueraient donc, au même titre que l'investigation à proprement parler, le moyen pour les narratrices d'accéder à la part ignorée de leur identité : si l'investigation à proprement parler leur permet de prendre enfin connaissance de leur histoire familiale, la forme prise par le récit de cette dernière constitue une façon de créer un espace textuel et culturel qui rende possible un rapport harmonieux avec une judéité considérée comme appartenant au passé, avec toutes les conséquences thématiques et formelles qu'implique cette appartenance.

12.- Janet Jacobs, *The Holocaust Across Generations: Trauma and Its Inheritance Among Descendants of Survivors*, New York, NYU Press, 2016.

Imaginaire et idéalisation dans *La Collection disparue* de Pauline Baer de Perignon : le cas d'un ancêtre spolié

François-Xavier Garneau

« JE RÊVE SOUVENT DE CETTE RENCONTRE impossible avec mon arrière-grand-père » : cette phrase tirée du tout début de l'ouvrage *La Collection disparue* (2020) de Pauline Baer de Perignon encapsule bien la nature de la quête qui guide l'autrice française à la recherche de son legs familial¹. Cette quête, retranscrite dans son texte, est motivée par un désir précis, celui d'élucider le mystère entourant la spoliation par les nazis des œuvres d'art de son arrière-grand-père, Juif d'origine allemande mais vivant à Paris, Jules Strauss (1862-1943), éminent collectionneur d'art de la première moitié du XX^e siècle. Le rêve et l'imaginaire sont au cœur de l'entreprise à la fois généalogique, mémorielle et littéraire de l'autrice dans la mesure où ils lui permettent de concevoir, de thématiser et de problématiser divers enjeux liés aux difficultés rencontrées lors de ses recherches.

Dans le présent article, j'examinerai le rôle occupé par le rêve – et par voie de conséquence l'idéalisation – dans ce récit qui se présente comme non-fictif. Ces dimensions concernent non seulement la tentative de l'autrice d'obtenir la restitution des œuvres spoliées, mais aussi la relation qu'elle entretient avec la mémoire de son arrière-grand-père. Je montrerai que Baer de Perignon met en scène tout un imaginaire en lien avec la chasse au trésor puis que, grâce à différentes modalités littéraires, elle crée un espace hors du temps au sein duquel elle dialogue avec son ancêtre et réfléchit à la nature du legs qu'il lui a laissé.

1. – Pauline Baer de Perignon, *La Collection disparue. Récit*, Paris, Stock, coll. « La Bleue », 2020, p. 15. (Désormais CD).

Une enquête restituée sous la forme d'une chasse au trésor

La quête de Pauline Baer de Perignon débute, sans qu'elle ne le décide, lorsqu'elle rencontre par hasard Andrew Strauss, un cousin du côté paternel qui travaille comme marchand d'art. Ce dernier lui dit, sans préambule, qu'il y a « quelque chose de louche dans la vente Strauss » (CD, 19). Il fait ici référence à une dizaine de tableaux appartenant à la collection de leur arrière-grand-père supposément mise en vente en 1932. Parmi les œuvres de cette collection, plusieurs toiles de peintres impressionnistes : Monet, Degas, Morisot, Renoir.

En 1943, Jules Strauss meurt de vieillesse, évitant ainsi la déportation. À ce moment-là, il n'avait plus en sa possession les tableaux constituant sa collection. Que s'est-il passé exactement entre l'année 1932 et l'année 1943 ? Qu'est-il arrivé à la « collection disparue » ? Que représentait cette vente à laquelle fait allusion le cousin de l'autrice ? Est-ce que Jules Strauss a vendu les œuvres de sa collection au début des années 1930 en raison du krach boursier ? Qu'est-il arrivé après la perquisition de son appartement par les nazis, en 1942 ?

Piquée par la curiosité, Pauline Baer de Perignon devient alors en quelque sorte la détective de l'histoire de sa famille, menant des recherches pendant plusieurs années. En parallèle à cette recherche matérielle, à la fois archivistique et historienne, se précise peu à peu une autre motivation guidant l'écrivaine : celle d'aller à la rencontre de son arrière-grand-père, Jules Strauss, qu'elle n'a jamais connu, mais auquel elle se sent liée. Il s'agit à la fois d'en savoir plus sur sa vie professionnelle mais aussi personnelle.

Au cœur de cette *quête* personnelle et de cette *enquête* historienne se trouve un mystère et ce mystère représente le point de départ idéal, attendu, d'un projet d'écriture : « [j]e rêvais d'avoir à mon tour un mystère à résoudre, un secret à découvrir, un trésor à chercher [...] » (CD, 98), écrit Baer de Perignon après avoir évoqué une lecture d'enfance l'ayant beaucoup marquée. Puis de raconter qu'à douze ans, elle lisait et relisait un livre sur les découvertes de Heinrich Schliemann, pionnier de l'archéologie ayant découvert le site de la ville de Troie, enfouie sous terre, et le trésor de Priam qui s'y trouvait. D'emblée, elle s'interroge donc : « la collection de Jules [Strauss] est-elle ma ville de Troie, mon trésor de Priam ? » (CD, 99). C'est aussi dans cette optique ouvertement idéalisante qu'elle décrit les recherches qu'elle mène : « [...] j'aime cette chasse au trésor dans le passé de ma famille » (*ibid.*).

Si le livre qu'elle lit enfant n'est pas nommé explicitement, on peut penser qu'il s'agit de l'ouvrage *Des dieux, des tombeaux, des savants, histoire de l'archéologie* (1949) du journaliste allemand C. W. Ceram. Ce livre, vendu

à des millions d'exemplaires depuis sa publication, relate notamment, sous une forme romancée, l'histoire de l'archéologue Heinrich Schliemann. La prose de Ceram contribue à accoler au récit des recherches de Schliemann une dimension légendaire : la vie de Schliemann y est en effet présentée à plusieurs reprises comme un « conte de fée² ». Par exemple, enfant, le père de Schliemann, lui aurait raconté plusieurs « fables, contes de fées et légendes à propos [...] des combats menés par les héros d'Homère, à propos de Pâris et Hélène, Achille et Hector, à propos de la puissante ville de Troie, qui avait été brûlée et ensevelie³. »

Dans la narration faite par Ceram, la « légendarisation » se produit à deux niveaux : d'abord dans la forme même du récit, dont le style peut être rapproché de celui d'un conte de fée, mais aussi dans le récit même, avec la découverte chez le jeune Schliemann d'une passion pour la ville de Troie par l'entremise de ces fables et récits légendaires. Captivé par ces histoires, le jeune Schliemann aurait dit : « [q]uand je serai grand, j'irai moi-même trouver la ville de Troie et le trésor du roi⁴ ». Cette « prophétie⁵ », rapporte Ceram, s'est effectivement réalisée, quand Schliemann, devenu archéologue, a découvert la ville de Troie à l'âge de soixante ans.

Au-delà de ce texte qui a pu influencer l'autrice, les récits de chasses au trésor (*treasure narratives*) souvent présents dans les récits folkloriques, les lois et les procès au XVIII^e siècle ont eu une signification culturelle importante et ont exercé une fascination pour la société européenne de l'époque dont l'imaginaire a perduré dans le temps⁶. De manière générale, on peut observer au début de l'époque moderne un intérêt grandissant pour la recherche de trésor, à une époque où de telles recherches étaient généralement associées à des croyances magiques ou occultes⁷.

Baer de Perignon fait usage de ce même processus de « légendarisation » qui l'a marqué enfant. Ainsi, d'emblée, elle se présente comme « le chevalier sans peur et sans reproche qui retrouve les trésors et lave l'honneur de sa famille » (*CD*, 34), soulignant de surcroît la dimension morale de sa quête. Plus loin, pour en apprendre davantage sur la collection Strauss, elle se rend

2.- C. W. Ceram, *Gods, Graves, and Scholars: The Story of Archaeology*, New York, Vintage Books, 1986, p. 30, je traduis.

3.- *Ibid.*, *loc. cit.*, je traduis.

4.- *Ibid.*, p. 31, je traduis.

5.- *Ibid.*, *loc. cit.*, je traduis.

6.- Johannes Dillinger, « The Significance of Treasure Hunting: Past and Present », *Magical Treasure Hunting in Europe and North America: A History*, Londres, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave Historical Studies in Witchcraft and Magic », 2012, p. 190-191.

7.- Ronald Hutton, « Magical Treasure – Hunting in Europe and North America », *Time and Mind*, t. 6, n° 3, 1^{er} janvier 2013, p. 365-366.

au centre de documentation du Louvre, qui, précise-t-elle, se trouve « porte des Lions, dont l'entrée se trouve du côté des Tuileries, entre deux statues de lions en bronze » (CD, 99). La description de son entrée dans ce lieu est, à cet égard, très significative : « [i]l me suffit de montrer mon passeport et j'ai le sentiment d'entrer dans un *lieu secret, seulement connu* des chercheurs, des amateurs d'art, des *détectives du passé dont je fais partie*. » (*ibid.*, c'est moi qui souligne) Sous sa plume, le Louvre devient une cache antique abritant des trésors jusque-là inconnus. À ce ressenti qu'elle décrit en employant ce champ lexical très précis, s'ajoute le sentiment d'appartenir à un groupe privilégié. De cette manière, la collection d'art appartenant à l'arrière-grand-père est associée à un trésor enfoui, connu uniquement de quelques élus, au terme d'une quête semée d'embûches et de difficultés.

Toujours dans le même esprit, Pauline Baer de Perignon fait part, lors de sa découverte des archives relatives à la collection et plus largement à l'histoire de son arrière-grand-père, de ses émotions fortes. Ainsi, quand elle décrit l'ouverture d'une boîte contenant des informations relatives à son aïeul, elle précise : « [o]n m'indique un rayon collectionneurs et marchands. À nouveau, *le cœur battant*, j'ouvre le carton Strauss et le dossier sur Jules. » (CD, 100, je souligne). Un peu plus loin, devant un autre dossier, elle se décrit : « [é]mue, comme une archéologue qui voit enfin apparaître, après des heures de fouille, le trésor qu'elle cherchait depuis des mois, j'ouvre le dossier. » (CD, 142). Cette manière de raconter peut être associée à un romanesque traditionnel mais témoigne aussi d'une tentative de partager et d'universaliser une expérience affective face au passé.

L'émotion accompagne souvent la découverte des archives, comme le rappelle d'ailleurs l'historienne Arlette Farge⁸ ; de fait, l'émotion et la raison sont complémentaires. Farge spécifie d'ailleurs, à propos de l'émotion, « qu'il ne faut pas s'y plonger de manière inconséquente, mais s'en servir pour poser de nouvelles questions sur la démarche à emprunter, sur les interrogations à soulever⁹. » Il est difficile de dire si Baer de Perignon a emprunté cette voie. Sa sentimentalité est constante, alors que sa recherche semble exigeante et complexe. Elle fait le choix de l'embellir et de se présenter en simple chercheuse « amatrice ».

Mise en scène d'une relation imaginée avec son aïeul

La sentimentalité de la narratrice se manifeste également d'une autre manière. Pauline Baer de Perignon convoque la présence imaginaire de Jules

8.- Arlette Farge, « La part de l'émotion », *Socio-anthropologie*, n° 27, 15 juin 2013, p. 99.

9.- *Ibid.*, *loc. cit.*

Strauss pour échanger avec lui. C'est notamment le cas au début du premier chapitre, dont le titre « L'or du passé » évoque encore une fois l'imaginaire de la chasse au trésor :

Je ferme les yeux et j'imagine des murs couverts de toiles. Des portraits de gentilshommes et de dames de cour du XVIII^e siècle côtoient des danseuses de Degas [...].

Un homme se tient là. Il m'attendait depuis longtemps. [...] Son visage m'est familier, même si je ne l'ai jamais vu. Il a la moustache fine de mon père et porte des guêtres blanches sur ses souliers.

Il me fait entrer dans son étude et me parle de chacune de ses œuvres [...]. Il me raconte avec passion l'histoire de chacun de ses tableaux, qui l'a peint, l'endroit où il l'a déniché. Il m'explique pourquoi il l'a choisi. (CD, 13-14)

Cet espace créé par l'écriture lui permet de parler des œuvres mais également de mettre en scène sa relation avec son arrière-grand-père : c'est la représentation d'une « rencontre impossible » (CD, 15) et d'un lien « fantasmé¹⁰ » qu'elle entretient, en tant que descendante de quatrième génération, avec le passé familial et la figure de l'arrière-grand-père. Dans cet espace, elle rit avec son arrière-grand-père, alors qu'ils descendent l'escalier de l'immeuble haussmannien de l'avenue Foch qu'il habitait ; une fois à l'extérieur, Jules « allume une cigarette avec le mégot de la précédente » (CD, 14). C'est un univers harmonieux, rempli de détails que l'autrice invente et décrit, et ce faisant, elle tente de rendre vivante cette figure familiale qu'elle n'a jamais rencontrée.

Quand elle entre en possession des deux carnets dans lesquels Jules Strauss avait pris des notes sur les tableaux appartenant à sa collection, elle s'adresse directement à son arrière-grand-père, comme s'il était en mesure de lui répondre :

Oui, quelle vérité cherchais-tu, Jules ? La vérité des œuvres et de leur histoire, de leur origine ? À qui t'adressais-tu ? À ta famille, à la postérité ? Aux collectionneurs futurs ? Savais-tu qu'un jour je regarderais à mon tour ce carnet en quête d'une autre vérité, celle de ton histoire à toi ? (CD, 190)

Même si l'échange est unidirectionnel, un lien est créé entre elle et Jules Strauss, un lien fantasmé lui permettant d'exprimer son ressenti et ses interrogations vis-à-vis de ce qu'il représentait et ce qu'il représente pour elle. Ce procédé permet à l'autrice de tenter de répondre au silence et à l'inconnu qui entourent la figure de son aïeul, dont, pendant longtemps, elle « ignorai[t]

10.- Aurélie Barjonet, « La troisième génération devant la seconde guerre mondiale : une situation inédite », *Études romanes de Brno*, t. 33, n° 1, 2012, p. 45.

tout » (CD, 15). Ici, l'écriture semble combler, par l'imagination, certaines zones d'ombre de l'histoire familiale.

En effet, l'écrivaine explique qu'elle n'a pas posé de questions à son propre père, mort alors qu'elle avait 20 ans, au sujet de Jules Strauss, cette figure pourtant importante de sa famille. Son mutisme à ce sujet l'interroge : « [q]ue savait-il de son grand-père et pourquoi n'en parlait-il jamais ? » (CD, 23) Cette réalité est propre à l'expérience de beaucoup de descendant.e.s qui mènent ce type d'enquêtes littéraires sur l'histoire familiale et qui sont confronté.e.s au « silence des pères¹¹ » et à la « litanie [de leur] parole muette¹² ».

L'écrivaine veut également en savoir plus sur la collection d'œuvres d'art de son arrière-grand-père qui, comme elle le découvre au fil de ses recherches, a bel et bien été saisie par les nazis durant l'Occupation. Elle aimerait pouvoir se représenter les salons de l'appartement où il habitait, avant la guerre, sur l'avenue Foch, leurs murs remplis de peintures célèbres, convoitées par les marchands et collectionneurs d'art : « [s]i seulement je pouvais me promener dans les salles emplies de ses collections » (CD, 66), écrit-elle. Par défaut, elle tente de « reconstituer [de toutes ses forces] un musée imaginaire. » (CD, 66-67) Il s'agit d'un espace qui existe, avant tout, dans l'imagination puis, de manière transposée, dans le texte. C'est donc en premier lieu parce que l'écrivaine cherche à retrouver et à imaginer cette collection de peintures célèbres qu'elle est portée à créer un espace de projection ; conséquemment, c'est au sein de cet espace, qu'elle peut aussi faire revivre son ancêtre.

Baer de Perignon revient donc à plusieurs reprises, dans son ouvrage, sur la question de l'imagination, qu'elle utilise pratiquement comme un outil d'investigation, elle qui « imagine plusieurs scénarios » (CD, 74) et qui considère ces moments où elle doit faire preuve « d'imagination, de persévérance » (*ibid.*) comme les moments les plus intéressants de son enquête. Ainsi, elle donne en exemple cette étape de sa quête où elle envisage l'idée selon laquelle son arrière-grand-père aurait utilisé un faux nom pour racheter, entre 1936 et 1940, un pastel de Degas lui appartenant. Mais « Jules n'est pas Arsène Lupin » (*ibid.*), il n'a pas élaboré une fausse identité pour racheter à un commissaire-priseur un pastel lui ayant précédemment appartenu. Il n'a sans doute pas non plus demandé à des amis de le lui racheter : « aucune de ces hypothèses ne se vérifie » (CD, 75), écrit Baer de Perignon. Romancer

11.- Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, t. 45, n° 3, 2009, p. 99.

12.- *Ibid.*, loc. cit.

l'histoire de son aïeul en l'imaginant emprunter une fausse identité peut offrir un soulagement temporaire face au peu de connaissances qu'elle possède sur sa vie, mais n'efface pas l'absence de faits ou d'éléments probants pouvant déterminer avec certitude ce qui lui est arrivé.

Ainsi, l'imagination de cette autrice est proche de la « fiction de méthode » acceptée par l'historien Ivan Jablonka qui, lui aussi, a enquêté sur des ascendants qu'il n'a pas connus¹³. Ce type de fiction est utilisé pour élaborer des hypothèses, pour concevoir temporairement un monde : c'est une « opération cognitive¹⁴ ». Chez Baer de Perignon, ce monde créé est un monde particulièrement idéalisé où le lien arrière-grands-parents/petits-enfants est rétabli ou tout simplement *établi*.

Ce procédé l'amène aussi à constater l'écart entre la version fictive qu'elle a ébauchée de son aïeul et la personne qu'il était réellement. À un certain point de son enquête, Baer de Perignon découvre en effet un portrait photographique de son arrière-grand-père pris au début de la guerre. Apparaît alors le contraste entre l'image qu'elle se faisait de lui et son apparence sur la photographie :

[Sur le portrait] Jules paraît à la fois préoccupé et triste. [...] Je le fixe de toutes mes forces, comme pour m'imprégner de lui. Où est le collectionneur insatiable, le marcheur infatigable qui arpentait Paris en quête de curiosités ? Où est l'homme qui aimait choisir lui-même les beaux centres de table en vermeil et les bouquets de fleurs lorsqu'il recevait les Wormser, grands collectionneurs, proches du ménage Strauss ? (*CD*, 93-94)

Il semble que l'écart séparant la version imaginée et fantasmée de l'arrière-grand-père et sa version réelle et « authentique » soit révélé par la photographie, comme si le vernis de sa version idéalisée se fissurait peu à peu.

Cette prise de conscience n'empêche pourtant pas l'écrivaine, quelques pages plus loin, de continuer de se sentir liée à un souvenir construit et fantasmé de son arrière-grand-père et de s'exprimer en ce sens, en continuant de regarder son portrait :

Je sais bien que je ne pourrais [sic] jamais savoir qui était Jules. Et j'ai beau me perdre dans son regard, je ne peux deviner son secret.

Cette fois, après tant d'heures passées auprès de lui, quelque chose s'illumine dans ses yeux et je jurerais qu'il me regarde à son tour. Droit et digne, il me donne du courage. (*CD*, 97)

13.- Voir notamment Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2014, p. 187-215.

14.- *Ibid.*, p. 196.

Dans un article sur les écrivains issus de la troisième génération, Aurélie Barjonet estime que « la plupart des petits-enfants réels et imaginaires de la Shoah se singularisent plutôt par leur sentiment d'illégitimité, leur conscience des difficultés insurmontables qu'ils vont rencontrer, tant face aux archives que dans leur narration¹⁵. » Dans le texte de Baer de Perignon, il est difficile de discerner un tel sentiment d'illégitimité, aussi bien vis-à-vis des recherches qu'elle mène qu'à l'égard de son désir d'écrire sur l'histoire de son arrière-grand-père. Ce genre de passage où Jules Strauss prend vie pour lui donner « du courage » m'apparaît pourtant comme un procédé d'auto-légitimation plus ou moins assumé : comme elle ne pourra jamais avoir ni l'approbation de son arrière-grand-père ni celle de son propre père, elle se met en scène dans un passage fantasmé, recevant l'approbation imaginaire de son aïeul. Ainsi, dans un mouvement circulaire, elle valide la pertinence de sa quête au sein d'un espace imaginaire qu'elle met elle-même en place.

Si les limites de l'imagination sont par moments révélées dans *La Collection disparue*, il n'y a pas de réelles réflexions de la part de Baer de Perignon sur la fonction et les implications de cette imagination à l'égard de la mémoire familiale et de son travail d'écriture. La plupart du temps, elle semble envahie par une nostalgie et une sentimentalité qui la maintiennent dans un rapport particulier avec son arrière-grand-père où il lui apparaît à la fois comme un héros et un guide.

Il y a, dans son ouvrage, une réelle tendance à idéaliser la figure de Jules Strauss. Elle se manifeste de deux manières : d'abord dans le rapprochement de ses recherches avec des recherches archéologiques menées pour trouver un trésor, ce qui lui permet de créer une aura de mystère et de secret et de renvoyer à une littérature romanesque par définition bien connue et partagée. Ensuite, cette aura de mystère et de secret participe de ces épisodes où Baer de Perignon se met en scène communiquant avec son arrière-grand-père. Dans ces passages, l'autrice fait apparaître les salons légendaires de son ancêtre où se trouvait sa collection, ou bien Strauss lui-même qui la guide dans sa quête. Cette figure imaginée, qu'elle déploie dans l'espace du texte, permet d'apaiser les doutes qui l'habitent en relation avec cette part d'inconnu à laquelle elle fait face, dans ses recherches, en tant que descendante de quatrième génération.

La Collection disparue de Baer de Perignon est donc un texte où l'idéalisation de la figure de l'ancêtre est omniprésente, et avec elle une sentimentalité qui peut sembler par moments envahissante, à la hauteur du désir qui

15.- Aurélie Barjonet, « Une troisième génération réparatrice ? », *French Forum*, t. 44, n° 1, 2019, p. 57.

l'habite d'obtenir cette « rencontre impossible » avec son arrière-grand-père. La littérature lui offre, ultimement, un espace où elle peut expérimenter une telle rencontre, sous la forme romancée d'une enquête légendarisante.

Un cas d'enchaînement narratif embellissant : *La Carte postale* d'Anne Berest

José Luis Arrácz

LE LÉGENDAIRE LITTÉRAIRE CONDUIT TOUJOURS à l'idéalisation. Il peut se présenter sous la forme de personnages, de sentiments, d'actions, de chronotopes, mais aussi au niveau de la structure narrative. Une telle structure embellissante est à l'œuvre dans le roman *La Carte postale*¹ d'Anne Berest, une autrice issue de la troisième génération de descendants de victimes de la Shoah. Dans quelle mesure cette présence du légendaire menace-t-elle la littérarité de l'œuvre et la reconstitution qui se donne comme fidèle de la vie d'un grand-parent disparu ? Ainsi, dans *La Carte postale*, la narratrice pénètre dans les douches-chambre à gaz d'Auschwitz-Birkenau pour fermer les yeux de son arrière-grand-oncle enfant : « Je vois le visage de Jacques, sa tête brune d'enfant, posée contre le sol de la chambre à gaz. Je pose mes mains sur ses yeux grands ouverts pour les fermer dans cette page. » (*CP*, 191). Cette scène a été durement blâmée par Camille Laurens : « Reprenant le flambeau consumé, Anne entre jusque dans la chambre à gaz avec ses gros sabots à semelles rouges² ». Laurens lance l'une des accusations les plus nuisibles que l'on puisse adresser à un.e auteur.e non-témoin de la Shoah, celle d'avoir imaginé l'inimaginable et de créer une littérature non désirée, une littérature qui – comme l'affirme Sem Dresden – « ne peut qu'embellir, voire maquiller la réalité³ ». On le voit, les polémiques littéraires qui concernent régulièrement les créations littéraires

1.– Anne Berest, *La Carte postale. Roman*, Paris, Grasset, « Collection littéraire », 2021. (Désormais *CP*).

2.– Camille Laurens, « *La Carte postale* d'Anne Berest. Devoir de regard », *Le Monde des livres*, 16 septembre 2021, p. 10.

3.– Sem Dresden, *Persécution, Extermination et Littérature* [1991] (tr. du néerlandais par Marlyse Lescot), Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches », 1996, p. 205.

sur la Shoah n'épargnent pas les œuvres des petits-enfants témoignant « à l'ère des non-témoins⁴ » !

L'objectif de cet article sera de montrer et d'interpréter l'embellissement opéré par Anne Berest dans *La Carte postale* au niveau de la structure narrative. Nous verrons que l'auteurice s'appuie sur la tradition des récits légendaires ayant eu recours à une dynamique d'embellissement de la structure narrative par le biais d'un procédé d'enchâssement. À cette fin, nous prendrons également appui sur les travaux de Gérard Genette concernant l'insertion narrative et la hiérarchisation des récits. Nous parlerons fréquemment d'*enchâssement*, cependant nous sommes conscients que le narratologue, pour sa part, l'emploie exclusivement entre guillemets.

La Carte postale est un roman qui a connu le succès auprès de la critique et des lecteurs. Il fait partie des créations postmémorielles, selon le terme forgé par Marianne Hirsch. Dans ce domaine, la microhistoire, la mémoire, ainsi que les témoignages écrits et oraux coexistent avec l'Histoire et ses documents officiels. Comme l'indique Évelyne Ledoux-Beaugrand : « le travail de la postmémoire donne prévalence à des sources éminemment subjectives [(photographies, lettres, journaux intimes, correspondances, histoires de famille transmises par bribes)], sans toutefois renier complètement les sources historiques⁵. » C'est la raison pour laquelle le narrateur peut être vu comme un « auxiliaire de l'historien⁶ ».

Avant de détailler comment la subjectivité de la narratrice-descendante s'applique entre autres à la structure de sa narration, il importe de détailler le fonctionnement global de celle-ci.

Un roman, deux enquêtes

La Carte postale est divisé en quatre « Livres », précédés d'un préambule où Anne Berest prend la parole pour situer l'action le 6 janvier 2003, jour où sa mère reçoit une mystérieuse carte postale, qui restera rangée dans un tiroir pendant une dizaine d'années. Après un saut chronologique de dix ans, Anne – installée chez sa mère Lélia pendant les dernières semaines de sa grossesse – l'interroge sur sa famille. Dans le premier Livre, Lélia prend la parole (donc vers 2013) pour raconter l'histoire de sa famille depuis ses

4.- Nous renvoyons ici au titre de l'essai d'Aurélie Barjonet, *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2022.

5.- Évelyne Ledoux-Beaugrand, « Les restes d'Auschwitz : Intertextualité et postmémoire dans *Jan Karski* de Yannick Haenel et *C'est maintenant du passé* de Marianne Rubinstein », *Études françaises*, t. 49, n° 2, 2013, p. 149.

6.- Alexandre Prstojevic, *Le Témoin et la Bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 135.

arrière-grands-parents jusqu'à ses parents. Sa narration s'achève sur l'assassinat de ses grands-parents et de ses oncles à Auschwitz-Birkenau, puis la fuite de ses parents. Dans le deuxième Livre, Anne reprend la parole pour narrer l'enquête réalisée à deux mains avec sa mère à partir de 2019. Le troisième Livre est constitué de la transcription de deux messages électroniques entre Anne et sa sœur Claire⁷. Elles échangent sur la coïncidence *ex professo* de leur deuxième prénom avec ceux de leur tante maternelle Noémie et de leur grand-mère Myriam. Dans le quatrième et dernier Livre, Anne relate les résultats de leur enquête autour de Myriam et de son mari Vicente Picabia jusqu'à la libération du pays, puis dans l'immédiat après-guerre.

Les différentes parties (« Livres ») ne sont pas hermétiques puisque certaines histoires sont reprises au fur et à mesure que l'enquête avance. Ensemble ou séparément, les narratrices s'intéressent à leur arbre généalogique, depuis les arrière-arrière-grands-parents d'Anne jusqu'au dernier maillon de cette chaîne, sa fille Clara :

- 1^{re} génération : famille Rabinovitch-(?) (Nachman et Esther, ses arrière-arrière-grands-parents ; Éphraïm, Emmanuel et Boris, ses arrière-arrière-grands-oncles),
- 2^e génération : famille Picabia-Bufferet (Francis et Gabriële, ses arrière-grands-parents paternels) et famille Rabinovitch-Wolf (Emma et Éphraïm, ses arrière-grands-parents maternels ; Noémie et Jacques, ses arrière-grands-oncles),
- 3^e génération : famille Picabia-Rabinovitch (Vicente et Myriam, ses grands-parents maternels),
- 4^e génération : famille Berest-Picabia (Pierre et Lélia, ses parents),
- 5^e génération : famille Berest (Anne et ses deux sœurs),
- 6^e génération : Clara.

L'intrigue principale, ou récit premier, est formée de la narration de l'enquête réalisée par Anne afin de connaître ses origines familiales, des Juifs ashkénazes d'origine russe victimes de l'antisémitisme dès le début du XX^e siècle. Cette enquête débouche sur une recherche ambitieuse couvrant cinq générations et suscitant de nombreux récits emboîtés. Elle remonte jusqu'à ses arrière-arrière-grands-oncles, premiers témoins de la famille victimes de l'antisémitisme en Europe de l'Est et de l'expatriation forcée, une expatriation qui poussa ses arrière-grands-parents à s'installer en France, un pays devenu un piège mortel pour les Juifs naturalisés, mais également d'ancienne souche.

L'enchâssement des récits produit un embellissement du récit premier non pas dans le sens de « rendre beau », mais dans celui de « rendre

7.- Nous ne nous attarderons pas sur son analyse, car il est sans intérêt au niveau structurel.

plus intéressant » par l'incorporation de récits à plusieurs niveaux. Cette démarche n'engage pas pour autant la déformation de la réalité historique ni la recherche délibérée d'une satisfaction des attentes esthétiques du lecteur. Prenons l'exemple du récit de l'internement de Noémie à Pithiviers construit à la lumière d'un témoignage fiable :

Jusqu'au soir, sans s'arrêter, Noémie observe avec attention le travail du médecin [Adélaïde Hautval]. Elle se charge de la désinfection des ustensiles. L'adolescente comprend vite que l'essentiel de sa tâche consiste aussi à rassurer, écouter, apporter son soutien aux femmes qui arrivent à l'infirmierie. (CP, 164)

[...]

— Je [Lélia] n'invente rien. Le docteur Adélaïde Hautval a vraiment existé, elle a écrit un livre après la guerre⁸ [...]. Regarde, elle décrit cette journée du 17 juillet où les nouveaux internés arrivent par vagues : « *Vingt-cinq femmes. Toutes des étrangères qui vivent en France. Dès leur entrée, je suis frappée par une jeune fille, No Rabinovitch. Visage lituanien type, corps charpenté, sain, solide.* » (CP, 164-165)

Sur la base d'informations historiques fiables, l'autrice imagine le séjour forcé de Noémie au camp de Pithiviers, créant des scènes où l'on voit par exemple son arrière-grand-tante interagir avec d'autres internés, et ce sans que l'Histoire soit altérée.

Genette identifie dans *Figures II* divers procédés d'amplification d'un récit⁹, parmi lesquels il distingue l'inclusion « d'un ou plusieurs récits seconds à l'intérieur d'un récit premier [...]»¹⁰. Plus tard, dans *Nouveau discours du récit*, il estime que « le récit enchâssé est narrativement subordonné au récit enchâssant, puisqu'il lui doit l'existence et repose sur lui [...]»¹¹, imposant une relation de hiérarchisation et de dépendance dans la mesure où « s'il est vrai que le récit second dépend du récit primaire, c'est plutôt en ce sens qu'il repose sur lui, comme le deuxième étage d'un immeuble ou d'une fusée dépend du premier, et ainsi de suite¹². » Cette stratégie narrative peut se reproduire à l'intérieur d'un récit situé à un deuxième niveau autant de fois que désiré. En outre, il considère que l'ensemble s'appuie sur des narrateurs différents puisque récit enchâssant et récit(s) enchâssé(s) se trouvent sur des plans différents, voire dans des niveaux de réalité différents.

8. – Adélaïde Hautval, *Médecine et crimes contre l'humanité : le refus d'un médecin, déporté à Auschwitz, de participer aux expériences médicales*, Paris, Félin, 2006.

9. – Voir Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1969.

10. – Gérard Genette, « D'un récit baroque », *ibid.*, p. 201.

11. – Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 60.

12. – *Ibid.*, p. 61.

Dans cette optique, *La Carte postale* contient un récit premier qui fait place à deux histoires événementielles développées en quatre actes de narration secondaires séparés mais consécutifs. Chacun d'eux, qui correspond à une étape précise de l'enquête d'Anne et de Lélia, possède une instance narrative et une narrataire spécifiques. À ce propos, la délégation de la parole pour avertir le lecteur se répète à chaque fois :

- Je te préviens, m'a dit ma mère, c'est un récit hybride que tu vas entendre. (*CP*, 12) [Anne cède la parole à Lélia à la fin du « préambule »] À partir de ce moment, je me suis lancée dans l'enquête. J'ai voulu coûte que coûte retrouver l'auteur de la carte postale anonyme [...]. (*CP*, 206) [Lélia cède la parole à Anne au début du « Livre II »]
- Je ferai des recherches maman, je ferai des recherches de mon côté, pour reconstituer cette période de la vie de Myriam. (*CP*, 349) [Anne poursuit son intervention au début du « Livre IV »]

Berest met en place, dans *La Carte postale*, deux éléments déclencheurs enchaînés. Le premier, l'élément déclencheur A, est la curiosité de se retourner vers sa généalogie alors qu'elle s'apprête à devenir mère. Ce moment, qui est aussi un répit forcé, la pousse à connaître l'histoire de « la lignée des femmes [du côté de sa mère] qui avaient accouché avant [elle] » (*CP*, 11). Le second, l'élément déclencheur B, est la recherche de son identité juive suite à l'agression verbale antisémite subie par sa fille : cet incident l'incite fortement à mieux connaître l'histoire de sa grand-mère. Cet incident est aussi relié à son propre âge, le milieu de la vie, propice à une interrogation généalogique : « Il y a cet événement qui a tout déclenché, ce qui s'était passé à l'école avec ma fille Clara. Mais il me semble avec le recul qu'un autre événement, plus silencieux, est entré dans cette histoire. J'allais avoir 40 ans. » (*CP*, 206).

Autour de ces deux faits, Anne Berest crée un roman complexe où les voix narratives et les narrataires se multiplient au rythme de l'enchâssement des récits. Ceux-ci entourent chaque élément déclencheur, ce qui embellit notablement le récit premier. L'histoire événementielle A, qui se rapporte à l'élément déclencheur A, est la reconstitution à travers les mémoires transmises et acquises¹³ de la généalogie de Lélia remontant à ses arrière-grands-parents. L'histoire événementielle B, qui fait référence à l'élément

13.— Nous nous servons de la distinction réalisée par Walter Benjamin entre « la mémoire transmise » (les connaissances transmises d'une génération à l'autre) et « la mémoire acquise » (tout ce qui n'est arrivé qu'à vous, ou que vous ressentez comme tel) reprise par Pierre Nora. Voir Valérie Toranian et Robert Kopp, « L'histoire en France a été le nerf de l'unité nationale. Entretien avec Pierre Nora », *Revue des deux mondes*, novembre 2017, p. 18.

déclencheur B, est construite autour d'une double recherche, identitaire et familiale. Autrement dit, la recherche de l'identité juive d'Anne enchâsse son enquête généalogique. Celle-ci porte sur l'identité de l'expéditeur-riche anonyme de la carte postale, qui ne comporte qu'une adresse, un destinataire et les prénoms des grands-parents de sa mère et de leurs enfants, tous morts en déportation.

Des récits et des histoires de vie embellissants

La quatrième de couverture de *La Carte postale* annonce un roman sur un courrier mystérieux, ce que semble confirmer le préambule. Les deux histoires événementielles contiennent toutefois un nombre variable de narrations situées à un troisième niveau racontant certains épisodes de la vie des membres de la famille d'Anne et de Lélia ou bien d'amis proches. Celles-ci se présentent sous la forme de « récit de vie » ou d'« histoire de vie », deux notions distinguées par les sciences humaines et sociales avec précision. D'après Christophe Niewiadomski, le « récit de vie » renvoie

[...] à la production orale d'une personne (appelée « narrateur » ou « narratrice »), à partir d'une sélection d'événements vécus au cours de son existence. Cette production langagière s'effectue à l'occasion d'un échange avec un ou plusieurs interlocuteurs (le ou les narrataires) dans une situation contextuelle donnée¹⁴.

De son côté, Delphine Burrick explique que, pour les psychologues, « l'histoire de vie » est « la forme littéraire du travail de ce matériau » par exemple sous la forme de l'autobiographie ou de la biographie¹⁵.

Ainsi, nous distinguons les « récits de vie », soit la reproduction de fragments de vie – ici notamment sous la forme de dialogues – renvoyant aux entretiens des narratrices, et les « histoires de vie », soit des fragments de vie que nous assimilons à des hypertextes dont l'hypotexte est un document écrit (essais, mémoires, lettres, biographies, autobiographies).

Il apparaît que les cinq récits emboîtés de l'histoire événementielle A relèvent de la catégorie des histoires de vie, dans la mesure où Lélia reconstitue partiellement la vie de sa famille à partir de documents privés, essentiellement des correspondances, comme elle l'atteste elle-même : « Après la mort de Myriam, j'ai retrouvé des papiers dans son bureau. Des brouillons

14.– Christophe Niewiadomski, « Récit de vie », dans : Christine Delory-Momberger (dir.), *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Toulouse, Érès, 2019, p. 136.

15.– Delphine Burrick, « Une épistémologie du récit de vie », *Recherches qualitatives*, n° 8, 2009, p. 9.

de textes, des bouts de lettres – c'est comme ça que j'ai retrouvé l'histoire de la charrette. » (*CP*, 30). Chaque histoire de vie, chaque maillon de cette « chaîne familiale » s'intègre ainsi dans l'intrigue principale.

En revanche, les récits emboîtés enserrés dans les actes de narration secondaire de l'histoire événementielle B montrent une plus grande diversité. En général, ils se rapportent d'une part aux efforts déployés dans la recherche de l'expéditeur-riche de la carte postale et aux résultats obtenus ; de l'autre, à la collecte d'informations et de documents officiels sur l'arrêt des membres des familles Rabinovitch-Wolf et Picabia-Rabinovitch ; et enfin aux inquiétudes identitaires d'Anne Berest.

Les récits emboîtés intégrant le 1^{er} acte de narration secondaire situés autour du présent de la fiction principale – axe temporel qui couvre le temps de l'enquête – constituent des récits de vie. Les protagonistes appartiennent au 1^{er} degré de parenté d'Anne, à son groupe social ou bien ce sont des témoins indirects de la vie des Rabinovitch-Wolf aux Forges, dont la fille de leur assistante : « — Ma mère travaillait chez eux. C'était une belle famille vous savez, ça je peux vous le dire, croyez-moi ils traitaient ma mère comme aucun autre employeur ne l'a jamais traitée, elle me l'a dit, toute sa vie. » (*CP*, 316)

Nous repérons au niveau du passé de la fiction secondaire – axe temporel où se situent les événements historiques – des histoires de vie comme celle de « mère Roberte » qui cacha chez elle des résistants et dont les informations proviennent de sources documentaires écrites interrogées :

- Roberte Lambal ? Vous ne voyez pas ? Il y a une rue qui porte son nom, vous devriez aller voir, c'est très intéressant.
- Vous voulez bien nous raconter son histoire ? (*CP*, 309)

De même, les récits emboîtés intégrant le 3^e acte de narration, situés au présent de la fiction principale et au passé de la fiction secondaire, sont indifféremment des histoires de vie et des récits de vie. Parmi tous, le plus révélateur est le récit de vie qui réunit fortuitement la narratrice avec l'expéditrice de la carte postale ce qui permet d'éclairer son mystère :

- C'est moi [Juliette, l'infirmière de Myriam] qui l'ai postée.
- Que voulez-vous dire ? Que vous avez écrit cette carte postale ?
- Ah non ! Moi je l'ai seulement mise dans la boîte aux lettres !
- Mais qui l'a écrite ?
- C'est Myriam. (*CP*, 501)

Alternant dans l'histoire événementielle B le présent de la fiction principale et le passé de la fiction secondaire par le biais des récits de vie et des histoires

de vie, le narrateur-écrivain rétrécit la distance entre l'oubli et la mémoire, l'ignorance et la connaissance.

Des récits emboîtés satellites en dehors du récit premier

Certains récits emboîtés des deux histoires événementielles produisent un embellissement du récit premier, comme c'est déjà le cas dans la littérature médiévale¹⁶. En effet, ces récits emboîtés donnent lieu à des rebondissements et des péripéties qui embellissent, parfois même enjolivent, l'intrigue principale, à l'instar de *Case à Chine* (2007) de Raphaël Confiant qui, par le biais de l'imbrication de récits, transgresse la toute-puissance d'une voix narrative unique et omnisciente.

Même si leur prénom ne figure pas sur la carte postale, les récits emboîtés de l'histoire événementielle A s'intéressant aux familles Picabia-Rabinovitch, Picabia-Buffet et Rabinovitch-(?) sont indirectement liés avec celle-ci dans la mesure où ses membres furent victimes de la persécution antisémite d'avant-guerre. Par contre, l'ensemble de récits emboîtés de l'histoire événementielle B ne sont pas tous en rapport avec la mystérieuse carte postale. Effectivement, si la plupart contribuent à la recherche identitaire de la narratrice, certains s'éloignent des deux histoires événementielles et de leur élément perturbateur.

Prenons l'exemple dans le 1^{er} acte des récits satellites portant sur les rencontres d'Anne avec son ami Gérard Rambert ou avec son compagnon Georges. Les conversations transcrites par Anne-narratrice dont le sujet est l'antisémitisme, la religion et ses rituels ne possèdent aucun rapport ni avec le mystère de la carte postale ni avec le destin de la famille Picabia-Rabinovitch. En revanche, elles contribuent à façonner l'identité juive d'Anne, comme le révèle la scène suivante :

— Tu sais Gérard, dans ma vie j'ai toujours eu beaucoup de mal à prononcer la phrase : « Je suis juive. » Je ne me sentais pas autorisée à la dire. Et puis... c'est bizarre... comme si j'avais intégré les peurs de ma grand-mère. D'une certaine manière, la partie juive cachée en moi était rassurée que la partie goy la recouvre, pour la rendre invisible. (CP, 260-261)

Dans le 3^e acte, nous repérons tout autant des récits satellites qui se rapportent à la mère de Vicente et à sa sœur en tant que membres de la Résistance, ou encore des récits satellites sur ses escapades avant et après son mariage avec Myriam. Ces récits n'ont au premier abord aucun lien ni avec

16.- « [...] le récit dans le récit constitue toujours un ornement cardinal de l'œuvre dans laquelle il prend place [...] » Yasmina Foehr-Janssens, « Châsses, coffres et tiroirs : le récit dans le récit », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 29, 2015, p. 13.

la quatrième de couverture ni avec les deux éléments déclencheurs ; ceux-ci annoncent une enquête pour dévoiler l'identité de l'expéditeur-riche de la carte postale, reconstruire la vie du quatuor, puis de Myriam, Vicente et Guy immédiatement avant et après la guerre. Citons en exemple le chapitre dont toute l'action situe Vicente dans une fumerie d'opium en 1934, puis en 1942 : « La première fois qu'il était entré dans cette fumerie d'opium, il avait 15 ans et c'était avec Francis. Les circonstances avaient réuni le père et le fils. Les rares fois où les deux hommes se retrouvaient seuls, cela se passait toujours mal. » (*CP*, 376). Néanmoins, nous devons retenir que le récit premier se focalise sur une recherche identitaire enchâssant une recherche familiale, ce qui justifierait en quelque sorte ces récits satellites gravitant autour de lui.

Analysant les récits de la Shoah écrits par les témoins, Sem Dresden affirmait que « lorsqu'un souvenir remonte à la surface, il en réveille d'autres¹⁷ ». De la même façon, autour de l'histoire événementielle B se déclenchent une série de récits satellites n'ayant apparemment aucun lien avec la carte postale. Mais, à la différence de ce que décrit Sem Dresden, ici, ces histoires sont volontaires, et non involontaires comme dans le cas des victimes, et menacent la lisibilité du projet d'Anne Berest.

Par ailleurs, certains récits satellites du 3^e acte servent de prétexte à Anne-narratrice pour introduire des réflexions relatives à un sujet immédiatement abordé. Tel est le sens du récit satellite consacré à Jean Giono (chapitre 3), sans aucun lien avec Myriam et son entourage. Cependant, celui-ci permet à la romancière d'introduire François Morenas, qui cachera et prendra soin de Myriam durant sa fuite. Suivant les traces des activités aubergistes de Morenas dans le cadre du mouvement ajiste, Anne Berest le rapproche de Giono et de son « retour à la terre ». Il en est de même pour René Char, dont le seul contact avec l'intrigue est le rapport entre l'activité résistante du poète à Céreste et celle de Myriam, cachée également dans ce village. Ces rapprochements grandissent Myriam comme par extension, ils en font encore davantage une héroïne :

Myriam ne sort pas de sa chambre. François Morenas lui dépose chaque matin une biscotte de pain ramollie dans un ersatz de café, qu'elle n'avale qu'à midi. Elle ne se lave pas, ne se change pas, elle porte toujours ses cinq culottes. C'est comme arrêter le temps, ne plus prendre soin de soi. (*CP*, 359)

D'une manière générale, ces récits adventices permettent à la romancière de dynamiser le récit familial en cours. Cependant, ils s'éloignent du plus important des objectifs du roman archéologique de la troisième génération,

17.- Sem Dresden, *Persécution, Extermination et Littérature*, op. cit., p. 63.

à savoir, tel qu'Aurélié Barjonet l'indique, « comprendre le vécu des ancêtres [...] revenir sur un événement [...] fondateur de son identité¹⁸. »

L'embellissement de l'histoire racontée via la structure narrative ne produit heureusement pas d'erreur historique. De plus, elle se comprend par le fait que l'enquête ne porte pas seulement sur les ancêtres d'Anne Berest mais aussi sur sa propre identité juive. Il y a peut-être dans la survalorisation de Myriam en héroïne, par exemple, un désir d'échapper à une judéité de type victimaire.

Charlotte Wardi, autrice de l'ouvrage de référence sur la délicate question de la présence de la fiction romanesque dans les représentations littéraires de la Shoah, signalait

[...] qu'il ne suffit pas [...] d'examiner si les fait narrés dans la fiction romanesque ont réellement eu lieu ou sont vraisemblables, mais il faut encore s'interroger sur le sens qu'elle confère ainsi que sur la fidélité historique que donnent à l'ensemble les éléments qui la composent¹⁹.

Selon nous, et ce fut aussi le sens de notre étude, en plus de cette indispensable « fidélité historique », il importe également de se questionner sur le sens conféré à une profusion d'événements narrés dans un ouvrage où – par définition – rien n'est le fruit d'une négligence créative.

18.– Aurélié Barjonet, *L'Ère des non-témoins*, op. cit., p. 323.

19.– Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1986, p. 21.

**PRENDRE SES DISTANCES
AVEC L'HISTOIRE SAVANTE**

La mémoire ignorante chez Michel Séonnet et Marcel Cohen

Robert Dion

TOUTES LES FAMILLES ONT LEURS HISTOIRES, au pluriel de leurs répétitions, de leurs inflexions, de leurs versions convergentes ou antagonistes. Non écrites le plus souvent, elles se composent de plusieurs strates déposées par autant de narrateurs contemporains ou échelonnés au fil du temps. L'oralité en garantit certes le caractère labile et productif, mais est cause en même temps de leur fragilité : une censure, une rupture du lien familial sont à tout moment susceptibles d'interrompre la transmission des récits, de générer du « bruit », des lacunes qui ne pourront être comblées qu'à force d'enquêtes, de suppositions ou d'extrapolations.

Les deux ouvrages qui me retiendront ici procèdent d'une telle éclipse du récit familial. Dans le premier cas, *La Marque du père* de Michel Séonnet (2007)¹, c'est la conjuration du silence autour de l'enrôlement du père dans la Milice puis dans la Waffen SS qui est au principe de l'écriture ; dans le second, *Sur la scène intérieure. Faits* de Marcel Cohen (2013)², c'est la déportation de toute une partie de la famille de l'auteur à Auschwitz qui oblige à une récollection des bribes éparées d'une filiation rompue. On ne saurait imaginer deux contextes biographiques plus contrastés, voire opposés. Or plusieurs traits rapprochent ces deux livres, dont la publication dans la collection « L'un et l'autre » aux Éditions Gallimard. Le titre du volume de Cohen va jusqu'à reprendre une formule de l'argument imprimé sur le

1.- Michel Séonnet, *La Marque du père*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2007. (Désormais MP).

2.- Marcel Cohen, *Sur la scène intérieure. Faits*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2013. (Désormais SLSI).

rabat de tous les livres de la collection³. L'époque des événements à la base des deux récits est aussi la même, ce qui rend plus tragique encore l'entrechoquement, par narrations croisées, d'histoires familiales dont les trajectoires, si elles ne sont pas liées concrètement, ont produit l'une sur l'autre des effets qui se répercutent jusqu'au présent⁴. Enfin, aussi bien Séonnet que Cohen ont à composer avec des traces infimes, des récits et des témoignages troués, gauchis par la violence causée ou subie, dans un après-coup, un éloignement temporel favorables au surgissement d'un certain légendaire qu'on pourrait ici définir comme « une mémoire imaginative et ignorante⁵ » qui, à rebours d'une histoire savante où leurs devanciers apparaissent tantôt comme des traîtres tantôt comme des victimes, en conserve le refoulé⁶. Il faudra bien sûr aller plus loin dans la spécification de la forme que prennent ces reliquats de légende ; c'est à quoi je m'attacherai dans les pages qui suivent.

Séonnet

Datant de 2007, alors que Séonnet avait déjà 53 ans, *La Marque du père* arrive relativement tard dans la carrière d'un écrivain qui avait jusque-là surtout travaillé avec le dramaturge et metteur en scène Armand Gatti. Mais ce livre avait été préparé par au moins deux autres publications, un premier roman aux Éditions Verdier en 1994, *Que dirai-je aux enfants de la nuit ?*, et un essai publié en 2002 dans la collection « L'un et l'autre », *Sans autre guide ni lumière. Dietrich Bonhoeffer*.

Le roman de 1994 raconte l'histoire familiale sur un mode très transposé⁷. Dans une prose poétique partagée entre le romain et l'italique⁸, il est question d'une famille rivée à la terre provençale qui subira les bouleversements de l'histoire sur trois générations. Le grand-père, héros de la Grande Guerre dont l'intransigeance religieuse aura porté ombrage aux remarquables faits d'armes, entraînera son fils, au nom de valeurs traditionnalistes, à s'enrôler dans la Milice ; la fille de ce dernier, durant les « années de plomb », épousera,

3.- « Les uns et les autres : aussi bien ceux qui ont occupé avec éclat le devant de la scène que ceux qui ne sont présents que *sur notre scène intérieure* » (deuxième rabat de couverture ; je souligne).

4.- Séonnet fait part de la crainte que son père milicien ait pu livrer des Juifs à l'occupant allemand ; mais il n'est jamais parvenu à obtenir une certitude à ce sujet.

5.- Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1997, p. 123.

6.- *Ibid.*, p. 121.

7.- « Même pour lui [le père], le cryptage était tel qu'il ne s'y reconnaissait pas. Je lui avais pourtant dit que je ne publierais ce livre qu'avec son accord. Comme si j'avais eu besoin de m'assurer que ce livre ne nous mettrait pas en guerre. Que le consensus de silence ne serait pas rompu » (*MP*, 35).

8.- Comme le sera du reste, on le verra, *Sur la scène intérieure*.

elle, la cause du terrorisme d'extrême-gauche : autre façon d'incarner le fanatisme familial. Malgré la substitution de sexe du représentant de la troisième génération et l'ambiance exaltée par la mystique du sol provençal, par une religion refusant tout compromis avec la modernité républicaine, on reconnaît dans *Que dirais-je aux enfants de la nuit ?* plusieurs éléments qui se retrouveront dans *La Marque du père*, quoique le point de vue, dans ce livre, soit surtout celui du dernier maillon de la chaîne des générations et, partant, plus marqué par l'ambiance politique et culturelle de l'après-guerre que par l'origine légitimiste et anti-laïque de l'égaré milicien. Séonnet y parle en effet relativement peu de son grand-père. Quant à l'essai sur Bonhoeffer, ce pasteur luthérien « [e]ntré en *résistance* contre Hitler et dans le même temps en *soumission* à Dieu » (*MP*, 93 ; l'auteur souligne), il rend compte du choc causé par la lecture de ses lettres de prison. C'est par Bonhoeffer que l'écrivain va comprendre pourquoi il est revenu à l'Église, malgré la compromission de celle-ci avec le régime de Vichy et la Milice, et malgré les conséquences terribles pour sa famille de l'adhésion à un catholicisme d'extrême-droite. C'est avec le pasteur incarcéré puis finalement exécuté qu'il prendra conscience, tel qu'il le note dans *Sans autre guide ni lumière*, de l'impossibilité de se soustraire au legs empoisonné imposé par la famille et par l'Église – legs qu'il faut pourtant solder, car ni la famille ni l'Église ne peuvent être que *cela*, l'ignominie, la complicité de meurtre, l'intolérance. Le pasteur allemand, figure inversée de celle du père, modèle positif de vie et d'écriture, sera ainsi celui qui permettra à Séonnet de peindre, comme en un deuxième panneau d'un diptyque, le portrait sombre d'un géniteur aimé en dépit de tout.

S'ouvrant par une citation de la Genèse (Gn, 9 : 20), *La Marque du père* pointe d'emblée l'indignité du fils et non celle du père : dans l'histoire de l'ivresse de Noé et de la vision de son corps nu par Cham, ce n'est pas l'excès du père qui est punissable, mais la contemplation de sa nudité par le fils (*MP*, 7). De manière transparente, le texte enchaîne avec l'épisode où Séonnet replace le corps nu du père mort sur le lit, dévoilant la *marque*, ce petit « O » tatoué à l'aisselle qui indiquait le groupe sanguin des soldats de la Waffen SS. Celui qui est ici à blâmer, c'est le fils qui expose ce qui devrait être tu ; c'est l'auteur du récit, qui devra à la fois endosser la culpabilité du père et encourir la désapprobation muette de la mère⁹. Cela dit, cette scène initiale, si elle est celle où le lecteur est mis au fait de l'existence du petit tatouage, n'est pas celle où l'énonciateur la découvre : la suite du récit nous

9.– Très rapidement, en effet, la mère, qui assiste à la scène, recouvrira le corps nu et la marque qu'il révèle. À plusieurs reprises, le texte mentionne que la seule présence muette de la mère suffit à endiguer la volonté de savoir de l'énonciateur.

apprend bientôt que déjà, enfant, il savait que c'était « la marque même du silence dont personne ne devait jamais parler » (*MP*, 11). Que la marque apparaisse ainsi, à l'*incipit*, comme un stigmate sur le cadavre nu contemplé par le fils et que cette contemplation soit assimilée à la vision indécente de Cham, voilà qui a au moins deux conséquences notables : le petit cercle est le dernier signe que transmet le père au fils, une sorte d'*ultima verba* visuel et silencieux qui reconduit le tabou jusqu'à la tombe, et, plus important encore, cette scène est placée sous l'éclairage du mythe biblique.

L'histoire de ce père milicien est située dans l'espace familial et lointain de ce mythe. L'épisode biblique évoqué est certes bien connu, et pourtant il nous ramène dans un temps dont nous semblons définitivement coupés, *in illo tempore*. C'est un peu la même chose pour les récits de la Collaboration au cours des années 1950 où grandit Séonnet, à la fois accessibles et refoulés : les faits sont encore relativement récents, mais les exécutions ont eu lieu, les peines ont été purgées – le père a fait quelques années de prison après la guerre¹⁰ –, les lois d'amnistie ont été votées ; les Trente Glorieuses ont ouvert un nouveau chapitre de l'histoire de France et ce n'est que quelques décennies plus tard, avec notamment le procès Touvier, que la période de la Collaboration reviendra massivement sur la scène de l'actualité¹¹. Le mutisme contamine toute la sphère sociale. À l'usine de ciment où travaille le père, de nombreux collaborateurs et des miliciens ont trouvé refuge ; et l'usine, écrit Séonnet, « confortait le dispositif de silence verrouillé à double tour. Verrouillage professionnel [...]. Verrouillage familial » (*MP*, 49). De là, ce sentiment de rupture avec le passé, qui a pour résultat de jeter un voile d'irréalité sur ce que perçoit le jeune Séonnet : « Tout est contaminé par les effets d'un silence qui, au lieu de mettre à l'abri, ne fait que déposer sur les lieux et les choses l'inquiétude et le soupçon » (*MP*, 48). Le malaise est d'autant plus grand que le père organise des séjours de vacances sur les lieux de son passé milicien – à Pau, où il avait été incarcéré ; au camp de Struthof en Alsace, où se regroupèrent les restes de la Milice avant de passer en Allemagne ; au château du Bordelais où Hölderlin, le poète favori de la Waffen SS, fut précepteur ; en Forêt-Noire, où se trouve Sigmaringen. Or les termes des guides touristiques, qui balisent ces itinéraires minutieusement

10.– « [C]ondamné à 20 ans de travaux forcés et à la dégradation nationale » (*Le Provençal*, cité dans *MP*, 32), Joseph Séonnet sera libéré en 1949.

11.– La période de la Collaboration ne s'efface pas entièrement de l'actualité ni de la culture. Un film comme *Lacombe Lucien*, de Louis Malle, sur un scénario de Malle et de Patrick Modiano, sorti en 1974, l'illustre bien. Auparavant, *Le Chagrin et la Pitié*, de Marcel Ophüls (1969), avait été l'un des premiers films – ici documentaire – à montrer une France partagée entre Résistance et Collaboration, contredisant le mythe de la France gaullienne unanimement héroïque. Réalisée pour la télévision, cette œuvre n'était finalement sortie qu'en salle.

composés, ne servent qu'à masquer ceux qui ne seront pas utilisés : « Chaque lieu que nous visitions était en quelque sorte habillé de tout un appareillage de mots censé le rendre visible. Mais ce n'étaient pas les bons. Il existait un autre récit. Muet. Qui fragilisait chaque lieu. Le déstabilisait. Mais, tout autant, le révélait » (*MP*, 45).

Cette inquiétude diffuse trouve son expression la plus forte dans une figure cette fois tirée de la mythologie scandinave transformée et relayée par Goethe : le Roi des Aulnes. Le père semble connaître des rudiments d'allemand¹² et souhaiter que ses enfants apprennent cette langue. Il planifie en conséquence un séjour en Forêt-Noire pour Séonnet et sa sœur. Le fils progresse bien, mais peu après, dès le retour, la langue s'efface, comme si elle devait rester fantomatique et insaisissable. Au lycée, en classe d'allemand, on étudie *Erlkönig*, poème qui résonne fortement avec les hantises du garçon. Séonnet analyse le malaise qu'exhause et éclaire cette lecture :

Ce Roi des Aulnes devant lequel le père est impuissant à protéger l'enfant, et à la fin l'enfant est mort. Le père a entraîné l'enfant dans la nuit de cette langue, mais il est incapable de l'arracher à ses sortilèges. Appels désespérés du fils. *Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht ?* C'est toujours, quand je l'entends, ce même frémissement qui inquiétait mon adolescence. Immense danger de mourir dans les bras du père ! Danger pour le fils qui s'abandonne à sa confiance. Le père n'entend rien. Le père ne voit rien. (*MP*, 48)

L'allemand est cette langue dangereuse et attirante, nocturne, propice à l'apparition des spectres, qui pourrait dévoiler une partie cachée, angoissante, de la vie du père – qui, pour sa part, semble désirer que son fils frôle cette révélation sans toutefois percer le secret. Ce que Séonnet ne relève pas chez Goethe, c'est que le cavalier du poème finit lui aussi par être effrayé et que, cédant à la terreur du fils, il pousse son cheval au galop pour fuir et rentrer au foyer. Absent ici, cet aspect sera développé dans la suite du récit à propos de la peur du père d'être démasqué comme ex-milicien, peur qui est présentée comme infondée, voire aussi irrationnelle que la menace incarnée par le Roi des Aulnes. Ainsi, lorsque le fils est convoqué au commissariat pour avoir escaladé une statue de la République, le père, qui l'accompagne, a l'air paniqué ; il dit tout à coup à son fils : « Tu vas voir, ils vont tout ressortir » (*MP*, 53). Cela ne se produit évidemment pas. « Mais d'avoir vu cette peur si vive, écrit Séonnet, c'est comme si je l'avais vu nu » (*MP*, 54). Fait retour, ici, l'histoire de Cham et de Noé, de ce regard impudique et répréhensible d'un fils sur le père.

12.- Évidemment, il cache ce savoir ; car il faudrait alors expliquer aux enfants d'où il tient cette compétence linguistique.

Pour terminer sur *La Marque du père*, je voudrais aborder, après celle du mythe, la question de la légende. Dans son acception la plus littérale, le mot désigne un texte qui accompagne et explique une image. Cette acception s'applique tout à fait ici. Reprenant le procédé de Marguerite Duras dans *L'Amant*, Séonnet décrit longuement une photographie qui aurait pu être prise, mais qui ne l'a pas été : une scène de groupe à Sigmaringen, en automne, avec le grand-père en civil, la grand-mère, la tante paternelle, le père en uniforme de la Waffen SS, le futur beau-frère du père, lui aussi en uniforme, deux autres futurs beaux-frères et enfin deux hommes qui sont les seules relations extérieures au clan que le jeune Séonnet ait jamais connues. Le portrait de famille est complet : c'est au sein de cette société-là, bien enclose sur elle-même, idéologiquement soudée, qu'évoluera le fils, qui note : « Je crois que c'est cette photo de la place de Sigmaringen qui permet le mieux de comprendre ce qu'a été notre famille. Mais bien sûr, je l'invente » (*MP*, 23). En effet, des documents aussi parlants, aussi exhaustifs, cela n'existe pas ; cela relève d'un désir de clarté inaccessible à l'image et sans doute même au langage.

La seconde acception du terme « légende », la plus courante, comme récit déformé de faits réels, que Claude Millet associe à un « double mouvement d'historicisation des mythes et de mythification de l'Histoire¹³ », s'applique à un épisode de la Collaboration qu'un oncle raconte à Séonnet en lui disant, pour le persuader de l'écrire, qu'« [a]vec cette histoire, [...] tu vends au moins à cinquante mille » (*MP*, 36). *Grosso modo*, c'est l'histoire d'un passionné de voitures qui devient le chauffeur du chef de la Milice de Nice, qui doit fuir lors du débarquement allié et qui, à Lyon, apprenant que le grand-père de Séonnet a été capturé par des maquisards, fait monter deux futurs oncles du narrateur, retourne, malgré les risques, vers Valence où les oncles mitraillent les résistants et libèrent le grand-père qu'ils ramènent à Lyon ; tous trois filent ensuite vers l'Allemagne, non sans braquer une banque à Nancy au passage, se perdent de vue dans les combats, puis se retrouvent par hasard dans Berlin en débâcle où l'ami pilote est devenu le chauffeur d'un officier supérieur de la SS. Cette équipée rocambolesque, qui croise grande histoire et roman familial, provoque chez Séonnet une nausée liée au plaisir indécent que sa mise en récit pourrait générer. « Quel paradoxe, pour un écrivain, souligne Séonnet, d'être né dans une famille dont l'histoire est "comme un roman", et de se refuser obstinément à l'écrire ! » (*MP*, 38) Tel que l'oncle le rapporte, l'épisode est en effet préformaté pour le roman, sinon pour le cinéma ; c'est un récit qui magnifie l'histoire de la Collaboration et en héroïse les actants, où l'action, le courage, le hasard contribuent à une

13.- Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, op. cit., p. 118.

mécanique diégétique qui enlève tout poids aux considérations morales et idéologiques. Presque trop palpitant pour être vrai, reçu de seconde main, ce récit remplit plusieurs fonctions. Pour l'oncle, il conserve la mémoire familiale (et l'aseptise du même coup : les exécutions sont des exécutions « de cinéma », sans la violence concrète de la mise à mort) ; il transforme une débâcle en haut fait et assure la survivance d'une posture politique vaincue. La légende assume donc pleinement ici son rôle de perpétuation d'une histoire miraculeusement réarrangée pour les besoins d'une compensation symbolique. Pour Séonnet, sa fonction est plus ambiguë, car malgré le dégoût qu'inspire cet épisode, la prétéition débouche sur une mise en récit très efficace d'aventures qu'il faudrait, en principe, s'abstenir de raconter. L'interdit est ainsi à la fois énoncé et transgressé.

Cohen

Le sous-titre de *Sur la scène intérieure*, « *Faits* », met en évidence une triple caractéristique de l'ouvrage. Il l'inscrit d'abord dans une série entamée par *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutants* (Gallimard, 2002) et poursuivie par *Faits, II* (Gallimard, 2007) et *Faits, III, Suite et fin* (Gallimard, 2010) ; il souligne ensuite le caractère résolument non fictionnel des événements racontés ; il en signale enfin la multiplicité : ce n'est pas le récit d'un événement qui sera déployé, mais plusieurs récits de plusieurs faits. Mais ce sous-titre est néanmoins trompeur sur au moins deux plans. Premièrement, il y a *un* fait, dans *Sur la scène intérieure*, qui détermine tous les autres qui y seront consignés et c'est la déportation, puis l'assassinat des parents et de plusieurs membres de la famille Cohen lors de la Shoah¹⁴ ; deuxièmement, la mention « faits », intentionnellement neutre, et qui appelle le syntagme « faits divers », ne colle pas à la matière du livre, qui n'est en aucune façon composé d'anecdotes tragiques ou amusantes, encloses sur elles-mêmes, préconstruites et comme pré-écrites, dés-énoncées, qui définissent cette rubrique de la presse quotidienne.

14.- Cela est très clair dans *Sur la scène intérieure*, c'est le cœur avoué du récit. Dans la série des *Faits*, dont les thèmes et les sujets sont infiniment variés, Wolfgang Asholt relève cependant l'omniprésence de la Shoah, même si les textes qui abordent directement cet épisode historique tendent à se perdre dans la masse ; dans ces « instantanés de la vie d'aujourd'hui », écrit-il, « [i]l y a pourtant un sujet qui change (presque) tout. Dans les trois volumes, à des degrés différents, les "micro-récits" consacrés à la Shoah occupent une place remarquable ». Voir Wolfgang Asholt, « Le Savoir des micro-histoires : la trilogie des *Faits* de Marcel Cohen », *Revue des Sciences humaines*, n° 321, janvier-mars 2016, p. 125. Au sein de ces tomes semble ainsi déjà réalisée l'utopie, évoquée à la toute première phrase de l'« Avertissement » ouvrant *Sur la scène intérieure*, d'« [u]n livre dont le centre serait à la périphérie » (*SLSI*, 7).

La série des *Faits* a suscité une abondante critique. Marie-Jeanne Zenetti insiste sur le refus de la fiction et plus particulièrement du romanesque, de l'interprétation et même de la littérature chez Cohen ; la neutralité de l'énonciation, l'effacement de l'instance productrice du texte, l'abandon du récit développé et enchaîné représenteraient, selon Zenetti, autant de moyens de susciter chez le lecteur, par une sorte d'appel du vide, des « conjectures interprétatives¹⁵ » propres à favoriser le développement de ses facultés herméneutiques – d'où le sous-titre facétieux du premier tome des *Faits*¹⁶. Unanimement, les critiques relaient ce refus de la fiction et même du récit, citant Cohen qui lui-même cite *La Folie du jour* de Maurice Blanchot : « Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire, cela arrive dans bien des maladies¹⁷ ». Un autre élément qui retient l'attention des commentateurs, c'est la présence de notes de fin dans chacun des volumes des *Faits*, notes qui, en l'absence d'interventions directes de l'énonciateur venant cadrer la nature et l'origine des divers événements racontés, auraient valeur d'attestation, puisqu'elles donnent la source des récits composant le recueil. Ce n'est toutefois qu'une part somme toute réduite de ces récits qui se trouve ainsi référencée ; un dispositif assez restreint, doublé du commentaire de l'auteur dans les entretiens qu'il a donnés çà et là, semble avoir verrouillé la lecture des *Faits* en tant que récits essentiellement... *factuels*. Or la précision de ces récits, la profondeur des analyses (psychologiques, comportementales, historiques, etc.), la subtilité des agencements (narratifs, thématiques) font de ces textes bien davantage que de purs enregistrements de faits, quoi qu'en disent les critiques et l'auteur lui-même.

Ce détour permet d'envisager *Sur la scène intérieure* comme un prolongement et une inflexion nouvelle de l'œuvre antérieure. Prolongement, dans le refus de considérer les personnes et les événements évoqués comme exceptionnels, exemplaires¹⁸, dans la négation également de la possibilité même du récit (« tenter de les relier [les faits] sous forme d'un récit aurait tout d'une fiction » [*SLSI*, 8]), dans l'attachement aux *faits*, ici constitués non seulement de quelques souvenirs sûrs, mais « de silence, de lacunes et d'oubli » (*SLSI*, 8) ainsi que d'objets rescapés de l'époque d'avant la tragédie

15.– Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014, p. 161.

16.– Je rappelle ce sous-titre : « lecture courante à l'usage des grands débutants ».

17.– Cité en épigraphe dans Marcel Cohen, *Faits, III, Suite et fin*, Paris, Gallimard, 2010, p. 9.

18.– La série des *Faits* est peuplée d'hommes et de femmes simplement désignés par des pronoms ou par « un homme », « une femme », qui composent une mosaïque de personnes anonymes.

dont les images sont regroupées dans une section à la fin du livre intitulée « Documents ». Inflexion nouvelle, par le recours au *je* et à une perspective personnelle, par le désir de rendre justice à ces disparus à la personnalité qu'on jugera « trop floue » et à la destinée « trop peu "originale" » pour mériter un livre (*SLSI*, 8). Ce désir, en effet, témoigne d'un engagement vis-à-vis du propos du livre assez éloigné de la neutralité ostentatoire caractéristique de la trilogie des *Faits*.

Un dispositif – dont Maxime Decout et Yona Hanhart-Marmor ont relevé la parenté avec celui de *W ou le souvenir d'enfance* de Perec¹⁹ – permet du reste de bien séparer, au moins en théorie, ce qui, dans *Sur la scène intérieure*, relèverait de l'anamnèse fidèle de l'enfant et ce qui appartiendrait plutôt à la sphère de l'adulte ayant recueilli diverses informations au fil des décennies : l'italique, est-il précisé en note assez tôt dans l'ouvrage, sera réservé aux souvenirs de l'enfant et le romain, à ce que l'énonciateur a appris depuis (*SLSI*, 15). Bien sûr, la fidélité aux souvenirs ne sera maintenue que *dans la mesure du possible* et les renseignements glanés plus tard pourront s'assortir de « quelques rares considérations personnelles », « souhaitables » ou « inévitables » (*SLSI*, 15). Établi d'entrée de jeu, ce cadre de lecture impose des balises strictes, mais néanmoins franchissables. La réminiscence de l'odeur du sac à main de la mère, Marie, s'accompagne par exemple de l'évocation de la fascination, encore à l'âge adulte, pour les vieux sacs à main trouvés dans les marchés aux puces, « *comme s'il restait là l'indice d'une présence* » (*SLSI*, 21-22 ; l'auteur souligne). Autre injonction, cette fois énoncée dans l'entretien que l'écrivain a accordé à M. Decout et à Y. Hanhart-Marmor : *Sur la scène intérieure* ne doit pas être reçu comme le résultat d'une enquête, puisque « enquêter [...] aurait conduit à un récit en bonne et due forme²⁰ » et aurait par là même rétabli la logique dans le chaos. L'enquête à la Daniel Mendelsohn dans *Les Disparus* (2006) ou à la Patrick Modiano dans *Dora Bruder* (1997), précise plus loin Cohen, l'aurait acheminé sur la scène *extérieure* plutôt qu'*intérieure*²¹.

S'il n'y a pas systématiquement mise en scène du processus d'enquête dans *Sur la scène intérieure*, il y a néanmoins enquête, et parfois menée avec opiniâtreté. Cette figure obsédante de la littérature française contemporaine, dans laquelle se manifeste un mythe littéraire puissant, hérité aussi bien du roman policier que de disciplines de terrain telles la sociologie et l'ethnographie, Cohen l'incarne lorsque, sur la base de deux photographies

19.- Maxime Decout et Yona Hanhart-Marmor, « "Des vies qui n'ont pas eu lieu". Entretien avec Marcel Cohen », *Europe*, n^{os} 1125-1126, janvier-février 2023, p. 92-93.

20.- *Ibid.*, p. 89.

21.- *Ibid.*, p. 92.

de son père Jacques jouant du violon et avec, comme pièce à conviction, l'instrument retrouvé chez un cousin, il consulte deux musiciens professionnels pour savoir si son père, qu'il n'avait jamais entendu jouer, était un violoniste débutant ou aguerri. L'analyse des photos par les experts sollicités mène à des conclusions inespérées : non seulement il est possible de confirmer que Jacques jouait « bien, voire fort bien » (*SLSI*, 69), mais l'étude de sa posture permet de dire au surplus qu'il usait de la technique franco-belge, qui s'était répandue jusqu'en Ukraine et en Turquie, la contrée d'origine des Cohen. Quant au violon lui-même, que Cohen fait expertiser chez un luthier, il se révèle d'excellente facture et réparable, ce qui soulève la question de sa remise en état. Bien qu'elle puisse permettre de l'entendre sonner, ajoutant une couche sensorielle aux souvenirs, l'éventuelle restauration de l'instrument porte surtout à s'interroger sur ce que pèse la pratique de la musique en regard d'Auschwitz. Cohen en vient à conclure ceci : « Il a beau être miraculé, le violon a l'éclat lointain d'une petite comète » (*SLSI*, 72). Tout ce passage évoque un passé presque à portée de main, mais en fin de compte inatteignable par le truchement des artefacts matériels.

L'enquête permet à Cohen d'aller au-delà de ce qu'on lui a raconté « cent fois » ou de ce que lui-même a souvent répété²². La réitération du syntagme (avec variations) « on m'a dit cent fois » (*SLSI*, 19, 30, 60, 83 et *passim*.) montre bien l'usure des rares anecdotes concernant les disparus. Ces récits appauvris composent la légende familiale que relaie l'auteur en même temps qu'il en dénonce le caractère de lieu commun (mais pour qui ?). Un tel ressassement a aussi pour conséquence de masquer les zones de silence et d'oubli qui trouent l'histoire de la famille : on se repasse ces souvenirs comme de précieuses reliques, et pour ne pas avoir à replonger dans des circonstances douloureuses. Il y a dans *Sur la scène intérieure* deux façons d'aller plus loin que ces histoires rabâchées, que je voudrais aborder à partir de deux éléments clés du texte : la scène de la commémoration de la détention des jeunes mères et des nourrissons juifs à l'hôpital Rothschild (*SLSI*, 46-54) et l'enquête, qui court sur presque tout l'ouvrage, sur les eaux de Cologne utilisées par les membres de la famille.

Le 23 mai 1996, Cohen se décide à assister au dévoilement d'une plaque à la mémoire des mères et des nouveau-nés qui, comme Marie et Monique, sa petite sœur qu'il a à peine connue, furent internés à l'hôpital Rothschild avant d'être déportés vers Auschwitz via Drancy. Il s'agit pour l'énonciateur de « mettre [s]es souvenirs d'enfance à l'épreuve » (*SLSI*, 47). C'est là, à mon sens, l'une des manières de passer outre aux clichés familiaux, de

22.- Par exemple : la caractéristique, commune à sa mère et à lui, de conserver sur les doigts l'odeur de certains aliments (*SLSI*, 19).

retrouver quelque chose telle la *sensation* du souvenir. L'épisode est narré en détail, en plusieurs séquences. Est d'abord évoqué le trajet à pied depuis la station de métro Bel-Air, trajet que l'énonciateur parvient à reconstituer à l'instinct. Puis c'est l'« événement » (*SLSI*, 47) de l'apparition, un peu avant la cérémonie, à la fenêtre où se tenait Marie lorsque son fils venait la voir depuis la rue, de deux jeunes infirmières postées là pour écouter les discours. Le fait qu'elles ouvrent la fenêtre, fermée dans le souvenir, est décrit comme un « séisme » et un « sacrilège » (*SLSI*, 47-48) : les jeunes femmes usurpent la place de Marie, elles sont libres là où la mère était confinée. Pour des raisons « trop nombreuses et trop complexes » pour être démêlées, dit le texte, « l'âge des deux jeunes femmes n'était pas indifférent » (*SLSI*, 50) : évidemment trop jeunes pour avoir croisé Marie, elles semblent à la fois éterniser le passé – même lieu, même fonction, même âge approximatif que celles qui gardaient la mère – et tracer une frontière temporelle bien nette. Entre permanence et changement, la situation fait surgir le désir paradoxal d'une aperception essentiellement intime et privée de l'histoire familiale et d'une reconnaissance historique du tort subi par les victimes. Or l'historisation de l'événement, c'est précisément ce qui trace la frontière, met l'événement à distance pour le saisir sous l'éclairage de la discipline historique et non plus uniquement de la remémoration et du témoignage. La troisième séquence de la scène, celle des discours et des prières, illustre le tiraillement entre ces modes d'appréhension du passé. Elle fait contraster les allocutions des « officiels », dont « les considérations générales sur l'Histoire, sur l'Humanité, sur le Crime étaient si graves que personne n'aurait songé à évoquer la solitude d'une jeune mère avec son bébé dans les bras » (*SLSI*, 51), avec les sanglots d'une inconnue, jugés inopportuns par la foule rassemblée. L'auteur se sent irrémédiablement séparé de cette foule qui écoute des mots qui, un peu à la manière de ceux des guides touristiques plaqués sur les sites de la Collaboration visités par la famille Séonnet, ne sont « pas les bons » (*MP*, 45) et qui paraissent « d'autant plus éloignés des réalités qu'ils étaient assésés d'une voix plus ferme et semblaient mieux répondre à l'attente » (*SLSI*, 52).

L'enquête sur les eaux de Cologne, qui pourra sembler futile, est sans conteste l'un des éléments qui unifie le livre, une trace immatérielle encore plus prégnante que les objets de famille, ces revenants d'une époque anéantie. La première évocation d'une « mémoire des parfums » (*SLSI*, 20) se retrouve dès le chapitre sur Marie. D'emblée, cette évocation paraît bizarre, puisque ce parfum de Marie, que l'auteur « reconna[ît] chez n'importe quelle femme, depuis [s]on plus jeune âge » (*SLSI*, 21), demeure « inatteignable » (*SLSI*, 21) et « largement imaginaire » (*SLSI*, 21). Reconnaissable

ou inatteignable ? Porté par plusieurs femmes ou imaginaire ? Ce n'est pas le seul élément curieux de cette quête des parfums enfuis, on le verra. L'enquête proprement dite est lancée dans le chapitre sur Jacques : « Il m'a fallu des décennies, écrit Cohen, et beaucoup de hasards, pour retrouver l'eau de Cologne qu'utilisait Jacques » (*SLSI*, 74-75). La recherche s'inaugure, comme souvent chez l'auteur, par un déni : je n'aime pas les parfums pour homme, je me débarrasse de ceux que l'on m'offre, etc. Suit pourtant le récit d'un achat impulsif d'eau de Cologne, pour l'odeur, certes, mais aussi pour la forme du flacon, de l'étiquette, du bouchon (le narrateur, toutefois, se garde bien de nous dire de quelle lotion il s'agit, créant une sorte de mystère artificiel). Survient ensuite la révélation, par l'entremise d'une tante : c'est l'eau de Cologne que portaient Jacques et aussi ses frères. Fin de l'enquête ? Non, le début plutôt, puisqu'au fil des pages, aussi bien celles qui sont consacrées à la grand-mère Sultana Cohen qu'à l'oncle Joseph Cohen, on apprendra que deux fragrances assez voisines mais différentes, fabriquées par *Johann Maria Farina gegenüber dem Jülichs-Platz*²³ et par Roger & Gallet, étaient indifféremment utilisées par Jacques et par ses frères.

Toute cette longue recherche débouche donc sur un gain finalement assez mince, comme pour montrer l'inanité de toute enquête. Elle apparaît néanmoins bien plus qu'une simple astuce de construction textuelle qui donnerait sa charpente au livre. Elle met au premier plan l'importance du *détail* dans la réélaboration de l'histoire familiale – détail qui, au sein d'un champ d'investigation, celui de la Shoah, de plus en plus finement quadrillé par les récits des témoins et des historiens, représente peut-être l'*ultima Thulé*. De plus, en s'attachant à une odeur, l'auteur renvoie à une mémoire archaïque, celle, affirme très tôt le texte, « que nous conservons en commun avec nos lointains ancêtres amphibiens » (*SLSI*, 20). Cette mémoire est celle des origines, des « souvenirs disparus », comme l'écrit Jean-Paul Kaufmann, cité par l'auteur (*SLSI*, 128). Ajoutons que le souvenir olfactif est un souvenir incertain, volatile, et donc pourvu d'une aura qui le rend tout à fait compatible avec l'entreprise de Cohen. Entre les diverses eaux de Cologne, « [l]a prolifération et la multiplicité des ressemblances » (*SLSI*, 102-103) concrétisent la menace qui plane sur les traces du passé et qui ne tient pas qu'au passage du temps, mais également à la subjectivité des perceptions. Enfin, un autre motif pour lequel l'eau de Cologne retient à ce point l'attention de l'auteur, c'est qu'elle est prise dans un faisceau de connotations opposées qui ont joué un rôle structurant dans l'histoire familiale : c'est l'*Agua de limón* des communautés juives sépharades chassées d'Espagne en Turquie dont

23.– *Johann Maria Farina* est la forme germanisée de *Giovanni Maria Farina*, qui introduisit à Cologne le célèbre parfum.

proviennent les familles maternelle et paternelle, c'est la formule importée d'Italie par Farina, ce sont les odeurs de la Méditerranée et celles de l'enfance insouciant, mais c'est aussi Cologne, l'Allemagne, le pays des persécuteurs. Au reste, à la toute fin de l'enquête, Cohen s'enquiert auprès d'un érudit allemand des préférences nazies en matière de parfums et semble très soulagé d'apprendre que l'eau de Cologne, associée à la vieille Allemagne et jugée peu virile, était détestée par la Gestapo et la SS (*SLSI*, 130).

Livrés à eux-mêmes pour percer les secrets de famille, faisant face au tabou et au silence (*La Marque du père*), aux clichés et aux réticences à fouiller la mémoire (*Sur la scène intérieure*), Séonnet et Cohen sont condamnés à une piètre récolte de confessions, de faits sûrs et attestés, et doivent s'en remettre à d'autres stratégies pour élaborer un texte qui puisse, dans le premier cas, venir à bout du sentiment d'irréalité instauré par une histoire truquée, et, dans le second, contribuer à l'édification d'une de ces « petites stèles » significatives (*SLSI*, 10) que constituent les livres. Chez les deux auteurs, une « mémoire ignorante » est bel et bien mise en œuvre. Mémoire mythologique et légendaire chez Séonnet, à travers le recours à la Genèse et au « Roi des Aulnes », mais aussi par le truchement de récits de rêve où le narrateur doit notamment choisir son camp et liquider son père (*MP*, 73-75) ; où, Juif, il étouffe une amante fille de milicien (*MP*, 28-31) ; où, le jour de sa communion, il doit se faire tatouer sa lettre bleue sous le bras (*MP*, 83). Tous ces rêves, et des ébauches de récits retranscrites dans le livre²⁴, réagencent les hantises qui sont comme autant de doubles-fonds aux savoirs que le texte, péniblement, collige de bric et de broc. Chez Cohen, outre les précieux et rares souvenirs d'enfant consignés dans de courtes proses en italique, c'est, plus que la mémoire des objets, souvent « synonymes d'aveuglement » (*SLSI*, 13), la mémoire des sensations fugitives – parfums, certes, mais aussi sensations corporelles de l'enfant qui a trop marché (*SLSI*, 34-35), qui a peur de tomber (*SLSI*, 35), etc. – qui procure des gains de savoir. C'est cette mémoire instable qui suscite l'enquête, que celle-ci prenne la forme de démarches auprès de tiers ou qu'elle consiste simplement dans une sorte de vérification du souvenir. Ce savoir, qui n'est en aucune façon un savoir positif, mais toujours fragilisé, se révèle en fin de compte plus précieux, plus vivant que les anecdotes cent fois attestées : beau et signifiant tel le récit fondateur d'une histoire familiale dont les fondations, précisément, ont été emportées.

24. – Dont l'histoire imaginée de Reb Man Jacob, « le Rabbi fouilleur de cendres » (*MP*, 87-89).

De la « mise-en-légende » comme condition du raconter dans *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja

Benoîte Turcotte-Tremblay

PARU DANS SA TRADUCTION FRANÇAISE en 2015, le récit *Peut-être Esther*¹ de l'autrice ukrainienne exophone Katja Petrowskaja retrace l'enquête mémorielle à laquelle s'est livrée l'autrice pour donner un sens aux histoires² familiales criblées de silences qui ont nourri son imaginaire et façonné sa sensibilité. Née à Kyïv (appelée Kiev dans la traduction³) dans une famille juive non pratiquante, Petrowskaja a grandi dans l'Ukraine soviétique des années 1970, et fait partie de la troisième génération après la Shoah. Face aux violences qui ont déchiré l'Europe du xx^e siècle et tué bon nombre de leurs ancêtres, les membres de cette génération se trouvent dans une position singulière caractérisée, souligne Aurélie Barjonet, par un « rapport de distance et de proximité⁴ » qui questionne la façon de raconter ces événements douloureux. Visitant archives et lieux mémoriels, la narratrice de *Peut-être Esther* s'applique à reconstituer son arbre généalogique auquel manquent plusieurs branches, certaines effacées par le temps, d'autres rompues brutalement par la guerre, l'extermination et les politiques mémorielles soviétiques ayant tué le génocide des Juifs. Les souvenirs et les anecdotes du folklore familial sont le point de départ de cette quête, mais c'est par son investissement de la topographie de ces récits que la narratrice cherche à s'imprégner d'une mémoire dérobée pour en relier les fragments

1.- Katja Petrowskaja, *Peut-être Esther* [2014] (tr. de l'allemand par Barbara Fontaine), Paris, Le Seuil, 2015. (Désormais abrégé en *PÉE*).

2.- Le sous-titre de l'édition originale allemande, « *Geschichten* », littéralement « histoires », évoque la pluralité des expériences.

3.- Kyïv est la translittération à adopter en contexte ukrainien, Kiev en contexte soviétique et russe.

4.- Aurélie Barjonet, « La troisième génération devant la Seconde Guerre mondiale : une situation inédite », *Études romanes de Brno*, t. 33, n° 1, 2012, p. 39.

éparpillés⁵. Si cette quête s'appuie sur des documents d'archives, des photographies et d'anciens journaux, elle est aussi profondément intime en ce qu'elle puise dans l'imaginaire de la narratrice qu'ont alimenté les récits familiaux qui ont acquis au fil du temps un statut de légende.

Par l'analyse du fragment du cinquième chapitre qui donne son titre au livre, j'examinerai dans cet article les modalités narratives et esthétiques de la « mise-en-légende » qui s'y déploie, afin de montrer comment celle-ci constitue une condition nécessaire à l'existence même de la voix narrative de la protagoniste de ce récit de filiation, celle-ci s'instituant à la fois comme héritière de cette mémoire abîmée et chaînon essentiel de sa transmission. J'introduirai d'abord la notion de légendaire au moyen de son étymologie et en relèverai les traces dans le micro-récit étudié ; je me pencherai ensuite sur la part de merveilleux que comporte, d'un point de vue stylistique, la narration de ce fragment, caractère fabuleux par lequel il prend l'allure d'un conte ; et soulignerai enfin la nécessité, mise en lumière par la prose à la fois lucide et poétique de l'autrice, de recourir à la fiction pour raconter cette histoire douloureuse.

Mettre le trauma à distance

Petrowskaja construit son récit à partir de nombreux fragments, qu'elle organise selon une logique intérieure non pas systématique, mais plutôt organique, au fil des associations auxquelles elle s'adonne en faisant alterner la narration d'anecdotes ou de souvenirs de son enfance et celle de ses pérégrinations contemporaines dans les lieux de Pologne, d'Ukraine et d'Autriche associés aux récits familiaux⁶. Donnant à certains fragments des noms évoquant la mythologie grecque ou certains personnages et figures bibliques, l'autrice inscrit son récit dans une large tradition littéraire, lui donnant du même souffle une légitimité accrue et créant une toile⁷ de sens qui fait résonner les multiples micro-récits qui y sont entremêlés avec l'Histoire mouvementée de l'Europe du XX^e siècle. Ce procédé vise non

5.- « [L]a troisième génération est forcée de naviguer à l'aide d'une carte inexacte, approximative, un récit brisé », écrivent Victoria Aarons et Alan L. Berger dans *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*, Evanston, Northwestern University Press, 2017, p. 4, je traduis.

6.- Aurélie Barjonet relève cette non-linéarité des récits-enquêtes de troisième génération dans « Les petits-enfants : une génération d'écrivains hantés », dans : Ivan Jablonka (dir.), *L'Enfant-Shoah*, Paris, PUF, 2014, p. 231.

7.- Sur la figure de la toile, lire le très pertinent article de Maria Roca Lizarazu, « The Family Tree, the Web, and the Palimpsest: Figures of Postmemory in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* (2014) », *The Modern Language Review*, t. 113, n° 1, janvier 2018, p. 168-189.

seulement à rassembler les mémoires plurielles issues de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah, mais aussi à s'extraire d'une dichotomie bourreau-victime qui empêcherait de comprendre la violence pour ensuite tenter d'en refermer les plaies. Si les nombreuses références à la mythologie et aux épopées homériques sont les traces d'une intertextualité que Barjonet qualifie de largement présente dans les récits d'archéologie familiale⁸ auxquels on peut associer *Peut-être Esther*, elles contribuent également, selon Maria Roca Lizarazu, à

[...] la mythologisation de la guerre en tant qu'événement situé quelque part dans le brouillard du temps. Ces images expriment également l'expérience postmémorielle de la narratrice d'être (démésurément) définie et déterminée par un passé qui, à la fois, demeure inaccessible et donc d'une certaine façon chimérique⁹.

Cette mythologisation de la guerre constitue ainsi une mise à distance du passé traumatique dont cherche à se protéger la narratrice, et lui permet parallèlement de représenter de façon littéraire le rapport qu'elle entretient avec ces événements qui la précèdent et la dépassent.

Oublier le nom, cultiver les légendes

Le premier chapitre de *Peut-être Esther* s'ouvre sur l'évocation, par la narratrice, de sa volonté initiale de rassembler les multiples récits de sa famille :

J'ai d'abord cru qu'il suffisait de raconter la vie de ces quelques personnes qui se trouvaient par hasard être mes parents pour avoir tout le vingtième siècle dans la poche. [...] Dans ma famille il y avait de tout, [...] un paysan, de nombreux enseignants, un provocateur, un physicien et un poète, mais surtout il y avait des légendes (*PÉE*, 17-18).

Suit une longue énumération, sans capitales ni ponctuation, de ces « quelques personnes » ayant accédé, dans l'imaginaire de la narratrice, au statut de légende. Celles-ci sont transformées en véritables personnages de conte, à la fois banals et fabuleux, rappelés à la mémoire par leurs quelques traits distinctifs, menus éléments dont la singularité sera mise en lumière par la suite du récit, si celui-ci n'en épaissit pas le mystère. De cette galerie de parents, tous plus fascinants les uns que les autres, une figure se démarque pour constituer le cœur de tout le récit, le noyau de l'énigme mémorielle que tente de résoudre Petrowskaja. Il s'agit de son arrière-grand-mère dont

8.– Aurélie Barjonet, « Le savoir de la troisième génération », *Revue des sciences humaines*, n° 321, janvier-mars 2016, p. 101-116.

9.– Maria Roca Lizarazu, « The Family Tree, the Web, and the Palimpsest: Figures of Postmemory in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* (2014) », *op. cit.*, p. 176, je traduis.

il reste si peu aujourd’hui – « une photographie et une histoire » (*PÊE*, 201) – que même son nom s’est effacé des mémoires et appartient désormais au domaine de l’à-peu-près, de la spéculation :

- Je crois qu’elle s’appelait Esther, a dit mon père. Oui, peut-être Esther. [...]
- Comment ça, peut-être ? ai-je demandé avec indignation. Tu ne sais pas comment s’appelait ta grand-mère ?
- Je ne l’appelais pas par son prénom, a répondu mon père. Je disais Babouchka, et mes parents disaient Mère (*PÊE*, 202).

Cette incertitude se développe comme point focal du récit, elle en devient le moteur et le frein tout à la fois – pour le dire en filant la métaphore mythologique, elle en devient le *fil d’Ariane* – et justifie les recherches de la narratrice et son désir d’interroger les membres de sa famille toujours vivants, l’empêchant par ailleurs de tirer des conclusions définitives suite à ses démarches. Donner foi aux légendes qui seules, à présent qu’ont disparus de nombreux témoins, peuvent encore transmettre la mémoire ; c’est l’attitude à laquelle doit se résoudre la narratrice de *Peut-être Esther*.

Le fragment sur lequel se focalisera cette analyse, « Peut-être Esther », se situe à la fin du chapitre v intitulé « Babi Yar », du nom de ce ravin en périphérie de Kiev, rendu tristement célèbre par les massacres répétés qu’y ont perpétrés les *Einsatzgruppen*¹⁰ de 1941 à 1943, le premier ayant englouti plus de trente-mille personnes en seulement deux jours¹¹. La narratrice imagine dans ces quelques pages les derniers moments de la vie de son arrière-grand-mère – dont le prénom était *peut-être* Esther – lors de l’été 1941 à Kiev. Se déplaçant difficilement, Peut-être Esther est restée seule dans l’appartement que le reste la famille a quitté, imitant de nombreux habitants pressés de fuir la ville pour se mettre à l’abri devant l’arrivée imminente des troupes allemandes. Mise au courant de l’injonction adressée à tous les Juifs de Kiev de se rendre « [...] à l’angle des rues Melnikova et Dokterivsky (près des cimetières) le lundi 29 septembre 1941 avant 8 heures » (*PÊE*, 206) et obstinée, résolue à suivre les règles, elle entame avec peine et dignité ces quelques pas qui seront ses derniers.

10.– Dans le cadre de l’invasion de l’URSS par l’Allemagne nazie et de la « Shoah par balles », ceux-ci sont des « [g]roupes d’intervention [...] chargés d’une mission : exterminer les Juifs, les Tsiganes, les handicapés mentaux et tuer les commissaires politiques. » Père Patrick Desbois, *Porteur de mémoires. Sur les traces de la Shoah par balles*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2009, p. 34.

11.– Voir Jessica Rapson, *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice* [2015], New York/Oxford, Berghahn, 2017, p. 83.

« *Ce qui doit être lu* »

Du latin *legenda*, « ce qui doit être lu », le mot « légende », dont est dérivé l'adjectif « légendaire », renvoie d'abord à un « [r]écit héroïque, merveilleux, fabuleux [...] qui s'est transmis par la tradition populaire ou la littérature¹². » La légende est aussi, par extension, une « [t]radition populaire qui perpétue le souvenir des personnages exemplaires », ou encore la « [p]résentation déformée ou amplifiée d'une réalité quelconque, et relevant principalement de l'imaginaire¹³ ». Il y a ainsi dans la mise-en-légende un appel à la lecture et une injonction de représenter, de raconter, de laisser une trace qui pourra être déchiffrée, *lue*. La nécessité de transmettre une mémoire passe donc par une amplification, une déformation, ou, pour emprunter le vocabulaire de Marianne Hirsch dans sa définition de la postmémoire, un investissement créatif¹⁴ qui, en donnant un caractère fabuleux au récit, lui permettra d'être perpétué, répété, remémoré par ceux qui en hériteront.

Dans *Peut-être Esther*, c'est grâce à de menus détails que la narratrice, dans le fragment qui nous occupe, transforme une vieille dame juive anonyme en un personnage plus grand que nature, « héroïque » ou « exemplaire » ; l'anecdote par laquelle la narratrice choisit de présenter son arrière-grand-mère en témoin. Face à l'érudition de son petit-fils dévorant les livres, se souvient le père de la narratrice, sa grand-mère avait toujours la même formule, « [...] qui rappelait un aphorisme antique : Puisse le Seigneur te rendre aussi savant que je suis ignorante. » (*PÉE*, 201) Cette évocation de la lecture, du savoir et, surtout, d'une Antiquité lointaine mais bien présente dans l'imaginaire, donne à *Peut-être Esther* un statut déjà mythique, faisant d'elle l'incarnation d'une parole professée inlassablement et ayant survécu à l'oubli, contrairement au prénom effacé par le temps de celle qui l'a prononcée. Mais plus encore, le caractère de légende est conféré à cette arrière-grand-mère par le courage et la dignité que lui attribue Petrowskaja soixante-dix ans plus tard lorsqu'elle relate ce qui *a dû*, forcément, arriver cet été 1941, comment « elle a aussitôt commencé à se préparer » (*PÉE*, 202), dès qu'elle a entendu l'appel lancé par les Allemands, comment « *Peut-être Esther* s'est entêtée » (*PÉE*, 203) dans sa volonté de se rendre au point de rendez-vous, malgré les tentatives de ses voisins de lui faire voir l'absurdité

12.- Maurice Druon, « Légende », *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Imprimerie nationale, 9^e éd., 1992, p. 512.

13.- *Ibid.*, *loc. cit.*

14.- « La connexion qu'entretient la postmémoire avec le passé est ainsi médiée non pas par le souvenir, mais par un investissement imaginaire, la projection et la création. » Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, coll. « Gender and Culture Series », 2012, p. 5, je traduis.

de la chose, elle qui pouvait à peine marcher. « Tous, c'était Tous, se disait-elle, en faisant presque une affaire d'honneur. » (*PÉE*, 204) La narratrice poursuit, décrivant le trajet imaginé de son arrière-grand-mère vers une patrouille allemande se trouvant dans la rue, voulant s'informer de l'endroit où elle devait se rendre, soucieuse de se conformer au règlement :

Sa marche a pris l'allure d'un événement épique, et pas seulement parce que Peut-être Esther se déplaçait comme la tortue des apories de Zénon, pas à pas – lentement, mais sûrement –, elle était si lente que personne ne pouvait la rattraper, et plus elle marchait lentement moins il était possible de la rattraper, de l'arrêter, de la ramener à la maison et, encore moins, de la dépasser. Même Achille au pied léger n'en aurait pas été capable (*PÉE*, 205).

Peut-être Esther est ainsi hissée au même rang qu'Achille, devenant héroïne d'un récit épique dont on ne peut faire autrement que de pressentir l'issue fatidique. Non seulement la narratrice campe son récit dans l'imaginaire de la légende en décrivant une situation invraisemblable (cette lenteur extrême qui devient une force, une façon de s'extraire du temps et d'ainsi échapper à l'annihilation totale, celle de la mémoire), mais elle lui donne un caractère de « vérité immémoriale » en convoquant d'une part la philosophie grecque présocratique et, d'autre part, un personnage homérique.

Raconter le merveilleux

La mise-en-légende passe aussi par le caractère merveilleux que prend ce micro-récit en empruntant l'allure d'un conte. En effet, Petrowskaja s'y fait elle-même conteuse, notamment par les adresses au lecteur et les marques de sa présence en tant qu'instance narrative dont elle ponctue le récit. Ces traces du raconter, qui traduisent le caractère imaginé et fictif de l'histoire, ne sont pas camouflées ; la narratrice ne cherche pas à donner à son récit le sceau de la « vérité », mais embrasse plutôt les incertitudes, les interrogations et les hésitations qui en font sinuer le cours, tel un ruisseau cherchant avidement à rejoindre la rivière. Ainsi, nous confie la voix qui raconte, « [...] [Peut-être Esther] est descendue. Le silence était absolu. L'histoire ne nous dit pas comment elle est descendue exactement. Quoique. Les voisins ont dû l'aider, comment était-ce possible autrement ? » (*PÉE*, 204). Évoquant le silence « absolu », et donc irréel, régnant dans la rue ce matin de septembre, l'instance narrative commande du même coup aux lecteurs – qui deviennent auditeurs – de se taire à leur tour pour prêter l'oreille au récit qui va suivre. Elle poursuit : « Elle a marché vers [les officiers allemands], mais combien de temps a duré cette *marche* ? Que chacun suive ici sa propre respiration. »

(PÊE, 204) Comme le conteur en appelant à la corporalité et aux sens de ses auditeurs, pour que ceux-ci s'imprègnent intimement du récit, Petrowskaja implique les lecteurs dans sa propre narration en les enjoignant à *ressentir* le temps de cette marche vers une mort certaine. Et cette invitation a pour effet d'arrêter le temps, comme si les grains de sable d'un sablier, arrachés à la gravité, cessaient de couler, suspendus dans leur prison de verre. Nous, lecteurs, retenons notre souffle pour mieux imaginer la marche lente et digne, magnifiée, de cette héroïne de légende, marche qui revêt elle-même l'apparat du merveilleux, ne serait-ce que par l'emploi, dans sa typographie, des caractères italiques qui en soulignent l'improbabilité.

Par ailleurs, la narration de ce moment d'existence transformé en épopée est truffée de détails historiques et topographiques que fournit la narratrice pour mieux dilater le temps – et alourdir l'attente – tout en créant un véritable pont entre son arrière-grand-mère inconnue et l'enfant qu'elle-même a été :

Elle a descendu la rue Engels sur quelques mètres, une rue qui s'appelait autrefois Luteranskaïa [...] et où on avait construit deux églises allemandes, [...] juste derrière ma première école. Quarante ans après la marche de Babouchka, je passais tous les jours devant ces deux églises allemandes. (PÊE, 205)

Par ces précisions sur l'itinéraire supposé de Peut-être Esther, la narratrice établit, à travers le temps, des points de contact avec son arrière-grand-mère disparue, un procédé d'ailleurs employé dans tout le récit, créant une sorte de palimpseste topographique où ses trajets contemporains croisent et se superposent à ceux de ses ancêtres. Le « *tempo narratif*¹⁵ » du fragment étudié est également ralenti par les parenthèses que multiplie la narratrice, bulles mémorielles et narratives s'ouvrant à même le récit principal et insistant sur l'importance du geste de *raconter*. Ainsi évoque-t-elle l'histoire « d'Achille et de son talon » (PÊE, 207) que lui a lue et ensuite racontée sa mère inlassablement, révélant le pouvoir qui réside dans l'acte de raconter ainsi que la prégnance des images, craintes et sensations que font naître les récits. Enfant, se souvient la narratrice, le talon par lequel la mère d'Achille le tenait pour le baigner dans le fleuve de l'immortalité et qui devint son point de fragilité la terrorisait : « Dans ces moments-là, je ne pouvais plus bouger et à peine respirer, je savais que le talon tenu par la mère d'Achille incarnait quelque chose d'inéluctable, de fatal. » (PÊE, 207) Le choix de raconter cette anecdote à ce moment précis relève d'une volonté de métaphoriser ce

15. – Paul Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1984, p. 148.

dont elle fait le récit : l'impossible – et pourtant forcément *vraie* – marche de son arrière-grand-mère vers la fin violente et banale de son existence. L'effet produit sur les lecteurs par les détours narratifs répétés et la lenteur de la narration de ce récit qui n'en finit plus de se dérouler trouve un écho dans le sentiment d'un malheur inévitable ressenti par la narratrice enfant devant l'histoire d'Achille.

La fiction salvatrice

Revenant sur les circonstances dans lesquelles la famille de son père a quitté Kiev cet été-là, la narratrice rapporte ce qui lui a été raconté concernant un certain ficus qui, embarqué avec meubles et valises en vue du départ imminent, aurait été, à la dernière minute, laissé sur le trottoir pour permettre à son père, alors enfant, de se glisser à son tour sur la plateforme surchargée du camion. « Je vois les feuilles de ce ficus qui oscillent au rythme des événements de cette année 1941. C'est à ce ficus que je dois mon existence. » (*PÊE*, 209). Mentionnant que son père, lorsqu'elle le requestionne sur cet épisode, n'a plus de souvenir de cette plante en pot qui lui aurait sauvé la vie, la narratrice souligne combien le caractère désormais nébuleux et peut-être inventé du ficus bouleverse non seulement le fragile édifice de la mémoire qu'elle croyait posséder, mais va jusqu'à remettre en question sa propre existence. Petrowskaja déploie tout un jeu langagier autour de ce ficus, qui partage une syllabe avec « fiction » – « J'étais fixée sur le ficus, j'étais ficussée » (*PÊE*, 211) – et dont elle fait un « objet littéraire » (*PÊE*, 211), soulignant que même s'il est fictif et que son propre souvenir de cette anecdote racontée par son père est lui-même inventé, un tel élément fortuit a forcément existé : « Comme il n'y a pas eu de ficus mais que nous, nous existons, cela signifie qu'il y a quand même dû y en avoir un, car s'il n'y en avait pas eu il n'y aurait pas de nous [...]. Il s'est donc avéré, ou il pourrait s'avérer, que nous devons notre vie à une fiction. » (*PÊE*, 212)

En conférant ce caractère salvateur à la fiction, la narratrice réitère la nécessité d'insuffler cette fiction à son récit-enquête pour que ce dernier prenne forme et qu'elle en devienne l'énonciatrice, la voix, et l'héritière pouvant le préserver et le transmettre. Cela lui octroie une clairvoyance, une sagesse lui permettant de voir au-delà des années et des disparitions, au-delà de l'absence de témoins vivants ; de se faire témoin, elle-même, de la funeste et héroïque marche de Peut-être Esther. Ainsi suppose-t-elle quels ont pu être les mots adressés par son arrière-grand-mère aux officiers allemands, leur demandant en yiddish, avec la plus grande politesse et pensant qu'elle parlait allemand, comment aller à Babi Yar, et comment « [e]lle a été fusillée sur-le-champ, selon une routine nonchalante, [...] sans que l'officier se retourne

complètement. » (*PÉE*, 212) Parvenue au centre du labyrinthe mémoriel où elle nous a guidés peu à peu, la narratrice fait converger le travail d'enquête mémorielle et l'incontournable nécessité de la fiction en leur intersection que constitue la mise-en-légende :

J'observe cette scène, comme Dieu, par la fenêtre de l'immeuble d'en face. Peut-être est-ce ainsi qu'on écrit des romans. Ou des contes. Je suis en hauteur, je vois tout ! Parfois, je prends mon courage à deux mains et m'approche, je me poste dans le dos de l'officier pour écouter leur dialogue. Pourquoi sont-ils de dos ? Je tourne autour d'eux et ne vois que leurs dos. J'ai beau m'efforcer de voir leurs visages, de regarder leurs visages [...], j'ai beau tendre le cou et contracter tous les muscles de ma mémoire, de mon imagination et de mon intuition, il n'y a rien à faire. Je ne vois pas leurs visages, je ne comprends pas, et les livres d'histoire se taisent (*PÉE*, 213).

Se plaçant elle-même au sein de la scène racontée – ou, disons, en *lisière* de celle-ci –, Petrowskaja met en lumière le caractère essentiel de la fiction et de l'acte de raconter ; lorsqu'elle dit être « en hauteur », on peut tout aussi bien lire « en auteure¹⁶ », écho sémantique fort à propos, né fortuitement de la traduction française du texte. Par cette très belle image comme tirée d'un rêve de l'incapacité de *voir* les visages des personnages, la narratrice évoque de surcroît l'impossibilité, autrement que par la mise-en-légende, de faire face à cet héritage mémoriel si douloureux.

Par sa structure singulière et la justesse des images qui y sont convoquées, *Peut-être Esther* constitue un exemple particulièrement pertinent d'enquête mémorielle de la troisième génération suivant la Shoah. L'entremêlement de l'expérience topographique de la mémoire héritée et des recherches au sein d'archives et de lieux mémoriels – typiques de tels récits de filiation – qu'y effectue l'auteurice offre des possibilités de réflexion foisonnantes, notamment sur la façon, pour les membres de cette génération des « petits-enfants¹⁷ », de se positionner, en tant qu'héritiers non-témoins mais interpellés dans le présent par les résonances de cette mémoire. Le fragment analysé ici atteste de ce que peut la mise-en-légende en tant que dispositif d'énonciation et

16.- « Les petits-enfants sont très présents dans leur texte, sous la forme d'une figure auctoriale, qui peut être réelle, autofictive ou fictive. [...] L'on peut [...] expliquer cette omniprésence par le fait que l'héritage de cette mémoire ne va pas de soi, même pour un descendant. Sa forte présence dans le texte [...] s'expliquerait alors par une sorte de revendication de l'héritage », observe Aurélie Barjonet dans son récent ouvrage *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2022, p. 129-130.

17.- Aurélie Barjonet, « Les petits-enfants : une génération d'écrivains hantés », *op. cit.*, p. 219.

de préservation mémorielle. Dans un récit enrichi de micro-aneccotes et de détails merveilleux qui en ralentissent le tempo, la narratrice nous captive, lecteurs, par sa voix d'encre et de papier. Tout en réfléchissant, au sein de sa narration, à la place de la fiction dans sa tentative d'exhumation de la mémoire, elle esquisse brillamment un portrait d'héroïne et met ainsi en légende une histoire qui serait autrement tombée dans l'oubli. Enfin, on peut déceler dans *Peut-être Esther* une tentative « d'arrachement à la mort, [...] à l'anonymat et à l'horreur d'une extermination industrielle » qu'évoque avec raison Barjonet¹⁸. Après tout, la légende, nous apprend le *Dictionnaire de l'Académie française*, est aussi, par extension, une « inscription sur une pierre tombale¹⁹ », c'est-à-dire une façon, pour ceux qui s'y recueilleront, d'honorer la mémoire du défunt – et donc celle du personnage né des récits qu'on raconte et qui continue de vivre dans notre imaginaire. En tissant autour de son arrière-grand-mère inconnue un récit qui l'érige en personnage de légende, Katja Petrowskaja lui offre la sépulture dont sa mort brutale l'a privée²⁰, lui assurant une inscription dans le temps et la mémoire qui soit digne de sa vie.

18.– *Ibid.*, p. 231.

19.– Maurice Druon, « Légende », *op. cit.*, p. 512.

20.– Mon propos fait ici écho à celui d'Aurélien Barjonet, « Les petits-enfants : une génération d'écrivains hantés », *op. cit.*, p. 235.

Le petit pommier et l'écureuil : rhétorique de la légende dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* d'Ivan Jablonka et *Tombeaux* d'Annette Wieviorka

Béatrice Lefebvre-Côté

GÉNÉRATION HANTÉE, transmission mémorielle brisée, quête identitaire inépuisable : tous ces éléments peuvent à la fois décrire les récits de filiation conventionnels et les enquêtes menées par les fils et filles de rescapés de la Shoah afin de recoller les morceaux de leur famille brisée. Si le récit de filiation peut admettre une part d'incertitude – il est, selon Dominique Viart, « traversé de supputations et d'hypothèses présentées comme telles dans le corps même du livre¹ » –, l'enquête historique doit, quant à elle, se construire sur des faits établis. Dans cette perspective, Enzo Traverso rappelle que la « part de subjectivité inhérente à toute écriture de l'histoire² » doit être réprimée afin de faire la lumière sur un événement, particulièrement lorsque celui-ci est menacé de négationnisme : « c'est au nom des connaissances acquises et d'une réalité objective maintes fois attestées que le mensonge négationniste [peut] être rejeté³ ». De même, Annette Wieviorka défend la distinction entre l'historien, l'écrivain et le témoin face à la Shoah, même si elle reconnaît que l'historien se fait nécessairement sensible aux discours et aux récits qui

1.– Dominique Viart, « Le récit de filiation. "Éthique de la restitution" contre "devoir de mémoire" dans la littérature contemporaine », dans : Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission : Configurations littéraires (XVIII^e-XX^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 209.

2.– Enzo Traverso, *Passés singuliers : le « je » dans l'écriture de l'histoire*, Montréal, Lux éditeur, 2020, p. 46.

3.– *Ibid.*, loc. cit.

l'environnent⁴. Lorsqu'elle signe *Tombeaux. Autobiographie de ma famille*⁵, paru en 2022, elle adopte plutôt la perspective d'une écrivaine qui tente de « rendre à la vie » ses « personnages » (T, 22). Or ni Annette Wieviorka ni Ivan Jablonka dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2012) ne renoncent aux méthodes de la discipline historique : ils proposent plutôt des œuvres hybrides, à la croisée de l'histoire et de la postmémoire, des archives et des suppositions.

Dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2012) et dans *Tombeaux* (2022), Ivan Jablonka et Annette Wieviorka comblent les vides de leur mémoire familiale à l'aide d'hypothèses nourries d'une vaste documentation. Alors que les hypothèses sont généralement préalables à l'ouvrage fini, Jablonka et Wieviorka les laissent plutôt ouvertes, incorporant à leur récit une part calculée d'incertitude. Ils jouent par conséquent sur deux tableaux, celui de l'intime et celui du savant, et s'autorisent une parole subjective, à rebours de l'*ethos* neutre attendu de l'historien. L'ambivalence énonciative s'accroît encore chez Ivan Jablonka, qui rejette la « distinction entre [les] histoires de famille et ce qu'on voudrait appeler l'Histoire, avec sa pompeuse majuscule⁶ ». Avec Jablonka, la différence entre histoire et littérature aussi est mise à mal, car il se réclame d'une « littérature non fictionnelle⁷ », dont la ligne rouge est la fable, l'invention⁸. Sans en arriver là, d'autres stratégies rhétoriques peuvent être mises en place afin de recourir à l'imagination, sans nuire à la crédibilité historique.

Jablonka et Wieviorka écrivent pourtant autour d'un événement, la Shoah, qui laisse peu de place aux interprétations personnelles, surtout

4.- Voir à cet égard Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin* [1998], Paris, Pluriel, 2013, p. 13-14 et p. 166-168. Elle se fait critique de l'ouvrage de Daniel Goldhagen, *Les Bourreaux volontaires de Hitler. Les Allemands ordinaires et l'Holocauste*, qui préfère le point de vue individuel à la perspective générale et « signerait précisément la mort de l'opération intellectuelle qui consiste à construire un récit et qui s'appelle précisément faire de l'Histoire » (*ibid.*, p. 123).

5.- Annette Wieviorka, *Tombeaux. Autobiographie de ma famille*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2022. (Désormais T).

6.- Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête* [2012], Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, p. 163. (Désormais HGP).

7.- Colombe Schneck, « Annette Wieviorka et Ivan Jablonka », *Les liaisons dangereuses*, Paris, France Inter, 12 mai 2012, 15 min, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/les-liaisons-heureuses/annette-wieviorka-et-ivan-jablonka-2166865> (page consultée le 28 février 2023). Voir ce que dit l'auteur lui-même à propos des liens entre littérature et histoire dans Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Le Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2014. Voir également la lecture croisée que Laurent Demanze propose des deux « histoires » de Jablonka : Laurent Demanze, « Les enquêtes d'Ivan Jablonka. Entre histoire et littérature », *Les Temps Modernes*, t. 692, n° 1, Paris, Gallimard, 2017, p. 192-203.

8.- Colombe Schneck, « Annette Wieviorka et Ivan Jablonka », *op. cit.*, 15 min 50 sec.

lorsqu'elles émanent de tierces parties. Conscients des critiques potentielles, les deux auteurs manient avec soin les suppositions sur leur famille – sur leur grand-père paternel surtout –, selon trois modalités qu'il faut désormais analyser : l'association à d'autres trajectoires attestées, la singularisation et la citation. C'est là que leur propos, essentiellement fondé sur des faits, se rapporte parfois à la légende, familiale et historique. Si les deux auteurs emploient tour à tour les mêmes stratégies, ils font cependant un usage distinct du légendaire : Jablonka pour compenser l'absence, Wieviorka pour mettre les faits en perspective. Il s'agira dès lors de s'intéresser autant aux grands-parents, par leur passage d'une mort anonyme à une existence magnifiée, qu'aux auteurs, par leur hésitation entre l'*ethos* de l'historien et celui de l'héritier en quête de sens.

Génération de mémoire et de méthode

L'appartenance de Jablonka et de Wieviorka à la discipline historique les distingue d'autres descendants de rescapés de la Shoah, tels Art Spiegelman, Daniel Mendelsohn et Marianne Rubinstein, qui mènent certes une enquête, mais ne sont pas historiens⁹. Leur perspective similaire ne signifie pas pour autant que les deux auteurs abordent l'histoire de la même façon. Avec eux se pose doublement la question de la génération, tant pour la distance par rapport à l'événement que dans l'historiographie. Annette Wieviorka appartient à la seconde génération de survivants, celle que Marianne Hirsch associe à la postmémoire, en raison de l'empreinte laissée par l'histoire des parents sur la vie des enfants. La mémoire des parents contamine celle des enfants, car les expériences parentales « leur sont transmises d'une manière si profonde et si affective qu'elles semblent appartenir à leurs propres souvenirs¹⁰ ». Face à ce matériau qui risque de s'éroder, la seconde génération apparaît aux yeux de Hirsch comme une gardienne de l'Holocauste¹¹. Née dans l'immédiat après-guerre, Annette Wieviorka, dont le nom de famille évoque l'écureuil, conserve autant la mémoire de ses parents que celle de ses

9.– Annette Wieviorka écrit d'ailleurs qu'« [une] feuille de papier de cigarette sépare certains de ces ouvrages [comme *Les Disparus* de Mendelsohn] de celui d'Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* », car cette dernière est « l'œuvre d'un historien ». Voir Annette Wieviorka, « Comprendre, témoigner, écrire », dans : Ivan Jablonka et Annette Wieviorka (dir.), *Nouvelles perspectives sur la Shoah*, Paris, PUF, coll. « La vie des idées », 2013, p. 17.

10.– Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, coll. « Gender and Culture Series », 2012, p. 5. Traduction libre de « these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right » (*ibid.*, *loc. cit.*).

11.– *Ibid.*, p. 1. Traduction libre de « guardianship of the Holocaust ».

tantes et de ses grands-parents paternels disparus. À l'aube des années 2010, elle constate que deux branches de sa famille s'éteignent sans descendance et que chacune représente une « branche morte qui s'effacer[a], c'[est] inexorable, de la mémoire de [sa] descendance » (T, 16).

De son côté, Ivan Jablonka, dont le patronyme signifie « petit pommier », n'est le gardien d'aucun arbre familial, car la mémoire s'est perdue. Il s'exprime plutôt à partir d'un « devoir de savoir¹² », car son père, enfant pendant la Shoah, ne garde presque aucun souvenir de ses propres parents. Contrairement à Annette Wiewiorka, Ivan Jablonka appartient à la « génération 2,5¹³ » et son père à la « génération 1,5 », selon la terminologie développée par Susan Rubin Suleiman afin de tenir compte de l'expérience nécessairement différente des enfants. Le demi-point d'écart entre Wiewiorka et Jablonka explique en partie leur recours différent à la fabulation. Wiewiorka cherche ainsi à débusquer les mythes dans un récit familial abondant, mis par écrit par son oncle Roger Perelman et consigné au fil des années. Paradoxalement, alors que le témoignage a longtemps été écarté de la discipline historique, il est ce qui authentifie les archives trouvées par Wiewiorka, grâce à un dialogue entre les deux. En ne disposant pas de témoignages, Jablonka essaie de faire parler les archives et, du même coup, se prête à des suppositions qui sont parfois des fantasmes. C'est là aussi que l'écart temporel se fait sentir, car Wiewiorka appartient aux premières générations d'historiens à travailler sur la mémoire de la Shoah, avec la rigueur que cela exigeait. Jablonka, qui arrive une fois fondée la légitimité du champ, peut dès lors théoriser des rapports plus libres entre littérature et histoire, tout en travaillant sur la Shoah.

De fait, Jablonka se présente comme un enquêteur, agent actif du récit, alors que Wiewiorka apparaît bien souvent comme l'archiviste de sa famille, à qui revient la tâche de remettre de l'ordre dans des souvenirs divergents. Lorsqu'elle se rend sur le terrain – au col de Coux, dans les camps où son père a été interné en Suisse –, elle le fait pour mettre à l'épreuve les témoignages plutôt que pour récolter des indices. Le petit pommier cherche ses racines, l'écureuil organise ses ressources avant la chute des dernières feuilles, des derniers survivants. Ces deux rôles accordent une place à la légende, soit ce qui « se présente comme un récit authentique, historique, relatant des faits exceptionnels, qu'ils soient admirables [...] ou détestables¹⁴ ». De telles

12.– Aurélie Barjonet, « Les petits-enfants : une génération d'écrivains hantés », dans : Ivan Jablonka (dir.), *L'Enfant-Shoah*, Paris, PUF, 2014, p. 221.

13.– Susan Rubin Suleiman, « The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust », *American Imago*, t. 59, n° 3, 2002, p. 292.

14.– Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines* [1999], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 5^e éd., 2022, p. 61.

traces légendaires ne signifient pas que Wieviorka et Jablonka y adhèrent, mais seulement qu'elles font partie de l'image globale de leurs grands-parents, particulièrement de leur grand-père paternel.

L'association, ou la connaissance médiée

Comme peu de vestiges demeurent de l'existence de ces ancêtres, l'un des ressorts narratifs possibles est celui de l'association aux trajectoires d'autres personnes qui, elles, ont généré un récit stable et fiable. C'est là que l'expertise historique permet à Jablonka, par exemple, de quitter l'histoire particulière de ses grands-parents, pour puiser dans l'histoire générale du communisme juif en Pologne ou de l'immigration juive polonaise en France. L'une de ses sources d'inspiration est Colette Weibel, née Fiszman, amie de la famille Jablonka, dont les parents sont originaires de Parczew, comme les grands-parents Matès et Idesa Jablonka. Les parents de Colette Weibel et les grands-parents de Jablonka se côtoient à Parczew et à Paris. Ils ont en commun le même engagement communiste à Parczew et la même trajectoire d'immigration, à la différence que les Fiszman survivent à la guerre et racontent leur histoire à leur fille Colette. De tous les systèmes de résonance élaborés par Jablonka, celui des parents de Colette est le plus directement liés aux Jablonka, mais il est incomplet et déjà médié par leur fille.

Pour comprendre les difficultés quotidiennes de ses grands-parents, Jablonka se réfère aux récits d'émigrés de Werner Prasuhn ou de Claude Olievenstein par exemple, ou encore reconstitue des scènes en puisant dans l'imaginaire collectif, notamment au moment de l'arrivée en train d'Idesa à Paris : « Petite Juive qu'on chasse de son pays et qui regarde par la fenêtre du train le paysage défiler, emmitouffée dans sa fourrure... Idesa rêve, Idesa sourit – je la fais sourire » (*HGP*, 125). Reconnaître son apport personnel (« je la fais sourire ») n'efface pas l'image fantasmée qu'il crée de toutes pièces. De même, au moment d'aborder l'arrestation de ses grands-parents, Jablonka ne se contente pas du témoignage de Sarah, fille de la cousine de sa grand-mère. Il fait appel aux représentations stéréotypées des rafles, même s'il affirme les repousser :

Je pourrais inventer un bruit de pas dans l'escalier, des coups assésés contre la porte, un réveil en sursaut. Mais je veux que mon récit soit indubitable, fondé sur des preuves, au pire des hypothèses et des déductions, et, pour honorer ce contrat moral, il faut tout à la fois assumer ses incertitudes comme faisant partie d'un récit plein et entier et repousser les facilités de l'imagination, même si elle remplit merveilleusement les blancs. (*HGP*, 265)

La sincérité énonciative dont se réclame Jablonka – assumer la subjectivité du « je » plutôt que la masquer derrière un scientisme – est ici un moyen de donner une existence, par préterition, à des images qui atténuent l'absence de connaissance. La coexistence de la narration fantasmée et du discours critique permet de ne renoncer ni à l'un ni à l'autre, même si, une fois l'image convoquée, il semble impossible de ne plus la voir. Ailleurs dans l'ouvrage, la cascade de questions autorise un déploiement imaginatif similaire, protégé par l'incertitude du mode interrogatif : « Personne n'est plus là pour me peindre les premières lueurs du 25 février 1943. Est-ce qu'il pleut ? L'unique réverbère du passage, derrière l'usine Garnier, est-il encore allumé ? » (*HGP*, 269). Impossible de s'arrêter à l'absence de témoignage : elle doit se prolonger ici de questions qui ne sont ni les preuves ni les déductions revendiquées plus tôt, mais une tentative d'incarnation par les sens.

Au contraire de Jablonka, Wiewiorka freine les assauts de l'imagination, au moment où elle essaie d'associer son ascension du col de Coux à celle de son père, près de soixante ans plus tôt. Elle reconnaît d'abord son incapacité à maintenir son activité d'historienne au cours de la randonnée : « J'essayais de penser à Aby [son père]. Mais je ne pensais plus, occupée à trouver le bon endroit où poser mon pied » (*T*, 261). Elle constate ensuite que la comparaison est inopérante, car d'une part, l'environnement n'est plus le même : « La montagne de 2021 est donc bien différente de celle qu'ont connue les fuyards. Aby et les autres n'ont rien vu du paysage : ils ont effectué la montée de nuit, éclairés par la lune et les étoiles, peut-être aussi d'une lampe torche » (*T*, 262-263). D'autre part, rien dans l'expérience physique de l'autrice ne correspond à celle de son père : « Comment puis-je alors ressentir ce qu'ils ont ressenti dans leur corps, d'autant que le mien n'a pas la jeunesse du leur à l'époque : j'ai plus de trois fois l'âge qui était celui d'Aby » (*T*, 263). Certes, dans le récit de Wiewiorka, subsiste une part d'incertitude, car elle présume que le ciel était dégagé et ne sait pas s'ils étaient équipés d'une lampe. Le passage montre toutefois le caractère vain d'une telle association, en l'absence d'un réel dénominateur commun. Jablonka affirme, quant à lui, que l'association n'est pas parfaite et que l'imagination est bannie, mais les emploie tout de même, entourées de précautions discursives.

La singularisation, ou l'ascendance exemplaire

L'ambivalence de Jablonka quant à la légende et à l'exactitude se retrouve tout particulièrement dans un dialogue rapporté avec Paulette Sliwka. Jusqu'alors, les exemples relevés dénotaient un rapport affectif avec le passé, mais n'élaboraient pas une légende proprement dite. La question du militantisme des grands-parents Jablonka en devient le terreau propice,

car elle permet de singulariser leur histoire au milieu de celle des milliers de Juifs déportés de France. C'est ici que la deuxième stratégie de mise en légende s'observe, car elle consiste à une singularisation des grands-parents, magnifiés par leur destin tragique. Elle concerne leur statut en France, car Jablonka peut difficilement admettre qu'après leurs luttes communistes en Pologne ils deviennent de simples émigrés juifs à Paris. Sur la base de critères sociologiques, il les rapproche du père de Paulette Sliwka, ancienne résistante de la MOI (Main-d'œuvre immigrée), et rapporte une conversation avec cette dernière : « Mes grands-parents sont des Juifs polonais, nés dans un shtetl au début du siècle, communistes, exilés à Paris. C'est exactement le profil de votre père. Si vous me parlez un peu de lui, je pourrai mieux comprendre leur vie » (*HGP*, 154-155) Et Paulette Sliwka de répondre : « Vous n'allez pas calquer l'histoire de votre grand-père sur celle de mon père ! » (*HGP*, 155). La suite de la discussion est du même ordre, avec des refus catégoriques de la dame (« Mais c'est de la fiction, votre truc ! », « Je n'en sais fichtrement rien ! » [*HGP*, 155]) et des tentatives de Jablonka de lier certaines de ses hypothèses à la vie du père de Paulette Sliwka.

Face à ces fins de non-recevoir, Jablonka ne renonce pas à son scénario le plus « fragile » (*HGP*, 156), à savoir « mettre la pauvreté de Matès, son échec en tant que bourrelier, gantier ou tapisseur, sur le compte de ses convictions politiques » (*HGP*, 156), et se tourne plutôt vers une association plus lointaine, avec son cousin Benito, fils du frère aîné de Matès, élevé en Argentine et militant communiste lui aussi. Ce dernier lui confirme qu'il est « [i]mpensable » (*HGP*, 157) que Matès cesse de militer en France, sans pour autant ne l'avoir jamais connu. Jablonka en vient ainsi à se demander si, le jour de leur rafle, « ce sont des "terroristes" qu'on vient arrêter » (*HGP*, 272), renforçant la thèse d'un « profil » concordant : « D'un point de vue politique et sociologique, Matès et Idesa ont le profil type des résistants étrangers : Juifs polonais, communistes, artisans, domiciliés dans le xx^e arrondissement. » (*HGP*, 273). C'est là que le brouillage entre enquête d'historien et récit de filiation donne place à la légende : d'un point de vue statistique, les grands-parents Jablonka auraient en effet pu appartenir à la résistance. Or, cette supposition n'a d'importance que parce qu'elle s'inscrit dans une enquête personnelle, à la recherche d'un sens à une disparition vécue, avec raison, comme injuste. L'« objectivité » historique s'élève contre les derniers témoins de Matès et d'Idesa, car aucun de leurs proches, « ni Annette, ni Maria, ni Sarah n'ont jamais évoqué ce genre d'activités [de résistance] » (*HGP*, 273). L'hypothèse d'un militantisme héroïque nourrit surtout l'identité de l'auteur lui-même, car le récit de filiation sert de

« détour nécessaire pour parvenir à soi, se comprendre dans cet héritage¹⁵ ». Lorsque Jablonka se demande si son grand-père a pris part à la révolte du *Sonderkommando*, il affirme sa propre place dans la lignée :

Il se peut que je sois le petit-fils d'un des grands héros du xx^e siècle, puisque Matès Jablonka ressemble de manière troublante aux leaders de la révolte et tout particulièrement à Joseph Dorembus, artisan du cuir polonais, communiste trentenaire, déporté par le convoi n° 49 après avoir trouvé refuge à Paris ; mais, entre le plausible et le fantasme, la limite n'est plus très nette. (*HGP*, 362)

Même si Jablonka reconnaît la confusion potentielle « entre le plausible et le fantasme », sa simple formulation du scénario militant contribue à une image légendaire de son grand-père, basée sur des critères recevables d'authenticité et d'historicité. Comme la légende est « d'abord objet de croyance¹⁶ », il revient à chacun de choisir l'hypothèse qui lui paraît la plus crédible, car l'auteur laisse toutes les pistes ouvertes, sur un pied d'égalité. Or elles ne sont pas équivalentes, puisque certaines se fondent sur les quelques témoignages dont il dispose et d'autres s'échafaudent à partir d'associations plus ou moins lointaines avec son grand-père, qui disent des trajectoires possibles, mais ne confirment rien à propos de l'individu Matès Jablonka. Avant son enquête, l'auteur ne disposait d'aucun matériau de légende, si ce n'est le « panégyrique » (*HGP*, 64) qu'en font ses frères et sœurs, sachant que « Matès est aussi le seul de la fratrie qui n'ait pas survécu » (*HGP*, 64). Dans l'histoire de ses grands-parents, c'est bien Jablonka qui est à l'origine des images légendaires, en produisant des représentations vraisemblables de son grand-père, mais qui reposent sur des croyances plutôt que sur des certitudes.

La citation, ou la responsabilité déléguée

Au contraire, Annette Wiewiorka montre l'importance de se méfier des déductions statistiques, car selon les critères admis, son grand-père n'aurait pas dû entrer à Auschwitz. Comme le lui explique Serge Klarsfeld, « sauf si un survivant a témoigné du destin d'un de ses camarades » (*T*, 300), l'on peut seulement déduire le résultat de la sélection grâce aux « dates de naissance de ceux en âge d'entrer, excluant ainsi les enfants et les gens âgés » (*T*, 300). Wolf Wiewiorka, de « petite taille, plutôt frêle, [...] la cinquantaine » (*T*, 301), aurait dû mourir dès son arrivée. Pourtant, l'autrice retrace

15.- Dominique Viart et Bruno Vercier, « Les écritures de soi », *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* [2005], Paris, Bordas, 2^e éd., 2008, p. 77.

16.- Jean-Bruno Richard, *op. cit.*, p. 61.

les témoignages d'Isaïe Spiegel et d'Avrom Pinhes Tsikert qui attestent tous deux la présence de Wolf à Auschwitz. Sa mort lors de l'évacuation du camp est rapportée par un autre écrivain, Mordechai Strigler. Avec ces éléments, Annette Wiewiorka participe elle aussi à une singularisation de son grand-père, sauf qu'elle ne se fonde pas sur des scénarios fantasmés, mais sur les discours rapportés d'autrui. Là où la grandeur de Matès Jablonka s'esquissait grâce à des associations avantageuses, celle de Wolf Wiewiorka se compose à partir de citations, à qui le fardeau de la vérité est délégué. À propos du prestige grand-paternel, Wiewiorka expose ses preuves comme Jablonka partage ses hypothèses, en laissant au lectorat la liberté d'y adhérer. Le sursis de Wolf Wiewiorka à Auschwitz et, surtout, le souvenir qu'en gardent d'autres survivants tiendraient à son statut d'écrivain, car, comme le rappelle sa petite-fille, dans « ce monde yiddish "global", "connecté", [les auteurs yiddish] écrivaient dans les mêmes journaux, lisaient les livres qu'ils avaient publiés dans un pays ou un autre, se connaissaient de plume sinon de vue » (*T*, 308-309). Sans être célèbre, Wolf Wiewiorka peut être reconnu parmi les déportés. Il acquiert des traits légendaires grâce à ce qu'en disent les témoins de son existence, à commencer par son propre fils et père de l'autrice, Aby. Parmi les histoires qu'Aby raconte, figure le dialogue entre Wolf et un policier berlinois, que rapporte l'autrice. Lorsque le policier affirme à Wolf que « juive » ne peut être sa nationalité, ce dernier rétorque qu'il n'a alors pas de nationalité. Le même scénario se répète à propos de la langue que déclare Wolf, le yiddish, que le policier rectifie comme de l'allemand dans son formulaire. La scène, qui exemplifie tout l'attachement de Wolf pour la judéité, est suivie d'un commentaire de sa petite-fille : « Mais tout ceci, que racontait Aby, n'est peut-être qu'une légende. Elle dit cependant la vérité de Wolf. » (*T*, 40) Derrière cette tension entre légende et vérité se trouve l'idée qu'une personne ne se comprend pas uniquement par ses actes, mais également par sa manière de penser. Généralement invisible dans les archives, elle est néanmoins présente dans les récits rapportés d'autrui. L'anecdote familiale remplace ici l'héroïsme attribué à Matès Jablonka, car elle exprime l'ascendant intellectuel de Wolf Wiewiorka et assure une continuité avec la génération des petits-enfants. Même si elle se révélait inexacte, l'anecdote dirait malgré tout l'impression laissée par Wolf sur ses témoins.

L'esprit de son grand-père, Wiewiorka ne peut donc le retrouver qu'en rapportant des sources qu'elle sait plus ou moins exactes, puisqu'elle reconnaît qu'un « écrivain peut prendre des libertés interdites à l'historien » (*T*, 32). Elle cite alors la « [v]ersion alternative » (*T*, 41) de l'écrivain Benjamin Schlevin de l'arrivée de sa famille à Paris, l'anecdote possiblement « apocryphe » (*T*, 63) du même auteur sur le restaurant

familial, la « description peu amène [du] grand-père et des siens » (*T*, 50) par le médecin Wladimir Goldman ou encore la lettre-promesse d'Avrom Pinhes Tsikert (*T*, 309-313). Tous ces documents délèguent la responsabilité du légendaire à autrui, de façon à donner une existence à ces discours, sans compromettre la démarche historique, qui consiste alors à les situer, à les commenter et, parfois, à témoigner de discordances entre les versions. La rhétorique de Wieviorka diffère de celle de Jablonka : tandis que ce dernier complète ses aveux d'ignorance par des hypothèses étoffées, l'autrice admet l'impossibilité de savoir, tantôt avec la marque du conditionnel (« Selon la légende familiale, elle aurait » [*T*, 31]), tantôt avec des renoncements explicites : « Nous n'en savons rien » (*T*, 35), « J'ignore pourquoi » (*T*, 48), « Malgré mes efforts, je n'ai pas réussi à tirer au clair cette affaire » (*T*, 185). En plus de ne pas combler, ou très peu, les vides dans le récit, l'*ethos* d'incertitude de Wieviorka contribue à donner au reste du livre la marque de l'exactitude. Les moments de doute sont précisément identifiés, tout comme ceux de certitude. Elle corrige par ailleurs une information erronée dans *l'Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* de Jablonka, à propos d'une intervention au Congrès mondial pour la défense de la culture yiddish qui aurait dû être attribuée à Wolf : « Louis Gronowski-Brunot attribue cette intervention à H. Leivick. Ivan Jablonka reprend cette information. Ainsi cheminant de livre en livre les inexactitudes » (*T*, 144). La « blessure » (*T*, 145) qu'elle ressent face à cet effacement se rattache à sa volonté de restituer la *totalité* d'une vie, avec ce qu'elle comporte de faits, d'imprécisions, mais également d'impressions vives, même si elles sont nécessairement médiées et souvent magnifiées.

Dans ces entreprises intimes et historiques d'Ivan Jablonka et d'Annette Wieviorka, la légende s'imisce là où la connaissance atteint ses limites. Elle ne jouit cependant pas du même statut que les faits attestés : les cascades de question, les hypothèses successives et le mode conditionnel l'entourent d'incertitude. Pourtant, la seule présence d'hypothèses héroïques sur Matès Jablonka ou d'anecdotes excentriques sur Wolf Wieviorka contribue à créer et à entretenir leur idéalisation, même si elle s'appuie sur des associations savantes ou sur l'autorité de témoins. Tandis que la légende magnifie, l'imagination, son corollaire, sert à débroussailler des pistes et à émettre des hypothèses, favorables à l'éloge grand-paternel. Leur usage n'équivaut pas à de la fiction pour autant, car les auteurs n'inventent rien, mais jettent un éclairage singulier sur ce qui est déjà là ou sur ce qui a été oublié. Comme l'histoire et l'archive elles-mêmes impliquent déjà un tri, les deux historiens y restent fidèles. Ils orientent toutefois leurs choix au gré d'un objectif

extérieur au passé étudié, soit leur propre place dans la lignée. C'est ici que la légende retrouve sa fonction première, celle d'exemplarité, car les actes admirables qu'elle présente doivent « éveiller en nous le désir d'imiter un modèle¹⁷ ». En régime de filiation, cela signifie s'interroger soi-même à l'aune du modèle grand-parental, puisque les ouvrages de Jablonka et de Wieviorka dépassent les devoirs de savoir ou de mémoire et deviennent, par ricochet, un examen des héritiers.

17.- André Siganos et Pierre Brunel, « Mythe, conte et légende », *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1993, p. 20.

Voix vaine de Cassandre.

Le récit « auto-dé-bio-graphique » chez Gregor von Rezzori et Pascal Quignard

Galyna Dranenko

Tout texte écrit est ce corps de Cassandre sacrifié,
rompu, démembré à coups de hache. Tout auctor est
la main sacrificante de Clytemnestre qui s'abat, qui
avance, qui rompt ou qui déchire, qui démembre.

P. Quignard, *Lycophon et Zétés*¹

IL S'AGIRA, POUR NOUS, ici, de proposer une lecture du roman de Gregor von Rezzori *Neiges d'antan* à travers le prisme des réflexions et des méditations, qui se situent à la frontière du littéraire et du philosophique, entreprises par Pascal Quignard, notamment dans *Lycophon et Zétés* (2010) et *La Vie n'est pas une biographie* (2019). À première vue, il peut paraître paradoxal de vouloir témoigner de sa vie et de son passé, et, en même temps, de le faire dans une écriture oblique qui fuit non seulement son sujet – aux deux sens du terme, c'est-à-dire thématique et psychologique – mais aussi les conventions et les injonctions qui la parasitent ; bref, d'être à la fois dans la *mimésis* et dans la métaphore aristotélicienne. Mais le paradoxe disparaît si nous suivons la pensée du Stagirite et considérons que le propre du *poiein* artistique c'est de « faire image », de mettre la chose « sous les yeux ». Et, dans ce cas, comme l'indique Marcel Detienne, cité par Pierre Rodrigo dans *Aristote une philosophie pratique*, si « Vérité » il y a dans le discours littéraire, c'est une « "Vérité" assertorique : nul ne la conteste, nul ne la démontre [...] Elle ne s'oppose pas au "mensonge" ; il n'y a pas le "vrai" et le "faux". La seule opposition significative est celle d'*Alètheia* et de

1.- Pascal Quignard, *Lycophon et Zétés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2010, p. 216. (Désormais LZ).

Lèthè. » Et Pierre Rodrigo d'ajouter, très justement : « De ce point de vue, dire la vérité, c'est conserver et chanter la Mémoire en s'opposant à l'Oubli et non à la fausseté². » C'est ce que dit, à sa façon si singulière, aussi, Pascal Quignard quand il évoque la figure de Cassandre, la prophétesse grecque :

Mais précisément, d'une telle parole, – ici traduite – lue – ou écrite – c'est d'imposture qu'il y va, paroles que profère Cassandre, parole de Cassandre – et où traduire ne traduit pas en justice, ne traduit pas en vérité, *traduit en vain*, et où traduire où prononce Cassandre c'est verser aussi bien où Cassandre ne dit pas, et dit, *commence ainsi de dire, sans dire*, parlant, désespérément sans dire : « Je dirai... ». (*LZ*, 137, nous soulignons)

Afin de montrer comment s'organise le récit de filiation dans notre corpus, nous verrons comment la mythologie, le légendaire et le mystique deviennent des dispositifs consubstantiels de la construction de ce type de récit autobiographique, en interrogeant plus particulièrement la configuration poétique prise par la figure de Cassandre/Kassandra chez les deux écrivains. Bien évidemment, il s'agit, ici, non pas d'un dessin ou d'une image, mais d'une vie ou pour être plus précis d'une *image d'une vie* d'un sujet énonciateur empêtré dans ses histoires et dans celles des autres. Cela nous permettra de montrer comment les deux écrivains, même si c'est dans des démarches d'écriture foncièrement différentes, se réfèrent à une conception relativement proche des traces et de leur interprétation pour (dé)construire leurs récits de filiation.

Présentation du corpus

Le roman autobiographique de Gregor von Rezzori *Neiges d'antan* (*Blumen im Schnee*, 1989) est un livre composé d'une série de portraits de ses proches. Certes, Rezzori entreprend, dans ce livre, de témoigner des filiations dans lesquelles il s'inscrit ; mais force est de constater que, d'une part, il prend un malin plaisir à déconstruire les structures classiques et attendues de ce que « devrait » être un récit de vie, et que, d'autre part, il met en exergue le fait que sa mémoire portant sur ses origines bucoviniennes est et reste bel et bien fragmentaire. En effet, pour cet auteur, il ne fait pas de doute que les souvenirs individuels, quand ils tentent de saisir le passé d'une vie, ne peuvent être qu'épars et troubles. Se souvenir, dans ce cas, c'est désespérément ne faire resurgir que des souvenirs incertains qu'il est difficile de

2.– Pierre Rodrigo, *Aristote une philosophie pratique, praxis, politique et bonheur*, Paris, Librairie philosophique Vrin, coll. « Tradition de la pensée classique », 2006, p. 70. Livre cité : Marcel Detienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1967, p. 27.

différencier des légendes familiales et des mythes collectifs. Il ne peut faire confiance, en conséquence, qu'à sa propre expérience, à ses affects, aux sensations de son corps. Reconstituer sa filiation, c'est donc pour Rezzori écrire le récit de son *corps-à-corps* avec les images et les fantômes des personnes et des lieux qui lui étaient familiers.

Pascal Quignard ne se distingue pas fondamentalement de Rezzori quand il s'interroge sur les possibilités de révélation du réel que possèdent les traces. Il considère, lui aussi, que « [le] vrai n'est pas de l'ordre du langage [que le] corps préférera toujours le symptôme pour s'épancher en *vérité* dans le monde » (*LZ*, 170, souligné par l'auteur). Aussi, pour faire le récit de sa filiation, une forme bien particulière, celle du soliloque de Saint Augustin, lui semble la mieux adaptée. Selon lui, chez l'auteur des *Confessions*, livre considéré généralement comme prototypique de l'écriture de soi, la conscience procède à « la méditation de plus en plus personnelle, culpabilisée, impliquée, privée, bio-graphique, pornographique, la soliloquence silencieuse, la confession angoissée, la cogitation moderna » (*LZ*, 200-221). En effet, Quignard émet de sérieux doutes sur la possibilité de produire une narration biographique, « historique » au sens que Benveniste donne à ce mode d'énonciation, qui s'en tiendrait exclusivement à la relation de faits objectifs et au retrait calculé du sujet énonciateur. Seule est concevable, selon lui, « une sorte d'auto-appréhension demeurée à vif, qui est pleine de *vestiges mais sans rappels* : ce sont de pures énigmes psychiques³. » Car il ne reste que des « lésions invisibles » et des « douleurs qui [sont] récurrentes mais innommables. » (*VB*, 13) Sa démarche, notamment dans *Lycophron et Zétés*, consiste à créer des « ascèses auto-dé-bio-graphiques⁴ » où « il ne s'agit pas de noter sa vie, mais de l'augmenter⁵ ». Il refuse d'enfermer le biographique dans un système, car le récit de soi est pour lui comme une « auto-impulsion » (*LZ*, 200) et « une immersion verticale, non-sociale » (*LZ*, 202). Pour illustrer sa pensée, il évoque l'image d'une *virga* qui a la particularité de « ponctue[r] le temps dans le ciel » (*LZ*, 179). Il faut se souvenir, nous rappelle-t-il, que le mot « virga » (le mot « virgule » a le même étymon) dénote une traînée verticale ou oblique de précipitations (de la pluie, de la neige, etc.) qui s'étend sous un nuage *sans atteindre le sol*. Ces

3.- Pascal Quignard, *La Vie n'est pas une biographie*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2019, p. 12 ; nous soulignons. (Désormais *VB*).

4.- Dans le chapitre sur les *Askēmata* de Lord Shaftesbury, Quignard définit les constructions autobiographiques comme des « ascèses auto-dé-bio-graphiques », car il considère que « [...] tout dans la vie, une fois qu'on a choisi de quitter l'ordre et l'ordinaire, devient ascèse. [...] chacun doit répondre de sa propre expérience, à partir non de soi, mais de l'expérience elle-même » (*LZ*, 199-200).

5.- « En grec : Auto-bio. En latin : Ipse vita. Il ne s'agit pas de noter sa vie, mais de l'augmenter » (*LZ*, 200).

traces en forme de signes de ponctuation sont aussi des rêves, mais ceux-ci « n'émettent pas la moindre idée de cause. Les rêves sont encore vivants, non les phrases [de la biographie] » (*VB*, 20).

Écrire ses origines *contre* la biographie, ce « théorème de la biographie impossible » (*VB*, 17), nous paraît être un des points de rencontre important entre ces deux écrivains, même si leurs parcours existentiels et artistiques sont très différents. En fait, nous trouvons chez les deux écrivains l'idée que la vie n'est pas réductible à un récit qui procéderait, si l'on suit Paul Ricœur (*Temps et récit*), à une synthèse de l'hétérogène. Pour le philosophe, en effet, raconter c'est retrouver une cohérence (causale et temporelle) à ce qui apparaît éminemment épars et contingent dans les vies vécues au jour le jour.

« Je dirai » : *une voix qui parle en vain*

Lycophon et Zétés contient non seulement la traduction de la dernière tragédie grecque, *Alexandra*, de Lycophon, réalisée en 1969-1970 par Pascal Quignard, mais aussi trois textes auctoriaux qui l'accompagnent, à savoir *Préface de 1971*, *Postface de 2009* et *Zétés*, un essai autofictionnel en forme de traités philosophico-poétiques. Rappelons que Cassandre, appelée parfois aussi Alexandra en tant que sœur de Pâris-Alexandre, est cette héroïne mythique qui « prêche dans le désert », caractéristique quasiment constitutive par essence de tout prophète ou prophétesse, comme on le sait ; ce que confirme la signification de son nom : « celle qui repousse ». Tel est aussi le cas, *mutatis mutandis*, du texte de Lycophon qui contient « moult obscures paroles », comme on le disait des prophéties médiévales⁶, et qui, donc, court le risque de ne pas rencontrer de lecteurs tant ceux-ci pourraient être *repoussés* par son hermétisme.

Lycophon et Zétés est, par ailleurs, aussi un livre sur la filiation, qu'elle soit familiale ou spirituelle. On peut l'envisager comme une autofiction, cette « fiction d'événements et de faits strictement réels [qui confie] le langage d'une aventure à l'aventure du langage », selon l'expression de Serge Doubrovsky⁷. Au sein de celle-ci se nouent les *fil*s de la légende intime – celle de la filiation et donc des *fil*s – et « l'Histoire avec sa grande hache⁸ ». Ainsi, dans sa postface de 2009, Pascal Quignard évoque à quel point « [c]eux

6.– Voir Richard Trachsler, Julien Abed et David Expert (dir.), *Moult obscures paroles. Études sur la prophétie médiévale*, Paris, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 2007, 271 p.

7.– Quatrième de couverture de : Serge Doubrovsky, *Fils* [1977], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

8.– Voir Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [éd. Denoël : les Lettres nouvelles 1975], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993, p. 13.

qui survécurent, revenant des camps d'extermination de l'Allemagne, provoquèrent la même incrédulité – trois mille ans plus tard – que Cassandre dans le monde troyen détruit, avant d'être égorgée. » (*LZ*, 139) C'est ce qu'a vécu son oncle, Jean Bruneau, « le dieu de [son] enfance », qui, revenu de Dachau, est confronté à la même incrédulité. Quignard se souvient alors que lui-même était incapable de manger et de parler, comment son oncle évoquait « ces jours à la limite de la vie [...] dans l'impuissance, dans le silence brusquement vertigineux, désertique, qui naît du renoncement à convaincre » (*LZ*, 139). Puisque personne ne voulait l'écouter ni le croire, Jean Bruneau renonça à raconter ce qu'il avait vécu et « ne parla plus que du XIX^e siècle [et] devint un grand érudit. » (*LZ*, 139) Car « [c]e monde, où il avait passé la fin de son adolescence était devenu un monde incroyable, intransmissible, plus loin que le second Empire, plus loin que l'Antiquité classique, plus loin que le monde homérique, plus loin que les Enfers des religions ou des mythes [...] » (*LZ*, 139). Aussi, Jean Bruneau décida, à la naissance de ses enfants, de ne plus dire un mot sur ce qu'il avait subi à Dachau, tant il était convaincu que ce qu'il pourrait raconter dépassait l'entendement et était donc inaudible ; allant même jusqu'à penser que l'évocation de son expérience « ne pouvait que porter malheur à ceux qui naissaient. » (*LZ*, 140)

Bouleversé et troublé par le mutisme dans lequel son oncle s'est retranché, Pascal Quignard a la sensation qu'il existe une secrète correspondance entre celui-ci et Cassandre. En effet, la voix de la fille de Priam et d'Hécube, cet « hurlement à la lune », incarne pour lui l'impossibilité qu'il y a à transmettre directement un témoignage, puisque ses destinataires ne peuvent l'entendre, c'est-à-dire le comprendre et même le percevoir. Tout témoignage est donc acculé à chercher une autre voie pour exister que celle de la profération d'un récit factuel. Car la parole, proférante, et à plus forte raison prophétesse, est physique par définition, et, quand elle se fait cri, elle se souvient que son origine se trouve dans le corps, qu'elle est née du corps, qu'elle retourne en lui et s'adresse à des corps. Bref, il n'y a quelqu'un que s'il y a des corps communicants⁹. Et Quignard en veut pour preuve qu'« [un] vrai témoin n'interprète, ni ne commente ni ne juge ni ne critique. Il hésite. Il tremble. Il se trompe et il ne peut pas se reprendre. [...] Sa vie, son œuvre, son corps *trahissent* sans doute quelque chose mais à la condition qu'il ignore » (*LZ*, 139, souligné par l'auteur). Il ne faut donc pas s'étonner que le pacte biographique, s'il y en a un, dans *Zétés*, puisse s'énoncer en ces termes :

9. – Voir Robert Lafont, *Il y a quelqu'un. La parole et le corps* [1994], Limoges, Lambert-Lucas, 2007.

Il ne s'agit dans ces pages de parler de moi pour parler de moi mais de démêler ce à quoi obéit un corps quant à la voix, – et peut-être quant au vide où elle se meut quand elle s'écrit. Il s'agit dans ces pages de comprendre l'étonnante impulsivité de la voix vaine, l'étrange poussée qui contraint à écrire, le mystérieux « appétit de dire » qui peut conduire à relayer une voix usurpée qui impose sa scansion et plus encore : qui peut imposer jusqu'à son intelligibilité. (LZ, 164-165)

Ce qui fascine l'écrivain français dans la figure de Cassandre, c'est donc sa voix :

Voix vaine, solitaire, voix seule devant la clameur collective, trop singulière devant la saturation mythique du discours de masse [...]. Voix extrêmement singularisée qui n'est jamais crue par les voix majoritaires. Elle est aussitôt dévaluée comme incroyable, suspecte, anti-morale, incontrôlable, incoercible, libre, trahissante, gagnée à l'ennemi. (LZ, 189)

Kassandra, la nounou ruthène du narrateur de *Neiges d'antan* de Gregor von Rezzori, n'est pas sans rappeler la Cassandre de Quignard. Celle-ci, probablement, devait s'appeler Alexandra, mais le narrateur n'en sait rien, car c'est son père qui l'avait affublée de ce sobriquet mythologique par moquerie ou plaisanterie, tant cette autochtone était considérée par ses parents autrichiens comme une demi-sauvage. Mais il n'en est pas ainsi pour le jeune enfant ; au contraire, il voit dans Kassandra une « deuxième mère », un être mystique, qui vient des Carpates, et dont l'essence mythologique renvoie aux origines les plus enfouies de l'humanité.

Dé-faire les vies : « La trace comme réponse et comme question¹⁰ »

Selon le phénoménologue Wilhelm Schapp, notre être est un *être-empêtré-dans-des-histoires*¹¹ ; il s'agit non seulement des histoires que nous racontons, mais aussi des histoires qui nous ont été racontées et que, le cas échéant, nous faisons volontiers nôtres, de sorte que nos souvenirs les plus « personnels » sont aussi, parfois, des souvenirs rapportés par les autres et entés dans notre mémoire. Il n'est donc pas étonnant que dans *Neiges d'antan*, Rezzori puisse écrire : « Notre itinéraire de fugitifs, je ne le connais que par ouï-dire et de façon très approximative¹² ». Aussi est-il amené, à de multiples reprises, à

10.– Nous reprenons, ici, le titre d'un article d'Olivier Abel sur la trace et l'archive chez Ricœur, consulté en ligne le 5 juillet 2023 : <https://www.olivierabel.fr/2022/09/11/la-trace-comme-reponse-et-comme-question/>.

11.– Wilhelm Schapp, *Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et l'être de la chose* [1950] (tr. de l'allemand par Jean Greisch), Paris, Cerf, coll. « La nuit surveillée », 1992.

12.– Gregor von Rezzori, *Neiges d'antan* [1989] (tr. de l'allemand par Jean-François Boutout), Paris, Éd. de l'Olivier, 2004, p. 16. (Désormais NA).

insister sur le fait que ses souvenirs demeurent confus et vagues et que les événements auxquels ils renvoient sont incertains ; on trouve, donc, très souvent, sous sa plume des expressions comme « vraisemblablement » (*NA*, 14), « nuée dorée du mythe » (*NA*, 21), « vision brumeuse » (*NA*, 38), etc. Il est vrai que nous savons tous, par expérience, à quel point une expression comme « (se) raconter des histoires » peut être ambiguë quant à la véracité des faits rapportés, même s'ils nous concernent au premier chef. Mais le constat qu'il existe des échanges constants et un entrecroisement inévitable entre l'histoire et la fiction, entre ce qui a été réel et imaginé, entre ce qui serait objectif et subjectif, ne conduit pas Rezzori à renoncer à donner à voir et à faire sentir l'époque où il a vécu. Bien au contraire, il garde l'ambition d'évoquer et même de « ressusciter » le passé, tout en faisant entendre une voix particulière, la sienne. Ainsi, par exemple, il prend un malin plaisir à stigmatiser, avec ironie et sarcasme, toute une classe sociale qui ne semble pas avoir compris que les temps de la domination coloniale étaient révolus et qui se complaît dans le culte, quelque peu désespéré et obsolète, des vestiges et des oripeaux de leur ancienne condition.

Il est de notoriété publique que Pascal Quignard, quant à lui, est avare de confidences dans les entretiens qu'il accorde, et qu'il répugne à parler de lui. De plus, Il émet de sérieux doutes sur la possibilité que nous aurions de notre vivant de saisir le sens (la signification et la direction) de nos vies, puisque en vivant nous ignorons les circonstances de notre mort ; en fait, seule la mort de l'autre nous est accessible. Il faut s'y résoudre, « [l]a signification d'une vie humaine n'est jamais intérieure. Parce que la vie humaine ne "signifie" pas. » (*VB*, 105, souligné par l'auteur) Il ne reste donc qu'à l'imaginer ou à la rêver. En effet, « [l]e rêve et son errance se désagrègent de la mort et rompent le deuil par la duplication des aimés et par l'accroissement de leurs durées au-delà du temps de leurs vies. » (*VB*, 152) Quignard admet qu'il lui arrive souvent « de laisser la conduite de [s]a vie à [s]es rêves. » (*VB*, 152) Mais les rêves, même s'ils sont « des lambeaux vivants de notre vie », demeurent le plus souvent « indéchiffrables » (*VB*, 23). De plus,

[n]i la pulsion, ni le rêve, ni la vie ne contiennent un gramme de récit.

Ni la pulsion, ni le rêve, ni la vie ne contiennent la moindre culpabilité.
(*VB*, 23)

Dans de telles conditions, on comprend que toute (auto)biographie, ou toute confession, se révèle une gageure perdue d'avance et insensée, vouée aux *errances*, lesquelles ne sont pas très éloignées des *erreurs* dans le langage et l'imaginaire quignardiens.

S'il y a un mot qui convient pour définir la vie de Rezzori, c'est très certainement aussi celui d'« errance », tant celle-ci a été vouée aux aléas du déracinement, à l'absence d'attache, à l'incertitude, à l'improbabilité. Car, déjà « avec la fin de l'Autriche-Hongrie impérial-et-royale », selon son expression, lui et tous ses compatriotes étaient devenus « des fugitifs, des réfugiés, poussière dans le vent du temps » (*NA*, 26). Cette « *destinerrance* », pour reprendre le néologisme forgé par Derrida¹³, caractérise aussi Quignard, comme on l'a vu. Destinerrance non seulement de leur vie, mais aussi de leurs textes (qui y parle ? quels en sont les destinataires ?) qui disent la nécessité et l'impossibilité de tenir un discours autobiographique ; certes pour des raisons différentes au regard de la singularité des fils destinaux qui ont noué leur vie. À cet égard, on comprend la pertinence de la figure de Pénélope auquel a recours Quignard pour caractériser la seule façon plausible qu'on a pour interpréter, traduire, écrire sa vie. Pénélope, rappelle-t-il, c'est celle qui « assise devant son métier [...], tisse et détisse sans fin son motif. C'est son nom. Pèné en grec désigne la navette. Elle retisse le jour ce qu'elle détisse la nuit. Le mot analysis dénoue les nœuds l'un après l'autre, revenant en arrière, lissant le fil, rembobinant le fil autour de l'écheveau. » (*LZ*, 176). Pour saisir toute la portée symbolique de ce personnage mythique, il faut se souvenir que Quignard n'est pas loin de penser, comme Georges Bataille, « [...] qu'écrire était l'activité qui s'approchait le plus d'une activité sans but. L'œuvre curieusement *désœuvrait*. » (*VB*, 32, souligné par l'auteur) Et d'ajouter : « “Écrire sans cesse” est une façon de “vivre sans but”. » (*VB*, 33) Faire une œuvre, c'est donc en quelque sorte « *désœuvr[er]* la psyché, « défataliser le fatum » (*VB*, 33). En effet :

Il s'agit – en français de psychanalyse – de « dédire le dit » de la langue apprise auprès des proches et à l'intérieur du discours courant et circulaire qui enclôt la famille nucléaire et qui sidère la communauté qui s'y reproduit et qui y reproduit ses guerres et ses ravages.

Il s'agit – dans l'espace de la physique – de dé-statu-quo-anter le temps.

C'est le contraire de l'éternel retour : il s'agit de rouvrir la psyché au surgir imprévisible et sauvage et désirant du corps au sein de la scène première qui appartient tout entière à la nature. (*VB*, 33)

Donc, comme « sous les doigts de la reine d'Ithaque », « [l']image pousse en se *repenant*. Elle surgit progressivement dans le va-et-vient horizontal de la tapisserie, du tricotage, du dessin, de la borderie de l'écriture. [...] Dans le même mouvement, la vie se *retire* au fur et à mesure qu'elle *signifie*. » (*VB*, 21, souligné par l'auteur). Il ne fait pas de doute que, pour Quignard, c'est

13. – Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié ; suivi de L'Oreille de Heidegger*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1994, p. 243.

ce mouvement de diastole et de systole qui caractériserait à la fois l'écriture et la vie. En « français heideggérien », pour paraphraser l'expression que le philosophe affectionne, on pourrait dire que « l'Être, en même temps qu'il illumine les étants et les fonde dans leur vérité propre, se retire, s'enfonce et demeure dans le mystère¹⁴. »

Toute proportion gardée, il en va de même pour Rezzori. En effet, à la suite de l'effondrement de l'Empire austro-hongrois, il ne reste que des traces de son monde. Ce n'est donc pas par hasard qu'il intitule ses mémoires *Sur mes traces*¹⁵. Signalons, en passant, que le mot allemand, correspondant au mot français « trace », « Spur » et son dérivé « spüren » (ressentir) mêlent aussi, étroitement, des sens aussi divers que : « une suite d'empreintes laissées sur le sol ou dans la mémoire », « suivre une piste », « une quantité infime ». Les traces ne sont donc pas données d'emblée, il faut les repérer, les interpréter, bref les constituer pour tenter de reconstituer ce à quoi elles renvoient. Elles sont autant des questions que des réponses. L'interprétation des traces relève donc essentiellement d'un raisonnement par abduction qui, contrairement à la déduction ou à l'induction, ne fait que *supposer* ce qui a pu avoir eu lieu, tout en mêlant étroitement des dimensions cognitive, émotionnelle et physique. L'image d'une vie, telle qu'on se la remémore pour la retranscrire dans un texte, ne peut donc être que « la contradictoire du reflet sur le tain du miroir » (*VB*, 21), comme le dit Quignard. En tous les cas, que ce soit pour celui-ci ou pour Rezzori, l'autobiographie, quand elle a des prétentions littéraires, semble relever d'une *structure d'horizon*¹⁶, qui a la particularité de lier indéfectiblement le sujet et l'objet, le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible, l'imaginaire et le réel. En effet, l'horizon, par définition, s'il est ouvert, fait surgir sans cesse de nouveaux horizons. On n'en a donc jamais fini avec le récit de sa propre vie, il faut continuellement remettre l'ouvrage sur le métier, nouer et dénouer les *fils* de la *filiation* . L'image d'une vie ne peut que « surgi[r] progressivement dans le va-et-vient horizontal de la tapisserie, du tricotage, du dessin, de la broderie de l'écriture. » (*VB*, 21).

Enfin, nous voudrions insister sur une autre caractéristique essentielle des traces : elles sont fragiles et éphémères. Une scène, à cet égard, est particulièrement significative dans *Neiges d'antan*. En effet, Rezzori raconte

14.- Maurice Corvez, « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger », *Revue Philosophique de Louvain*, t. 63, n° 78, 1965, p. 264.

15.- Gregor von Rezzori, *Sur mes Traces. Mémoires* [1997] (tr. de l'allemand par Pierre Deshusses), Monaco, Éd. du Rocher, 2004.

16.- Voir Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon* [1989], Paris, PUF, coll. « Écriture », 2005.

comment Cassandra s'adonne à un étrange jeu devant son jeune protégé pour « transforme[r] en ravissement la douleur de l'hiver » :

Elle dispose la base du pot à lait dans la neige, de façon que le bord supérieur s'inscrive dans un petit cercle. En les croisant l'un l'autre, au-dessus et au-dessous, et celui du milieu s'entrecroisant en étroits fuseaux sphériques, elle ajoute quatre autres cercles semblables – et ainsi surgit une *fleur* dans la neige, réduite à l'essentiel, avec la plus grande économie de signes possibles ; un motif de *fleurs* pareil à ceux des broderies des blouses paysannes, ou les symboles de la fécondité s'alignent en larges ornements répétitifs. [...] elle borde tout notre chemin de ses *fleurs* symboliques, de ses enjolivures, de notre *trace*, que je voudrais, d'autant moins lacunaires que je dois bien m'avouer que celle-ci sera bientôt dissipée par le vent, de nouveau recouverte, et finalement tout à fait dissoute par la fonte des neiges au printemps, et vouée à disparaître. (*NA*, 71, nous soulignons)

Rezzori rapporte, ici, une anecdote qui éclaire le choix du titre de son livre, *Blumen im Schnee* (« Fleurs dans la neige ») ; la traduction française de ce titre, *Neiges d'antan*, quant à elle, fait directement référence à l'épigraphe empruntée à François Villon (« Où sont les neiges d'antan »), et « oublie » donc le mot « fleur ». Mais ce passage fait plus que fournir des clés qui permettent d'interpréter un titre, il établit une équivalence symbolique entre la fleur, la trace et la neige, c'est-à-dire des allégories de la fragilité de la vie humaine et de ses traces, et donc des motifs que l'on pourrait retrouver représentés sur les peintures qu'on nomme « Vanités ». Par ailleurs, on peut se demander si, dans cette scène, Cassandra, à l'instar de la fille de Priam et d'Hécube, ne prophétise pas le destin que devra suivre le jeune Rezzori : tenter de sauver, en les consignand – en les *traçant* – sur la page blanche, les *traces* d'un monde disparu, avant qu'elles ne s'évanouissent, comme neige fond au soleil.

Conclusion : « Il faut faire le livre »

On attribue, généralement, au mot « légende » le sens de « représentation d'un fait, d'un événement réel, historique, déformé et embelli par l'imagination », si ce n'est de « récit inexact¹⁷ ». Forts de cette définition, d'aucuns pourraient avancer que Rezzori et Quignard, quand ils racontent leurs vies, ne font, en grande partie, que les imaginer, les rêver en somme, pour les raisons que nous avons exposées précédemment. Quignard l'admettrait même volontiers, mais en retournant le stigmaté et en le revendiquant même. Car selon lui :

17.– Voir *TLF*, définition de « légende ».

[...] il se trouve qu'entre les morts et les vivants il y a les *rêveurs*.
Et il n'est pas mort, celui qui rêve. (*VB*, 23, souligné par l'auteur)

Incontestablement, Rezzori et Quignard ont toute leur place dans cet entre-deux. Car l'imagination n'est pas simplement l'invention, elle est, aussi, une faculté qui peut permettre d'accéder à une certaine connaissance des choses. En effet, à la suite de Merleau-Ponty¹⁸, on pourrait considérer que la dimension imaginaire d'une chose révèle son être vrai, puisque l'imaginaire est l'envers indissociable de la perception et le lieu de la présence décuplée des choses. Nos deux auteurs nous invitent donc à élargir notre compréhension de la réalité, en découvrant et reconnaissant la dimension imaginaire dont est faite la texture du réel. Le lecteur des textes de Rezzori et de Quignard fait l'expérience que l'être des choses et des personnes ne peut être restreint à un en-soi, mais qu'il s'ouvre sur l'ubiquité et l'indiscernabilité des ombres, des reflets, et des rêves... En effet, on nous accordera que toute ontologie ne peut se penser que dans l'horizon d'une *hantologie*, pour reprendre un mot-valise cher à Derrida¹⁹.

Par ailleurs, l'étymologie du mot « légende » – indo-européenne, grecque et latine – révèle qu'il existe une étroite connexion entre les idées de ramasser, de compter, de raconter, de parler, d'énumérer et de lire²⁰. Il nous semble que les textes de Rezzori et de Quignard reprennent ces multiples sens tout en les modulant en de multiples variations. Plus précisément, il est admis que le mot « légende » a pour étymologie le mot latin « *legenda* » que l'on peut traduire par « les choses qui doivent être lues ». Sur ce point, on pourrait dire que Quignard renverse la perspective admise communément. Ainsi, si légende il y a, c'est en tout premier lieu parce qu'il y a des « choses qui doivent être écrites », ramassées, racontées, sens compatibles avec l'étymologie la plus ancienne du mot. L'auteur de *Zétés* affirme, en effet, qu'il existe

[u]ne voix interne [qui] a dit qu'il faut faire le livre. Ce n'est pas une femme, une sirène, une moussa, une muse, une déesse, ce qui fait le cœur de cette voix, c'est une *précipitation*. Une voix interne dicte la voix interne

18.– Voir Annabelle Dufourcq, *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, Berne, Stämpfli éd., coll. « Phaenomenologica », 2012.

19.– Jacques Derrida, *Spectres de Marx* [1993], Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2006. « Il requiert ce que nous appelons donc, par économie plutôt que pour faire un mot, l'*hantologie*. Catégorie que nous tiendrons pour irréductible, et d'abord à tout ce qu'elle rend possible, l'ontologie, la théologie, l'onto-théologie positive ou négative » (p. 89, souligné par l'auteur).

20.– Voir René Garrus, *Étymologie du français. Curiosités étymologiques*, Paris, Belin, 1996, p. 204-205.

(dicte son cadavre de voix à la page). (*LZ*, 235, souligné en italiques par l'auteur, en gras par nous)

Car, lorsqu'il ne reste que « des traces partout, partout sans personne pour personne. Il y a un droit, vis-à-vis du langage, de déshérence » (*LZ*, 235).

Ce droit de déshérence, conformément au mot latin *legenda*, bien évidemment, concerne aussi les lecteurs et les lectrices de Rezzori et de Quignard à qui il est demandé d'accueillir l'héritage de ces deux auteurs, d'entrer dans leur filiation, moins celle de leurs personnes, que celle de leur écriture qu'on pourrait qualifier d'écriture de la *revenance* ou de la *survivance*. On ne peut donc que faire nôtres les mots de Georges Didi-Huberman :

C'est alors l'écriture qui est revenante, et non plus l'écrivain. C'est elle qui revient et survient dans chaque dépli du livre ouvert à nouveau. C'est elle qui est la survivante, la revenante, l'« arrivante » que le lecteur voudra bien, ou pas, accueillir à bras ouverts. C'est elle qui fera notre « tradition cachée », notre désir de lire : geste d'ouvrir les bras à un texte qui lui-même avait ouvert un jour les bras. Ce sera lire la nuit, ou luire dans la nuit, intensément²¹.

21.- Georges Didi-Huberman, *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affect*, 1, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2023, p. 384.

Entre merveilles et tremblements : restes du paradis dans le récit de filiation pied-noir

Melanie Koch-Fröhlich

Introduction ou Le vertige de l'origine

Les manteaux sont très lourds sur les épaules de celles qui attendent depuis des heures en plein soleil. Tout ce qui ne rentre pas dans une valise, on le porte sur soi – bijoux, chapeaux, châles, foulards, fourrures, écharpes et manteaux. [...] Ils sont de plus en plus nombreux sur les quais, ils se bousculent, et les pyramides de bagages grimpent sur le pavé. Il est déjà midi et ils sont venus dès l'aube des quatre coins de la ville et des environs. Ils sont des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants qui attendent sur le port, assis sur leur valise, leur malle ou leur baluchon¹.

Cette scène de départ, imaginée par Emmanuel Ruben – dont la famille maternelle, des Juifs d'Algérie originaires de Constantine, prit le chemin de l'exil en 1962 –, ne constitue pas moins qu'une expérience originelle dans l'histoire mouvementée des pieds-noirs, terme dont les premières apparitions remontent aux alentours de 1956 pour désigner les Européens d'Algérie non-musulmans². Toujours est-il que cette appellation à l'étymologie incertaine ne prendra sa véritable raison d'être qu'à partir du moment où l'Algérie française aura cessé d'exister. C'est en ce sens que l'année 1962 marque une véritable césure, provoquant l'émergence d'une communauté en exil pour qui l'espoir de retour n'est plus de mise : « L'été 1962 reste l'été de toutes les confrontations, de tous les malheurs, de toutes les incompréhensions³. » Avec la perte irréversible de leur pays natal et le

1.– Emmanuel Ruben, *Les Méditerranéennes. Roman*, Paris, Stock, 2022, p. 307-308.

2.– Voir Joëlle Hureau, *La Mémoire des pieds-noirs, de 1830 à nos jours*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2001, p. 7.

3.– Jean-Jacques Jordi, *1962 : L'Arrivée des Pieds-Noirs*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Français d'ailleurs, peuple d'ici », 1995, p. 57. En janvier 2023, Jean-Jacques Jordi,

« rapatriement » dans une France inconnue, les pieds-noirs forment dès lors une communauté d'expérience unie par la même sensation de déracinement. Ce groupe jadis si hétéroclite s'affiche désormais d'autant plus homogène qu'il se ressource dans une mémoire partagée, prête à transmettre l'héritage pied-noir aux générations futures : « L'Algérie reconstruite par cette mémoire autarcique confine à la nostalgie. [...] Depuis qu'elle a disparu, l'Algérie est devenue paradisiaque⁴. »

Aujourd'hui, plus de 60 ans après la signature des accords d'Évian, la guerre d'Algérie n'en finit pas de hanter les mémoires. De cette présence mémorielle, la littérature est sans aucun doute l'un des meilleurs sismographes. Outre de se proclamer d'une mémoire hautement plurielle, où récits de Harkis, d'immigrés musulmans, d'anciens appelés, de Juifs d'Algérie et de pieds-noirs se croisent, elle puise dans tous les genres : de la fiction (Alexis Jenni, 2019: *Féroces infirmes* ; Kaouther Adimi, 2022 : *Au vent mauvais*) à l'autobiographie romancée (Mabrouck Rachedi, 2022 : *Tous les mots qu'on ne s'est pas dits* ; Emmanuel Ruben, 2022: *Les Méditerranéennes*) en passant par le récit de filiation (Jean-Louis Comolli, 2018 : *Une terrasse en Algérie* ; Béatrice Commengé, 2020 : *Alger, rue des Bananiers*, Nadia Henni-Moulaï, 2021 : *Un rêve, deux rives*).

Vu que la voix des pieds-noirs risque de s'éteindre avec la disparition des derniers témoins de l'émigration, les textes de Commengé et de Comolli se consacrent à la perpétuation d'une mémoire qui autrement serait appelée à s'estomper. L'intérêt du présent article portera sur la dialectique de fond inscrite dans ces deux récits de filiation : pris dans un va-et-vient constant entre l'exigence de dire une enfance heureuse et celle de faire face aux affres coloniales, *Alger, rue des Bananiers* et *Une terrasse en Algérie* semblent alimentés par deux mouvements contradictoires. Ainsi les souvenirs d'enfance y entrent-ils en altercation avec un raisonnement d'adulte questionnant le paradoxe d'une présence généalogique stigmatisée comme illégitime. Tout en renouant avec les traits majeurs du récit de filiation tels que définis par Dominique Viart, l'écriture de Commengé et de Comolli ne peut se soustraire à la tentation de célébrer une enfance tiraillée entre merveilles et inquiétudes prémonitoires. Notre analyse vise en premier lieu à s'interroger sur les stratégies narratives mises en œuvre pour traduire ce dualisme essentiel, persistant dans l'étymologie même du terme merveille⁵.

lui-même d'origine pied-noir, fut élu membre de la commission mixte d'historiens mise en place par la France et l'Algérie pour avancer sur le chantier des archives de la colonisation et de la guerre d'indépendance.

4.- Joëlle Hureau, *La Mémoire des pieds-noirs*, op. cit., p. 83.

5.- « [...] l'usage moderne insiste davantage sur la notion de "chose qui remplit d'admiration" [...] que l'usage ancien pour lequel la notion de "chose qui étonne" [...] était

Dans un second temps, elle soulève la question de savoir si et dans quelle mesure le récit de filiation pied-noir s'insère dans la grille générique établie par Viart dans le but de regrouper sous une même notion une forme très hybride d'écriture personnelle croisant la biographie familiale, l'autobiographie et aussi, ne serait-ce qu'épisodiquement, la fiction.

« *Une autobiographie par les toits* » :

Alger, rue des Bananiers de Béatrice Commengé

Dès l'intitulé, ce récit intime publié en 2020 se focalise sur un terrain d'enfance quitté de force un jour de grande chaleur en juillet 1961. En partant des lieux parcourus en l'espace de 12 ans – territoire qui s'élargit au fur et à mesure que l'enfant gagne en âge et en autonomie –, le livre s'apparente à ce que la sociologue Nathalie Heinich appelle « une autobiographie par les toits⁶ », qui, loin de se limiter à retracer un parcours personnel, s'ouvre sur l'histoire tourmentée d'une époque entière. Chez Commengé, ce même croisement d'échelles peut s'observer. De cette double optique résulte un récit polyphonique, traversé par deux courants antagonistes : l'enfance avec ses contes et jeux *versus* l'Histoire avec son lot d'atrocités, toutes méconnues par la fillette d'alors.

Arrêtons-nous un instant sur la rue des Bananiers, dont le numéro 10 représente le pivot d'une topographie du bonheur ressuscitée au fil du récit. Avec un goût prononcé pour le détail, le récit reconstitue ce nid familial perché sur les hauteurs algéroises, lui conférant l'aspect d'un huis clos intangible, loin des « événements » que la jeune Béatrice ignore : « [...] il n'est pas une parcelle d'espace autour de l'épicentre du 10 rue des Bananiers qui ne se confonde avec une joie [...]⁷. » À l'intérieur de cet espace, le seul obstacle à franchir sont les quelques marches séparant la villa des Commengé de la rue des Bananiers, lieu de départ de mille découvertes : « Elles [mes jambes] apprennent à dévaler les escaliers de plus en plus vite, avec de plus en plus de joie. Les escaliers deviennent un prolongement de mon paradis⁸ » (*ARB*, 49). Or, cette vision édénique s'obscurcit le jour où la narratrice ose enfin

essentielle [...] et pouvait aussi être liée à l'horreur (XII^e-XIII^e s.). » Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, t. II, *Dictionnaires Le Robert*, Paris, 2006, p. 2210.

6.– Nathalie Heinich, *Maisons perdues*, Vincennes, Thierry Marchaisse, 2012, p. 8.

7.– Béatrice Commengé, *Alger, rue des Bananiers*, Lagrasse, Verdier, 2020, p. 110. (Désormais *ARB*).

8.– Dans une tribune écrite pour *Le Monde*, Commengé revient sur ce pays de cocagne de son enfance, parlant de « notre bruyant royaume, véritable “cour des miracles”. » « Guerre d'Algérie : “Elle mangeait une glace au Milk Bar quand une bombe a explosé” », 18 mars 2022. Consulté le 14 février 2023 : <https://www.lemonde.fr/idees/>

confronter ses souvenirs au savoir des livres encombrant la bibliothèque héritée de son père : « Je me retrouvais devant un bloc uniforme de cent trente ans d'histoire, dans lequel il m'apparut urgent de mettre de l'ordre, si je voulais y trouver ma place, tout au bout de la chaîne » (*ARB*, 13). Rien d'étonnant à ce que ce rapprochement inégal déclenche en elle la volonté de remonter aux sources pour reconstruire un passé familial s'étant joué sur un territoire « dont l'histoire pouvait s'inscrire entre deux dates : 1830-1962. [...] Tel un corps, l'Algérie française était née, avait vécu, était morte⁹ » (*ARB*, 12-13). De ce projet situé au carrefour de deux mémoires naît un récit binaire, construit sur le décalage entre un chez-soi aux allures paradisiaques et la guerre concomitante, chaque rappel d'un souvenir trouvant son écho antithétique dans un crime survenu en simultané :

La veille, dimanche, les gens sont allés à la plage. Un si beau dimanche. Puis ils sont allés dans les cafés, dans les restaurants, dans les cinémas. [...] À six heures du soir, une jeune femme s'est installée, seule, dans ce café où je ne suis jamais allée [...] et qui s'appelle le Milk Bar. [...] Elle s'est assise au milieu de la salle et a posé son sac de plage sous la table avant de commander une glace. [...] Puis elle s'est levée en laissant le sac sous la table. Il était exactement six heures vingt.

La bombe a explosé à six heures trente-cinq. (*ARB*, 50)

En s'abstenant de connecteurs causaux et de tout jugement critique, la narratrice ne fait qu'intensifier l'impression d'absurdité inhérente à la coexistence de ces deux univers parallèles. Ce singulier mouvement de balancier compose le rythme narratif d'un texte, qui, avec une sobriété étonnante, fait s'entrechoquer l'horizon de l'enfant et celui de l'adulte : « C'est écrit. Je n'ai rien vu. J'étais tout près, à vol d'oiseau » (*ARB*, 116). À partir du moment où les livres d'histoire dévoilent la profondeur historique d'un espace confiné pendant longtemps au seul cercle de l'enfance, la narratrice plonge dans un abîme de perplexité :

Debout devant ce mur où s'étaient rassemblés, en trente ans, bien plus de cent volumes, je prenais conscience de la distance que j'avais toujours pris soin d'entretenir entre ces livres et moi. [...] Je m'étais contentée de feuilleter les livres illustrés, [...] ceux qui offraient des images d'une ville que j'avais connue et je m'amusais à projeter la silhouette de mon corps d'enfant sur le trottoir d'une rue familière [...]. Fixant l'image, j'étais

[article/2022/03/18/guerre-d-algerie-elle-mangeait-une-glace-au-milk-bar-quand-une-bombe-a-explose_6118042_3232.html](https://www.leslignes.org/article/2022/03/18/guerre-d-algerie-elle-mangeait-une-glace-au-milk-bar-quand-une-bombe-a-explose_6118042_3232.html).

9.- En dépit de ce cadre temporel rigide, Hureau nous rappelle « la chronologie inachevée » de l'histoire des pieds-noirs. Joëlle Hureau, *La Mémoire des pieds-noirs*, op. cit., p. 101.

saisie d'une délicieuse ivresse, me répétant, presque incrédule : j'ai poussé la porte de cette boutique, je suis entrée dans ce cinéma, j'ai dévalé ces escaliers [...]. Mais les années passant, ce « j'ai dévalé ces escaliers » s'était mis à prendre un caractère de plus en plus irréel et je me rendais compte à quel point l'histoire de cette « autre France » [...] était révolue, [...] et surtout à quel point étaient brèves, tout autant que mes années d'enfance, ces cent trente-deux années de conquête et de colonie. (*ARB*, 11-12)

En enquêtant à partir de minces indices¹⁰ sur son arrière-arrière-grand-mère Jeanne, qui, au milieu du XIX^e siècle, s'était installée dans un des centres de peuplement nouvellement fondés – calques fidèles des villages à la française –, la narratrice replace l'histoire de ses aïeux dans le contexte colonial d'une francisation progressive et violente, devenant tout d'abord visible dans de nouvelles dénominations géographiques. Ainsi l'endroit où furent célébrées les noces de Jeanne a-t-il depuis longtemps changé de nom lorsque Béatrice s'y aventure pour la première fois : « Quand j'apprenais mes premiers mots, Fort-de-l' Eau avait depuis plus de cent ans avalé le nom de La Rassauta. Ses trois syllabes chantaient à l'oreille des enfants dès leur naissance et la station balnéaire s'était bâtie une solide réputation de capitale de brochettes. » (*ARB*, 23). Ce bref passage nous servira de point de départ pour illustrer la valeur esthétique d'un texte à l'intérieur duquel la question du poids de la langue est abordée sur plusieurs niveaux.

En partant de l'expérience linguistique de l'enfant – l'acquisition de la langue maternelle –, le récit s'ouvre sur un univers de guerre où, selon les paroles de l'historienne Raphaëlle Branche, « les mots étaient choisis et utilisés pour servir le pouvoir¹¹. » À l'image de la fille qui apprend à « mettre des noms sur les choses » (*ARB*, 15), la femme adulte scrute le vocabulaire officiel de l'époque, servant à valider une vision de l'Histoire propice aux intérêts du colonisateur. Se méfiant de ce détournement langagier, elle s'en remet au dictionnaire pour connaître le véritable sens d'un « événement » (*ARB*, 48). Or, la guerre finira par étouffer les mots dans le vacarme de klaxons produit par les partisans de l'OAS pour scander leur croyance folle en une éternelle « Algérie française » : « Je sais qu'après les “barricades”, tout semblait être rentré dans l'ordre. Sauf, parfois, surtout le dimanche soir, des concerts de coups de klaxon : trois coups brefs, suivis de deux à peine plus longs. Les mots étaient devenus inutiles. » (*ARB*, 112). Dans le chaos généralisé, d'autres mots surgissent, distinctement audibles malgré

10.– Il s'agit de quelques documents officiels classés par la mère dans « une grande chemise rouge » (*ARB*, 52) et de photographies familiales collées dans « l'album vert » (*ARB*, 57).

11.– Raphaëlle Branche, *La Guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, Paris, Le Seuil, coll. « L'histoire en débats », 2005, p. 349.

la censure, comme ceux d'Henri Alleg, qui, des années plus tard, feront infléchir le royaume de l'enfance vers les ténèbres de l'Histoire¹² : « *La Question* faisait peur, *La Question* donnait vie, donnait vue, à un mot, un mot vague, de ce vague qui apaise les consciences : torture. [...] L'homme est là, si près de *la gaieté simple de la rue des Bananiers* ». (*ABR*, 107).

Si le texte de Commengé obéit à quelques-unes des composantes jugées essentielles pour le récit de filiation¹³, le critère d'objectivité semble en revanche parfois difficile à atteindre pour qui ne souhaite pas trahir la mémoire de l'enfance. Notons que Viart estime qu'un tel goût pour la sacralisation est contraire au souci de vérité inhérent au genre : « [...] il [le récit de filiation] cherche à établir voire à rétablir des vécus, des émotions, non à les sacraliser¹⁴. » Autre différence de taille : Lorsque Viart hisse « *l'inquiétude de la langue* » au rang d'élément constitutif du genre¹⁵, il le fait en l'associant au milieu d'origine modeste de certains auteurs, qui – à l'instar d'Annie Ernaux, d'Édouard Louis ou de Didier Éribon – se réconcilient avec leurs racines après s'en être émancipés. Chez Commengé, cette inquiétude, palpable dans une langue dépouillée et authentique, a d'autres mobiles. Tout d'abord, elle s'inscrit dans l'analyse d'une époque de guerre marquée par l'écart entre réalité et langage. Outre ce rapport à l'histoire, nous croyons y discerner la volonté de traduire en mots le contraste saisissant entre micro-histoire et macrohistoire, et de légitimer ainsi une vision mémorielle qui, comme toutes les mémoires de la guerre d'Algérie, se positionne, elle aussi, « en attente de croisement¹⁶. » Prises toutes ensemble dans un tourbillon de récits souvent contradictoires, ces mémoires diverses et menacées d'oubli se doivent d'être repensées dans l'espace fédérateur de la littérature pour y être « portées à un haut degré d'incandescence¹⁷. »

Être et paraître : Une terrasse en Algérie de Jean-Louis Comolli

Assumant un défi esthétique comparable à celui relevé par Commengé, ce récit familial retrace sur trois générations la topographie complexe d'un

12.– Dans ce témoignage, publié pour la première fois en février 1958, Henri Alleg, directeur d'*Alger Républicain* jusqu'à l'interdiction du journal en 1955, dénonce la torture dont il fut victime.

13.– Citons à titre d'exemple le vertige de l'origine, le caractère d'enquête, la structure archéologique et fragmentaire ainsi que le recours ponctuel à la fiction. Voir Dominique Viart, « Fictions familiales versus récits de filiation. Pour une topographie de la famille en littérature », *La Revue des lettres modernes*, n° 12, 2015, p. 33-34.

14.– *Ibid.*, p. 34.

15.– *Ibid.*, loc. cit.

16.– Benjamin Stora, *Le Livre, mémoire de l'histoire : réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*, Paris, Le Préau des Collines, 2005, p. 226.

17.– *Ibid.*, loc. cit.

paradis perdu. Comme le titre désigne un huis clos urbain jadis situé à Philippeville – la terrasse de l'hôtel *Excelsior*, spectaculairement perché au-dessus de la mer, où le narrateur passait en compagnie de ses amis d'inoubliables soirées d'été –, il pointe d'emblée un monde dualiste qui en dit long sur les hiérarchies sociales en vigueur dans l'ancienne colonie. Car au-delà de la splendeur des lieux, ce site géographiquement privilégié ressemble avant tout à un microcosme protégé, circonscrit par une frontière coupant l'espace en deux hémisphères, dont les habitants naissent et demeurent inégaux en droits. Analysant avec lucidité le cadre sociopolitique de son enfance, l'auteur dresse un portrait social intransigeant, nourri d'un malaise rétrospectif face à la désinvolture d'un groupe de jeunes s'étant menti sur sa propre place dans un pays disputé :

La mer était là qui agitait doucement la rive. [...] Or, tout le monde savait et personne n'en parlait. Jamais. [...] Ce silence, léger là-bas, devient lourd ici. Comment est-il possible qu'une bande de jeunes gens qui se voyaient tous les soirs ou presque se tinsent au bord de l'abîme sans mot dire, riant et buvant joyeusement, tout comme dans la scène de la taverne du Faust de Goethe, le diable et la mort à deux pas¹⁸ ?

Obéissant d'un point de vue spatial au modèle lotmanien d'une sémiosphère soumise aux lois de la binarité¹⁹, le texte fait resurgir une société au sein de laquelle l'existence minoritaire des Européens d'Algérie se joue à l'écart de celle de la population musulmane majoritaire, objet de discriminations multiples : « Ainsi allait la colonie, en bas les Arabes, nous en haut, c'est tout. » (*UTA*, 56).

Cette configuration hiérarchique, reprise en mainte occasion dans le quotidien des familles de colons, sert de puissant leitmotiv à un récit qui parfois semble s'enliser dans ce que Laurent Demanze appelle une « stylistique du ressassement²⁰. » Il n'est ainsi guère étonnant que le texte s'ouvre sur une métaphore illustrant de manière limpide l'aveuglement social des Comolli : « Nous vivions en Algérie, nous fermions les volets. » (*UTA*, 11). Tout en admettant que la place sociale dont profitèrent les siens fut « fausse par principe » (*UTA*, 38), le narrateur ne rechigne pas à atténuer son autocritique en y intégrant par touches successives le doux souvenir d'un temps vécu en parfaite symbiose avec la nature :

18.– Jean-Louis Comolli, *Une terrasse en Algérie*, Lagrasse, Verdier, 2018, p. 99. (Désormais *UTA*).

19.– Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (tr. du russe en allemand par Rolf-Dietrich Keil), Munich, Fink, 1972, p. 313.

20.– Laurent Demanze, « Sang d'encre. Filiation et mélancolie dans la littérature contemporaine », *La Revue des lettres modernes*, n° 12, 2015, p. 45.

Marcher doucement dans le clair-obscur des bosquets de pins est chose délicieuse. [...] Il y a des fleurs le long de la route, et par-dessus tout de grands massifs de capucines oranges et rouges, fleurs sauvages accrochées partout, aux pierres de clôtures, aux grillages, et qui, frémissant dans le vent, introduisent une gaieté ironique dans ce monde obsédé d'enfermement. (*UTA*, 59)

Malgré le charme bucolique qu'inspire ce passage au timbre camusien, l'opposition de fond entre la magie de la nature et le désastre politique y demeure cruellement intacte, jusqu'à constituer la trame de fond d'un récit pris dans l'oscillation entre le grandiose et la terreur, entre le réel et le possible : « L'histoire à tout instant coupait tout rêve de relation, mais de cette relation la possibilité ne cessait de renaître. L'Algérie, pour moi, fut le pays de l'utopie, cet autre temps, cet autre lieu que le nôtre, celui des utopies qu'il nous reste à réaliser après les avoir rêvées. » (*UTA*, 84).

En remontant le temps, le narrateur acquiert la certitude que l'adolescent qu'il fut évolua sur les planches d'un théâtre, se bornant à faire « du tourisme en Algérie » (*UTA*, 42), entouré de gens prêts à se joindre à la comédie : « Le plus souvent, on ne ment pas seul. Le mensonge suppose l'autre, des autres. » (*UTA*, 96). Si, d'après Viart, le silence des pères agit comme un moteur narratif dans le récit de filiation²¹, il convient de préciser que, chez Comolli, l'absence de parole ne pourra être imputée à la seule instance paternelle, mais, par double extension, à un microcosme familial dont les mœurs imitent celles d'une communauté entière, lucide sur son destin. En évoquant le spectacle d'un *theatrum mundi* ambulante, corrompu par le jeu des apparences d'un peuple qui « savait malgré le refus de savoir » (*UTA*, 96), le narrateur fustige l'attitude de celles et ceux qui, en accord tacite avec la doctrine étatique, pérennisent le faux-semblant et le non-dit :

C'est ainsi que passent les jours, rythmés par l'arrivée matinale de *La Dépêche*, les mêmes idioties ressassées, les mêmes silences perpétués, aucune voix dans la maison pour poser la moindre question, ce n'est pas par insouciance, c'est le choix fait d'une ignorance, portes et volets fermés, les têtes aussi. (*UTA*, 64)

Or, ce même regard ferme se voile d'une profonde nostalgie à chaque fois qu'il se pose sur un temps où le goût, l'odorat et le toucher s'accordaient en une harmonieuse symphonie des sens :

Il y a des parasols sur la plage de Stora. Le jeune homme que je suis passe l'après-midi dans l'eau. Très vite, l'odeur de mer, la caresse des vagues, le

21.- Dominique Viart, « Le Silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, t. 45, n° 3, 2009, p. 95-112.

goût de sel, ensemble, entraînent un léger vertige érotique. [...] Il est sûr que l'odeur, la mer, la caresse manqueront pour toujours désormais, ce n'est pas une patrie qui a été perdue, c'est un monde sensible, une source de joies simples comme le goût des brochettes ou le parfum des figuiers, qui ne sont plus et ne seront plus jamais [...]. (*UTA*, 98)

Comme nous l'indique le passage cité, le texte semble se tisser autour de ce lien entre filiation et mélancolie qui, selon Demanze, serait le fil affectif d'un genre littéraire voué au questionnement d'une ère « déchirée entre le crépuscule d'un univers qui bascule et la fascination des origines²². » Et l'auteur va plus loin, en concédant à la mélancolie une pulsion altruiste : ainsi le récit de filiation serait-il à même de libérer cet état d'âme de son emprise subjective pour le transformer en une « passion de l'altérité²³. » Rien n'est plus vrai pour le texte de Comolli qui nous fait comprendre que le « patchwork colonial de l'Algérie française » aurait pu générer une immense richesse – « comment ne pas reconnaître la beauté de ces diversités ainsi rassemblées²⁴ ? » (*UTA*, 90) – si, au grand dam de cette pluralité, il n'avait pas été « cousu d'une non-réconciliation générale. » (*UTA*, 91). Considéré sous cet angle, l'imaginaire de l'auteur puise une fois de plus dans celui de Camus²⁵.

Bilan

À titre de synthèse, il nous importe de souligner que les deux textes étudiés coïncident en ceci qu'ils s'imposent un effort de mémoire immense – soit sous forme d'enquête sur la généalogie familiale (Commengé), soit en épousant la forme d'un recueil de souvenirs (Comolli) – sans pour autant se soustraire au besoin d'idéaliser un monde disparu. Malgré ces rêveries euphorisantes, ils affrontent les ambiguïtés d'une existence prise dans le tourbillon

22.– Laurent Demanze, « Sang d'encre. Filiation et mélancolie dans la littérature contemporaine », *op. cit.*, p. 38. Chez Comolli, ces deux pôles vont jusqu'à s'incruster dans l'identité même du pied-noir : « Le pied-noir est pris de manière fatale dans la bascule des sentiments. » (*UTA*, 40).

23.– Laurent Demanze, « Sang d'encre. Filiation et mélancolie dans la littérature contemporaine », *op. cit.*, p. 49. Le thème de l'altérité est la clé de voûte d'un texte qui déclare dès les premières pages : « La colonisation française a voulu s'accomplir en niant la langue de l'autre, elle perdait par là tout ce qu'elle avait cru gagner. » (*UTA*, 17).

24.– D'après l'ethnologue Germaine Tillion, l'Algérie coloniale ressemblait à un « immense conglomérat d'identités culturelles étiré entre les frontières du Maroc et de la Tunisie et appelé Algérie sur les cartes. » Germaine Tillion, *Les Ennemis complémentaires : guerre d'Algérie* [1960], Paris, Éditions Tirésias, 2005, p. 163.

25.– De ce lien de parenté spirituel, Comolli se réclame explicitement : « Je repense à Camus et à son rêve d'une Algérie réconciliée, et ce rêve je le partage justement comme un rêve. » (*UTA*, 41).

colonial. Si, conformément à la grille générique établie par Viart, l'objet de tout récit de filiation est de rétablir une forme de vérité, les traces de glorification détectables chez les deux auteurs n'entravent pas, nous semble-t-il, cet objectif. Loin de nous dérouter du vrai, leurs œuvres, véritables figures de Janus, nous font au contraire « renoncer à l'idée illusoire d'une vérité essentielle²⁶ », tout en préservant l'incompatibilité de fond entre le bien-être personnel et le mal-être collectif. Pour cette raison, nous croyons légitimes de voir en ce jeu de contrastes une fonction heuristique, à savoir celle de mieux incarner – au sens propre du terme – en une trajectoire familiale singulière le destin d'un pays aux mémoires fractionnées.

En faisant le pari de mettre en lumière l'intégralité de leur passé, Commengé et Comolli choisissent tous les deux le détour par l'espace – dispositif qui s'annonce dès l'intitulé des récits. L'intérêt manifeste qu'ils portent à l'organisation spatiale témoigne de leur volonté de se comprendre et de se faire comprendre en tant que fil d'un tissu social hétérogène. À l'aide de puissantes images-concepts, telles la terrasse chez Comolli ou la rue chez Commengé, ils redessinent à leur manière la cartographie morcelée de l'Algérie coloniale. Si le récit de filiation s'écrit à partir du manque, comme l'a dit Viart²⁷, cette béance résulte chez nos deux auteurs moins d'une transmission lacunaire ou d'une identité mal assurée que d'un blanc géographique, de l'impossible retour dans un pays dont la physionomie « se réduit à une reconstruction mentale²⁸. »

À l'heure où l'Algérie et la France continuent à former « quelque chose comme un et demi²⁹ », la nécessité de construire des points de rencontre entre toutes les mémoires de la guerre d'Algérie est d'une brûlante actualité³⁰. De cette polyphonie souvent emplie de dissonances, la voix des pieds-noirs fait partie intégrante. Plus de 60 ans après la fin de la guerre d'Algérie, les récits de Commengé et de Comolli, loin de se vautrer dans un isolement communautaire, forment un espace de réflexion particulièrement attentif à « ce va et vient entre soi et l'Autre³¹ » si vital pour tout travail de mémoire voulant s'accomplir dans un esprit d'ouverture et d'apaisement.

26.– Vincent Broqua, Guillaume Marche (dir.), *L'Épuisement du biographique ?*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 7.

27.– Voir Dominique Viart et Bruno Verrier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* [2005], Paris, Bordas, 2^e éd., 2008, p. 94.

28.– Joëlle Hureau, *La Mémoire des pieds-noirs de 1830 à nos jours*, op. cit., p. 13.

29.– Étienne Balibar, *Droit de cité : culture et politique en démocratie*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours. Société », 1998, p. 76.

30.– En atteste le récent rapport élaboré par Benjamin Stora sous la tutelle présidentielle pour relever l'épineux défi d'un dialogue mémoriel (*Les Questions mémorielles portant sur la colonisation et la guerre d'Algérie*, Paris, 2021).

31.– *Ibid.*, p. 15.

**CONVOQUER LES FANTÔMES,
LES MYTHES OU LE FOLKLORE**

Fantômes et Revenants chez Cixous. Dépasser les frontières entre mort et vivant

Graziella De Matteis

« Un texte de Revenants car,
Tout ce qu'on a perdu revient... »
Hélène Cixous, *Neutre*¹

LES SPECTRES ET LES FANTÔMES, qui habitaient déjà les textes du Moyen-Âge, notamment dans les traditions germaniques et scandinaves et ce sous le prisme du christianisme, ont été réinvestis au fur et à mesure des siècles. De Shakespeare à Poe, en passant par Dickens et Wilde, l'imaginaire spectral n'a cessé de colorer la littérature, et c'est de nouveau le cas depuis quelques décennies. Ces figures participent du légendaire : si la légende, du latin *legenda*, signifie d'abord « ce qui doit être lu », le substantif désignera vite ce qui a trait au récit populaire, transmis par la tradition à la fois orale et écrite. Or, les histoires de fantômes, écrites et orales, ont traversé les siècles. Il semble donc pertinent d'inscrire l'imaginaire spectral dans ces « restes de légendaire » qui nous intéressent ici.

Déjà présent dans les témoignages des survivants des camps, notamment au travers de la figure de Lazare créée par Cayrol, l'imaginaire spectral ne s'éteint pas à mesure que les survivants disparaissent, au contraire. Il existe en effet également une littérature spectrale chez les écrivains appartenant aux générations d'après : là, le spectre ne dit pas le retour du déporté dans le monde des vivants, même si les frontières sont parfois poreuses, mais bien la mise en lumière de la victime comme individu. Pour cette raison, la figure du fantôme est très présente au sein des récits de filiation, qui puisent dans

1.- Hélène Cixous, *Neutre* [éd. Bernard Grasset, 1972], Paris, Éditions des femmes, 1998, p. 24.

la grande Histoire, l'Histoire « avec sa grande hache² », dans le but de se tourner vers les histoires familiales et intimes. Parmi ces écrits, nous nous intéresserons à l'une des plus grandes figures littéraires de notre période : Hélène Cixous. Son œuvre est polymorphe, onirique et ne cesse de dépasser toutes les frontières ; entre récit et fiction, entre faits et inventions. Or, « cette porosité des frontières entre fiction, autobiographie, vérité factuelle est aussi le fruit de la force souterraine du fantasme et du rêve³. » C'est au sein de cette multiple porosité que Cixous fait revivre les morts qui sont les siens. Dès 1997 paraissait *Or, les lettres de mon père*, un « livre du père revenant *post-mortem*⁴. » Avec *Gare d'Osnabrück à Jérusalem* (2016) et *Ruines bien rangées* (2020), deux enquêtes mémorielles et familiales, Cixous réinvestit cet imaginaire spectral pour faire de ses morts des personnages tout aussi inventés qu'ils sont réels. « La mort est *vivante* chez Cixous⁵ », c'est ce que nous tenterons de démontrer ici.

***De l'ordinaire à l'extraordinaire, du passé au présent,
du mort au vivant : un monde de l'entre-deux***

De nombreux écrivains, parmi lesquels Cixous, choisissent de tourner le dos à la fiction quand ils enquêtent sur leurs origines familiales : « ce livre n'est pas un roman fiction » lit-on ainsi dans *Gare d'Osnabrück à Jérusalem*⁶. Et dans *Photos de racine*, l'autrice déclare : « J'écris aussi sans cesse avec une pulsion de rétablissement de vérité⁷. » Toutefois, sentimentalité et subjectivité demeurent tout de même présentes dans les textes. Hélène Cixous, par exemple, ne renonce pas aux usages des pouvoirs de l'imagination. Elle déclare d'ailleurs elle-même :

Je préfère avoir la liberté de la fiction. Ici, j'invente que la petite-fille Kolkmayr a épousé un Juif russe mathématicien qu'elle a rencontré à l'Université. Rien ne m'empêche de penser que c'est peut-être vrai.
(*GOJ*, 135)

2.- Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [éd. Denoël : les Lettres nouvelles 1975], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993, p. 13.

3.- Alice Michaud-Lapointe, « “Un pays, une langue, une ville ?” : mémoire(s) torsadée(s) et “zones frontalières” de l'autobiographie dans *Une autobiographie allemande* et *Gare d'Osnabrück à Jérusalem* d'Hélène Cixous », *Études françaises*, t. LIV, n° 3, 2018, p. 145.

4.- Mireille Calle-Gruber, « L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne », *Études françaises*, t. XL, n° 1, 2004, p. 35.

5.- Alice Michaud-Lapointe, « “Un pays, une langue, une ville ?” », *op. cit.*, p. 135.

6.- Hélène Cixous, *Gare d'Osnabrück à Jérusalem*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2016, p. 139. (Désormais *GOJ*).

7.- Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Hélène Cixous, Photos de racines*, Paris, Éditions des femmes, coll. « Essai », 1994, p. 20.

Il me semble justement que le premier élément de cet imaginaire spectral soit le passage de l'ordinaire à l'extraordinaire, par la force de l'imagination. Cela passe notamment par l'usage de la personnification, qui est l'une des figures récurrentes chez Cixous. « La ville que toute sa vie ma mère m'a racontée, toute sa vie et toute la mienne Ève m'a amenée par cent récits par an à Osnabrück » (*GOJ*, 13), écrit Cixous. Le décor est planté. Nous nous retrouvons donc à Osnabrück, ville des origines allemandes. Or, c'est la figure maternelle qui appelle le voyage à Osnabrück : « Osnabrück prend sa source Ève ma mère, cette Homère qui ne faisait pas exprès d'oser. Il y a deux tout petits ans qu'Ève est partie, qui sait où le rêve la mène ? » (*GOJ*, 14). C'est bien la ville d'Osnabrück qui semble ici « prendre sa source » dans Ève, et non l'inverse. L'enquête n'est donc pas uniquement une enquête de terrain, elle est avant tout une enquête familiale, où Ève Cixous fait figure de « pi-önnière. » (*GOJ*, 19) Et pour cause, Ève Cixous commande le voyage. Elle en est à la fois l'origine mais aussi le point de départ : « Il y a si longtemps. Je *voisdéjà* notre quartier, *Nikolaiort*, notre maison est toujours sur la grande place. Maman m'attend. J'ai hâte de la retrouver. » (*GOJ*, 15) La mère est morte, et pourtant, elle « attend » l'autrice. Par les pouvoirs de l'écriture, Cixous ressuscite la figure maternelle. « Je pense que c'est elle qui me répond, à sa façon. À sa façon elle m'envoie ses autobiographies, par courrier téléphonique⁸ », écrit-elle dans *Ruines bien rangées*.

De la même manière, « à sa façon », Hélène Cixous fait revivre les morts par l'écriture :

- Tu connais quelqu'un à Osnabrück ? me demande mon fils.
- Une foule de morts. Des gens qui sont bien vivants dans les livres. (*GOJ*, 18)

Ici, l'usage oxymorique de « morts » et « vivants » illustre parfaitement cet entre-deux. En effet, à Osnabrück, « on y va toutes ensemble, dis-je. Mortes comme vivantes. » (*GOJ*, 41). On constate le même usage de l'oxymore. Or pour ressusciter les morts, Cixous use d'un brouillage temporel entre passé et présent. Dans son article « Vers une poétique "spectrale" de l'Histoire », Dominique Viart distingue différentes pratiques de l'écriture spectrale, parmi lesquels « le brouillage de la fonction déictique⁹. » Il explique en

8.- Hélène Cixous, *Ruines bien rangées*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2020, p. 123. (Désormais *RBR*).

9.- Dominique Viart, « Vers une poétique "spectrale" de l'Histoire », dans : Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral dans la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2012, p. 48.

effet que « notre temps est malade de son passé¹⁰. » Le présent se trouve donc contaminé par le passé, de sorte à mettre à mal, à rendre poreuse la frontière entre passé et présent. Les temps s'entremêlent, dialoguent ensemble et créent ainsi une nouvelle temporalité, un entre-deux. « Omi, Éri, Ève, elles ont été. Maintenant elles sont dans les livres » (*GOJ*, 43), écrit Cixous. Ici, on passe de la personne au personnage. Le passage du passé composé au présent permet de faire revivre les disparues. Celles qui ne sont plus de ce monde sont bel et bien vivantes dans le monde de la littérature, de l'imagination, car « vu du livre le temps n'a pas d'heure pas de temps. » (*RBR*, 11). Le livre devient dès lors un lieu d'enchantements, un endroit magique, presque mystique, qui, en s'ouvrant, peut faire renaître les défunts par divers sortilèges.

En se promenant dans Osnabrück, Cixous découvre des pavés au nom d'Andreas et Else Jonas, membres de la famille maternelle disparus dans les camps :

En passant par Krahnstrasse, j'aperçois du bout de mon pied droit un petit pavé différent des pavés indigènes, un élément étranger [...] Je dévisage le petit pavé, il s'avère que c'est un pavé parlant, comme dans un de mes rêves. (*GOJ*, 100)

Ces pavés de mémoire sont d'ailleurs photographiés et intégrés dans *Gare d'Osnabrück* et *Ruines bien rangées*. Ils ont été créés par l'artiste allemand Gunter Demnig. La description de cette découverte emprunte ici une dimension onirique, qui est donc une autre manière encore de créer un monde de l'entre-deux, entre passé et présent, entre mort et vivant. Dans *Gare d'Osnabrück*, l'autrice s'adresse même aux pavés : « Chères pierres de mémoire, oncles, tantes, parents momifiés, masques de sacrifiés, je vous envoie un salut d'Osnabrück. » (*GOJ*, 101). L'apostrophe entraîne une personnification. Aux défunts se substituent les pierres de mémoire, auxquels Cixous peut s'adresser. D'ailleurs, les termes « momifiés » et « sacrifiés » évoquent non seulement l'injustice de la disparition, mais aussi la perte d'individualité par le geste de momification. Mais, ce geste, que l'on retrouve d'ailleurs dans *Ève s'évade* où Cixous évoque l'« Omification de maman¹¹ », est aussi un geste de conservation puisqu'il s'agit de sauver le corps des effets du temps, de la décomposition. En supprimant le -m, Cixous lie d'ailleurs la mère et la grand-mère, Omi. Les deux corps des disparues ne semblent ici faire plus qu'un. En Ève s'incorpore donc aussi la mort d'Omi. Mais aussi, par « l'omification de maman », Cixous évoque également le silence maternel

10.- *Ibid.*, p. 51.

11.- Hélène Cixous, *Ève s'évade. La Ruine et la Vie*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2009, p. 14.

sur l'histoire familiale, omi-se d'être transmise. Ainsi, par la figure des corps momifiés, Cixous illustre tout à la fois la dépersonnalisation des victimes et la sauvegarde des disparus, à qui on redonne une identité et une place par les pierres et, par extension, dans l'écriture. Car, faire revivre les morts dans les livres, c'est avant tout les conserver, les inscrire dans un temps autre, un hors-temps, les sauver de l'oubli auquel ils ont été condamnés. Fantasmée, l'écriture devient *de facto* habitée par les défunts.

Revenants fantomatiques

Habitée est donc l'écriture, ou plutôt hantée, car l'entre-deux devient en effet le lieu de la hantise, qui s'inscrit dans un « moment spectral, un moment qui n'appartient plus au temps¹². » La « logique de la hantise¹³ » se construit sur un hors-temps, un « temps de la revenance, de l'apparition et de la disparition, de la présence-absence¹⁴. » Et pour cause, l'écriture moderne, marquée par l'« ère du soupçon¹⁵ », « épouse la scansion heurtée de cette temporalité disjointe¹⁶. » C'est que, comme je l'ai montré, la notion même de temps est mise à mal. Partant, se crée une « distension entre le passé de la mémoire et le présent de la remémoration¹⁷ » qui fait naître, au sein de la littérature, un « théâtre de revenants, qui multiplie les fantômes de l'ascendance et les dédouble en autant d'absences errantes¹⁸. » En effet, les livres de Cixous sont peuplés de ces âmes errantes, qui « venant de par le monde, revenant » (*GOJ*, 27), occupent l'écriture par leur puissance mémorielle. Le terme de « revenance » renvoie en effet à ce par quoi se manifeste le passé, ce qui fait retour. Or, ce qui fait retour dans l'écriture, ce sont bien évidemment les disparus, à commencer par la mère :

Je m'en étais doutée : j'avais fait le thé pour deux. C'est la première fois qu'elle est revenue prendre sa place depuis notre Terrible Séparation il y a deux ans. (*GOJ*, 38)

L'usage du verbe « revenir » fait écho à la figure du revenant. Les majuscules viennent d'ailleurs rappeler la séparation de Cixous d'avec sa mère, afin

12.– Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1993, p. 17.

13.– *Ibid.*, loc. cit.

14.– Catherine Paoletti, « Derrida fantôme », *Rue Descartes*, t. II, n° 89-90 : *Penser avec Derrida où qu'il soit*, 2016, p. 70-79.

15.– Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon : essai sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1973.

16.– Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 179.

17.– *Ibid.*, loc. cit., p. 208.

18.– *Ibid.*, loc. cit., p. 198.

de sacraliser ce « jour de revenance. » (*GOJ*, 74) Le verbe « revenir » est récurrent dans l'œuvre de Cixous, et souvent utilisé dans toute son ambivalence. Ainsi, dans *Gare d'Osnabrück*, l'autrice explique que le maire de la ville convia à Osnabrück les Juifs originaires d'Osnabrück ayant survécu :

Alors la Ville lança une invitation, non, invita, tous les Juifs d'Osnabrück encore vivants de par l'Univers à [...] venir, revenir, se rendre, retourner, aller, séjourner, visiter. (*GOJ*, 27)

L'énumération de verbes d'action permet ici d'accentuer l'acte de retour, qu'il soit imaginé ou réel. Cixous revient d'ailleurs à nouveau sur cet épisode dans *Ruines bien rangées*, où elle écrit, donnant la parole à un groupe de survivantes : « — Et si on revenait ? Si on était pas des “revenants”, des invités – à être concitoyens – pour-huit-jours comme dans un rêve, des fantômes-fêtes-exorcisés ? » (*RBR*, 93) Ici, la revenance est à la fois verbale et nominale. La mention au « rêve » rappelle la dimension onirique et fantasmée du retour, et, par extension, de l'écriture. La revenance s'accompagne d'ailleurs d'un autre motif : celui du fantôme. Revenants et fantômes vont en effet de pair, ils sont les voyageurs d'Osnabrück, « on ne les voit pas » (*GOJ*, 112), mais « dans les rues, les voix fantômes timides taillées dans le Silence soufflent. » (*GOJ*, prière d'insérer). Remarquons d'ailleurs ici le rapport oxymorique entre la « voix » et le « Silence ». Le substantif silence se voit doté d'une majuscule. Paradoxalement, le silence semble ici primer sur les « voix fantômes timides ». Et pour cause, les récits de filiation interrogent une histoire familiale marquée par le sceau du tabou, du silence. Les voix de ses « papillons spectraux » (*GOJ*, prière d'insérer) se placent nécessairement sous le signe de la discrétion. Elles sont à peine audibles : « une voix remue dans les pavés, c'est Andreas qui murmure. » (*GOJ*, prière d'insérer). Pourtant, l'écriture vient ici briser ce silence. C'est donc bien les voix de ce « tourbillon de fantômes » (*GOJ*, 47) que Cixous décide de faire entendre.

D'ailleurs, la figure du fantôme permet à Cixous de mettre en lien littérature et photographie. Ainsi, la photographie semble appeler la mise en écriture de ces voix spectrales. En effet, « [q]uand l'écriture s'invente à partir de la photographie, soit qu'elle cherche à en saisir l'essence, soit qu'elle l'intègre à un récit, elle l'évoque ou l'invoque bien souvent sous le double signe de ce qui disparaît et de ce qui revient, de la perte et de la hantise¹⁹. » C'est notamment le cas des photographies des pavés de mémoire qui, nous l'avons vu, ouvrent les voix des défunts. Un autre exemple me semble particulièrement révélateur de cet usage de la photographie chez Cixous. Dans

19.- Marie-Jeanne Zenetti, « Spectres photographiques : quand la photographie hante la littérature », *Conserveries mémorielles*, n° 18, 2016. Consulté le 29 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cm/2281>.

Ruines bien rangées, elle intègre une photographie d'anciennes camarades du lycée d'Osnabrück, parmi lesquelles figure Ève Cixous. Hélène Cixous a retrouvé cette photographie dans le journal *Osnabrücker Zeitung*, en date du 8 juin 1985. Cette « Rencontre avec les Revenantes » (*RBR*, 84) est doublement mise en scène par l'écriture. Dans un premier temps, Cixous se met en scène en train d'observer la photographie : « Je regarde la photo. C'est une fantôgraphie, me dis-je, toutes les femmes sont des rescapées. » (*RBR* 84). Cixous se place ici dans une position d'horizontalité avec le lecteur, qui découvre simultanément la photo : « Je regarde la photo. » Elle en fait donc une image dans le présent et non un retour brut du passé, qui aurait uniquement valeur de trace. Alors que la photographie est un vestige du passé, l'action portée par le regard se fait au présent et vient réactualiser la photographie. C'est que, si la photographie dit la perte, l'écriture vient ici annoncer la hantise de cette perte. En effet, « la nature spectrale de la photographie réside ainsi dans un dédoublement et une distorsion du temps, vécus par le *Spectator* sur le mode de la hantise²⁰. » La distance temporelle est ainsi inscrite dans le texte. Quant à « fantôgraphie », c'est un mot-valise, et la paronomase entre « fanto » et « photo » vient illustrer ce brouillage temporel : elle rappelle que celles qui sont bien vivantes dans le livre et sur la photographie ne le sont en réalité plus. Pour Georges Didi-Huberman, les images survivent et s'incorporent en nous. Or, « si les images continuent de vivre en nous, de nous heurter ou de nous faire plaisir, c'est sans doute que leur temps de vie n'est pas achevé²¹. » La photographie des anciennes camarades est commentée au présent. Le temps de l'observation et le temps de l'écriture semble ici coïncider. Il s'agit d'une première mise en scène de la hantise. Parler de « mise en scène » n'est évidemment pas anodin. Hélène Cixous, elle-même dramaturge, se plaît à jouer avec les frontières des genres. Ses récits sont très souvent empreints d'une certaine théâtralité. C'est ici le cas, puisque l'autrice fait le choix de recourir au présent. On le remarque aussi par d'autres outils d'écriture, comme l'usage du champ lexical du théâtre : « Le Chœur, maintenant complet » (*RBR*, 84), « des costumes mémés » (*RBR*, 89). Mais Cixous met aussi en scène la photographie par le biais du dialogue :

— c'est qu'on a tellement changé et pas du tout, pense l'une

20.- *Ibid.*, loc. cit.

21.- Jacinto Lageira, compte rendu de Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *Critique d'art*, n° 20, automne 2002. Consulté le 29 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2162>.

— c'est qu'on se ressemble, et, une fois, pense Grete [...] je devais aller chercher de l'aide alimentaire, nous étions pauvres ma mère était comme un fil, elle nous donnait son pain [...] (*RBR*, 87)

La scène des retrouvailles est ici rendue vivante par le dialogue, se place donc dans un entre-deux, entre passé et présent, entre mort et vivant, entre rêve et réel. Comme l'explique Mireille Calle-Gruber, « "revenance" et "partance" sont les noms de ces plusieurs-mourir chez Hélène Cixous qui se réclame [...] d'écrire en songe, entre veille et sommeil²². » De nouveau, l'écriture se place sous le signe de l'entre-deux et devient « le centre secret d'une vaste foule de fantômes. » (*RBR*, 30).

Les fantômes de la littérature

Les revenants sont donc, chez Cixous, sur le devant de la scène. L'espace d'écriture se présente comme un espace poétique et théâtral, où abondent de nombreux personnages, tout à la fois tragiques et héroïques. En plongeant dans les livres de Cixous, le lecteur entre au milieu d'une « chronique shakespearienne » (*GOJ*, 64) qui porte sur « une tragédie cachée dans le pli noirci de la Tragédie. » (*GOJ*, 68) L'on comprend donc tout l'enjeu de cette nouvelle pièce : sauver de l'oubli la petite tragédie, la petite histoire tapie dans l'ombre de la grande Tragédie, habillée d'une majuscule sur le modèle de la grande Histoire. Ce recours à de célèbres figures littéraires permet à l'auteur de transformer ses défunts, anonymes et pathétiques, en grands personnages. « Dans la vie, un malheureux, un de ces êtres tragiques modestement. Dans la littérature, il avait toute sa place » (*RBR*, 48), écrit ainsi Cixous à propos de Baruth, ancien rabbin et habitant d'Osnabrück, disparu dans les camps. L'« être tragique modestement » devient, dans la littérature, un des protagonistes principaux d'une nouvelle tragédie :

À la fin, il est devenu un personnage inattendu et d'une certaine importance dans une pièce de théâtre que j'avais dû appeler *L'Histoire qu'on ne connaîtra jamais* pour dire la vérité. (*RBR*, 48)

L'écriture vient donc ici élever le personnage. Et si Baruth est « l'emblème même de ce thème angoissant et paradoxal : personne-ne-connaîtra-jamais-son-histoire » (*RBR*, 48), malgré les lacunes et les blancs, Cixous vient justement, par l'écriture, faire connaître l'histoire de ce personnage shakespearien aux lecteurs. Ce rabbin sans Dieu, nourri des poèmes de Baudelaire, devient dès lors, à la fois tragiquement et comiquement « un fantôme

22.- Mireille Calle-Gruber, « L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne », *op. cit.*, p. 34-35.

spectaculaire comme le roi Hamlet assassiné que le bûcher a grandi. » (*RBR*, 45). La comparaison à Hamlet fait à nouveau entrer le personnage de Baruth dans un univers shakespearien, mais aussi dans un imaginaire spectral. Le spectre se place dans un entre-deux : être réel et non réel, le vivant et le mort. Il est duel, binaire, paradoxal. Il relève de l'« être ou ne pas être. »

Une autre chronique shakespearienne s'ouvre avec le personnage de l'oncle André : « Onkel André, dit ma mère, c'est le roi Lear à Osnabrück. » (*GOJ*, 59) L'oncle André, figure du « poète » (*GOJ*, 62) amoureux de la littérature, devient, quant à lui, l'auteur de sa propre tragédie : « Selon certains il s'agirait d'une pièce appelée *The Tragedy of Andreas Jonas*. Pour d'autres c'est *Irmgard's Tragedy*. » (*GOJ*, 64). Si Cixous semble vaciller entre les titres, nul doute, en tout cas, que ce personnage shakespearien eut une fin tragique puisqu'il disparut dans les camps. Or, à Osnabrück « impossible d'y aller sans l'aide des fantômes, une aide fantasque naturellement, donc pas sans l'aide de la littérature. » (*GOJ*, 20). C'est donc nécessairement à travers la littérature, et également avec l'aide de la fiction, que Cixous évoque les petites tragédies des habitants d'Osnabrück. Par fiction, j'entends ici le recours à l'imagination. Il ne s'agit pas d'affabulation mensongère, les personnages ne sont d'ailleurs pas fictifs. La fiction ne vise pas à tromper ou divertir le lecteur, puisque « le plus vrai est poétique²³ » chez Cixous.

Plus que théâtrale, « toute la scène est devenue mythologique. » (*GOJ*, 91). L'héroïsation littéraire des ancêtres passe en effet également par le recours à la littérature mythologique. Ainsi *Gare d'Osnabrück* devient également un récit de voyage, d'aventures, au sein duquel « entre les trois cent quatre-vingt-quatorze ou quatre cent trente-cinq personnages, chiffre le plus élevé atteint une seule année de cette épopée de six sous, Baruth aura été le plus éminent des abandonnables, le plus pauvre des locataires et le plus puissamment comique. » (*GOJ*, 139). L'on remarque ici que les qualificatifs « pauvre », « comique » font de Baruth un personnage à la fois grotesque et paradoxalement héroïque : « le plus éminent » ; « le plus puissamment ». Baruth représente ici ces figures théâtrales qui, par leurs postures dérisoires, peuvent prêter à rire mais qui surtout, et c'est là l'essentiel, nous font réfléchir sur la condition humaine, sur le monde, sur l'Histoire. La littérature redonne donc à ce personnage toute sa grandeur. Les écrivains et personnages deviennent ainsi « les habitants et les hôtes du pays des pays, le pays de la littérature²⁴. » Le nombre de personnages « trois cent quatre-vingt-quatorze » réfère d'ailleurs ici à *L'Odyssée*

23.- Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Photos de racines*, op. cit., p. 13.

24.- Cécile Wajsbrot et Hélène Cixous, *Une autobiographie allemande*, Paris, Christian Bourgois, 2016, p. 56.

d'Homère, la référence homérique étant un *topos* dans les textes de Cixous. Cette dernière mêle donc à nouveau univers théâtral et monde mythologique. Mais ici, la question du nombre de personnages permet en réalité d'amener une autre question :

Combien y a-t-il de personnages dans *La Comédie Humaine* ?

— Ça, c'est vraiment une colle, dit ma fille. Trois cents quatre cents peut-être ?

— Autre colle, dis-je : combien y avait-il de Juifs à Osnabrück, dans les années 30 ? Cinq mille ? dit ma fille. — Deux mille, dit mon fils. — Combien y a-t-il de personnages dans l'*Odyssee* ? — Ça fait une éternité que je l'ai pas lu. Disent-ils.

Voulez-vous des réponses ?

Il y a quatre cent trente-cinq personnages, et peut-être moins dans mon *odyssee* de six sous d'Osnabrück, dis-je. (*GOJ*, 130)

En effet, la question du nombre des personnages sert de point de comparaison au nombre de Juifs vivant à Osnabrück dans les années trente. Force est de constater que les personnages de l'*Odyssee* sont plus nombreux que les Juifs dans l'*odyssee* cixousienne. « Voulez-vous des réponses ? », demande Cixous. En réalité, ce n'est pas tant à ses enfants qu'elle adresse cette phrase interrogative, mais plutôt aux lecteurs. Le discours direct permet ici d'interpeller le lectorat afin qu'il réalise que parmi les « quelques familles (déclarées-juives) » (*GOJ*, 130), peu ont survécu. L'usage des temps le prouve d'ailleurs. Seule la question sur les Juifs d'Osnabrück est écrite à l'imparfait. Au sein de son *odyssee*, Cixous se plaît à imaginer « Ulysse arrivant à Ithaque le soir-même, Freud arrivant tout de suite à l'Acropole. » (*GOJ*, 21). Par l'écriture, l'écrivaine parcourt les temporalités, les lieux, les frontières :

Entre tous les voyages que j'ai traversés avec Isaac, c'est le plus mythologique des dix-huit, le plus ouragant, le plus semblable à la maladie mortelle, le plus rebelle à toute tentative d'évocation, celui dont on ne se remet pas qui résiste à l'écriture, comme les chants les plus funèbres que les funèbres dix-huit dans l'*Odyssee* et dans le *Mahabharata* (*GOJ*, 17).

La figure biblique d'Isaac, vouée à être sacrifiée, accompagne ici la figure homérique pour évoquer les « chants les plus funèbres » des fantômes d'Osnabrück. L'usage répété du superlatif vient accentuer le tragique. D'ailleurs, l'*Odyssee* se compose en réalité de vingt-quatre chants, et non de dix-huit. Le voyage à Osnabrück est, pour Cixous, le plus complexe, celui « qui résiste à l'écriture » et qui, pourtant, se doit d'être narré. C'est donc par l'intertextualité, en comparant son récit à celui d'Homère, que Cixous parvient à raconter ses aventures dans la ville des origines allemandes.

L'*Odyssee* n'est d'ailleurs pas le seul récit homérique convoqué par l'écrivaine. *Ruines bien rangées* s'ouvre en effet sur une référence discrète à *L'Iliade* :

Le livre avait déjà commencé, je courais [...] sur mon bureau s'entassaient des dizaines de chemises, dossiers, carnets, cahier, sans exagérer des centaines de pages, d'années d'une feuille à l'autre j'étais en 1648, en 9, en 1561, en 1942, en 2020, deux mille ans avant moi donc deux mille ans après moi également, puis au milieu sur le rempart de Troie en train de noter la conversation de Priam le divin [...] avec cette malheureuse dont je ne porte pas le nom, car Hélène c'est le nom de mon arrière-grand-mère d'Osnabrück, Hélène Jonas née Meyer [...] (*RBR*, 11).

Parmi les archives, Cixous sillonne les différents siècles, ce qui l'amène à voyager de l'Antiquité à l'époque moderne. Les personnages du roi Priam et d'Hélène de Sparte emmènent l'autrice sur le chemin de la transmission, car ils entraînent ici la question de l'onomastique : Hélène Cixous porte le prénom de son arrière-grand-mère, Hélène Jonas. Force est donc de constater que le recours à la mythologie permet à nouveau d'interroger l'histoire familiale, d'évoquer la filiation. Nous pouvons de plus constater le désordre chronologique des archives. Ici, classer les feuilles en fonction des années reviendrait à imposer une logique chronologique, ce que refuse totalement Cixous. Classer implique en effet un acte de manipulation et donc, peut-être, une certaine déformation. Se pose donc là la question de la falsification, qui se tiendrait du côté de l'ordre, et de la vérité, du côté du désordre. En effet, si le recours à de grandes figures littéraires telles que Shakespeare et Homère permet à Cixous de raviver le souvenir de tragédies familiales et individuelles, il convient d'ajouter qu'« il s'agit bien de revendiquer les droits de la Littérature sur le terrain de la vérité²⁵. » Ces fantômes tragiques, ces spectres mythologiques sont autant de disparus à qui il faut redonner un nom, une histoire, mais aussi, un espace : « Des êtres passent. Comme dans ma conscience des personnages de fiction on entend leurs pas dans l'escalier, ils sont (comme) chez eux. » (*RBR*, 14). Forte d'un héritage littéraire riche et varié, la venue à l'écriture ne peut se faire « sans Shakespeare avec Poe, d'abord, et aussitôt sans Homère, sans : La Bible-Ancien Testament [...] »²⁶.

Ainsi, « fabuleuse source d'inspiration, le fantôme ouvre des espaces à l'imaginaire. Abolissant les frontières, il impose l'étrangeté de sa voix (ou de son silence-parlant), court-circuite les médiations, subvertit les contradictions,

25.- Ginette Michaud, « "Ève Ultime". D'Osnabrück à Gare d'Osnabrück à Jérusalem », *Roman 20-50*, t. LXIV, n° 2, 2017, p. 58.

26.- Hélène Cixous, *L'Ange au secret*, Paris, Éditions des femmes, 1991, p. 154.

renverse le temps²⁷. » Ces mots de Claude Burgelin ne pourraient mieux conclure le propos. Par leur aura, les fantômes tragiques et littéraires chez Cixous font de la mort une « mort en revenance²⁸. » Avec *Gare d'Osnabrück à Jérusalem* et *Ruines bien rangées* s'ouvre un monde de l'entre-deux au sein d'une poétique spectrale habitée par ses pairs-pères. C'est ici notamment par cette paternité littéraire que se transmet l'univers spectral. L'héritage d'une telle tradition charge donc les livres de Cixous de ces « restes de légendaire. » Et si « la dimension romanesque est pour elle déplacée », « il y a quand même du récit. Mais l'aventure ne se situe pas à l'extérieur, elle ne se manifeste pas avec des scènes enchaînées, elle n'est pas dans la chaîne. Elle est dans l'entre-deux²⁹. » De cette écriture hybride, fantasmée, aux frontières poreuses, Hélène Cixous nous raconte ses « mille morts vécues au présent³⁰. » Héroïsation ulyssienne, dramatisation shakespearienne, l'écrivaine ne semble donc pas pouvoir échapper à la hantise de ses ancêtres, que le corps, l'espace d'écriture vient accueillir en son sein.

27.- Claude Burgelin, « Esquisse d'une fantomologie », dans : Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral dans la littérature narrative française contemporaine*, op. cit., p. 231.

28.- Alice Michaud-Lapointe, « Un pays, une langue, une ville ? », op. cit., p. 134.

29.- Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Photos de racines*, op. cit., p. 77. Modification du pronom.

30.- *Ibid.*, p. 43.

Fantômes, fantasmés et chimères : l'itinéraire mémoriel et légendaire de Ruth Zylberman

Mathilde Buliard

FILLE ET PETITE-FILLE DE DÉPORTÉES, Ruth Zylberman se présente régulièrement comme une « enfant du miracle¹ », comme un être qui ne doit son existence qu'à une série de hasards prodigieux. Miraculeuse, son enfance n'en est pas pour autant légère, l'autrice grandissant environnée de survivant-es égaré-es et de disparu-es fantomatiques. Pétrie de récits autour de la Shoah, l'autrice s'intéresse dans son œuvre à la perception enfantine de celle-ci ainsi qu'à la construction de récits par et pour les enfants autour de ces événements historiques et tragiques. Ses deux œuvres prennent ainsi comme point de départ l'expérience matricielle de l'enfance – que ce soit la sienne et celle de sa mère déportée, alors qu'elle n'était qu'une petite fille, dans *La Direction de l'absent* ou celle d'inconnu-es dans *209 rue Saint-Maur. Paris x^e : autobiographie d'un immeuble²*. Qu'ils soient enchantés ou sinistres, ces récits empruntent toujours au légendaire, dans leurs structures et motifs récurrents ou dans leur fonction didactique et politique.

Dans *La Direction de l'absent*, Zylberman retrace l'histoire de sa famille maternelle, marquée par la déportation de sa grand-mère, de sa mère, de sa tante ainsi que de son grand-père qui y laisse la vie. Alors qu'elle trie des archives familiales, la mère de l'autrice découvre, à la fin des années 1990, un document laissant à penser que son père – qu'elle croyait mort en déportation – pourrait finalement être en vie. Animée par cette idée aussi illusoire que réconfortante, elle se lance, accompagnée par sa fille, dans une enquête sur les traces du disparu. Le livre, tiré de cette enquête, est un récit de filiation qui explore l'ascendance de l'autrice, restitue l'enquête menée et affiche ses

1.– Ruth Zylberman, *La Direction de l'absent*, Paris, Bourgois, 2015, p. 47. (Désormais *DA*).

2.– Ruth Zylberman, *209 rue Saint-Maur, Paris x^e : autobiographie d'un immeuble*, Paris, Le Seuil ; Issy-les-Moulineaux, Arte éditions, 2020. (Désormais *209 RSM*).

incertitudes³. Si *209 rue Saint-Maur* ne consiste pas à proprement parler en un récit de filiation, il entretient de nombreux liens avec cette forme littéraire d'une part et, d'autre part, avec l'histoire personnelle de Zylberman. L'ouvrage s'attache en effet à écrire l'histoire intégrale d'un immeuble – de sa fondation jusqu'à l'époque contemporaine – en accordant une place toute particulière à la période de la Seconde Guerre mondiale et à ses répercussions sur la population, majoritairement juive, de l'édifice. La démarche s'appuie sur des fouilles archivistiques et la pratique de l'entretien, l'autrice-enquêtrice allant à la rencontre d'ancien·nes et d'actuel·les locataires ou propriétaires de l'immeuble. Le livre donne aussi la parole à de nombreux·ses déporté·es ou enfants de déporté·es qui tentent de reconstituer leur histoire familiale, tronquée par la Shoah.

Les deux ouvrages ont ainsi en commun une méthodologie d'investigation informée des sciences sociales qui permet de les rapprocher du « nouvel âge de l'enquête⁴ » identifié par Laurent Demanze. Pourtant, malgré la démarche qui se veut objective, l'autrice-enquêtrice revendique l'élaboration d'un savoir situé – en tant que fille et petite-fille de déportée – et une écriture hybride qui réserve un traitement ambivalent voire paradoxal à la légende. En effet, si certaines légendes politiques, outrancièrement menteuses, sont confrontées à la réalité et soigneusement démantelées, d'autres, appartenant à l'enfance de l'autrice, circulent librement dans le texte. Cette ambivalence de la légende – tantôt accueillie, tantôt rejetée – se retrouve au sein du processus d'écriture : l'entreprise de reconstitution historique dans laquelle se lance l'enquêtrice n'est pas synonyme d'exclusion systématique des éléments légendaires. Les deux ouvrages sont ainsi conçus comme des caisses de résonance d'une somme de légendes entendues par l'autrice durant son enfance et comme un espace de création de nouvelles légendes, cette fois engendrées par les enquêtes elles-mêmes. Point de départ des deux démarches, l'enfance permet l'insinuation dans le récit du légendaire, entendu comme un « dispositif poétique de mise en relation, ou plutôt de soudure, du mythe et de l'Histoire, de la religion et de la politique, avec pour horizon la fondation de la communauté dans son unité⁵. » Cette présence irrigue largement le texte – des récits enfantins qui résonnent tout

3.- Dominique Viart, « Le récit de filiation. "Éthique de la restitution" contre "devoir de mémoire" dans la littérature contemporaine », dans : Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission : Configurations littéraires (XVIII^e-XX^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 199-212.

4.- Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2019.

5.- Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1997, p. 5.

au long de celui-ci aux méthodes employées pour l'écrire – et mobilise le fictionnel, compris comme « l'exercice de la fiction comme fonction élucidante et hypothétique⁶ ». Ainsi, le légendaire, loin d'être incompatible avec l'écriture de l'histoire telle que pratiquée par Zylberman, s'incorpore de part et d'autre dans ces récits de filiation.

Entre récits rassurants et histoires redoutables : une enfance pétrie de légendes

Le terme « légende » englobe un ensemble de récits à caractère merveilleux, inspirés de faits historiques avérés mais amplifiés, embellis ou défigurés par la transmission orale et l'imagination de leurs différents intermédiaires. Son étymologie – littéralement ce qui doit être lu – rappelle sa fonction éminemment sociale : en tant que support d'une identité partagée et d'une axiologie structurante⁷, la légende participe de la création d'une communauté unie et soudée. Zylberman, née après la guerre dans une famille juive endeuillée et déchirée par la Shoah, grandit dans une société et un cercle familial activant des récits pour souder des communautés altérées par l'Histoire. Que ces légendes soient « noires » ou « dorées⁸ », elles sont répétées dans ses ouvrages, rappelant ainsi leur caractéristique principale qui réside dans la « perpétuation d'un déjà-dit⁹ ».

Une légende protectrice : un paisible après-guerre ?

Le deuxième chapitre de *La Direction de l'absent*, significativement intitulé « État des lieux (2) – État civil », présente de manière factuelle celle qui prend en charge ce récit autobiographique. Elle y situe sa naissance par rapport à ce qu'elle identifie comme l'année zéro de sa famille, répétant à quatre reprises qu'elle est née « vingt-six ans après la fin de la guerre » (*DA*, 21). Elle ajoute, non sans ironie, qu'elle grandit dans « le monde fabuleux de "l'après-guerre" » (*DA*, 21), préservé du mal et des souffrances passés. Elle détaille dans le chapitre suivant tous les discours et apparats politiques

6.– Dominique Viart, « Le récit de filiation. "Éthique de la restitution" contre "devoir de mémoire" dans la littérature contemporaine », *op. cit.*, p. 211.

7.– Magalie Myoupo, « Les mille et une couleurs de la légende. Pour une exemplarité vacillante », *Acta fabula*, t. XX, n° 8, *Essais critiques*, octobre 2019. Consulté le 24 juin 2023 à cette adresse : <https://www.fabula.org/acta/document12394.php>.

8.– Nathalie Grande et Chantal Pierre (dir.), *Légendes noires, légendes dorées ou comment la littérature fabrique l'histoire, XVII^e-XIX^e siècle*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2018.

9.– Jean-Louis Cabanès, « La légende du Parc-aux-cerfs, éléments d'un imagier noir », dans : Nathalie Grande et Chantal Pierre (dir.), *Légendes noires, légendes dorées ou comment la littérature fabrique l'histoire, XVII^e-XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 247.

déployés pour matérialiser une supposée rupture entre la période génocidaire et la société libre, égalitaire et démocratique de la France des années 1980. Mi-amère, mi-attendrie, elle se dépeint en petite Républicaine transcendée, persuadée de faire partie d'une nouvelle génération épargnée par le mal. La suite de son livre fait état de sa désillusion progressive et conclut sur le caractère légendaire de ces récits, plus destinés à rassurer qu'à dire la vérité : « l'après-guerre n'avait jamais vraiment eu lieu » (*DA*, 61). Dans *209 rue Saint-Maur*, l'autrice poursuit ses réflexions à ce sujet, notamment lorsqu'elle s'interroge sur sa manière de s'imaginer la Libération alors qu'elle n'était qu'une enfant : elle se représentait une scène de liesse et d'absolution collective qui rompait définitivement avec la période sombre et tragique de la guerre. Consciente désormais des licences que prenait son esprit d'enfant par rapport à la réalité, elle analyse ce besoin de croire en cette affabulation :

Ce scénario enchanté avait une fonction cruciale : me permettre de croire à la fiction d'une après-guerre, à l'existence d'une frontière cloisonnant hermétiquement le temps de la guerre et celui d'après car il m'aurait été impossible de grandir, de vivre, en n'imaginant pas le mal relégué dans le « monde d'avant » : je crois que j'en serais morte de peur. (*209 RSM*, 347)

« Enchanté » ; « mal » ; « fiction » : l'autrice relie la création de cette histoire à l'univers enfantin des légendes, imprégné de merveilleux et opposant les forces du bien et du mal à des fins éducatives pour celui ou celle qui les lit. Le processus de fabrication de ces récits rappelle donc à bien des égards le fonctionnement des légendes : à partir d'un événement historiquement attesté – la Libération ou l'après-guerre – une histoire fictive, teintée de merveilleux, s'écrit et se transmet oralement par rumeurs – qu'elles soient familiales, urbaines ou nationales. Si l'autrice porte ici un regard éminemment critique sur le « vouloir-dire¹⁰ » de ce récit national normatif et mensonger, elle mobilise dans le corps de son récit d'autres légendes créées par ses soins, s'en souvenant avec moins d'amertume que de tendresse.

La trinité des survivantes : l'étrangeté au cœur du quotidien

Zylberman grandit entourée de trois survivantes des camps de concentration, unies par ce traumatisme et soudées par la conscience aiguë du prodige représenté par cette commune survie. Autour de cet authentique miracle s'agglutinent des récits qui entretiennent des liens plus ou moins ténus avec la réalité mais qui sont tous teintés d'une dimension légendaire.

10. – Nous empruntons cette expression à Susan Rubin Suleiman, dans son ouvrage *Le Roman à thèse ou L'autorité fictive* [PUF, 1983], Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2018, p. 29.

Lors de leur déplacement à Bergen-Belsen, l'autrice, voyant sa mère revivre son passé, dit prendre conscience qu'elle « avait été singe, loup, chien [...] enfant menaçante et monstrueuse » (*DA*, 88), introduisant un bestiaire et un vocabulaire convoqués par les contes dans leurs descriptions des héros abandonnés. Seconde modalité de la présence du légendaire dans le texte, cette recréation de récits imaginaires et réconfortants semble s'expliquer par la volonté de rendre hommage tout à la fois à des histoires ayant bercé l'enfance de l'autrice et aux personnes les ayant faites circuler. Au désir de laisser s'exprimer des voix minorées par l'Histoire répond en effet au sein de l'ouvrage l'inscription de leurs récits légendaires. Fidèle à ces bribes mémorielles, Zylberman est aussi attachée à ses propres légendes, reconstituant sa compréhension et sa perception enfantines de sa tragique situation familiale.

Arrachées à la mort par leur mère, les deux sœurs forment avec elle ce que l'autrice appelle, réadoptant son point de vue d'enfant, une « étrange trinité » (*DA*, 35). Au centre de celle-ci se trouve la grand-mère, perçue comme une déesse capable de capter l'entièreté de l'attention de ses filles. À ses côtés, deux femmes extériorisant différemment le poids de leur passé : la tante de Zylberman s'enfonce irrémédiablement dans une dépression la coupant du monde ; sa mère, plus présente, s'extrait de l'univers par un sourire étrange. Magique et exclusive, cette trinité exerce sur son entourage, conscient de la distance la séparant irrémédiablement du commun des mortel-les, une fascination mêlée de peur. La jeune Zylberman ne déroge pas à la règle, sentant sa mère lui échapper lorsqu'elle rentre dans ce qu'elle appelle un « cercle magique » (*DA*, 36), la zone d'influence de sa grand-mère qui ravive un passé enfoui : « J'observais la reconstitution de cette alliance archaïque entre la mère et ses deux filles ; c'était une scène ancienne, une zone qui nous était interdite où renaissaient, intacts, dans leur fraîcheur et leur violence, les élans invisibles de l'âme et du souvenir » (*DA*, 36). Ce motif du trio n'est pas sans rappeler un modèle structurant bon nombre de contes de fées, récits à caractère merveilleux marqués par l'intervention d'êtres surnaturels. Depuis la mythologie romaine et les Trois Parques tissant l'écheveau des vies humaines jusqu'aux contes plus modernes de Charles Perrault¹¹, la présence d'un trio, infernal ou bienfaisant, dans la narration éveille des schémas connus. Dans le cas de Zylberman, la triade revêt une dimension à la fois magique – par les pouvoirs qu'elle exerce – et religieuse – l'imprégnation catholique se lisant dans le terme employé pour la désigner.

11. – Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye* [1697], Paris, J'ai Lu, coll. « Librio », 2018, nous pensons tout particulièrement au conte « Les Fées » mettant en scène le personnage d'une veuve et ses deux filles.

Cette trinité diffère cependant largement du récit biblique : exclusivement féminine, elle révèle la prépondérance des femmes dans l'entourage familial de la jeune autrice. Si, au sein du trio, l'hégémonie de la grand-mère est indiscutable, au sein de la vie de Zylberman, c'est sa mère qui bénéficie de la plus grande influence, présence qui se lit dans chacun des deux livres dans l'importance accordée à la ville de Paris dont l'expérience et l'exploration sont toujours rattachées à la figure maternelle.

Paris, ville de fantômes et de légendes

Une ville et des immeubles hantés

Distincts par bien des aspects, les deux ouvrages sont reliés par une commune perception de Paris, appréhendée comme la gardienne d'histoires du passé, comme une énigme à déchiffrer pour comprendre l'Histoire. En résulte une conception urbaine légendaire où les immeubles et rues sont peuplés par les fantômes de leurs ancien-nes habitant-es. Au cours de ses recherches et entretiens au sujet du 209, Zylberman témoigne du processus de mythification du lieu : « je réalise une fois de plus combien cette adresse, cette pièce ont échappé peu à peu, filtrées par la tristesse, le déni et le temps, à leur réalité de briques et de pierres pour devenir un lieu mythique, aussi effrayant que les forêts des contes » (209 *RSM*, 264). Ce processus de mythification est aussi à l'œuvre chez la narratrice elle-même qui finit par le personnifier et se l'approprier : « Dès que j'arrive au coin de la rue Saint-Maur et de la rue Louvel-Tessier, je distingue sa façade et je me dirige vers lui car, ne riez pas, le 209 m'appelle, il m'attend » (209 *RSM*, 57). L'immeuble finit donc par produire chez elle un phénomène quasi surnaturel, phénomène amplifié au cours des recherches dans la mesure où Zylberman s'attache à reconstituer mentalement et *in situ* les scènes qu'on lui raconte, peuplant le présent de scènes passées : « Sur les bordures en pierre qui longent la voûte, je situe Odette et ses frères assis en train de jouer aux osselets ; devant la loge du gardien, m'apparaît fugitivement la silhouette de cette madame Massacré qui "menait la baraque" » (209 *RSM*, 57). Appliquée dans le cas de cet ouvrage à un immeuble spécifique, cette conception de l'urbanité s'étend dans *La Direction de l'Absent* à l'ensemble de la ville de Paris dont l'autrice traverse librement les différentes couches temporelles : « il m'arrivait donc que la rue dans laquelle je marchais redevienne tout à coup – proportions, couleurs, insertion géographique – absolument telle que je la voyais dans mon enfance » (*DA*, 141). À la limite du surnaturel, ce phénomène entre en résonance avec d'autres épisodes de son enquête qui mobilisent eux aussi cet imaginaire.

Les pouvoirs de l'autrice, irruption du surnaturel

Les déambulations urbaines que Ruth Zylberman met en scène au cours de ses livres sont régulièrement accompagnées du motif de la foule, constituée par les ombres du passé, ayant traversé les espaces qu'elle arpente : « Le peuple de ces immeubles aussi immuables que des *rochers enfantés par la terre* veille et, avec lui, la foule invisible de tous ceux qui s'y sont succédé, de tous ceux qui les ont regardés » (209 *RSM*, 12). Ce peuple parisien, du passé et du présent, l'accompagne donc dans sa marche urbaine, jusqu'à constituer une communauté liée par l'expérience partagée du lieu, matrice fondamentale de la vie urbaine. Cette conception de la ville contamine aussi sa vision des édifices, personnifiés et dotés d'une véritable énergie vitale : « Les immeubles de Paris sont un peuple vivant » (209 *RSM*, 11). Tous ces éléments participent de la vision d'une ville vivante ; conception mythique voire mystique de l'urbanité que l'on retrouve dans *La Direction de l'absent*. Marqué lui aussi par des explorations urbaines, cet ouvrage donne à connaître les étapes de la connaissance minutieuse de la ville de Paris que l'autrice acquiert, en grande partie, grâce à sa mère. Celle-ci se mue en initiatrice, en promeneuse invétérée et en guide inébranlable dans cette ville dont elle embrasse les moindres recoins avec sa fille à qui elle lègue cette secrète et confidentielle connaissance. Le savoir, accumulé grâce à sa mère et à ceux qu'elle appelle des « sentinelles » (*DA*, 48) – promeneurs avertis décelant sous les couches des pierres les secrets et spectres urbains –, font flirter ses promenades avec le surnaturel. Les promenades de l'autrice accèdent donc, en plus de leur aspect bien évidemment spatial, à une dimension temporelle, devenant de véritables voyages dans le temps, capables de la transporter d'une époque à une autre au gré de sa marche : « Et je défiais, jeune fille tranquille, poumons emplis, corps exultant, je défiais le cours du temps » (*DA*, 54). Plus encore, ces connaissances, en l'incitant à aller au-delà du visible contemporain, la font accéder à une forme de voyance, lui permettant de voir à travers les murs :

Je m'efforçais de traverser les corps, le contreplaqué clair des immeubles, de percer le silence de la matinée pour qu'apparaisse, qu'apparaisse enfin, superposé aux rues anciennes, le mouvement noir de la foule dans son grouillement informe, pour que viennent s'accrocher à ma rétine, avec la force implacable des suppliants, les détails d'un visage ou d'une épaule en fuite. » (*DA*, 103)

Enfin, elle finit par accéder au don, si ce n'est de communication en tout cas d'interaction avec les disparu-es, percevant leur présence par-delà les époques. 209 *rue Saint-Maur* se clôt de manière significative sur une scène de retrouvailles entre celles et ceux qui peuplaient l'immeuble durant la

période de la Seconde Guerre mondiale. Au milieu de ces personnes réelles et vivantes, rassemblées par ses soins, l'autrice se dit envahie par une foule bien plus vaste, constituée des habitant-es qu'elle a identifié-es au cours de sa quête et qui ont pour la plupart aujourd'hui disparu. Elle se sent « [a]ssaillie [...] par la présence invisible de tous ceux qui ne sont pas dans la cour – ceux qu'[elle a] croisés au fil des archives, des journaux et des livres. Claude Payet, monsieur Agnellet, Edmond Lajoux, Léon Gardeblé, les couturières anonymes, les amants esseulés [...] » (209 *RSM*, 415).

Le merveilleux et le paranormal surgissent donc à de multiples endroits dans le texte, le savoir engrangé sur la ville de Paris fournissant à l'autrice des pouvoirs surnaturels qui ne sont pas sans évoquer l'univers des légendes. Zylberman ne refoule pas cette dimension légendaire de son écriture, lui donnant au contraire une place de choix au sein de son ouvrage. Historienne de formation, l'autrice ne considère visiblement pas ces irruptions comme incompatibles avec sa méthodologie disciplinaire, les transformant plutôt – au même titre que le hasard et ses fantasmes – en outils privilégiés de son écriture.

Entre histoire et fiction : une écriture légendaire de la filiation

Les deux ouvrages de Ruth Zylberman participent du renouveau des écritures de l'histoire que l'on peut faire remonter au tournant des années 1980 et à l'irruption de l'égo-histoire¹² – qui s'interroge sur l'histoire vécue par les historien-nes et les effets possibles sur ce qu'ils/elles écrivent – et de la micro-histoire¹³ – qui préconise de délaissier une approche globale pour lui préférer l'échelle de l'individu. Solidement ancrée du point de vue méthodologique, la démarche de l'autrice n'écarte pas, en effet, une approche subjective, qui fait la part belle au parcours et aux émotions de l'autrice tout en explorant l'ordinaire de vie anonymes oubliées par l'Histoire. Loin d'une vision toute dix-neuviémiste qui faisait de l'histoire une rationalisation de la légende¹⁴, Zylberman conçoit la relation entre ces deux pôles sur le mode du *continuum*, la légende venant tout à la fois combler les lacunes du récit historique dominant et exposer la fragilité des histoires mises au jour au cours de l'enquête.

12.– Pierre Nora (dir.), *Essais d'égo-histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.

13.– Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, 1981, p. 133-136.

14.– Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 118.

Pensées et mots magiques : une méthodologie légendaire

Si Zylberman affiche au cœur de son texte sur le 209 rue Saint-Maur le rigoureux protocole qui préside à son enquête, elle ne cache pas pour autant les coïncidences qui parsèment son chemin. Loin de les étouffer, l'autrice mobilise ces hasards et les met en exergue dans ses textes, témoignant ainsi d'une pensée magique et d'une croyance dans le destin propres aux récits légendaires. Cette double orientation méthodologique coexiste parfois au sein d'une même pratique, comme dans le cas de la consultation d'archives, cadrée méthodologiquement mais pourtant ouverte à une réappropriation fantasmagorique :

[...] je m'attaque aux photocopies suivantes avec la sensation en examinant chaque page, chaque bout d'écriture manuscrite, chaque nom et adresse d'être un alchimiste qui métamorphoserait non pas le plomb en or mais la matière inanimée en chair, une chair à la fois accessible et fuyante. (209 RSM, 296-297)

Revendication d'une émotion propre à l'archive¹⁵, fantasma de résurrection à l'œuvre lors de la consultation¹⁶ : l'autrice réactive des lieux communs en y adjoignant cette fois une dimension magique, s'assimilant à une figure hautement légendaire et mystérieuse.

Cette étroite intrication de la méthodologie historique et du fantasma légendaire est aussi perceptible dans l'usage que fait Ruth Zylberman de la photographie. Utilisée comme source documentaire et analysée par ses soins avec la plus grande précaution au cours de son enquête, la photographie devient le support de divagations et de fantasmes. Ainsi, le dernier chapitre de *La Direction de l'Absent* raconte la libération du camp de Bergen-Belsen en adoptant le point de vue de la mère de l'autrice, sans que l'on sache si cette perception enfantine est retranscrite ou inventée. À la fin du chapitre – qui est aussi celle du livre – est insérée une photographie d'archive, prise par un soldat britannique, et l'on comprend que le récit précédent s'appuyait sur ce cliché. Attestation d'une réalité historique et/ou support d'une écriture fictionnelle : l'autrice brouille sans cesse les frontières entre ces deux usages de la photographie et les écritures qui leur sont associées. Dans *209 Rue Saint-Maur*, la photographie devient aussi un support de l'imagination qui, bien qu'elle soit volontairement contrôlée, fait partie intégrante du récit.

15.– Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* [1989], Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 1997, p. 11-12.

16.– À ce sujet, nous renvoyons à Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995, p. 151-152 où l'auteur présente et dénonce le fantasma de résurrection de la trace, notamment perceptible dans le travail de l'archéologue Norbert Hanold.

C'est notamment le cas lors de la consultation des photographies des plans, croquis et calques de l'immeuble réalisés par les premiers propriétaires du terrain : partant d'une preuve visuelle et irréfutable, elle tente de reconstruire les pensées et projections des deux fondateurs de l'immeuble : « À quoi pensaient-ils en les regardant ? [...] Pouvaient-ils penser au mois d'octobre pluvieux de 1889, aux ouvriers montés sur le toit, à une poulie subitement cassée, à la chute de Jean Chasseuil ? » (209 *RSM*, 138) La multiplication des formes interrogatives, qui s'accumulent dans la suite de l'extrait, témoigne du caractère fantasmatique et non rationnel de ces considérations. Du statut de preuve, la photographie glisse imperceptiblement vers un support imaginaire et fantasmatique que l'autrice utilise pour projeter sa propre conception de l'histoire.

Magicienne par sa capacité à faire surgir des êtres de chair à partir de papier, Zylberman l'est aussi par sa capacité à prononcer des « mots magiques » lui ouvrant les portes de lieux desquels elle est étrangère. Au cours de sa quête d'ancien-nes habitant-es du 209, la narratrice fait par exemple du nom du lieu un « sésame » (209 *RSM*, 39) qui lui permet d'entrer en contact avec des gens et d'accéder à leur intimité malgré leurs réticences initiales. La convocation de la légende s'effectue ici selon des modalités plus traditionnelles. Inapte et surtout réticente à rationaliser ces phénomènes, Zylberman les relate en convoquant un imaginaire magique, propice à communiquer au/à la lecteur-ice le mystère ressenti au contact de l'immeuble.

Les pouvoirs de la promeneuse : convoquer et ressusciter le passé

C'est enfin dans sa conception du promeneur, réinvesti d'une dimension magique, que se lit l'imprégnation légendaire de sa méthodologie de travail. À partir d'une citation de Walter Benjamin, explorant l'« accord secret¹⁷ » qui existerait entre les générations présentes et passées, Zylberman nous livre dans *209 rue Saint-Maur* sa conception de la ville comme lieu où se rencontrent l'autrefois et le maintenant, et où peut s'écouter « cette conversation incessante avec l'autrefois, l'à-venir, dont les pierres, les rues de Paris [sont] le langage » (209 *RSM*, 329). Elle conçoit alors la ville comme une matérialisation de ce lien entre les différentes générations, et le promeneur comme un être capable d'écouter le murmure des personnes ayant autrefois peuplé les rues et les immeubles qui la constituent. La ville est une architecture de pierres mais aussi et surtout un lieu de rencontres entre le passé et le présent, où se côtoient différentes strates temporelles. Derrière la matérialité des pierres se cache donc un monde invisible qui se dévoilerait

17.- Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* [1942] (tr. de l'allemand par Olivier Mannoni), Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2013, p. 55.

à celui ou celle qui saura le déceler. Dans son chemin initiatique, digne d'un conte de fées, l'autrice rencontre une série de guides qui lui ouvrent progressivement les yeux, des personnes qu'elle nomme des « sentinelles », chargées de surveiller et de protéger la ville du présent comme du passé. Au nombre de trois – chiffre là encore symbolique – ces sentinelles l'orientent dans sa quête et lui apprennent à déchiffrer les mystères de la ville. Tous âgés, ces guides rappellent la figure du passeur et le schéma du conte identifié par Marthe Robert : celle-ci rappelle que le héros expérimente un passage et « rencontre au bon moment la personne sage, âgée le plus souvent, dont les conseils l'aident à sortir de l'égarement¹⁸. » Consciente de la puissance d'un tel enseignement, Zylberman emmagasine et mobilise par la suite dans le cadre de son enquête ce qu'elle assimile à un « pouvoir » : celui de « résister à l'ordre apparent de la ville, de faire disparaître et réapparaître à volonté, sans en avoir l'air [...] » (*DA*, 53) Dans *209 rue Saint-Maur*, ces passeurs sont incarnés par les anciens habitant-es de l'immeuble qui guident l'enquêtrice dans ses recherches.

Historienne de formation et descendante de déporté-es, Ruth Zylberman fait constamment jouer ces deux éléments saillants de son identité au cours de ses enquêtes. Pour des raisons familiales, elle accorde une place toute particulière à l'expérience et à la perception enfantines de la déportation¹⁹ et rend hommage aux survivant-es et disparu-es, tous-tes érigé-es en personnages dignes des légendes les plus spectaculaires. Parcours de vie miraculeux, suite de hasards rocambolesques, personnages tout autant bariolés que ténébreux : l'autrice nous rappelle que c'est souvent dans le réel que se nichent les histoires les plus incroyables. La légende se déploie ainsi tout au long du récit puisque, comme le rappellent Nathalie Grande et Chantal Pierre, l'histoire « se présente aux créateurs comme un réservoir irremplaçable de personnages étonnants, d'intrigues surprenantes, de lieux et d'époques qui suscitent l'imaginaire²⁰. » Réceptacles et générateurs de légendes, les deux ouvrages de Zylberman témoignent de l'orientation de son travail artistique – qu'il soit filmique ou littéraire. À l'occasion d'une interview au sujet de son documentaire *Les Dissidents, artisans de la liberté*²¹, Zylberman livrait une clé de lecture qui éclaire l'ensemble de ses créations : « Je ne fais pas des films d'histoire mais sur l'histoire [...] c'est la manière dont l'histoire nous

18.– Marthe Robert, préface des *Contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 10.

19.– Le documentaire réalisé par Ruth Zylberman et duquel est issu le livre est ainsi significativement intitulé *Les Enfants du 209 rue Saint-Maur*, Paris, Zadig Productions, 2017.

20.– Nathalie Grande et Chantal Pierre, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.

21.– Ruth Zylberman, *Les Dissidents, artisans de la liberté*, Paris, Zadig Productions et Arte France, 2009.

a traversés et nous traverse [...]»²² » Il semble que l'impregnation légendaire de ses deux récits postérieurs prolonge cette assertion, cette fois applicable à son travail littéraire : orale et instable, la légende informe moins sur le déroulé exact des faits que sur l'appropriation personnelle et la perception individuelle des événements. Lui rendre hommage en l'installant au cœur de son texte confirme l'intérêt premier de Ruth Zylberman pour les processus par lesquels se forgent et circulent les récits.

22.- Forum des images, « Ruth Zylberman : Je ne fais pas des films d'histoire, je fais des films sur l'Histoire. », entretien avec Ruth Zylberman pour le webmag *Un État du Monde*, 6 janvier 2020, Dailymotion, <https://www.dailymotion.com/video/x7p2kfa>, consultée le 15 juin 2023.

Le roi des aulnes comme incarnation du Mal.

Le rapport intertextuel entre *L'Origine de la violence* de Fabrice Humbert et la légende danoise d'Ellerkonge

Helena Duffy

Du « Ellerkonge » au « Erbkönig »

La ballade « Der Erbkönig » (1782) de Johann Wolfgang von Goethe est « aussi célèbre en Allemagne que le conte de Blanche-Neige », explique le personnage principal et narrateur du troisième roman de Fabrice Humbert, *L'Origine de la violence* (2009). Et d'ajouter :

Tous les écoliers allemands apprennent par cœur le poème : « *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind / Es ist der Vater mit seinem Kind* » ; « *Qui chevauche si tard dans la nuit et le vent / C'est le père et son enfant*¹. »

La ballade, inspirée de la légende folklorique danoise « Ellerkonge » et décrite par Michel Tournier comme « la plus illustre et la plus mystérieuse de[s] [...] œuvres [de Goethe] », met en scène un père qui chevauche avec son jeune fils par une nuit d'orage². Le garçon est effrayé par le roi des aulnes, un être surnaturel, puissant et redoutable, qu'il croit voir et entendre dans l'obscurité. Le père trouve des explications rationnelles pour ces hallucinations,

1.- Fabrice Humbert, *L'Origine de la violence. Roman*, Paris, Le Passage, 2009, p. 18. (Désormais *OV*).

2.- Le mot « Erbkönig » est le résultat d'une traduction allemande fautive du mot danois « Eller » (signifiant « les elfes ») en « aulnes ». Pour en savoir plus sur les origines scandinaves de la légende, voir Hans Kuhn, « Goethes Erbkönig und seine skandinavischen Vorläufer », *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, n° 58, 1982, p. 126-145. Voir aussi Michel Tournier, cité par Danièle Pic, « "On a encore tué un enfant". Lecture-souvenir du "Roi des Aulnes" de Goethe », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 18, 1990, p. 155.

mais la figure maléfique ne quitte pas l'enfant et continue à le séduire. Le roi des aulnes finit par saisir le garçon, qui meurt dans les bras du père avant que celui-ci n'arrive chez lui. Selon les critiques, la créature légendaire représente le côté obscur de la nature humaine ou même la mort³. Elle a été également déchiffrée comme le produit de l'imagination vive et/ou fébrile de l'enfant⁴, comme un père autoritaire et amant démoniaque⁵, voire comme une personification de ce qui à la fois nous séduit et nous menace.

Popularisée par les compositeurs Franz Schubert et Carl Loewe, la ballade de Goethe a fait l'objet de réécritures – et, par conséquent, de réévaluations et de démythisations – par, entre autres, Alfred Hitchcock, Michel Tournier et Angela Carter⁶. Dans le présent article, nous nous pencherons sur l'engagement intertextuel de *L'Origine de la violence* de Fabrice Humbert avec la légende danoise (ou plutôt avec son interprétation par Goethe) dans le but d'évaluer sa portée pour un récit d'enquête sur la Shoah. Nous commencerons notre analyse par la présentation du rapport troublé entre la mémoire de Goethe et le camp de Buchenwald, qui constitue le cadre principal de l'histoire rapportée par le roman d'Humbert, ainsi que par un passage en revue des textes littéraires sur la Shoah qui, comme *L'Origine de la violence*, entretiennent un rapport intertextuel avec « Der Erlkönig ». Puis nous poserons la question de savoir si, grâce à ces jeux intertextuels, l'histoire du roi des aulnes est en mesure de faciliter une meilleure compréhension du génocide nazi, surtout à notre époque où, face à la disparition des témoins directs, c'est à la littérature de prendre le relai et de garder la Shoah présente à la mémoire.

Paru en 2009, le roman semi-autobiographique d'Humbert retrace les pas d'un professeur de lycée et romancier à ses heures dont nous ne connaissons que le nom de famille : Fabre. Lors d'une visite scolaire à Buchenwald, il remarque sur une photo exposée au musée du camp un prisonnier dont la ressemblance extraordinaire avec son propre père, Adrien Fabre, le pousse

3.– Kevin E. Mooney, « Erlkönig », *College Music Symposium*, t. 61, n° 1, hiver-printemps 2021, p. 33.

4.– Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 7-8.

5.– Lawrence Kramer, *Music and Poetry. The Nineteenth Century and After*, Berkeley, University of California Press, coll. « California studies in 19th century music », 1984, p. 148, 160.

6.– Alfred Hitchcock, *The Man Who Knew Too Much* (1934) ; Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970 ; Angela Carter, « The Erl-King », *The Bloody Chamber and Other Stories*, Londres, Random House, 2012, p. 96-104. La légende danoise a également inspiré les films de Segundo de Chomón (*Le Roi des aulnes*, 1909), de Marie-Louise Iribe (*Le Roi des aulnes*, 1931) ou encore de Volker Schlöndorff (*Der Unhold*, 1996).

à enquêter sur l'identité de cette victime. Le déporté s'avère être David Wagner, couturier juif né à Paris en 1919 et assassiné à Buchenwald au printemps 1942. Une enquête plus détaillée confirme que le prisonnier sur la photo est bien le grand-père biologique du protagoniste. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, David Wagner espérait épouser une riche bourgeoise, Clémentine Fabre. Pourtant, pour son plus grand malheur, il est tombé amoureux de la femme de son futur beau-frère, Virginie. Pour mettre fin à la liaison entre un jeune arriviste et sa femme, Maurice Fabre a dénoncé David aux autorités sans savoir que Virginie portait l'enfant de David. En reconstituant l'histoire de son grand-père, le protagoniste de *L'Origine de la violence* tâche de réinscrire celui-ci dans l'arbre généalogique de la famille Fabre, dont il avait été soigneusement gommé. Il tente aussi de lui redonner une place dans l'histoire du pays qui, pendant les années de l'Occupation et de la collaboration, a trahi les Juifs habitant son territoire, y compris ceux qui, comme David Wagner, en étaient citoyens.

L'arbre de Goethe

Le choix d'Humbert d'entrer dans un dialogue intertextuel avec la légende danoise découle sans aucun doute de la forte association entre Goethe et le camp de Buchenwald, qui abritait des opposants politiques au régime nazi, des prisonniers de guerre, des homosexuels, des Juifs et des Roms. En 1937, les nazis ont choisi d'ériger le camp sur la colline de l'Ettersberg, près de Weimar, où Goethe s'était promené avec ses amis et ses amantes, et où certaines de ses pièces avaient été jouées dans un théâtre amateur. Citant Eugen Kogon, un rescapé de Buchenwald, Jessica Rapson soutient que

[1] 'idéologie nazie, à la fois sentimentale et brutale, [...] a trouvé sa représentation dans la « nouvelle association » entre Weimar (« autrefois la ville des écrivains classiques allemands qui avaient donné au sentiment et à l'intellect allemands leur plus haute expression ») et le camp de Buchenwald (« un bout de terre brut sur lequel le nouveau sentiment allemand devait fleurir »)⁷.

Rapson poursuit son argument en affirmant que l'association entre Goethe et Buchenwald s'est manifestée dans l'appropriation par les nazis de l'idée de *Heimat*, que le poète allemand avait conçue comme « un mélange de géologie, de climat, de flore et de faune, et de géographie ». À ses yeux, les nationaux-socialistes ont réinterprété cette idée « pour consolider la notion

7.- Jessica Rapson, *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*, New York, Berghahn Books, 2015, p. 27. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

d'une identité nationale enracinée dans le territoire de l'État-nation⁸ ». C'est pourquoi, selon Celia Applegate, « Heimat est simplement devenu un terme parmi tant d'autres qui tournaient autour des thèmes fondamentaux de race, de sang et d'identité allemande⁹ ». Même l'inscription à l'entrée des camps de concentration, y compris à Auschwitz, peut être vue comme une corruption de l'héritage de Goethe par les nazis. « ARBEIT MACHT FREI » [Le travail émancipe] semble parodier le discours que le poète allemand aurait prononcé à l'Ettersberg le 26 septembre 1827 : « Hier fühlt man sich groß und frei wie die große Natur, die man vor Augen hat, und wie man eigentlich immer sein sollte. » [« Ici, on se sent grand, libre comme la grande nature que l'on a devant les yeux ; on est comme on devrait être toujours¹⁰. »] Quant à la devise de Buchenwald – « JEDEM DAS SEINE » [« À chacun son dû »] –, elle renverrait à la fois aux écrits de Martin Luther, qui a fréquemment visité Weimar entre 1518 et 1540, ainsi qu'à la cantate de Bach « Nur jedem das Seine », qui a été composée et jouée pour la première fois à Weimar en 1715¹¹. Certes, l'inscription sur la porte de Buchenwald ne s'inspire pas directement de la pensée de Goethe sur la liberté, néanmoins Jorge Semprún a observé une proximité philosophique de cette dernière avec l'idéologie nazie (nous y reviendrons plus bas).

La relation perverse des nazis à la mémoire de Goethe s'incarne dans leur décision de construire le camp de Buchenwald autour de l'arbre centenaire qui aurait abrité les rêveries romantiques du poète allemand. C'est à l'ombre de ce chêne que Goethe se serait promené dans la compagnie de sa maîtresse, la Duchesse Anna Amalia, là qu'il aurait conversé avec son secrétaire et aurait rédigé « La Première Nuit de Walpurgis¹² ». Selon James Young, en désignant le chêne du poète allemand comme le centre du camp, Himmler « espérait neutraliser la mémoire de Goethe alors même

8.– *Ibid.*, p. 28.

9.– Celia Applegate, *A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 18.

10.– Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Projekt Gutenberg-DE, <https://www.projekt-gutenberg.org/eckerman/gesprche/gsp3063.html>, consulté le 11 mars 2023. Traduction française par Émile Delerot.

11.– Harriet Hulme, *Ethics and Aesthetics of Translation. Exploring the Work of Axtaga, Kundera and Semprún*, Londres, UCL Press, coll. « Literature and translation », 2018, p. 211.

12.– Michael Gorra, *The Bells in Their Silence. Travels Through Germany*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 16. Le 24 août 1944, un bombardement américain a détruit l'arbre de Goethe. Bruno Apitz s'est servi de ce qui en restait pour sculpter le visage de Goethe. Voir Akradiusz Morawiec, « Buchenwald in Polish Literature », dans : Stephan Pabst (dir.), *Buchenwald. Zur europäischen Textgeschichte eines Konzentrationslagers*, Berlin, De Gruyter, coll. « Medien und kulturelle Erinnerung », 2023, p. 53-82, 68-69.

qu'il invoquait l'autorité culturelle du philosophe¹³. » Qui plus est, sans les protestations de la communauté locale, les nazis auraient nommé le camp « KL Ettersberg¹⁴ ».

L'association entre la légende de la *Kultur* allemande et la colline de l'Ettersberg a inspiré plusieurs auteurs de textes sur Buchenwald à évoquer la divergence entre la barbarie hitlérienne et la pensée humaniste de Goethe. À titre d'exemple, on peut citer le poème d'Anthony Hecht « "More Light! More Light!" » [« Plus de lumière ! Plus de lumière ! »] du recueil *The Hard Hours* (1967), auquel a été accordé le Prix Pulitzer en 1968. Le poème, situé « à l'orée d'un bois allemand », met en scène un nazi sadique qui manipule ses victimes : un Polonais et deux Juifs. Le titre du poème fait penser aux mots que Goethe aurait prononcé sur son lit de mort et qui sont censés résumer tout ce que le poète représentait. Chez Hecht, ces mots servent à exposer la démoralisation et la déshumanisation subies par les victimes de la terreur nazie. Ayant d'abord refusé de suivre l'ordre de l'Allemand d'enterrer vivants les deux Juifs, le Polonais finit par entrer dans une complicité compromettante avec son bourreau : « No light, no light in the blue Polish eye » [« Pas de lumière, pas de lumière dans l'œil bleu polonais »].

La mémoire de Goethe hante aussi l'écriture de Semprún, rescapé de Buchenwald, qui, pour citer Harriet Hulme, établit un contraste déchirant entre « Goethe – symbole de la fierté et de la culture nationales allemandes – et ceux enfermés dans le camp – les détritrus, les déchets de la terre¹⁵. » Dans *Quel beau dimanche !* (1980) et *L'Écriture ou la vie* (1994), qui mêlent les repères géographiques et historiques, Semprún fait côtoyer Goethe et Léon Blum. Le premier ministre socialiste, qui était détenu dans une maison hors de l'enceinte du camp au même temps que Semprún était prisonnier du

13.– James E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meanings*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 73-74.

14.– Le camp a porté le nom de KL Ettersberg entre mai et août 1937. Dans *Quel beau dimanche !* Semprún écrit : « Dans une lettre à Himmler, le 24 juillet 1937, Theodor Eicke signalait [...] que l'Association culturelle nationale-socialiste de Weimar s'élevait contre cette dénomination, "car le nom de l'Ettersberg est lié à la vie et à l'œuvre de Goethe" et que son attribution à un camp de rééducation (*Umschulungslager*) où se rassemblerait la lie de la terre ne pouvait que souiller la mémoire du poète. » Jorge Semprún, *Quel beau dimanche !* [1980], Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 2002, p. 28. Pour en savoir plus, voir Magdalena Isabella Sacha, « *Gdyście w obóz przybyć już raczyli...* » *Obraz kultury lagrowej w świadectwach więźniów Buchenwaldu 1937-1945* [L'image de la production culturelle du goulag dans les témoignages des prisonniers de Buchenwald 1937-1945], Gdańsk, IPN, 2014, p. 39.

15.– Harriet Hulme, *Ethics and Aesthetics of Translation. Exploring the Work of Axtaga, Kundera and Semprún*, op. cit., p. 186.

camp même, portait un vif intérêt au poète allemand, comme en témoignent ses *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann 1897-1900* (1901)¹⁶.

À l'exemple des écrits mentionnés ci-dessus, *L'Origine de la violence* met en valeur la dualité ontologique du site de l'ancien camp que Semprún qualifie de « site archéologique de l'histoire européenne de l'infamie¹⁷ ». De fait, Humbert élargit la dualité du camp à toute l'Europe. Lors d'une visite de l'ancien camp, son protagoniste se rend compte que « cette ville [de Weimar] provinciale et rococo [...] dissimulait une mémoire plus agitée, de la République de Weimar aux marches à pas cadencé du III^e Reich, que les seules dissensions de Goethe et de Schiller » (*OV*, 7). Pour nous faire mieux comprendre l'ambiguïté qui marque le passé de Weimar, Humbert juxtapose l'image de Goethe se promenant en compagnie de sa maîtresse sur les collines de l'Ettersberg avec celle d'une pièce vaste et vide avec des crochets de boucher suspendus à deux mètres au-dessus du sol, dans laquelle mille trois cents hommes ont été étranglés. C'est dans cette pièce que le personnage d'Humbert reconnaît en Buchenwald une incarnation du Mal absolu ou bien, comme il le constate quelques paragraphes plus tard, une synecdoque de l'Europe du XX^e siècle, soit une « civilisation brillante tourmentée par son péché mortel. » (*OV*, 9). Contrairement à Semprún qui voit en Buchenwald une conséquence logique de la pensée humaniste de Goethe et, par extension, en la devise « JEDEM DAS SEINE » un espace où la défense de la liberté par le poète allemand et le cynisme des nazis se rencontrent, Humbert insiste sur la dichotomie culture/barbarie, même s'il ne nie pas leur coexistence¹⁸. En même temps, il ne peut regarder Weimar et son histoire illustre que de manière anachronique, c'est-à-dire à travers la

16.- Pour une analyse approfondie des écrits de Semprún, voir Michèle Touret, « Jorge Semprún, témoin inventif », dans : Marc Dambre, Aline Mura-Brunel et Bruno Blanckeman (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 103-114. Citons, parmi d'autres textes portant sur le camp de Buchenwald et faisant référence à Goethe, le roman de Pierre Juliette, *L'Arbre de Goethe [Block 26]* (1965), un témoignage signé « Więzień Nr 3945 » [Prisonnier numéro 3945] et publié en 1945 sous le titre *O dębie Goethego w obozie buchenwaldzkim* [Sur le chêne de Goethe dans le camp de Buchenwald] qui est attribué à l'éminent scientifique Ludwik Fleck, et deux poèmes de Tadeusz Polanowski « Dąb Goethego » [Le Chêne de Goethe] et « Buchenwald », parus tous les deux en 1957.

17.- Jorge Semprún, *Le Mort qu'il faut* [2001], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 68.

18.- Dans *Quel beau dimanche !* Semprún écrit : « je trouve très significatif et très encourageant qu'une inscription semblable orne la porte d'entrée d'un lieu de privation de liberté, de rééducation par la contrainte de travail. Car enfin, qu'est-ce que cela signifie, "à chacun son dû" ? N'est-ce pas là une excellente définition d'une société organisée pour défendre la liberté de tous, celle de l'ensemble de la société, au détriment s'il le faut d'une liberté individuelle exagérée et néfaste ? [...] À chacun son dû, en effet, à chacun sa place qui lui est due, par la naissance, le talent, dans la hiérarchie des libertés et des contraintes individuelles qui font la liberté de tous. » (*op. cit.*, p. 206-207).

tragédie qui a eu lieu à Buchenwald entre 1937 et 1945. Vue de cette perspective, la ville n'est qu'un décor de théâtre, ses habitants éminents des marionnettes et les anecdotes sur la vie amoureuse de Goethe kitsch et mensongères. Le narrateur va même plus loin quand il accuse la ville de Weimar de détourner l'attention des touristes de l'histoire meurtrière du Troisième Reich vers celle du berceau du classicisme allemand et de la modernité démocratique. Ensuite, comme Semprún, qui annulait la distance temporelle entre Goethe et Blum, l'imagination du protagoniste efface les décennies séparant le poète allemand des déportés. La transgression des frontières temporelles est encouragée par le brouillard qui enveloppe l'ancien camp pendant sa visite et qui, comme dans « Der Erlkönig », fait naître des hallucinations :

Le brouillard de l'Ettersberg ceignait les bâtiments de longues traînées grises diluant les formes, engloutissant les sons, comme dans les cauchemars. Je repensai au Roi des Aulnes, spectre indécis surgi des brumes comme une illusion ou une ombre. (*OV*, 19)

Et, par une étrange coïncidence, au moment où le protagoniste se rend à Buchenwald pour la deuxième fois, ses étudiants répètent une adaptation théâtrale du poème de Goethe.

L'inversion phorique

Dans le champ romanesque français, *Le Roi des aulnes* (1970) de Michel Tournier constitue sans doute l'exemple le plus connu du dialogue intertextuel avec « Der Erlkönig ». De plus, comme le fera Humbert une quarantaine d'années plus tard, Tournier réécrit la ballade pour évoquer le nazisme et la Shoah. Plus précisément, il puise dans la poésie de Goethe pour renforcer le thème de *phorie* (de l'ancien grec « *pherein* » qui signifie « porter ») sur lequel son roman est axé¹⁹. C'est dans le même but que *Le Roi des aulnes*, dont le personnage central est un pédophore (un homme qui porte un enfant), s'inspire de la légende de saint Christophe. Avant de devenir martyr chrétien, saint Christophe était passeur de voyageurs et rêvait de servir le plus grand prince du monde. Un jour Reprobis, comme s'appelait le géant cananéen, aurait porté sur ses épaules le Christ (déguisé en enfant devenant de plus en plus lourd) à travers un cours d'eau. Ce geste l'a transformé en *Christophore*. Pourtant, contrairement à Reprobis dont

19.- « Partant du thème phorique [...] j'ai essayé d'édifier une architecture romanesque par un déploiement purement technique empruntant ses figures successives à une logique profonde. La phorie prend racine dans l'Adam archaïque, puis se développe, s'inverse, se déguise, se réfracte, s'exaspère, toujours couverte par le léger manteau de la psychologie et de l'histoire. » Michel Tournier, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 126.

le geste est salvateur, Abel Tiffauges du *Roi des aulnes* parcourt la Prusse orientale à cheval à la recherche de garçons à intégrer dans les Napola (*Nationalpolitische Erziehungsanstalten*), constituant le système d'écoles d'élite nazies. Armés, ces enfants feront la guerre, devenant de la chair à canon. À la fin du roman, tel un Reprobis qui se sauve en sauvant le Christ, Tiffauges devient « cheval d'Israël » en portant sur son épaule Éphraïm, un enfant juif rescapé d'Auschwitz. En entremêlant des éléments des deux légendes qui investissent la phorie de significations contradictoires, Tournier, dont le protagoniste emporte des jeunes garçons vers la mort au lieu de les mettre en sécurité, interroge la valeur positive de la phorie de saint Christophe²⁰.

Si, dans *Le Roi des aulnes*, l'acte phorique est réifié à travers le travail de Tiffauges pour une Napola et, au dénouement du roman, à travers sa transformation en « cheval d'Israël », dans *L'Origine de la violence*, il n'y figure qu'au sens métaphorique. En témoigne la constatation du narrateur que « [d]e la vie de David Wagner, on ne peut malheureusement plus rien sauver, sinon sa mémoire peut-être » (*OV*, 88). Aussi, dans le roman humbertien, les efforts du protagoniste de tirer son grand-père de l'oubli sont-ils investis d'une valeur incontestablement positive. Enfin, Humbert bouleverse la dynamique intergénérationnelle de la ballade de Goethe en attribuant au petit-fils la fonction phorique (au sens de sauver)²¹. Une telle modification de l'histoire racontée par « Der Erbkönig » s'accorde parfaitement avec le caractère postmoderne du roman, l'art postmoderne remettant souvent en question les significations établies des symboles culturels via réinterprétations et réécritures. Pour être plus précise, *L'Origine de la violence* est un exemple de « récit de filiation », comme Dominique Viart définit les romans postmodernes dont les narrateurs creusent le passé de leurs parents (ou grands-parents), que ceux-ci aient été victimes ou bourreaux pendant l'Occupation. Pour Viart, le récit de filiation est une forme postmoderne

20.— Melissa Barchi Panek, *The Postmodern Mythology of Michel Tournier*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 21. Vers la fin de la guerre, les élèves des Napola ont été incorporés dans des unités de fortune et ont été contraints de faire face à l'avancée des armées alliées. Voir Helen Roche, « The *Endkrieg* and the Last of the Napolas », *The Third Reich's Elite Schools. A History of the Napolas*, Oxford, Oxford University Press, 2021, p. 358-393. Il est à noter que Tournier questionne également l'association traditionnelle entre l'acte de porter et la maternité, voir Ursula Fabijancic, « Male Maternity in Michel Tournier's *Le Roi des Aulnes* », *French Forum*, t. 29, n° 2, printemps 2004, p. 69-90.

21.— *L'Origine de la violence* est un des récits contemporains sur la Shoah où c'est le descendant qui entreprend d'enquêter sur son grand-père, puis son père. Sur cette inversion de la filiation, voir Yona Hanhart-Marmor, « L'Ère de la filiation inversée dans la littérature mémorielle contemporaine », *French Studies*, t. 76, n° 1, 2021, p. 52-70.

par excellence, vu qu'il est marqué par une instabilité générique et par une contestation de la chronologie, de l'objectivité et de la complétude²².

Dans *L'Origine de la violence*, la quête du protagoniste humberdien est déclenchée, nous l'avons déjà souligné, par l'excursion scolaire à Weimar, pendant laquelle il tombe sur la photo de David Wagner prise à l'occasion de l'inspection du camp par Himmler. Une recherche menée auprès des archives et des rescapés de Buchenwald qui ont connu le grand-père du protagoniste révèle l'identité du prisonnier jusqu'alors anonyme : né à Paris en 1915, David Wagner était le fils de Natacha Stawinski et d'Ulrich Wagner qui avaient émigré en France de Pologne et de Roumanie dans l'espoir d'y trouver une vie plus prospère. Dénoncé, David est déporté en 1941 à Buchenwald pour y être assassiné quelques mois plus tard par une injection létale administrée par le médecin du camp, Erich Wagner. En tant que petit-fils de David Wagner, le protagoniste se sent moralement obligé de donner à son grand-père une pierre tombale, même si ce n'est que sous forme littéraire. Pourtant sa filiation à une victime de la Shoah lui donne non seulement l'impulsion de poursuivre sa recherche, mais aussi l'autorité morale d'écrire sur le génocide juif. Sa conversation avec un rescapé de Buchenwald, Serge Kolb, le confirme : « Je suis obsédé par cette idée. [...] Je représente la troisième génération. Nous n'essayons même pas de comprendre l'histoire de nos pères mais celle de nos grands-pères. Après vous, il n'y aura plus que des documents. Plus aucune conscience vivante n'aura vu l'Ettersberg nazi. » (*OV*, 83). Cela dit, la constatation solennelle du protagoniste : « si la mémoire s'arrêtait en même temps que meurent les générations, l'humanité n'existerait plus » (*OV*, 86) suggère que l'histoire de David Wagner le touche aussi en sa qualité d'écrivain.

Pour Viart, le récit de filiation fournit aux narrateurs l'opportunité de mieux connaître leurs aïeux et d'évoquer l'histoire de la Shoah en France, mais aussi la possibilité de se connaître eux-mêmes. *L'Origine de la violence* n'échappe pas à ce constat, et la quête de vérité menée par Fabre sur son grand-père biologique mort en déportation s'accompagne d'une auto-enquête. Il essaie notamment de comprendre sa prédisposition aux comportements violents ainsi que leur corollaire – l'angoisse et la peur –, qui l'accompagnent depuis la petite enfance :

22.– Dominique Viart, « Le Silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, t. 45, n° 3, 2009, p. 95-112. « [L]es écrivains remplac[ent] l'investigation de leur *intériorité* par celle de leur *antériorité* familiale. Père, mère, aïeux plus éloignés y sont les objets d'une recherche dont sans doute l'un des enjeux ultimes est une meilleure connaissance du narrateur lui-même à travers ce(ux) dont il hérite », p. 96.

J'ai toujours craint qu'on m'entraîne, m'attache, m'écorche comme un animal nuisible. Des nuits cauchemardesques m'ont fait entrevoir des mâchoires de loups. Des yeux luisants s'allumaient dans ma chambre d'enfant.

La violence a répondu à la peur. [...] La peur m'avait saisi pour toujours, pour toujours j'allais me défendre. (*OV*, 13)

Sa nature violente, qu'il partage d'ailleurs avec son père, se manifeste par son assaut contre un ivrogne – quoique provoqué et, semble-t-il, isolé – et par sa passion pour la boxe. Quant à la peur et l'angoisse, celles-ci se manifestent dans ses cauchemars d'enfant et sa « marginalisation dans le monde » (*OV*, 74).

À l'instar de la trajectoire de David Wagner, son auto-enquête se prête à une analyse à la lumière de la légende du roi des aulnes. En d'autres termes, tout en débouchant sur une « phorie inversé » ou, pour employer le terme de Yona Hanhart-Marmor, en une « filiation inversée », la réécriture du poème de Goethe rétablit le protagoniste dans le rôle de l'enfant hanté par la figure maléfique²³. Au cours de sa visite à Buchenwald, le protagoniste se rend compte que le camp et, plus largement, le nazisme est le Mal qui le fascine depuis son enfance : « le camp de Buchenwald m'apparut [...] comme une réserve de Mal, trou noir absorbant toutes les esquisses et les ébauches mauvaises gravitant dans l'univers. Bouche sombre, visqueuse, terrifiante, dévorant tous les hommes. Le point convergent du mal absolu. » (*OV*, 8). Cette découverte explique rétrospectivement l'intérêt précoce du protagoniste pour l'Allemagne nazie, pour la judaïté et pour la Shoah. Adolescent, il ne comprenait pas son grand intérêt pour le nazisme au regard de son appartenance à une famille française de souche. Cet héritage intergénérationnel ou, pour emprunter le terme de Marianne Hirsch, postmémoriel²⁴, mène à une confusion entre le petit-fils, le père et le grand-père : « Je suis mon grand-père livré aux bourreaux, je suis mon père frémissant d'une violence suicidaire, je suis l'héritier d'une immense violence qui traverse mes rêves et mes récits. » (*OV*, 157). Qu'au-delà de sa personne, la violence nazie persiste dans le monde contemporain ressort, pour le narrateur, du cas d'Ilan Halimi, un adolescent parisien d'origine sépharade qui, en 2006, a été kidnappé, séquestré et violenté par un gang dans l'espoir d'obtenir une rançon. Le

23.- Yona Hanhart-Marmor, « L'Ère de la filiation inversée dans la littérature mémorielle contemporaine », *op. cit.*, p. 53.

24.- Pour une étude de la postmémoire dans *L'Origine de la violence*, voir notre article : « Postmémoire culturelle, paramémoire ou complicité traumatique ? Une enquête sur la Shoah dans *L'Origine de la violence* de Fabrice Humbert », *Europe*, n^{os} 1125-1126, Maxime Decout et Yona Hanhart-Marmor (dir.), *Enquêter sur la Shoah aujourd'hui*, janvier-février 2023, p. 123-133.

protagoniste humbertien considère également d'autres événements historiques à travers le prisme du nazisme, comme les guerres de la Renaissance et la guerre en Yougoslavie. De même, c'est à la lumière du nazisme qu'il contemple *Le Triomphe de la Mort* (1562) de Brueghel l'Ancien, dont le titre lui fait penser à la thanatophilie des nazis (par exemple, les crânes sculptés sur les roues du char lui rappellent le SS Totenkopf).

Dans *L'Origine de la violence*, le Mal n'est jamais une abstraction, il revêt toujours une forme humaine, tel le roi des aulnes dans la ballade de Goethe. De même, les deux personnages historiques qui personnifient le mal nazi sont la femme du commandant de Buchenwald, Ilse Koch, et le médecin du camp, le Dr Erich Wagner. Tous les deux, quoique de manières différentes, contribuent à la mort du grand-père du protagoniste. C'est pendant une soirée organisée par Ilse Koch, pour laquelle David Wagner travaille comme domestique, que le Dr Wagner fait la connaissance du détenu et décide de l'assassiner. Contrarié par l'homonymie de son nom de famille avec celui d'un Juif, le médecin annonce le destin de David par une parabole, l'histoire d'un rat qui se nourrit de grains destinés pour les chevaux jusqu'à ce que le fermier s'en aperçoive et empoisonne la nourriture. Il n'est pas difficile de deviner que le rat allégorise le Juif et le fermier représente le docteur. L'homonymie des noms des deux hommes suggère une filiation entre eux, au sein de laquelle Erich Wagner jouerait le rôle du roi des aulnes. D'ailleurs, certains exégètes de la légende en font la facette autoritaire et punitive de la figure paternelle²⁵ ! Quant à Ilse Koch, elle pourrait correspondre à l'aspect séduisant du roi des aulnes, dont les propos dans la septième strophe du poème ont été interprétés en termes (homo)érotiques²⁶. Le roi maléfique s'y transforme en charmeur impitoyable et brutal, qui n'hésitera pas à utiliser la violence physique pour séduire le garçon :

- « Je t'aime, petit enfant ; ta figure me charme ;
Viens avec moi de ta bonne volonté ou de force je t'entraîne. »
- « Mon père ! mon père ! il me saisit, il m'a blessé, le roi des Aulnes²⁷ ! »

Surnommée « chienne de Buchenwald », la femme d'Erich Koch chevauchait à travers le camp en interdisant aux détenus de la regarder (ceux qui

25.- Selon James Simpson, le jeune héros du poème de Goethe est « flanqué des versions doubles – et opposées – du père. Un père est aimant, tandis que le père rival habite un royaume diabolique et démoniaque, et menace la vie du héros. » James Simpson, « Freud and the Earl King », *Oxford German Studies*, t. 27, n° 1, 1998, p. 42.

26.- Voir Kevin E. Mooney, « Erlikönig », *op. cit.*, p. 21. Nicholas Boyle, lui, fait de « Der Erlikönig » « le poème érotique le plus terrifiant de la vie [de Goethe] ». Cité par James Simpson, « Freud and the Erl King », *op. cit.*, p. 45.

27.- Johann Wolfgang von Goethe, *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de Poésie allemandes* (tr. de l'allemand par Gérard de Nerval), Paris, Garnier, 1877, p. 326.

ne lui obéissaient pas ont été condamnés au cachot ou à la schlague). Elle était connue pour sa nymphomanie et sa cruauté envers les déportés. Lors de son procès, elle a été accusée d'avoir fait fabriquer des abat-jours et d'autres objets en peau humaine tatouée. Pourtant, dans le roman de Humbert, Ilse Koch n'essaie pas de séduire David Wagner qu'elle considère, en tant que Juif, comme un sous-homme. Pour preuve, son habitude d'exposer son corps à moitié nu devant David ou sa volonté présumée de faire l'amour devant lui sans aucune gêne.

L'Origine de la violence est un roman de filiation sur la Shoah qui entretient un rapport intertextuel avec la légende danoise d'Ellerkonge, telle qu'elle a été popularisée par le poète allemand. Comme d'autres œuvres qui utilisaient déjà cette intertextualité, Fabrice Humbert s'en sert pour s'indigner de la barbarie nazie et lui opposer l'humanisme de la poésie et de la pensée de Goethe. En tant qu'intertexte principal du roman, « Der Erlkönig » permet également au narrateur de s'identifier à son grand-père mort en déportation et ainsi d'écrire sur un phénomène historique qu'il n'a pas lui-même vécu. Dans le même temps, l'histoire du roi maléfique fournit une trame à l'enquête menée par le personnage du roman, même si l'auteur, dont le récit est fortement marqué par l'esthétique postmoderne, subvertit les catégories identitaires et les symboles trouvés dans la ballade de Goethe. Les allusions au « Erlkönig » sont aussi censées aider la compréhension de ce qui reste incompréhensible, notamment un génocide perpétré par le même peuple qui avait engendré des génies tels que Goethe et Bach. Encadré par la ballade, le meurtre inutile et brutal de David Wagner s'inscrit dans une longue histoire de la violence qui remonte aux origines de l'humanité et qui, malgré la leçon qu'est la Shoah, continue jusqu'à aujourd'hui. Ainsi, tout en reconnaissant la Shoah comme le génocide le plus meurtrier de l'histoire, *L'Origine de la violence* interroge son caractère unique. Le roman montre les séquelles psychologiques de cet événement, comme la transmission quasi-génétique de la violence des bourreaux, ainsi que son revers, à savoir l'angoisse des victimes. Se peut-il aussi que, par la mention répétée de cette légende, cet écrivain appartenant à la troisième génération souhaite rappeler qu'il ne faut pas seulement assimiler l'Allemagne au nazisme mais la considérer aussi comme un pays riche en histoire, culture, patrimoine, contes et légendes ?

L'exploration du légendaire dans *Le Pays* de Marie Darrieussecq

Katarzyna Kotowska

Le pays yuoangui s'était toujours appelé *Pays Yuoangui*
dans toute les langues autres que la vieille langue.
Le pays sans nom, que les nations nommaient pays en
lui niant être un pays. Un endroit qui n'existait pas ?
Le pays où on n'arrive jamais ?
Marie Darrieussecq, *Le Pays*¹

DANS SON ARTICLE DE 2020 consacré aux récits de filiation, Dominique Viart en donne la définition suivante :

[...] des récits archéologiques en prose [...] souvent fragmentaires, dans lesquels une personne réelle restituée, par l'enquête, l'hypothèse, le recueil d'informations ou de documents, l'existence d'un parent ou d'un aïeul, lorsque, avec une conscience métalittéraire marquée de son entreprise, elle met l'accent sur la vie individuelle de cette personne aux prises avec les contraintes familiales, sociales et historiques².

Le Pays de Marie Darrieussecq (2005) enquête sur la filiation ressentie envers une communauté, et non un ancêtre. La narratrice cherche à se réaffilier à un pays riche de mythes, de contes populaires ou encore de récits folkloriques transmis de génération en génération. Ces légendes forment l'identité du pays et ont permis de préserver les traditions d'une communauté privée de son autonomie.

Entre l'autofiction et la politique-fiction, le roman de Marie Darrieussecq narre une histoire tant personnelle qu'utopiste : elle imagine que le Pays

1.- Marie Darrieussecq, *Le Pays*, Paris, P.O.L., 2005, p. 153. (Désormais *P*).

2.- Dominique Viart, « Les Récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire », *Cahiers ERTA, Filiation*, n° 19, 2020, p. 17.

Yuoanguï, l'équivalent romanesque du Pays basque, a accédé à l'indépendance. La protagoniste, Marie Rivière, une romancière à succès qui vit depuis vingt ans à Paris, décide de retourner dans ce pays qui est celui de ses ancêtres et d'enquêter pour découvrir sa filiation, à la manière d'une ethnographe qui collecterait les éléments constitutifs de la culture yuoanguie. Ce besoin de réaffiliation se produit à un moment propice puisque qu'elle est enceinte, donc en quête de stabilité. Trois éléments en particulier sont porteurs de légendaire : le paysage du pays, sa langue, ses rites funéraires. Ici, le légendaire est donc surtout compris comme l'ensemble des récits anciens fondateurs d'identité pour une communauté. Avant de les analyser, nous décrirons le fonctionnement de ce roman de filiation et nous montrerons quel type d'enquêtrice est Marie Rivière.

Récit/roman de filiation

Le retour au pays de Marie Rivière, après plusieurs années passées à Paris, n'est pas aisé, d'autant qu'un tel retour lui semblait autrefois impensable. De fait, elle est confrontée à des sentiments contradictoires envers sa terre natale, des sentiments d'appartenance et d'étrangeté. Elle se retrouve face à un pays imprégné de légendes et de traditions qui lui semblent étrangères et la frontière entre le réel et l'imaginaire devient floue.

Ce texte fait entendre deux voix : une voix qui dit « je » et qui est en gras dans le texte, et une voix qui dit « elle », et qui n'est pas en gras. Les deux sont celles de Marie Rivière, personnage principal du roman et double autofictionnel de l'autrice puisque, comme Marie Darrieussecq, Marie Rivière est romancière et originaire du Pays basque. Le « je » voudrait écrire un livre, intitulé *Le Pays*, qui l'aiderait à mettre de l'ordre dans le retour au pays qu'elle est en train de vivre : « Ce roman que j'avais en tête, j'étais incapable de m'y mettre. [...] Si je trouvais une forme, un lien intuitif entre les éléments du mobile, il deviendrait lisible, il deviendrait un livre. » (*P*, 77, 79), la voix qui dit « elle » est une voix plus avancée dans ce projet puisque cette voix donne une structure au récit de filiation, apporte des éléments contextuels et des réflexions plus larges sur la construction de la légende et les liens entre fiction et réalité.

Grâce à ces deux voix, le vécu du « je » est élargi par celle qui écrit « elle » au destin d'une communauté. Riccardo Barontini relève que quatre chapitres sur cinq (« Le sol », « La langue », « Les morts » et « Naissances ») font référence à des éléments liés à la fois à l'individu et

au groupe, tandis que le cinquième chapitre, « L'état civil », renvoie à la jonction entre ces deux pôles³.

Enquêteur/ethnographe

Dans son analyse des figures d'enquêteurs dans la littérature contemporaine, Laurent Demanze identifie plusieurs types, tels que le détective, le reporter et l'ethnographe⁴. La protagoniste du *Pays* se rapproche de ce dernier car elle cherche des points de repère dans les légendes pour approfondir sa quête d'identité et utilise l'exploration d'un terrain géographique pour comprendre ses racines. Elle espère découvrir des perspectives nouvelles et remettre en question ses propres préjugés et croyances.

Marie Rivière fait une expérience sur elle-même :

Le pays tourne au-dessus de sa tête dans la raideur des branches de tamaris. Un mobile. Il se transforme en livre. [...] Ce livre-là parlerait d'habiter et d'être née quelque part en conjuguant ces modes à diverses personnes, puisque écrire : « je suis de là », elle ne savait pas bien ce que ça voulait dire. Il fallait tenter l'expérience, placer un sujet dans un lieu, étudier les lieux communs des personnes et des pays. Ça commençait comme ça, paysages et questions. (*P*, 100)

Le retour et le projet d'écriture ne lui donnent pourtant d'abord aucune certitude, aucune réponse, notamment parce que les temps et les paysages, ceux du vécu présent et ceux du souvenir, ne se superposent pas :

Quand elle essayait de discipliner sa mémoire, quand elle creusait un détail, des pans entiers lui revenaient, de son pays, le pays natal. De tout ce qui nous fabrique, la famille et bien plus que ça, l'école et les amis, la nourriture, l'air, l'eau, le climat, et les récits, les chansons, les images, les ruptures et les continuités, le manque, l'équilibre, le trop-plein... Elle était rentrée au pays mais elle avait beau l'arpenter, user semelles et pneus contre sa croûte et dans ses sables, tout lui échappait. Le pays n'était pas le pays du souvenir. Tout était semblable et tout était différent, les temps ne se juxtaposaient pas, les paysages laissaient du jeu. (*P*, 90)

3.- Riccardo Barontini, « Enraciner le cosmopolitisme ? Lieux, sujet et communauté dans *Le Pays* de Marie Darrieussecq », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 19, 2019, p. 67. Consulté le 25 juin 2023 : <https://journals.openedition.org/fiction/1018>.

4.- Laurent Demanze, *Un Nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2019, p. 29.

Paysage sacré

En 1997, Michel Collot explique que le paysage est une mise en forme du pays qui rend sa capture possible :

Cette saisie est liée à un point de vue, impliqué dans la définition même du paysage comme « étendue d'un pays que l'on voit d'un seul aspect » (Littré) [...]. Le paysage, ce n'est pas le pays réel, c'est le pays perçu du point de vue d'un sujet. Il n'appartient pas à la réalité objective, mais à une perception toujours irréductiblement subjective⁵.

C'est précisément ce qui se passe dans *Le Pays* : le paysage apprend à Marie Rivière qui elle est : « Elle aurait voulu englober le pays dans toutes ses composantes. Le contenir, le faire sien, et ensuite en être débordée » (*P*, 86).

Le paysage du Yuoangui, avec ses montagnes majestueuses, ses forêts luxuriantes et sa côte sauvage, est décrit de manière poétique et énigmatique, créant une atmosphère légendaire et féérique. Dans la mythologie basque, la montagne et la mer occupent une place centrale, symbolisant l'identité et la culture de la communauté. La montagne est considérée comme un lieu sacré, abritant les esprits et les dieux, et représentant une frontière entre le monde terrestre et le monde spirituel. La Rhune, par exemple, est depuis fort longtemps considérée comme un lieu de culte et de méditation associant rites et sorcellerie⁶. Dans le roman, la Rhune prend le nom de Glyphe, et cette « plus haute montagne du pays, 900 mètres » (*P*, 46), la protagoniste décide de l'escalader dès les premiers jours de son retour :

Elle veut grimper jusqu'au sommet, c'est un bon redémarrage dans le pays, *redébut* est le mot qui lui vient. [...] Végétation à hauteur de hanche, et quelques grands chênes, écorce d'éléphant, petites feuilles dentelées. [...] Elle évite l'ombre des branches – des restes de nuit, ça ne lui plaît pas. Les esprits femelles à pattes de canard sont tapis dans les creux. Blocs de granit accroupis. Poneys sauvages endormis sous la lumière. [...] Elle sent à nouveau la présence, quelqu'un debout à ses côtés. Une verticale fugace... comme un pinceau dans le verre d'eau du paysage. Si c'est un fantôme, il est de l'espèce furtive : un léger moment de félure... un bref accès sur l'envers des choses... (*P*, 55, 57)

5.– Michel Collot, « La Notion de paysage dans la critique thématique », *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, coll. « Recueil », 1997, p. 193.

6.– Comme les sabbats à Miramar sur La Rhune, voir « Massif de La Rhune et de Choldocogagna », *Site Natura 2000 FR.72.00760*, p.13. Consulté le 25 juin 2023 : https://www.communaute-paysbasque.fr/fileadmin/user_upload/mediatheque/Montagne_basque/Natura_2000/DOCOB_La_Rhune.pdf.

Ce périple symbolise un nouveau départ dans le pays, une reconnexion avec ses racines. La description de l'ascension de la montagne est empreinte d'une atmosphère mystérieuse, où des éléments fantastiques se mêlent à la réalité. La protagoniste perçoit la présence d'autres entités, tels que des esprits et des fantômes qui semblent habiter le paysage. Elle entre en communion avec cet univers, tout en faisant une expérience de désappropriation de soi. Elle se fond avec le ciel et l'eau, transcendant les frontières entre son être intérieur et le paysage environnant : « Ce que vous êtes à l'intérieur se retrouve à l'extérieur. Vos molécules se mélangent au ciel et à l'eau, la solitude se diffuse. Les mots et les choses s'écartent, la pensée ne suit plus, les signes se désamarrent ; et le moi devient une grande béance pleine d'eau salée » (*P*, 99).

Cette absorption du paysage est si importante, elle l'aide tellement à se réaffilier qu'elle explique son besoin brusque de venir en ces lieux, avec son jeune fils :

Qu'est-ce que c'est, un paysage d'enfance ? Des visages, des images, des spectres ? Un parfum, une musique ? Quel sera le paysage de Tiot ? [...] Je voulais un paysage pour Tiot, est-ce que la porte d'Orléans est un paysage ? Je voulais proposer un pays à Tiot, rentrer pour lui aussi. (*P*, 50)

Le paysage légendaire devient un moyen de reconnexion profonde avec l'identité, l'héritage et la filiation. Il transcende les limites du tangible pour englober des aspects émotionnels, sensoriels et spirituels, offrant à la protagoniste et à son fils une appartenance renouvelée et une perspective enrichie.

Vieille langue

Dans le roman de Darrieussecq, la protagoniste ne maîtrise pas sa langue ancestrale *yuoanguï*, équivalant romanesque de l'euskara⁷ appelée « la vieille langue ». Elle n'a jamais eu l'occasion de l'apprendre. Avant l'indépendance, la langue du Pays Yuoanguï, tout comme d'autres langues minoritaires, était condamnée à disparaître. Non seulement elle n'était pas enseignée à l'école ni à la maison, mais son utilisation était également considérée comme une

7.– Dans le Pays basque français, l'euskara est considéré comme une langue régionale et minoritaire, avec moins de locuteurs que le français. Cependant, ces dernières années, l'enseignement de la langue basque s'est fortement développé, en particulier dans les écoles maternelles et primaires. Ces initiatives visent à contrer la faible transmission familiale de la langue basque et la diminution continue du nombre de locuteurs en France. Jean-Baptiste Coyos, « L'Enseignement de la langue basque en France. Essai d'évaluation de son impact dans la société », dans : Louis-Jacques Dorais et Abdallah El Mountassir (dir.), *L'Enseignement des langues vernaculaires : défis linguistiques, méthodologiques et socio-économiques*, Paris, L'Harmattan, 2012. Consulté le 25 juin 2023 : <https://core.ac.uk/download/pdf/62499114.pdf>.

infraction : « demander son chemin en vieille langue était perçu comme une provocation, [...] scolariser ses enfants en vieille langue était déjà un attentat » (*P*, 147). Marie Rivière a grandi en entendant sa mère et sa grand-mère converser en *yuoanguï* lorsqu'elles souhaitaient dissimuler des informations à son égard. Pour elle, c'est donc une langue pour les secrets et réservée aux initiés :

Ma mère et ma grand-mère autrefois, parlant de ce qui ne me regarde pas. J'assiste de l'extérieur à un spectacle fantastique, deux corps connus qui se confondent en une chair inconnue. Elles parlent de sexe et de mort ; des pères et des fils, de ce qui n'est pas pour les petites filles. (*P*, 76-77)

En somme, Marie percevait le monde à travers le filtre de la langue française. Toutes les expériences de sa vie, qu'elles soient concrètes ou abstraites, étaient traitées dans sa tête en français. De retour au Pays, chaque mot retrouvé est comme une clé qui ouvre la porte vers un héritage culturel riche, comme « *Hala bula* », une expression simple qui signifie « couci couça » et que sa mère utilisait fréquemment (*P*, 17). Ces mots en « vieille langue » fonctionnent presque comme une formule magique : c'est une invocation de la mémoire collective et des légendes qui sont tissées dans la trame de la langue. En réutilisant elle-même ces mots, elle se sent reconnectée à son pays et retrouve sa place au sein d'une grande histoire collective.

Après l'indépendance, « la vieille langue » a connu un développement et un épanouissement exceptionnels. Les écrivains utilisant cette langue ont été placés au centre de l'attention et la littérature yuoanguie a été célébrée comme jamais auparavant, ce qui fait dire à l'autrice :

La langue yuoanguie était une arme d'un autre modèle – une langue idéale pour le Nobel. Une langue d'opprimés, une ancienne langue orale qui était une langue neuve pour la littérature. Ni patois ni dialecte, ni papou ni pygmée, elle avait résonné sur le socle eurasiatique bien avant que les Indo-Européens n'y tentent leur premier *areuh*. (*P*, 134-135)

La « vieille langue » est donc comme la langue basque : entourée de mystère et d'incertitudes. Considérée comme l'une des langues les plus anciennes d'Europe, l'euskara ne semble être liée à aucune autre langue connue et son origine exacte reste un sujet de débat parmi les linguistes et les chercheurs. Selon une légende populaire, les dieux l'auraient créé pour donner aux Basques une langue secrète et unique, qui leur conférerait une identité spéciale et les protégerait des influences extérieures.

Lorsque la protagoniste retourne dans son pays natal, elle se met à apprendre « la vieille langue » en suivant des cours et en s'immergeant dans un bain linguistique. Cependant, ironiquement, c'est son fils, un jeune

garçon à peine initié au langage, qui l'aide à maîtriser cette nouvelle langue. En effet, celui-ci l'absorbe facilement à l'école maternelle :

Tiot achetait le pain. Tiot opinait devant l'institutrice et se tournait vers moi : « *Rouge*, le tablier. » Je disais « du lait » à Tiot et des sons sortaient de sa bouche et la fermière lui tendait la bouteille, et il me la tendait, ensuite. L'objet du monde isolé par ces sons m'arrivait dans la main plein d'une magie noire, une potion qui retenait Tiot dans un cercle ésotérique (P, 146).

La protagoniste associe la maîtrise de cette langue à un breuvage mystérieux qui ouvre la voie à un cercle ésotérique de compréhension et de connexion. À travers les mots et les sons, de nouveaux mondes s'ouvrent à elle, des expériences et des significations qui transcendent les limites du langage lui-même. Elle y accède entièrement au moment où un événement perturbateur majeur survient dans sa vie : la naissance de sa fille sur la terre du Pays. C'est à ce moment précis que la magie opère et que la protagoniste parvient enfin à comprendre cette langue et, par extension, à saisir sa propre filiation :

La sage-femme me parlait en vieille langue et je la comprenais, depuis cinq bonnes minutes la vieille langue entrait dans mon cerveau et je la comprenais. Toute à mon affaire, toute à ma lessive, toute au roulement des contractions qui m'obligeaient à m'arrêter, à respirer, à souffler, j'entendais la vieille langue sans y penser. Je buvais la langue. Je nageais dedans. Ça se pensait tout seul. Ça ne se traduisait pas. (P, 292-293)

L'accouchement devient ainsi une étape clé dans la construction de l'identité de la protagoniste. Les contractions et la douleur de l'accouchement deviennent une sorte de rituel initiatique qui lui permet de plonger dans la langue, de l'absorber sans effort conscient. C'est un moment de fusion totale avec la langue où elle se laisse porter par ses sonorités et ses significations, sans avoir besoin de les traduire ou de les analyser. Cette scène met en lumière la puissance de l'expérience vécue et du corps dans la compréhension et l'assimilation d'une langue.

Maison des Morts

Pour décrire les rituels du Pays, Marie Darrieussecq mêle les rituels basques à sa propre imagination. Ceux qui concernent les défunts visent à combler le vide laissé par leur absence en créant des liens entre les vivants et les morts. Non seulement ces rituels funéraires distinguent les humains des animaux mais, lorsqu'ils concernent une communauté dépourvue d'État et d'autonomie, ils sont particulièrement vecteurs de légendes et de traditions. Ce

sont eux qui lient la communauté plus étroitement que l'administration et la loi. Dans *Le Pays*, le cimetière comporte une dimension virtuelle et s'appelle la Maison des Morts. Marie Darrieussecq imagine un endroit où coexistent les vivants avec les morts grâce à des intelligences artificielles alimentées par des fichiers vidéo et audio qui donnent forme à des hologrammes.

Dans le Pays Yuoanguï, l'attachement aux ancêtres défunts occupe une place fondamentale dans la construction de l'identité collective : « On est d'une terre. La terre est le sol où on enterre ses morts » (*P*, 152). C'est dans cette perspective que la décision de fonder la Maison des Morts a été prise peu après l'indépendance du Pays. Les hologrammes consacrés aux nombreux héros de la cause nationale incarnent l'esprit de résistance, de lutte et de fierté nationale :

Le Pays Yuoanguï est un petit pays. Il a besoin des morts. Les morts parlent la vieille langue, les morts savent l'histoire du pays, et les morts font foule. Les Yuoanguï morts tiennent compagnie aux Yuoanguï vivants [...] les deux millions de Yuoanguï actuellement en vie se sentent moins seuls sur la Terre depuis que la Maison des Morts existe. (*P*, 202-203)

Marie Rivière se rend fréquemment à la Maison des Morts pour rendre visite à sa grand-mère défunte, Amona, et communiquer avec elle. Si elle partage ses doutes et lui annonce sa grossesse, il y a un silence pesant autour de la disparition du frère de Marie, Paul, sujet tabou au sein de la famille, d'ailleurs privé d'hologramme par négligence familiale : « Le nom de *Paul Rivière* et les bornes de sa courte vie avaient été inscrits sur le registre de la Maison des Morts automatiquement, par l'état civil de B. Nord [...] mes parents ne s'étaient pas souciés de verrouiller l'accès à *Paul Rivière*, aucun code ne le protégeait » (*P*, 212). Marie est hantée par ce tabou et cherche à briser ce silence.

Gaston Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*, accorde à la maison une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. « La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison », écrit-il⁸. Dans le cas spécifique de la Maison des Morts, ce lien entre la maison et la vie est encore renforcé puisque la Maison des Morts symbolise le lien entre le commencement et la fin, entre l'éternité et le néant, entre la vie et la mort. De même, dans la communauté basque, la maison dépasse largement sa simple fonction de bâtiment résidentiel. Elle est investie de significations mythiques et symboliques puisque toute maison est associée au temple et au cimetière, et

8. – Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1977], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1988, p. 26.

partage des tabous communs avec ces espaces sacrés. Cette connexion étroite entre la maison, le temple et le cimetière trouve ses racines dans les anciennes coutumes funéraires. Autrefois, il était courant d'enterrer les défunts sous le plancher de la maison, créant ainsi un lien physique et spirituel entre les vivants et les morts. La maison devenait ainsi un lieu de repos temporaire pour les défunts avant que leurs tombes ne soient déplacées à l'extérieur, près du jardin potager ou dans les églises et les cimetières voisins⁹. Ce lien étroit entre la maison et les croyances ancestrales contribue à nourrir le légendaire, en donnant à la maison une signification profonde et en la plaçant au cœur de l'identité culturelle de la communauté.

Dans son roman *Le Pays*, Marie Darrieussecq propose une exploration complexe et approfondie du thème de la filiation. Ce faisant, elle mêle avec originalité le singulier et le collectif, l'ethnographie et l'imaginaire, plongeant ainsi dans le domaine du légendaire. Le paysage sacré, la langue régionale et les rites funéraires constituent pour la protagoniste principale du livre un héritage qu'elle parvient progressivement à s'approprier.

Ici, Marie Darrieussecq passe par un point de vue régional pour aborder des problématiques universelles et intemporelles : « Le mot *yuoanguï*, en vieille langue, veut dire *être humain*, comme *inuit*, *pygmée*, *papou*, et tous les sauvages du monde » (*P*, 221). En adoptant cette vision élargie, l'autrice transcende les limites traditionnelles du récit de filiation en déployant un fort substrat légendaire ainsi qu'une dimension métalittéraire marquée.

9.- Katarzyna Mirgos, « ETXE jako baskijskie "słowo klucz" », *Studia Europaea Gnesnensia*, n° 3, 2011, p. 168.

Notes sur les contributeurs

José Luis Arraez : maître de conférences HDR en littérature française à l'Université d'Alicante (Espagne). Auteur de *Filosofía y vanguardia en la obra literaria de J.M.G. Le Clezio* (2001), il a codirigé *Memoria de la Shoá : Literatura y testimonio* (2012). Ses intérêts scientifiques portent principalement sur les « écritures intimes » de la 1^{re} et 3^e génération de la Shoah dans une perspective de genre.

Aurélien Barjonet : maître de conférences HDR en Littérature comparée à l'Université de Versailles, Paris-Saclay. Autrice de *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »* (Kimé, 2022), elle a codirigé un volume sur *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (2012) et un autre sur la présence des *Disparus* de Daniel Mendelsohn dans la création contemporaine (à paraître chez Hermann).

Mathilde Buliard : doctorante en littérature française à l'université Bordeaux Montaigne sous la direction de Magali Nachtergaele. Ses travaux de recherche portent sur l'enquête photolittéraire contemporaine, sur les processus d'écriture collaboratifs qui la caractérisent mais aussi sur les biais que de telles démarches peuvent impliquer.

Graziella De Matteis : doctorante en littérature française à Sorbonne Université. Elle travaille sur des récits d'enquêtes sur la Shoah parmi lesquels se trouvent certains textes d'Hélène Cixous. Elle est l'autrice de plusieurs articles, dont un entretien avec Marianne Rubinstein (*Europe*, 2023).

Robert Dion : professeur titulaire au Département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il a publié sur les fictions du réel (*Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Presses de l'Université de Montréal, 2018) et sur les biographies d'écrivains, notamment. Il travaille actuellement sur le personnage secondaire dans la littérature contemporaine.

Galyna Dranenko : maîtresse de conférences, HDR, directrice du Département de philologie romane et de traduction à l'Université de Tchernivtsi (Ukraine), membre temporaire du CREM à l'Université de

Lorraine. Autrice de la thèse « Dimensions ontologique et axiologique des structures de mythe dans la littérature française du XX^e siècle ». Ses travaux portent aussi sur la violence historique et le témoignage.

Helena Duffy : professeure en littérature française à l'Université de Wrocław, Pologne. Elle est l'autrice des livres *World War II in Andrei Makine's Historiographic Metafiction* (Brill, 2018) et *The Holocaust in French Postmodern Fiction* (Legenda, 2022), et la coéditrice des volumes *Trauma, Ethics, Hermeneutics* (Legenda, 2023) et *Storying the Ecocatastrophe* (Routledge, 2023). Elle s'intéresse aux représentations culturelles de la Shoah dans une perspective écocritique et zoocritique.

Doris Eibl : maître de conférences au Département de langues et littératures romanes et directrice du Centre d'études canadiennes de l'Université d'Innsbruck (Autriche). Autrice de plusieurs articles consacrés à des questions de mémoire et de filiation (Laurent Mauvignier, Catherine Mavrikakis, Régine Robin), elle a codirigé *Mensch-Tier-Beziehungen in den frankophonen Kulturen, Literaturen und Medien – Les relations entre homme et animal dans les cultures, littératures et médias francophones* (2019) et *Zukunft/Utopie* (2020).

François-Xavier Garneau : doctorant en littérature comparée à l'Université de Montréal. Sa thèse est dédiée à la transmission de la mémoire familiale et collective dans les textes et les films créés par les descendants de troisième génération de victimes de la Seconde Guerre mondiale. Il est titulaire d'une bourse de doctorat du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Yona Hanhart-Marmor : maîtresse de conférences en littérature française à l'Université hébraïque de Jérusalem. Elle a publié de nombreux articles sur les récits écrits par des auteurs de la troisième génération après la Shoah et co-dirigé deux numéros de revue consacrés à cette catégorie de textes : *Enquêter sur la Shoah aujourd'hui* (revue *Europe*) et *Les judéités d'investigation* (revue *Franges*).

Melanie Koch-Fröhlich : enseignante-chercheuse au département des langues et littératures romanes à l'Université de Fribourg-en-Brisgau. Elle est l'autrice d'une monographie sur l'œuvre d'Albert Cohen (De Gruyter, 2017). Ses intérêts de recherche portent, entre autres, sur la représentation de l'Histoire dans la littérature française contemporaine, l'écriture juive du XX^e et XXI^e siècle ainsi que le genre auto(socio)biographique.

Katarzyna Kotowska : philologue romaniste, enseignante-chercheuse à l'Université de Gdańsk, est l'autrice de nombreux articles portant sur la prose contemporaine française, explorée dans un contexte interdisciplinaire et comparatif avec des auteurs polonais. En qualité de fondatrice du projet

« Atelier littéraire », elle contribue de manière significative à l'enrichissement de la scène culturelle de Gdańsk.

Béatrice Lefebvre-Côté : doctorante en littératures de langue française à l'Université de Montréal, en cotutelle avec l'Université Sorbonne Nouvelle, sous la direction d'Andrea Oberhuber et d'Alexandre Gefen. Sa thèse porte sur l'articulation de l'intime et du collectif dans l'autobiographie française contemporaine, notamment chez Georges Perec, François Bon, Emmanuel Carrère, Mathieu Riboulet et Annie Ernaux.

Benoîte Turcotte-Tremblay : doctorante et chargée de cours en littérature comparée à l'Université de Montréal (Canada). Après un master consacré à l'expérience topographique de la mémoire de la Shoah chez Patrick Modiano et Katja Petrowskaja, ses recherches actuelles portent sur l'intrication des crises intimes et environnementale dans les œuvres de Cécile Wajsbrot, Lucie Taïeb et Sara Baume.

Béatrice Vernier : maître de conférences au département des langues à Lakehead University (Canada) où elle enseigne la langue et la littérature françaises. Ses recherches portent sur les écrits personnels : lettres, autobiographies, récits de filiation. Ses articles et chapitres de livres ont paru dans des revues et ouvrages au Canada, en France et aux États-Unis. Elle contribue régulièrement à *The Literary Encyclopedia*.

Emmanuelle Sempère,
L'Épreuve du fantôme dans la littérature des Lumières,
 Classiques Garnier

COMMENT LE MOT FANTÔME, qui au XVIII^e siècle se glisse « dans les contextes les plus divers et les plus inattendus » peut-il devenir, entre autres, « aussi bien outil conceptuel que ressort poétique », « carrefour idéologique et esthétique » ? Il s'agit bien plus, pour cette très belle étude d'Emmanuelle Sempère, que de repérer les occurrences du terme – ou du personnage – dans les écrits des Lumières. En s'appuyant sur une solide bibliographie, pour les sources comme pour les critiques, l'auteur détecte une véritable « hantise du fantôme », voire une « hostilité » envers lui, le fantôme signifiant « le vide, la perte », « une absence d'être, un demi-objet, une négativité étrangement et scandaleusement féconde, désirable », et, en définitive, « vraie ». Il s'agit d'une « dramaturgie », où se joue quelque chose de la « constitution d'un sujet individuel », de « l'être au monde » au « rapport à soi ». Ce sont tous les champs où le terme est disséminé, sa « plasticité sémantique », son ambiguïté qu'une enquête passionnante va parcourir.

Les cinq parties de l'étude concernent les polémiques, religieuses et philosophiques, la morale, le fantôme comme « objet de sensation », son « expressivité visuelle », enfin son rôle dans « la constitution de l'identité », *via* les grands romans du XVIII^e siècle.

Une étude lexicographique montre que dominant au XVIII^e siècle le sens philosophique du terme et ses acceptions figurées. Le discours savant, quelle que soit son origine, tend à « restreindre le champ du surnaturel », mais émerge aussi « un goût, un plaisir du faux ». Le terme assume dans les textes religieux une très forte charge polémique, tandis que commence à s'établir un divorce entre le fantôme et la spiritualité chrétienne. Du côté des laïcs, le terme subit une « dégradation épistémique », tend à disparaître de la nomenclature médicale, tandis que les Encyclopédistes le soumettent à des réflexions anthropologiques. Théories de l'éducation (de Locke à Dumarsais et Rousseau), émergence d'une « sociabilité de la sincérité », motifs de la solitude et de la tromperie,

autant de champs émergeant d'une crise des valeurs, où ce Protée qu'est le fantôme, « emblème mobile, saturé ou évidé », va trouver sa place.

Du côté des défaillances du sujet, l'étude aborde la fonction du fantôme dans l'évocation de personnages comme Brutus ou Néron, au théâtre ou dans des textes théoriques, où s'incarne la hantise du remords, source d'une « intranquillité fondamentale » du sujet, son « désaccord » avec lui-même. De Bayle à Voltaire, mais aussi chez Racine ou Sade, en passant par Péchantré, l'analyse repère les nuances de l'usage de la figure, relevant pas exemple du spectaculaire et de l'esthétique du terrible chez Voltaire, alors que Diderot, chez qui le fantôme se manifeste par ailleurs dans la réflexion sur la postérité, produit une véritable poétique du fantôme.

Du côté de l'Histoire, se met en place une « historiographie hantée », suggérant son irrationalité, tandis que – la « dialectique fantomale » des dialogues des morts assurant la transition – le fantôme joue aussi un rôle dans les diverses formes de l'expérience du deuil et de l'appréhension de la mort. Révélant un hiatus entre perception et idée, le fantôme, « image mentale inassignable », intègre le domaine de la sensibilité.

C'est en effet du côté de la sensation que le « fantôme palpable » renvoie à une réflexion sur les mélanges, qui va jusqu'à envisager « la possibilité de modalités intermédiaires d'existence ». Du côté de la médecine s'élabore une « physique du fantôme », qui passe par une « physiologie de l'idée fausse ».

Les convulsionnaires, dans l'analyse du médecin Philippe Hecquet, permettent l'investissement des fantômes dans l'expérience sensible, « et plus spécifiquement celle de la frustration sexuelle », tandis que les rêves les cantonnent à l'imagination matérielle. Naturalisation du phénomène, clinique du délire vont prendre leurs exemples dans la littérature.

Fantômes romanesques et fantômes théâtraux – la « vitalité théâtrale » du motif se conservant – font l'objet d'intéressantes analyses, les deux genres littéraires se croisant, dans le cas de la « thérapeutique de la folie » par la « réalisation théâtrale », dans la *Nouvelle Héloïse* ou *Faublas*. La relation à la mort, au monde des morts, est par exemple étudiée dans le cas de la découverte de Pangloss et Cunégonde qu'on croit morts dans *Candide*.

Tandis que l'expression « dissiper des fantômes » renvoie à des emplois figés (les « fantômes de l'ignorance »), une réflexion se développe sur « l'aveuglement volontaire ou subi » face aux fantômes, et les effets de la lucidité envers les superstitions collectives ou individuelles. De l'objet du désir lorsqu'il s'incarne dans le personnage du sylphe, « trace d'un désir qui ne se peut saisir lui-même », jusqu'aux formes inquiétantes du « genre sombre », le fantôme dit bien sa plasticité poétique. Tandis que le corpus féérique de la seconde moitié du siècle met en scène une « saisie déçue de l'objet de désir », c'est d'une « défaillance du sujet » qu'il s'agit dans le passage au fantastique, dont l'analyse du *Diable amoureux*

de Cazotte donne un bel exemple. Car c'est bien ici d'un « fantôme du désir » qu'il s'agit, accompagné d'une dimension picturale qui conduit ensuite les fantômes à devenir « des objets littéraires, des supports d'affects et des lieux poétiques ». Ils sont alors (Marivaux, Prévost), objets de jugements esthétiques, de réflexions sur la fascination des images, et font signe vers les dispositifs visuels tels que les jeux d'illusion d'optique. Chez Diderot s'instaurera un dialogue « entre le créateur de fantômes », romancier ou peintre, et « leur consommateur fasciné », s'inscrivant dans la réhabilitation de l'imagination créatrice. Le fantôme peut alors devenir marque du sublime.

Les trois chapitres privilégient une belle étude de romans, excédant souvent la seule problématique du fantôme : des romans de Prévost où apparaissent, souvent dans un cadre familial, une « fantomatization du sujet », une « hantise sans deuil », aussi bien que la figure obsédante qu'est la mort de l'amante, aux fantômes d'enfants hantant

La Nouvelle Héloïse, Emmanuelle Sempère montre l'émergence d'une représentation d'un « certain type d'investissement psychique de l'absence », par voie d'une « réminiscence supra-individuelle ».

Si l'analyse prend ses sources dans le XVII^e siècle, le fantôme permet donc à Emmanuelle Sempère, dans un constant bonheur d'expression, d'où émergent de très belles formules, une réflexion sur de nombreuses problématiques des Lumières, dont elle rappelle à juste titre la complexité, au-delà de la seule pensée rationnelle : conceptions de l'art et de la création, postérité, mémoire collective, pensée du temps, conception du sujet, etc., Grâce « au concept et à l'imaginaire » du fantôme, qui innervent « tous les domaines de la pensée et de l'art », se révèle ainsi la « part d'invisibilité du visible », qui fait désirer « la saisie impossible de ce qui échappe nécessairement à l'emprise du sujet ».

Nicole Jacques-Lefèvre
Professeure émérite des Universités

Emmanuelle Sempère, *L'Épreuve du fantôme dans la littérature des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2023, 663 p., (coll. « L'Europe des Lumières »).

La *REVUE DES SCIENCES HUMAINES*

a publié

les cahiers spéciaux et numéros thématiques suivants

- | | |
|--|---|
| 153 : Aspects du Décadentisme
européen.
Fictions du XVIII ^e siècle | 182 : Lumières, philosophie impure ? |
| 154 : La Représentation | 183 : Moyen Âge flamboyant :
XIV ^e -XV ^e siècles |
| 155 : L'Utopier | 184 : André Breton |
| 156 : Hugo | 185 : La Littérature dans la philosophie |
| 157 : La Peinture et son discours.
Le roman : thèmes, obsessions,
structures | 186-187 : La Machine dans l'imaginaire
(1650-1800) |
| 158 : Problèmes de la Traduction.
Aspects de l'humanisme jésuite au
début du siècle | 188 : Le Monstre |
| 159 : Le Cinéma en savoir... | 189 : Le Texte et ses réceptions |
| 160 : Naturalisme | 190 : Des poissardes au réalisme
socialiste |
| 161 : Rousseau | 191 : Récits de vie (théoriques
expériences) |
| 162 : Le Mélodrame | 192 : Récits de vie (écritures) |
| 163 : Rhétorique du proverbe | 193 : Rimbaud à neuf. Surréalistes |
| 164 : Matisse, Max Ernst, Albert Ayme.
Furetière, Flaubert, Hugo, Vallès.
Parler Argot | 194 : Visages du Sommeil |
| 165 : Le Social, l'imaginaire, le théorique
ou la scène de l'idéologie | 195 : Lettres d'écrivains |
| 166 : Mythe de l'origine des langues | 196 : La Citation |
| 167 : Théâtralité hors du théâtre | 197 : Klossowski |
| 168 : Écriture, féminité, féminisme | 198 : Médecins et Littérateurs, 1 |
| 169 : Giono | 199 : André Gide |
| 170-171 : Joris-Karl Huysmans | 200 : Le Ballon |
| 172 : L'Histoire en question | 201 : Sémiotique et discours littéraire |
| 173 : Neuf études québécoises | 202 : Marguerite Duras |
| 174 : La Littérature dans l'école.
L'école dans la littérature | 203 : Alfred Jarry |
| 175 : Honoré de Balzac | 204 : Écrivains dans la guerre |
| 176 : Enjeux de l'occultisme | 205 : Musique et Littérature |
| 177 : L'Effet de lecture | 206 : Georges Bataille |
| 178 : Jules Laforgue | 207 : Georges Bernanos |
| 179 : La Lettre, la figure, le rébus dans la
poétique de la Renaissance | 208 : Médecins et Littérateurs, 2 |
| 180 : Récrire - Traduire | 209 : Écrire le paysage |
| 181 : Gustave Flaubert | 210 : Photolittérature |
| | 211 : Rêver en France au XVII ^e siècle |
| | 212 : Restif de la Bretonne |
| | 213 : Penser la communauté |
| | 214 : Immobiliers à grands pas.
Écriture et voyage |
| | 215 : L'Œuvre-texte |

- 216 : Blaise Cendrars
217 : Nathalie Sarraute
218 : La Tour
219 : L'Écrivain chez son éditeur
220 : Claude Simon
221 : Narrer. L'art et la manière
222 : Récits d'enfance
223 : Sur quatre poèmes de Paul Celan.
Une lecture à plusieurs
224 : Le Biographique
225 : L'enfance de la lecture
226 : George Sand
227 : Primitivismes
228 : Ponge à l'étude
229 : Adorno
230 : Jean Lorrain : vices en écriture
231 : Mémoire(s) de l'Europe. Enjeux
philosophiques et politiques
232 : Michel Tournier
233 : Cocteau
234 : Les Arts du Diable
235 : Imaginer Maupassant
236 : Le Livre total
237 : André Breton
238 : Auteur, autorité
239 : Witold Gombrowicz
240 : Le Conflit d'interprétations
241 : Joë Bousquet
242 : Villiers de L'Isle-Adam
243 : Faire Visage
244 : Pascal, l'exercice de l'esprit
245 : Homo Viator
246 : Claude Louis-Combet
247 : Chateaubriand inconnu
248 : La Nuit
249 : Louis-René des Forêts
250 : Pierre Jean Jouve
251 : Hagiographie
252 : Usages de l'oubli, 1
253 : Maurice Blanchot
254 : Morale et fiction aux XVII^e et
XVIII^e siècles
255 : Jaccottet en filigrane
256 : Usages de l'oubli, 2
257 : « Qui n'a désiré les anges ? ». Barrès au présent
258 : Le Désert l'espace et l'esprit
(Moyen Âge-XX^e siècle)
259 : Les frères Goncourt
260 : Pascal Quignard
261 : Petits coins.
Lieux de mémoire
262 : Lire Dalí
263 : Paradoxes du biographique
264 : Des fleurs pour vous
265 : Faut lire Follain
266/267 : Le livre imaginaire
268 : Sur Barthes
269 : Martyrs et martyrologes
270 : Mérimée, écrivain
271 : Libertin, mon ami...
272 : Paul Morand
273 : Marges du Dialogue
274 : Fargue.. variations
275 : L'Évanouissement
276 : La poésie en procès
277 : Panorama Gautier
278 : Le reste, la relique
279 : Mémoires de Paul Claudel
280 : Le Vrai et le Vraisemblable
rhétorique et poétique
281 : L'Imaginaire de l'électricité
282 : Le haïku vu d'ici
283 : La Valeur
284 : Lieux dits
285 : Forces de Verlaine
286 : Poésie, esthétique, éthique
287 : La dernière oeuvre
288 : Les espaces de la voix
289 : Le nu en toutes lettres
290 : Les Vies parallèles d'Alexandre
Dumas
291 : Marivaux, moderne et libertin
292 : Affinités électives
293 : Marie NDiaje
294 : Lectures du panorama
295 : Préfaces et manifestes du
XIX^e siècle
296 : Bestiaire des Lumières
297 : Gérard Macé
298 : Réinventer le roman dans les
années vingt
299 : Le roman parle du monde

- 300 : Littérature et architecture.
Lieux et objets d'une rencontre
- 301 : Transmission et filiations
- 302 : Ego Hugo
- 303 : Le génie créateur à l'aube de la modernité (1750-1850)
- 304 : Le dire du peu
- 305 : Aragon. Une écriture au carrefour
- 306 : L'écrivain critique
- 307 : Apollinaire en archipel
- 308 : Autour des écrits autobiographiques de Sartre
- 309 : Entours d'Édouard Glissant
- 310 : Photographie et littérature.
Frictions de réel
- 311 : Les Mondes d'un écrivain-voyageur : Pierre Loti (1850-1923)
- 312 : Nouvelles sans récit. Une crise de la narration dans la fiction brève (1900-1939)
- 313 : Énigmes d'*Une saison en enfer*
- 314 : Résonance : l'accord du poème
- 315 : Poisons
- 316 : Politiques de Ponge
- 317 : Robert Pinget. Inédits
- 318 : L'écrivain et son peintre
- 319 : Espaces phototextuels
- 320 : La France des solidarités (mai 1968-mai 1981)
- 321 : Le savoir historique de la littérature contemporaine
- 322 : Antoine Volodine et la constellation « post-exotique »
- 323 : Balzac et l'*homme social*
- 324 : Les savoirs littéraires
- 325 : Yves Ravey. Une écriture de l'exigence
- 326 : Écrits de guerre : laboratoires esthétiques
- 327 : Poétique du nom propre
- 328 : Zoopoétique
- 329 : Orphée dissipé. Poésie et musique aux 20^e et 21^e siècles
- 330 : Nouveaux savoirs francophones
- 331 : La Littérature au risque des médias
- 332 : Michel Deguy
- 333 : Ce qui parle en moi
- 334 : Les formes de l'enquêteur
- 335 : Carnets, journaux
- 336 : Les espaces des avant-gardes
- 337 : Échanges littéraires européens
- 338 : La Signature en partage.
Être écrivain-traducteur aux 20^e et 21^e siècles
- 339 : Jean-Louis Giovannoni.
Les gestes des mots
- 340 : Contre Mallarmé
- 341 : Transhumanisme et Fictions posthumanistes
- 342 : Les réécritures de Shakespeare aux XX^e et XXI^e siècles
- 343 : Aragon polémiste
- 344 : Michel Chaillou à l'écoute de l'obscur
- 345 : Le quotidien au Japon et en Occident
- 346 : La poésie en transit : France – Brésil
- 347 : Refaire monde
- 348 : Romans et chansons
- 349 : Écrire la ruralité.
Penser les usages de la terre
- 350 : Repenser la traduction
- 351 : Les écrivains polémistes dans la littérature mondiale
- 352 : Identités numériques et littérature

La *Revue des Sciences Humaines* publiera,
parmi ses prochains numéros, des ensembles d'articles
sur les sujets suivants :

Imaginaires classiques en littératures contemporaines

Poésie et pensée

Faire court

Appel à manifestation pour accord de diffusion aux auteurs et ayants droits

La *Revue des Sciences Humaines* entreprend la numérisation et la mise en ligne de tous les numéros parus depuis la création de la revue en 1927 jusqu'en 2019.

La diffusion libre et gratuite des numéros parus jusque 2019 (numéro 336) se fera sur Persée (<https://www.persee.fr/>). Celle des numéros parus depuis 2020 sur OpenEdition Journals (<https://journals.openedition.org/rsh/>) avec une barrière mobile d'un an avant diffusion libre et gratuite.

Faute de pouvoir tous les joindre, nous considérons a priori que les contributeurs sont d'accord avec cette démarche, charge à eux ou à leurs ayant-droits de se manifester à l'adresse droits-RSH@septentrion.com, si tel n'était pas le cas, afin que leur(s) article(s) soient ôtés de cette mise en ligne. Pour valoir ce que de droit.

Bon de commande
à adresser à
Presses universitaires du Septentrion – Revue des Sciences Humaines

Université de Lille
Rue du Barreau BP 30199 – 59654 Villeneuve d’Ascq Cedex
e-mail : commandes-RSH@septentrion.com

Je désire recevoir . . . exemplaire(s) de l’ouvrage suivant :
au prix de 29 €, frais de port en sus

ABONNEMENT : 1 an France 89 € – Étranger 95 € (frais de port inclus)
VENTE AU NUMÉRO : France 29 € – Étranger 32 € (frais de port en sus)

Je vous règle ci-joint par :

- chèque à l’ordre des *Presses universitaires du Septentrion*
- virement (nous demander les informations *via* l’adresse mail ci-dessus)

Nom..... Prénom.....

Adresse.....

.....

Date

Signature



ABONNEMENT

L'abonnement part du 1^{er} janvier de chaque année.

Prix de l'abonnement, frais de port inclus

1 an France : 89 € TTC

Étranger : 95 €

VENTE AU NUMÉRO

Frais de port en sus

France : 29 € TTC

Étranger : 32 €

ABONNEMENT ET VENTE AU NUMÉRO

Presses universitaires du Septentrion – Revue des Sciences Humaines

Université de Lille

Rue du Barreau BP 30199

59654 Villeneuve d'Ascq Cedex

email : commandes-RSH@septentrion.com

RECENSIONS

Les ouvrages adressés pour compte rendu doivent être envoyés à

Frédéric Gendre

Université de Lille

BP 60149 – Rue du Barreau

59653 Villeneuve d'Ascq Cedex

Ouvrage réalisé avec

la chaîne d'édition XML-TEI Métopes

Méthodes et outils pour l'édition structurée

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2024

Commission Paritaire 221 E

ISSN : 0035-2195 (imprimé)

ISSN : 2540-3362 (en ligne)

ISBN : 978-2-7574-4078-0

2 242^e volume édité par

les Presses universitaires du Septentrion

59654 Villeneuve d'Ascq – France

Le légendaire dans les textes de filiation

aurélie BARJONET, doris EIBL Introduction. Ce qui reste ?

EMBELLIR, IDÉALISER, HÉROÏSER

béatrice VERNIER La Taille des arbres de Fabien Truong.
Récit de filiation et histoires coloniales

yona HANHART-MARMOR Enquêtes contemporaines autour de la Shoah :
la féminité paradoxale des narratrices

françois-xavier GARNEAU Imaginaire et idéalisation
dans La Collection disparue de Pauline Baer de Perignon : le cas d'un ancêtre spolié

josé luis ARRÁEZ Un cas d'enchaînement narratif embellissant :
La Carte postale d'Anne Berest

PRENDRE SES DISTANCES AVEC L'HISTOIRE SAVANTE

robert DION La mémoire ignorante chez Michel Séonnet et Marcel Cohen

benoîte TURCOTTE-TREMBLAY De la « mise-en-légende »
comme condition du raconter dans Peut-être Esther de Katja Petrowskaja

béatrice LEFEBVRE-CÔTÉ Le petit pommier et l'écureuil :
rhétorique de la légende dans Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus
d'Ivan Jablonka et Tombeaux d'Annette Wiewiorka

galyna DRANENKO Voix vaine de Cassandre.
Le récit « auto-dé-bio-graphique » chez Gregor von Rezzori et Pascal Quignard

melanie KOCH-FRÖHLICH Entre merveilles et tremblements :
restes du paradis dans le récit de filiation pied-noir

CONVOQUER LES FANTÔMES, LES MYTHES, OU LE FOLKLORE

graziella DE MATTEIS Fantômes et Revenants chez Cixous.
Dépasser les frontières entre mort et vivant

mathilde BULLARD Fantômes, fantasmes et chimères :
l'itinéraire mémoriel et légendaire de Ruth Zylberman

helena DUFFY Le roi des aulnes comme incarnation du Mal. Le rapport intertextuel entre
L'Origine de la violence de Fabrice Humbert et la légende danoise d'Ellerkonge

katarzyna KOTOWSKA L'exploration du légendaire dans Le Pays de Marie Darrieussecq